

L'intuition et le concept

La théorie musicale selon Célestin Deliège

suivi d'un entretien avec le compositeur Claude Ledoux

Maxime Joos
(Conservatoire de Lille)

ENTRE 1971 ET 1988, Célestin Deliège a enseigné l'analyse musicale au Conservatoire Royal de Musique de Liège. Par son nom même, il était prédestiné à devenir une figure emblématique de la vie musicale de cette ville, à l'instar d'Henri Pousseur (1929-2009) ou de Pierre Bartholomé (né en 1937). Né en 1922, Célestin Deliège reste une figure marquante de la musicologie belge. Ses réflexions sont vastes et sa contribution à l'essor de la musicologie du XX^e siècle déterminante. Ses activités ont dépassé le seul cadre national pour rayonner hors des frontières (il a enseigné à Paris de 1985 à 1994). Son métier de pédagogue n'a néanmoins représenté qu'une activité parmi d'autres, servant souvent de préalable à la rédaction de ses écrits. Presque cinquante ans séparent la rédaction de son article « Valeur d'une métaphore »¹ (1959) et la publication d'*Invention musicale et idéologies 2* (2007). L'édition récente de cet ouvrage venue compléter *Invention musicale et idéologies* (1986) – un premier recueil d'articles esthétiques ou d'esthétique sociologique – invite à faire un point sur son œuvre de théoricien, dix ans après la publication du volume LII de la *Revue belge de musicologie* « *Liber Amicorum* Célestin Deliège », collectif rendant hommage au musicologue pour ses 75 ans².

¹ Communication qu'il proposa aux Journées internationales de musique expérimentale organisées dans le cadre de l'Exposition universelle de Bruxelles en octobre 1958 et publiée dans la *Revue belge de musicologie*, XIII, 1959, p. 117-129. Version remaniée dans IMI, sous le titre « Perception du temps musical », 1986, p. 87-100.

² Pascal Decroupet et François Nicolas (éds), *Liber amicorum Célestin Deliège*, *Revue belge de musicologie*, vol. LII, 1998 [LACD].

Au sein des écrits de Célestin Deliège ressortent ceux qui marquent son engagement au service de la musique contemporaine, depuis ses entretiens avec Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard* (1975), jusqu'aux *Cinquante ans de modernité musicale* (2003), une somme de plus de mille pages, sous-titrée « Contribution historiographique à une musicologie critique ». D'autres de ses écrits retracent sa démarche de théoricien de l'analyse : on peut citer le recueil d'articles *Sources et ressources d'analyses musicales* (2005) qui fait écho à son essai intitulé *Les fondements de la musique tonale* (1984), représentant un moment décisif dans l'évolution de sa méthodologie analytique, indissociable de son enseignement liégeois. Pour comprendre la place que Deliège a occupée dans le monde musicologique de la deuxième moitié du XX^e siècle, il est important de revenir sur les étapes qui ont jalonné son parcours. Ses échanges avec Pierre Froidebise (1914-1962), André Souris (1899-1970) ou Olivier Messiaen (1908-1992), rencontré en 1951 et dont il suivit les cours à Darmstadt en 1953, ont contribué à parfaire sa formation musicale et intellectuelle. Plus généralement, son intérêt se porta sur certains domaines du savoir excédant souvent la seule musique, comme les sciences du langage ou la philosophie. On ne peut nier le rôle d'aiguillon joué par Robert Wangermée qui lui a ouvert les portes de la Radio et par sa femme Irène Deliège, spécialiste de psychologie de la musique. J'y ajoute Boris de Schloezer, Pierre Boulez, Nicolas Ruwet, Jean-Jacques Nattiez, Fred Lerdahl et Ray Jackendoff, ainsi que certains de ses élèves à sa classe d'analyse à Liège (Claude Ledoux, mais aussi Patrick Davin), sans oublier ses héritiers comme Pascal Decroupet.

L'approche de Deliège est marquée par une forme d'universalisme des connaissances. Les sciences humaines (de l'épistémologie à l'esthétique, sans omettre la sociologie de l'art et la linguistique) occupent une place déterminante dans ses réflexions. L'épistémologie de Karl Popper lui a enseigné que toutes les théories scientifiques sont moins vérifiables que falsifiables. La sociologie de l'art de Francastel³, si discutable soit-elle

³ Célestin Deliège s'est en particulier référé à l'article de Pierre Francastel intitulé « Sociologie de l'art », dans *Table ronde*, n° 142, p. 9-42, partiellement repris dans *Traité de sociologie*, dir. Georges Gurvitch, Paris, P.U.F., 1960. Lire aussi de Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1970, rééd. Gallimard, « Tel ».

aujourd'hui⁴, lui a inspiré l'« esquisse d'un programme de recherche » fondée sur « une série de mises en relations de faits bien identifiés, parallèles dans le temps : les uns interprétables à partir de données historiques, les autres relevant d'observations structurales portant principalement sur des traits stylistiques »⁵. Ce sont en réalité moins les seuls arguments de Francastel⁶ qui ont été décisifs que des lectures multiples dans les plus nombreux domaines : son esthétique se réfère autant aux écrits d'Adorno qu'aux contributions de Carl Dahlhaus. Il a par ailleurs beaucoup appris de la lecture de Nelson Goodman, en particulier de *Languages of Art* (1968) et de *Ways of Worldmaking* (1978)⁷. Partant d'un questionnement sur la notion de style, Deliège aborde en particulier les positions de Goodman sur l'art et la notion de symbole dans « De la substance à l'apparence de l'œuvre musicale » : « Pour Goodman, l'œuvre d'art est un échantillon de certaines propriétés, donc une exemplification. Il ne peut exister d'œuvre d'art qui ne soit représentation, dénotation, de

⁴ Selon la sociologue de l'art Nathalie Heinich, Francastel illustre une « histoire de l'art "sociologisante" ». « En historien d'art, il part de préoccupations formalistes, privilégiant l'analyse des styles en peinture ou en sculpture. Mais au lieu de s'en tenir, comme le fait l'histoire de l'art traditionnelle, à leur identification, à leur analyse interne, à l'étude des influences, il tente de les mettre en rapport avec la société de leur temps : par exemple, en suggérant que la construction de l'espace plastique dans les tableaux de la Renaissance, à travers le regard des peintres, a contribué à former le rapport à l'espace de l'ensemble de la société. C'est, potentiellement, une histoire des mentalités à partir des grandes œuvres de l'histoire de l'art qui se dessine ainsi, grâce à ce retournement faisant de l'art non le reflet de ses conditions de production mais le créateur des visions du monde qui lui sont contemporaines », *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2001, 2004, p. 22.

⁵ Célestin Deliège, IMI, 1986, p. 45.

⁶ Davantage encore que Francastel, Célestin Deliège préfère aujourd'hui mentionner l'influence qu'a exercée sur lui dans les années 1960 la sociologie du roman de Lucien Goldmann. Lire Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964. Par ailleurs, il précise que s'il devait prolonger ses investigations sociologiques, il partirait de Max Weber, pour lui « plus objectif » qu'Adorno ou Dahlhaus, mais « plus difficile à mettre en œuvre » (communication personnelle).

⁷ Nelson Goodman, *Languages of Art. An approach to a Theory of Symbols*, 1968, 2^e éd. 1976, 5^e éd. Indianapolis, Hackett, 1985, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, trad. fr. Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990 ; *Ways of Worldmaking*, 1978, 3^e éd. Indianapolis-Cambridge, Hackett, 1984, *Manières de faire des mondes*, trad. fr. Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, rééd. Folio.

quelque chose, au moins d'elle-même. Elle est symbole des propriétés qu'elle exemplifie »⁸.

Les références de Deliège à d'autres modèles théoriques sont indissociables de l'évolution des grands courants de pensée qui ont marqué l'après 1945, du structuralisme aux sciences cognitives. Le projet générativiste qu'il a essayé d'inscrire dans sa démarche pédagogique semble avoir marqué durablement son discours musicologique. Trois axes thématiques que j'emprunte à son « Avant-propos » de *Sources et ressources d'analyses musicales*⁹ ont déterminé l'évolution de ses conceptions musicales : comment répondre à l'épineuse question de la sémantique musicale ? Comment réussir à clarifier la définition des fondements hiérarchiques de la tonalité ? Comment, enfin, parvenir à expliciter les fondements de l'harmonie non tonale ? Ces trois axes sont au centre de ses préoccupations tant stylistiques que socio-historiques. De telles interrogations n'auraient peut-être pas été formulées de la même manière si Célestin Deliège n'avait pas été d'abord marqué par le sérialisme et par les débats autour du structuralisme, s'il n'avait pas ensuite été fortement influencé par la pensée de Schenker et si, enfin, il n'avait pas souhaité inventer une théorie personnelle de l'harmonie atonale afin de dépasser la *set theory* (théorie mathématique des ensembles appliquée à la musique). Cet article discutera essentiellement du premier point.

⁸ Célestin Deliège, IMI 2, 2007, p. 300. Une remarque que formule également Jacques Morizot, l'un des spécialistes français de Goodman : « les symboles sont [chez lui] avant tout les supports d'opérations comme la dénotation ou l'exemplification. Rien n'est un symbole en soi mais quelque chose acquiert une portée symbolique lorsqu'il sert à référer et mobilise pour cela l'ensemble de ses ressources. A la différence de ce qui se passe dans les sciences ou la vie pratique, la spécificité de l'art semble être en effet de sensibiliser chaque variable, de tirer profit de la diversité des marques sensibles (textures, sonorités, etc.) pour faire signifier. L'intérêt des œuvres d'art réside donc autant dans leur manière de symboliser que dans le contenu symbolisé et l'on observe à cet égard un infléchissement notoire des formes contemporaines (depuis le collage, la mélodie de timbres [...]) qui tirent la symbolisation vers ses sources élémentaires et radicales alors que les œuvres classiques exploitaient de préférence des parcours métaphoriques », *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, dir. J. Morizot et R. Pouivet, Paris, Armand Colin, 2007, p. 430-431.

⁹ SRAM, 2005, p. 13-21.

« LA DECOUVERTE CONSCIENTE DU SERIALISME »

Célestin Deliège appartient à cette génération de musiciens qui ont vécu comme un tournant historique « la découverte consciente du sérialisme »¹⁰ après 1945. Deliège choisit à dessein cette expression de « découverte consciente » pour expliquer que « les trois Viennois étaient connus des aînés depuis le début du siècle, [mais que] le sérialisme avait largement échappé à leur observation. Ce changement de perspective [...] conduisit bientôt [Célestin Deliège] chez André Souris »¹¹. A partir de 1947, il suivit les cours d'orchestration et de composition que Souris prodiguait dans le cadre du Studio Musical du Séminaire des Arts au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Ce furent les années où Souris initia à la technique dodécaphonique les musiciens qu'il accueillait au Laboratoire du Séminaire. « Quand il [Souris] séjournait à Paris, il descendait chez Leibowitz ; les renseignements nous venaient ainsi de première main »¹². André Souris joua en effet en Belgique un rôle important de passeur, au moment où se développaient après la deuxième guerre les débats entre défenseurs du néo-classicisme et partisans du dodécaphonisme dont Leibowitz était le principal représentant. Si Souris s'est distingué comme un sympathisant du dodécaphonisme, c'est en partie parce que Leibowitz l'a invité à le devenir. A sa demande, Souris rendit hommage à Schoenberg en janvier 1947 dans le cadre d'un festival organisé par le Club d'essai de la Radiodiffusion française. René Leibowitz qui avait publié *Schoenberg et son école* chez Janin le même mois était à l'initiative de ce festival. Selon Robert Wangermée, spécialiste des écrits de Souris, Leibowitz avait voulu l'attirer dans son camp en lui proposant de composer une œuvre pour le festival et d'écrire un texte qui serait publié dans le programme. Si l'œuvre ne fut pas livrée, l'hommage fut rédigé. Celui-ci s'achève par la phrase suivante : « Je salue en Schoenberg le détenteur d'une souveraine puissance d'éclatement »¹³. Bien que Souris ait assumé ce rôle de sympathisant du dodécaphonisme, il finit par émettre des réserves sur les positions esthétiques de Leibowitz et par prendre certaines distances vis-à-vis de lui. En revanche, il soutint pleinement la génération sérielle représentée par Boulez dont le modèle était le langage webernien. C'est pour

¹⁰ Célestin Deliège, « Qui suis-je ? », LACD, 1998, p. 12.

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

¹² *Ibid.*, p. 12.

¹³ André Souris, *La lyre à double tranchant*, Sprimont, Mardaga, 2000, p. 179.

quoi, il est utile de différencier l'esthétique dodécaphoniste de l'esthétique sérielle. Ce fait idéologique explique que Deliège préfère parler de découverte du « sérialisme ».

En effet, l'enseignement de Leibowitz prodigué à partir de 1945 dans le cadre de cours privés, à son domicile du quai Voltaire à Paris, paraissait scolastique à de nombreux musiciens de l'époque. Deliège qui ne suivit son enseignement qu'en 1949-1950 revient sur le rôle ambigu de Leibowitz dans *Cinquante ans de modernité musicale* : « Ce sentiment [de dogmatisme] résultait du fait que Leibowitz ne faisait qu'appliquer, en composition, les principes contenus dans les ouvrages didactiques de Schoenberg, et que les contraintes qu'il imposait à l'organisation du discours musical étaient celles qui contrariaient le plus les normes en vigueur dans l'enseignement musical français. Cependant, l'histoire étant parsemée de paradoxes, il s'est fait que c'est l'étudiant le plus exigeant, le plus anti-dilettante, Pierre Boulez, qui devait le plus farouchement s'insurger contre l'orthodoxie de cet enseignement »¹⁴. Fondateur de la revue *Polyphonie* dans laquelle le jeune Boulez écrivit ses premiers articles en 1948 (« Propositions » et « Incidences actuelles de Berg »), Souris s'enorgueillissait d'avoir permis la création de la *Sonatine* pour flûte et piano de Boulez au printemps 1947.

DE LA GESTALTTHEORIE A L'ESTHETIQUE DE L'EXPRESSION IMMANENTE DU MUSICAL

On comprend d'autant mieux la démarche de théoricien entreprise par Célestin Deliège que l'on cerne l'apport déterminant de la pensée d'André Souris. Compositeur et chef d'orchestre, Souris fut aussi un pédagogue et un théoricien de la musique dont les textes restent, selon Robert Wangermée, « un modèle de pénétration du phénomène musical »¹⁵. Associé dès 1925 au groupe surréaliste belge, André Souris fut une personnalité ouverte aux nombreux champs de la création. Ses travaux furent influencés en particulier par la *Gestalttheorie*, diffusée en France au

¹⁴ Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale*, Sprimont, Mardaga, 2003, p. 43.

¹⁵ Robert Wangermée, dans André Souris, *op. cit.*, p. 7.

travers des écrits de Paul Guillaume¹⁶. Son exposé du 20 janvier 1945 consacré à « La "forme" sonore » porte la trace de cette influence, trace que l'on retrouvera également dans ses notices rédigées pour l'*Encyclopédie de la Musique* en trois volumes éditée chez Fasquelle à Paris entre 1958 et 1961 : « [...] parmi les dernières disciplines intellectuelles, il en est une dont les méthodes paraissent les plus fertiles en découvertes dans l'élucidation des problèmes de la musique. Connue en France sous l'appellation de "psychologie de la forme", elle s'était d'abord élaborée en Allemagne, au début du siècle, sous le nom de *Gestalttheorie* pour se développer ensuite en Amérique où elle partage aujourd'hui la plus haute célébrité avec le behaviorisme ». Et plus loin : « La *Gestalttheorie* se base sur une affirmation diamétralement opposée au principe de l'analyse : ce ne sont pas les parties qui déterminent le tout, mais bien *le tout qui détermine les parties*. Deux autres affirmations découlent de celle-là : c'est d'abord que *les parties ne préexistent pas au tout* [...] et ensuite qu'*une partie dans un tout est autre chose que cette partie isolée ou dans un autre tout* »¹⁷.

On retrouve ces idées dans l'entrée « Forme » écrite pour l'Encyclopédie Fasquelle : « Il y a des formes faibles et des formes fortes, mais un groupe additif n'est pas une forme, c'est un simple amas [...]. [...] il faut [...] signaler l'importance accordée à la perception. [...] la notation, même la plus moderne, est gravement lacunaire et ne peut suppléer à l'audition réelle. Une partition ne contient pas l'œuvre, elle n'en reproduit que les traces, et l'œuvre n'a d'autre forme que celle de son exécution. Quant à la perception, elle est ici synonyme de compréhension [...] »¹⁸. Il est intéressant de noter que ces idées avaient été pressenties par d'autres théoriciens de la musique comme Charles Lalo, André Schaeffner et surtout Boris de Schloezer qui publie presque concomitamment son *Introduction à Jean-Sébastien Bach* en 1947. Là où Souris insiste beaucoup sur la notion de perception, décrivant certaines expériences relevant d'un premier état de la psychologie cognitive, Schloezer élargit les thèses de Guillaume à une réflexion centrée sur la question de l'expression en musique.

¹⁶ Robert Wangermée précise dans une note que Souris a découvert la *Gestalttheorie* en lisant, en 1941, le livre de Paul Guillaume, *La psychologie de la forme*, publié en 1937.

¹⁷ André Souris, *op. cit.*, p. 24 et p. 26.

¹⁸ *Ibid.*, p. 287.

Célestin Deliège saura revenir à plusieurs reprises sur ces multiples idées, issues de la *Gestalttheorie*, en particulier dans l'article intitulé « La relation forme-contenu dans l'œuvre de Debussy » qu'il publie en 1962 dans la *Revue belge de musicologie*, pour le centenaire de la naissance du compositeur français, et qu'il republiera sous un autre titre « La conjonction Debussy-Baudelaire » en l'élargissant de nouvelles perspectives dans un des chapitres d'*Invention musicale et Idéologies* (1986)¹⁹. La relation de la forme au contenu, intrinsèquement liée à la question de la signification de la musique, abordée par Schloezer dans le cadre d'une perspective héritée du formalisme russe, sera prolongée par Deliège au travers du prisme structuraliste de Lévi-Strauss : « si au départ [...] [écrit Deliège] l'identité entre forme et contenu est postulée, il n'en reste pas moins que cette identité est assez fragile ; les deux polarités *signifiant* et *signifié* se rejoignent dans une notion qui semble les englober et qui est le *sens* (*sens immanent* de l'œuvre). Mais le sens n'est pas un produit du signifiant et du signifié [...] ». Deliège semble sous-entendre que pour Schloezer « les significations s'effacent et les contenus sont entièrement absorbés par la forme ». Il oppose la thèse de Schloezer à celle d'Henri Lefebvre, auteur d'une *Contribution à l'esthétique* (1953)²⁰ : « Ici [écrit Deliège], la perspective est inversée : dans la synthèse dialectique que réalisent forme et contenu, c'est le contenu qui détermine la forme et qui finit par l'emporter ». Pour Deliège, c'est certainement l'anthropologie structurale qui propose la réponse la plus convaincante. Il cite alors Lévi-Strauss selon lequel « [f]orme et contenu sont de même nature, justiciables de la même analyse »²¹. Tirée de l'article intitulé « La structure et la forme » dans lequel Lévi-Strauss commente la *Morphologie du conte* de Vladimir Propp, cette phrase ne trouve véritablement sa justification que si l'on cite la remarque qui suit : « Le contenu tire sa réalité de sa structure, et ce qu'on appelle forme est la "mise en structure" des structures locales en quoi consiste le contenu »²².

¹⁹ Ce texte a été repris dans le collectif *Claude Debussy. Jeux de formes*, dir. Maxime Joos, Paris, éd. rue d'Ulm, 2004, p. 101-130.

²⁰ Paris, éd. Sociales.

²¹ Célestin Deliège, IMI, 1986, p. 136.

²² Cf. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973 / 1996, p. 158.

**SYNTAXE ET SEMANTIQUE MUSICALE : LE TOURNANT
STRUCTURALISTE**

L'intérêt pour le structuralisme porté par Célestin Deliège remonte à une période bien précise, celle des années 1960. Cet intérêt doit être compris à la lueur de faits – les développements de l'esthétique sérielle et de la démarche structuraliste – qui ne sont pas convergents. Dans ces années-là, un débat existe entre sérialisme et pensée structurale²³. C'est en effet l'époque des critiques formulées par Nicolas Ruwet (« Contradictions du langage sériel », 1959)²⁴ ou Claude Lévi-Strauss (*Le cru et le cuit*, « Ouverture », 1964) à l'encontre du sérialisme.

Si Deliège a insisté sur l'importance du structuralisme sans renier aucunement sa découverte consciente du sérialisme, c'est que son attitude face au structuralisme s'est avérée bien plus celle d'un analyste que celle d'un compositeur militant. Ne se présente-t-il pas souvent comme « un musicien qui pratique une musicologie critique et mène des recherches en grammaires »²⁵ ? Tenant compte en particulier des apports méthodologiques de l'anthropologie et de la linguistique, ses références au structuralisme sont venues étayer sa connaissance de la théorie esthétique de Boris de Schloezer (1947) et sa lecture de la démarche analytique de Boulez telle qu'elle s'illustre dans « Stravinsky demeure » (1953). C'est donc en *musicologue* que Deliège a commenté le structuralisme, en ne se préoccupant qu'indirectement du débat sur les contradictions du langage sériel et qu'il a choisi d'adopter le modèle structural de Lévi-Strauss. Au début de son article intitulé « La musicologie devant le structuralisme », publié dans le numéro 26 de la revue *L'Arc* dédié à Claude Lévi-Strauss, Deliège écrit : « [i]l est normal que la musicologie actuelle s'interroge sur les chances que lui offre une transposition des méthodes de la linguistique structurale, conforme dans ses grandes lignes au modèle proposé par

²³ Pour reprendre une remarque tirée d'un article récent de Nicolas Donin et Frédéric Keck, il est important de ressaisir « l'équivoque sur le sens du programme structuraliste autour de laquelle s'est produite la non-rencontre entre l'anthropologie structurale et la musique contemporaine », « Lévi-Strauss et "la musique". Dissonances dans le structuralisme », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 14, 2006, p. 103.

²⁴ *Revue belge de musicologie*, XIII, 1959, p. 83-97. Repris dans *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, p. 23-40.

²⁵ Célestin Deliège, « Qui suis-je ? », art. cit., p. 13.

Claude Lévi-Strauss »²⁶. Ainsi, Deliège commente l'apport de certaines contributions théoriques, didactiques ou esthétiques²⁷, capables de « mener au seuil de la méthode structurale », tout en reconnaissant qu'excepté peut-être le dernier exemple choisi, à savoir l'analyse de la « Danse sacrée » du *Sacre* par Boulez, celles-ci considèrent « le système comme une donnée préalable à toute investigation » et non l'inverse : partir des fonctions morphologiques et des relations syntaxiques en passant par l'organisation formelle pour découvrir le code au terme de l'analyse. Au sujet de l'analyse de Boulez, Deliège écrit :

« les structures dévoilées sont véritablement informatrices de l'objet [...]. La préoccupation dominante de l'auteur est de faire surgir, en prélevant un grand nombre de séquences dans la partition, des symétries et des asymétries. Les faits ne sont pas nécessairement groupés en relations d'opposition, comme cela se passerait actuellement en linguistique ou dans d'autres disciplines qui acceptent cette logique ; la méthode est purement descriptive, mais insistons-y, non selon les normes d'une phénoménologie, mais en se conformant à l'objet tel qu'il apparaît dans sa représentation symbolique, c'est-à-dire antérieurement à toute exécution, ce que le phénoménologue, dans son obsession du réel et du concret, voudrait éviter. Ce n'est donc pas l'œuvre mouvante qui est ici chargée de dévoiler ses caractères essentiels, mais c'est une appréhension logique de ces caractères qui, après avoir accepté provisoirement de lui conférer un aspect statique, nous la restitue dans son existence même, dans son mouvement »²⁸.

Avant que Deliège ne revienne rétrospectivement sur le débat entre sérialisme et structuralisme au cours de son article intitulé « En exil d'un jardin d'Eden » (1995)²⁹ dans lequel il explique que les musiciens sériels

²⁶ Célestin Deliège, 1965, p. 45.

²⁷ Après être passé rapidement sur le *Traité d'harmonie* de Gevaert, le *Traité de fugue* de Gédalge, le *Cours de composition* de d'Indy ou encore l'œuvre théorique de Riemann, Deliège s'attache davantage à commenter l'*Histoire de la langue musicale* de Maurice Emmanuel, les « Prolégomènes à la musique contemporaine » tirés de *Schoenberg et son école* de René Leibowitz, l'*Introduction à Jean-Sébastien Bach* de Boris de Schloezer et « Stravinsky demeure » de Boulez.

²⁸ Célestin Deliège, « La musicologie devant le structuralisme », art. cit., p. 50-51.

²⁹ Développement d'une communication au colloque *Théorie et pratique musicale* de la Société française de Musicologie, CNSM, Lyon, 1993. Texte paru dans la *Revue de musicologie*, 81, 1995, p. 87-119. Repris dans IMI 2, 2007, p. 149-174.

ont pris très au sérieux les critiques de Ruwet³⁰ et de Lévi-Strauss, on doit mentionner les quelques remarques contenues dans sa contribution intitulée « Sur quelques motifs de l'ouverture aux *Mythologiques* » (1965). Trois points constitutifs de l'argumentation de Lévi-Strauss sont discutés : les « analogies postulées entre discours musical et discours mythique » (analogie qu'on est en droit aujourd'hui de ne pas trouver si évidente) ; l'« illustration de l'opposition nature-culture à travers le son, la couleur et les systèmes musicaux », et, le point le plus important, « la mise en question de la pensée sérielle ». Deliège passe sous silence la critique de la musique concrète. Le troisième point lui semble le plus intéressant à discuter.

« Cette manière profonde d'envisager les différents niveaux de codage va se placer au centre de notre troisième point : la question de la musique sérielle. Disons tout de suite à quel point nous nous sentons proches de cette pensée musicale et de quelques-uns de ses plus brillants représentants, mais l'argumentation de Claude Lévi-Strauss est si clairvoyante et les objections si précises que les tendances affectives, individuelles, en l'occurrence, doivent s'effacer [...]. Le danger le plus grave qui menace le système sériel serait une absence d'infra-code préexistant à l'œuvre et possédant un degré d'universalité suffisant pour constituer le niveau le plus général d'organisation de l'œuvre, ainsi que cela s'est passé dans les systèmes antérieurs (tonal ou modal) et que cela se passe pour le langage parlé »³¹.

Deliège s'intéresse alors à une critique que formule Lévi-Strauss à l'encontre de certaines remarques contenues dans *Penser la musique aujourd'hui* de Boulez. Lévi-Strauss écrit : « Dans la musique sérielle, peut dire le même auteur [Boulez], "il n'y a plus d'échelle préconçue [...]" »³². Cet argument sorti de son contexte ne me paraît pas refléter la pensée de Boulez. Comment admettre aujourd'hui que la pensée sérielle ne repose

³⁰ Deliège semble avoir été intéressé par les positions de son compatriote Nicolas Ruwet, tout en estimant qu'elles auraient pu être amendées si ce dernier avait eu connaissance, par exemple, des travaux de Karlheinz Stockhausen dans les années 1957-58.

³¹ Célestin Deliège, « Sur quelques motifs de l'ouverture aux *Mythologiques* », *L'Arc*, 26, 1965, p. 70. Le titre tel qu'imprimé dans la revue est « Sur quelques motifs de l'ouverture aux mythologiques ».

³² Claude-Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 32.

pas sur une échelle prédéterminée ? L'échelle chromatique des douze demi-tons est pourtant, sauf exceptions notoires (l'échelle à vingt-quatre $1/4$ de tons de *Polyphonie X*), la base du système. Il s'agit bien ici de définir l'échelle des douze demi-tons comme un système plat préexistant à la mise en série et non comme un matériau dodécaphonique exploitable de manière exhaustive. Cette précision permet de comprendre la critique de Boulez à l'égard du sérialisme de Schoenberg. Fort du recul qui est le nôtre aujourd'hui, il est utile de préciser que la musique sérielle semble *partager des fondements morphologiques communs avec toute musique non tonale* fondée sur le système tempéré des demi-tons. C'est pourquoi, il n'y a pas de différence essentielle de perception entre l'esthétique de la tonalité suspendue d'une part et celle de la musique sérielle dodécaphonique d'autre part : le « background » scalaire est en réalité homologue. De même, des œuvres de Boulez révèlent aujourd'hui des parentés de structure, paradoxalement souvent plus fortes, avec Varèse, Carter et Benjamin³³ qu'avec Stockhausen et Nono, dont les partitions étaient fondées sur des procédures apparentées.

Deliège remarque par ailleurs que « c'est peut-être la critique du système par Boulez ou d'autres théoriciens qui, plus que le système lui-même, ne convainc pas Lévi-Strauss »³⁴. Une telle remarque paraît en réalité moins essentielle que celle qui consisterait à se demander pourquoi le sérialisme (et surtout le sérialisme généralisé ou intégral) a pu engendrer des « contradictions ». Ces « contradictions » ne sont pas à mon sens de l'ordre de la « grammaire constituée » (il y en a bien une), mais de l'ordre de l'adéquation du système à un préalable d'ordre acoustique. En effet, les excès du sérialisme généralisé ne seraient-ils pas nés d'une certaine forme d'*utopie* acoustique dont les compositeurs ont pris conscience assez tôt ? Sans minimiser la portée de certaines fulgurances sonores résultant de la sérialisation³⁵, on se demande parfois s'il n'a pas été vain, par exemple, de considérer sur le même plan perceptif un *ppp* accentué et un *fff* piqué dans l'extrême grave (exemple tiré de la *Structure Ia*). Dans son

³³ Nous choisissons à dessein des esthétiques différentes de la pensée sérielle et différentes entre elles.

³⁴ « Sur quelques motifs... », p. 73.

³⁵ Ces fulgurances sont réelles quand l'interprétation est optimale.

article « En exil d'un jardin d'Eden », Deliège aborde cette problématique³⁶.

« [...] le rapport 2/1 était traité sur un pied d'égalité avec son extrême 12/11. A ce stade du sérialisme, hauteurs et durées étant ainsi jumelées, seul le travail en modulo 12 entre éléments égaux en droit restait possible. Milton Babbitt [...] poussa le système à un tel degré de radicalité [...] qu'il imagina une série rythmique de grandeurs qui épousait la suite des intervalles de hauteurs : la double croche était la durée de base liée au demiton. Le mérite de Stockhausen a été de rendre aux configurations une définition logarithmique ; l'expérience du studio l'avait aidé à comprendre empiriquement le type de relation qui peut exister entre hauteur et durée. Un magnétophone qui tourne deux fois plus vite pour produire l'octave supérieure d'une fréquence quelconque produit un son qui dure deux fois moins de temps. Ce n'est là que la simple illusion résultant d'un dispositif technique, mais une illusion ne peut-elle [pas] inspirer une conduite ? »³⁷.

Fort de sa lecture de Lévi-Strauss³⁸, Deliège note enfin que la musique sérielle n'a pas gagné à se fonder sur des théories « implicitement pres-

³⁶ Cette problématique des fondements acoustiques de l'harmonie atonale, récurrente dans les réflexions de Deliège, est révélatrice du *naturalisme* de sa position. Cet aspect a été discuté par Moreno Andreatta et moi-même dans le cadre d'une demi-journée d'étude organisée le 21 octobre 2006 à l'IRCAM autour de la sortie de l'ouvrage *Sources et ressources d'analyses musicales* de Célestin Deliège (2005). Deliège écrit par exemple : « [...] c'est de la théorie physique que doit venir l'explication de la potentialité grammaticale de chaque intervalle, sans toutefois que l'on puisse rejeter les interférences des modèles d'acculturation », SRAM, p. 69. Cette idée formulée en 1975, mais déjà présente antérieurement, se prolongera dans une vaste réflexion sur le chiffrage spectral pour expliciter les conditions de structuration de l'harmonie non tonale. Cf. SRAM, p. 329-343 et p. 387-411.

³⁷ « En exil... », art. cit., IMI 2, p. 164.

³⁸ Lévi-Strauss reproche à la musique des années 1950 de construire « un système de signes sur un seul niveau d'articulation » : « on doit se demander ce qu'il advient, dans une telle conception, du premier niveau d'articulation indispensable au langage musical comme à tout langage, et qui consiste précisément dans des structures générales permettant, parce qu'elles sont communes, l'encodage et le décodage des messages particuliers » (*Le cru et le cuit*, « Ouverture », *op. cit.*, p. 32). On ne peut néanmoins omettre que dans un article de 1969, Benveniste proposait une approche de la musique, assez différente de celle de Lévi-Strauss, fondée sur la signification « *unidimensionnelle* » et qui pourrait, d'une certaine manière, s'appliquer au contexte contemporain. Comportant « à la fois la signification des signes et la signi-

criptives » (un argument contenu à la fois dans les deux textes de 1965 et celui de 1995) : « Ainsi, le musicien sériel est à l'image du savant moderne qui, fondant ses prémisses sur un projet théorique, expérimente son programme jusqu'à ce qu'une justification lui soit apportée par la réussite de l'expérience qui vient heureusement confirmer les fondements théoriques du projet initial »³⁹. Moins sévère aujourd'hui, son jugement admet que ces théories « prescriptives » ne l'ont été qu'en apparence⁴⁰. Aussi écrit-il : « Dans le premier recueil *des Structures pour deux pianos* de Boulez [...], ne voit-on pas un tel langage développé en une sorte d'algorithme ? Quant à la théorie du temps de Stockhausen, n'y a-t-il pas, comme nous le disions, quelque raison pour qu'elle puisse fonctionner comme un logiciel ? »⁴¹.

Deliège continua d'explorer les bases du structuralisme et interrogea plus généralement la question épineuse de la sémantique musicale dans plusieurs articles prolongeant ceux de 1965, en particulier « Approche d'une sémantique de la musique » (1966), mais aussi dans des contributions publiées durant les années 1970 et 1980⁴². Pour cela, il ne pouvait que partir de la linguistique, tout en étant conscient des problèmes méthodologiques que ces références allaient impliquer. Mais la gageure méthodologique et les conclusions originales qu'elle pouvait faire naître résidait dans cette appropriation. « [S]i une part des découvertes de la linguistique saussurienne et post-saussurienne sont de longue date des évidences pour l'esthétique musicale [...], c'est que la linguistique et l'esthétique musicale exercent leur réflexion sur des données suffisamment proches l'une de l'autre par leur essence. Le problème devient plus difficile quand nous songeons à appliquer à des œuvres de la musique savante des méthodes que la linguistique applique à des codes qui se sont élaborés dans l'inconscient des collectivités. Là est le point le plus délicat du passage du

fiance de l'énonciation », « [l]a langue est le seul système dont la signification s'articule ainsi sur deux dimensions » (*Problèmes de linguistique générale*, II, Gallimard, 1974, p. 65). Selon lui, si la musique est considérée comme une langue, c'est « une langue qui a une syntaxe mais pas de sémiotique », *ibid.*, p. 56.

³⁹ Célestin Deliège, « Sur quelques motifs... », art. cit., p. 74.

⁴⁰ On impute souvent des excès d'ordre acoustique au sérialisme le plus radical sans se demander si de telles utopies ne touchent pas davantage tous les types de musique dont la portée artistique est, plus simplement, déficiente.

⁴¹ Célestin Deliège, « En exil... », art. cit., p. 166.

⁴² Cf. la première partie de SRAM, 2005.

terrain de la linguistique à celui de créations savantes qui, pour une bonne part, sont le fait de consciences individuelles »⁴³. Le recours aux travaux des structuralistes a été d'abord pour lui le moyen d'un dépassement de la « phénoménologie existentielle ». A travers la critique de celle-ci, Deliège se montrait quelque peu frondeur. Tout en dédiant son article de 1966 à André Souris, il souhaitait critiquer certaines des positions de ce dernier : « Souris appréhendait l'œuvre dans le vécu d'une phénoménologie existentielle de type sartrien répandue en France et illustrée à l'époque par Maurice Merleau-Ponty (1945) et Francis Jeanson (1951) » écrit Deliège rétrospectivement⁴⁴. Lecteur de Saussure, Lévi-Strauss, Ruwet et Greimas (mais aussi de Troubetzkoï, Jakobson et Hjelmslev), Deliège part du structuralisme « dans l'espoir de découvrir les voies nouvelles d'une méthode d'analyse capable d'enrichir substantiellement la pédagogie musicale [...] »⁴⁵. L'une des remarques importantes de l'article de 1966 porte sur la possible justification d'une définition d'une sémantique de la musique. Sans nier toute l'ambivalence de l'analogie, Deliège admet qu'une sémantique de la musique impliquerait – ce qui est tout à fait discutable – les catégories d'un *signifiant* et d'un *signifié* ou, dans une perspective plus adéquate, celles des niveaux morphologique, syntaxique et sémantique.

Une telle approche de la musique insiste alors sur la distinction entre le « *niveau matériel de l'expression* » et le « *niveau de contenu* », expressions que Deliège emprunte à la linguistique de Hjelmslev⁴⁶, ou entre le « *niveau phonologique* » et le « *niveau sémantique* », expressions tirées de Jakobson dans la traduction de Ruwet⁴⁷. Bien qu'encore très vague, le « *niveau matériel de l'expression* », appliqué à la musique, serait « celui de l'association des composants du son ou des complexes sonores harmoniques »⁴⁸. Une

⁴³ Célestin Deliège, « Approche d'une sémantique de la musique », *Revue belge de musicologie*, vol. XX/1-4, 1966, repris dans SRAM, 2005, p. 88-89.

⁴⁴ « Avant-propos », SRAM, p. 13. Célestin Deliège fait référence à la *Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty et à *La phénoménologie* de Francis Jeanson.

⁴⁵ Célestin Deliège, art. cit., 1966, repris dans 2005, p. 85.

⁴⁶ Louis Hjelmslev (1943), *Prolégomènes à une théorie du langage*, trad. fr. A. M. Léonard, Paris, Minuit, 1968.

⁴⁷ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale 1*, trad. N. Ruwet, Paris, Minuit, 1963, p. 104.

⁴⁸ Célestin Deliège, art. cit., 1966, repris dans 2005, p. 91.

référence à Troubetzkoï⁴⁹ est citée par Deliège dans son analyse de la pièce op. 10 n° 4 de Webern, publiée pour la première fois en 1975, mais dont l'idée remonte au mois de mars 1965⁵⁰. Il avait alors analysé l'œuvre dans le cadre d'un séminaire dont il avait la charge au Centre de Sociologie de la musique de l'Institut de Sociologie de l'Université libre de Bruxelles. Deliège choisit dans cet article de commenter l'un après l'autre les niveaux *morphologique* (ce qui relève, par exemple, de l'alphabet d'une langue) et *syntaxique* (les règles de bonne formation de celle-ci). Il commente le langage musical webernien à la lumière de ces niveaux : l'échelle chromatique (le demi-ton comme élément premier) caractérise le niveau morphologique. Le niveau syntaxique repose sur la combinaison des *figures* musicales structurées à partir du substrat morphologique. La différenciation établie entre les deux niveaux me semble encore aujourd'hui discutable car la notion d'*engendrement* chromatique peut déjà relever du niveau syntaxique.

C'est dans « Théorie et pratique de l'analyse musicale syntaxique de niveau élémentaire »⁵¹ que Célestin Deliège semble développer le plus précisément sa réflexion sur la syntaxe musicale en abordant les critères d'« *invariant* » et de « *variant* », de *hiérarchie des transformations* (de type *identique, isomorphe, symétrique, dissymétrique, non symétrique, ou asymétrique*). Il aborde également l'épineuse question de la segmentation. Les notions de « phrase », de « période », ont-elles toujours une justification ? Comment trouver des critères pertinents de hiérarchisation de ces segments ? Parallèlement aux travaux de sémiologie musicale de Jean-Jacques Nattiez (à partir du début des années 1970), Deliège en vient à proposer un type de hiérarchie des catégories syntaxiques de la plus petite unité (ou « formant ») à la plus grande.

Le problème de la démonstration réside toujours dans ce choix arbitraire qui consiste à renvoyer certains critères au « plan de l'expression » (le

⁴⁹ Nicolas Troubetzkoï (1939), *Principes de phonologie*, trad. fr. J. Cantineau, Paris, Klincksieck, 1957.

⁵⁰ Célestin Deliège, « Webern, op. 10 n° 4 : un thème d'analyse et de réflexion », *Revue de Musicologie*, LXI (1), 1975, p. 91-112, repris dans SRAM, p. 67-84.

⁵¹ Contribution au premier congrès international de sémiotique musicale organisé à Belgrade en 1973 et publiée aux éditions du Centre d'Initiative culturelle, Pesaro (Italie), 1975, p. 151-171. Article « profondément remanié » dans SRAM, 2005, p. 45-65.

signifiant) et d'autres à celui du « contenu » (le signifié). Le terme même d'« expression » est ambigu car on pourrait croire qu'il renvoie à un contenu d'affects. Il n'en est rien. S'il y a un critère de l'ordre de la signification possible en musique, ne serait-il pas dans la « convention », voire dans le contenu émotif suscité par la musique sur l'auditeur ? Avec le recul des années, Deliège écrit : « L'étude de la sémantique musicale nous expose au piège de la métaphysique »⁵². Tout bien considéré, peut-on aujourd'hui raisonnablement parler de sémantique musicale ? Les outils de la linguistique ont-ils été d'une aide précieuse ? Doit-on, aujourd'hui encore, rester dubitatif ? N'existerait-il pas d'autres pistes ? La découverte de Schenker d'une part, des travaux de Lerdahl et Jackendoff d'autre part, constituèrent des étapes décisives dans la démarche musicologique de Deliège.

La question de la *méthode* fut au centre des réflexions qu'il mena au cours de sa carrière. L'entretien réalisé avec Claude Ledoux permet de comprendre les différentes approches qu'a pu explorer Célestin Deliège au cours des années 1970-1980 dans le cadre de son enseignement de l'analyse au Conservatoire Royal de Musique de Liège. Ce sont ces quelques autres pistes découvertes par Deliège que Claude Ledoux évoque dans l'entretien qui suit.

⁵² Célestin Deliège, « Avant-propos », SRAM, 2005, p. 13.

**LES ANNEES LIEGEOISES : ENTRETIEN AVEC LE COMPOSITEUR
CLAUDE LEDOUX, ANCIEN ELEVE DE CELESTIN DELIEGE**

L'entretien réalisé au Conservatoire Royal de Musique de Mons le 9 novembre 2007 par Maxime Joos. Les paragraphes en italique sont une transcription des propos de Claude Ledoux.

Le compositeur Claude Ledoux, né en 1960, est actuellement professeur de composition au Conservatoire Royal de Musique de Mons et d'analyse musicale au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Après avoir étudié la musique à Sambreville (non loin de Charleroi), il suivit des cours de piano, d'analyse, d'harmonie, de contrepoint, de fugue, de composition et de direction d'orchestre au Conservatoire Royal de Musique de Liège. Il a suivi deux années de suite l'enseignement de Célestin Deliège (en 1977-1978 et 1978-1979) qui lui a « ouvert les portes de l'analyse ».

« Le cours d'analyse musicale était de trois heures par semaine. C'était un cours qui se différenciait particulièrement du cours d'harmonie et qui frappait par son caractère expérimental. La manière dont Célestin Deliège parlait d'analyse choquait beaucoup de gens. Il introduisait des concepts nouveaux pour l'époque qui étaient empruntés à la linguistique. Il parlait de syntagme, de formant... Sa formalisation hiérarchique du discours musical était donc assez éloignée du vocabulaire courant (phrase, période...) employé par les professeurs de l'époque, souvent hérité du modèle de Vincent d'Indy. Célestin Deliège n'a pas défini tout de suite la provenance des concepts qu'il employait. La notion de formant est assez complexe car elle renvoie à une ambiguïté sémantique : le mot formant relève à la fois du modèle linguistique, mais aussi du domaine acoustique ; c'est enfin un terme que l'on trouve employé de manière assez spécifique chez Boulez. La question de la segmentation en musique fut un point saillant de ses prérogatives en analyse. Il remettait à plat la terminologie pour mieux l'interroger. Il n'existait pas à l'époque (et il n'existe toujours pas) de définition large et universelle des termes les plus couramment employés en analyse musicale. Comment définir un thème ? Comment saisir la notion de motif ? L'intérêt du choix du

mot de formant réside dans le fait qu'il peut être minimal, juste un son accentué par exemple. Ce n'est que plus tard que j'ai véritablement identifié ces notions quand je me suis moi-même intéressé à la linguistique, en particulier lors de ma rencontre avec le linguiste Nicolas Ruwet, personnalité originaire également de Liège, à l'époque de la fondation de la Société belge d'analyse musicale vers 1989.

Un deuxième point marquant dans la méthode analytique de Célestin Deliège, qui s'avère le corollaire du point précédent, concernait la notion d'accentuation en musique. Il souhaitait prolonger et surtout amplifier le principe rythmique « anacrouse-accent-désinence » que l'on trouve exploité chez Messiaen, même si celui-ci n'est évidemment pas le premier à l'avoir théorisé. Sa conception phraséologique qu'il a décidé d'appeler « prosodie ATK » (A désignant arsis ou anacrouse, T désignant thesis et K katalexis) se voulait plus générale et comprenait des sous-groupes d'accentuation (AT pour anacrouse sur accent, TA pour accent arsique, TK pour accent désinentiel, KT pour désinence sur accent). Cette méthode reposait sur une appréhension hiérarchique des principes d'accentuation et comprenait des critères de subordination. Il choisissait des œuvres du répertoire pour étayer son argumentaire (une Sonate de Haydn, un Moment musical de Franz Schubert...). A chacun de ses élèves de l'appliquer à une pièce de son choix. Pour ma part, je voulus analyser l'op. 118 n° 2 de Johannes Brahms, cet intermezzo pour piano en La majeur qui propose maintes subtilités phraséologiques comme chacun sait. J'étais l'un des plus jeunes dans la classe mais je m'enthousiasmai très vite. Célestin Deliège nous proposait des critères de segmentation originaux et extrêmement fructueux pour le jeune musicien que j'étais. Il pensait ce lien du formant à la grande forme. Il me donna envie de creuser ces réflexions qui furent riches d'enseignement lors de mes études de composition auprès de Frédéric Rzewski puis de Philippe Boesmans. A sa classe, Célestin Deliège faisait venir des compositeurs et musicologues. Je me souviens d'une intervention très enrichissante de Jean-Jacques Nattiez.

Le troisième point marquant concerne sa conception de l'harmonie. Celle-ci était assez nouvelle, surtout si l'on pense qu'il enseignait dans un pays francophone. Les bases de l'écriture restaient dictées par le traité de Dubois ou les exercices de Challan. On pensait souvent encore l'harmonie comme une succession de « trucs ». Un peu comme si on harmonisait à partir d'une « basse continue », accord par accord, sans être totalement conscient du cadre de

modulation. Deliège faisait reposer son cours sur sa connaissance très aiguisée des théories de Schoenberg et envisageait donc la notion d'intégration d'accords dans un champ plus vaste défini par le processus tonal. Il étayait sa connaissance des principes harmoniques schoenbergiens par des références, encore peu affichées en cours à l'époque, à la théorie schenkérienne. Cette double référence n'allait pas nécessairement de soi puisque les deux théoriciens furent souvent opposés. Je me souviens très bien, en deuxième année, d'une analyse de la Hammerklavier de Beethoven fondée sur un procédé de réduction qui s'apparentait par certains aspects à une analyse schenkérienne. Il appela ce procédé : « réduction de la mélodie par l'harmonie ». Célestin Deliège retint de Schenker les notions de hiérarchisation, de réduction et de prolongation, ce que je compris après coup puisqu'il ne l'avait pas nommé explicitement en cours. Il cherchait à reconstituer la structure fondamentale de l'œuvre en admettant qu'il existait un contrepoint sous-entendu. Il est intéressant que Deliège ne fit pas de la théorie schenkérienne un dogme. Sur ce point il se différenciait du musicologue Nicolas Meeùs. Des points de divergence sur Schenker existaient entre eux, qui se sont révélés au moment de la naissance de la Société belge d'analyse musicale à la fin des années 1980. Célestin Deliège souhaitait trouver quelque chose qui soit personnel et qui puisse dépasser Schenker. Ce projet prit corps dans son ouvrage intitulé Les Fondements de la musique tonale publié en 1984.

Quand Deliège fut nommé au Conservatoire de Liège, il recourait en effet d'abord aux méthodes de Schoenberg et insistait sur « le développement par variation et tout ce qu'il a produit dans le domaine de la phraséologie classique ». Dans sa brève autobiographie, Deliège précise : « Je persiste à penser que c'est extrêmement important. Oserais-je regretter que, en France et non moins chez nous, on continue d'ignorer cet aspect de l'écriture en le jugeant parfois trop académique. J'ai commencé à travailler selon ces bases avec les étudiants, mais en me bornant bien malgré moi à un travail d'observation analytique sans pouvoir toucher à l'écriture. Or analyse et écriture doivent constituer un projet unique »⁵³. L'épineuse question des liens entre les programmes des cours d'écriture et ceux d'analyse est récurrente chez Deliège. Dans une contribution où il rend hommage au musicien Jean-Claude Baertsoen, Deliège raconte ses

⁵³ Célestin Deliège, « Qui suis-je ? », LACD, 1998, p. 14.

échanges extrêmement fructueux avec lui : « il ne me fallut pas plus de cinq minutes pour me rendre compte que j'avais rencontré un interlocuteur. Je dois bien avouer que cela ne m'était plus arrivé, sur ce terrain, depuis le temps de mes interminables entretiens avec Pierre Froidebise. J'avais bien tenté d'aborder ces questions avec André Souris, mais je crois qu'il y était relativement indifférent. Il enseignait l'harmonie au départ du traité de Koechlin parce que les données lui en paraissaient meilleures, sans autre souci de l'allure peu systématique de l'ouvrage »⁵⁴. Deliège sous-entend par ces remarques que la formation traditionnelle du musicien est trop segmentée et qu'elle n'insiste pas assez sur l'importance de la « réécriture ». C'est dans son article intitulé « L'analyse de la syntaxe tonale par la réécriture », republié dans *Sources et Ressources d'analyses musicales* (2005) que Deliège a formalisé ses principes d'analyse fondés sur la technique de réduction⁵⁵. Originellement conçue comme session pédagogique présentée dans le cadre du Premier Congrès Européen d'Analyse Musicale (Colmar, octobre 1989), cette contribution n'a fait qu'entériner une méthode schenkérienne qui n'était encore que peu maîtrisée à l'époque.

Deliège découvrit les premiers travaux du musicologue Fred Lerdahl et du linguiste Ray Jackendoff sur leur théorie générative de la musique tonale quelques années avant que ne soit publié en 1983 l'ouvrage *Generative Theory of Tonal Music* (GTTM) aux presses du MIT. « C'est à ce moment que mes vues sur l'analyse et ma pédagogie vont se transformer totalement. En mai 1975, Luciano Berio et Nicolas Ruwet organisent à l'IRCAM, encore en période de gestation, un *colloque Linguistique-Musique*. Les actes n'en seront jamais publiés, Boulez l'ayant jugé médiocre. Deux jeunes chercheurs américains étaient en droit d'échapper à ce déshonneur, Fred Lerdahl (Columbia) et Ray Jackendoff (MIT) »⁵⁶. L'adjectif « génératif » provient de la linguistique générative de Chomsky. L'intérêt dans la sphère francophone pour la linguistique de Chomsky est en partie lié à la publication en 1967 de la thèse de doctorat de Nicolas Ruwet chez Plon, *Introduction à la grammaire générative*. Ruwet avait découvert les *Syntactic Structures* de Chomsky en 1960, livre qui avait été

⁵⁴ Célestin Deliège, « Jean-Claude Baertsoen, esquisse pour un portrait », *Orphée Apprenti*, numéro Créatif Baertsoen, 14-15 (1993), p. 12-14.

⁵⁵ Célestin Deliège, SRAM, 2005, p. 123-129.

⁵⁶ Célestin Deliège, SRAM, *op. cit.*, p. 16.

publié en 1957, mais qui ne fut traduit en français au Seuil qu'en 1969. Selon François Dosse, spécialiste de l'histoire du structuralisme, Ruwet « y expose les principes chomskyens, et c'est pour lui, comme de nombreux linguistes, l'expression d'une rupture radicale avec la première période structuraliste »⁵⁷. Si Nicolas Ruwet a reçu sa formation à Liège, c'est en 1959 qu'il quitte la Belgique pour Paris où il suit les cours d'Emile Benveniste au Collège de France, ceux d'André Martinet à la Sorbonne et le séminaire de Claude Lévi-Strauss à l'École des Hautes Etudes. En 1962, Ruwet entre au Fonds national belge de la recherche scientifique (FNRS). Il traduit et préface en 1963 le recueil d'articles de Jakobson constituant la première partie des *Essais de linguistique générale*. Il fréquentera également le séminaire de Lacan.

C'est véritablement à partir de ce double ancrage méthodologique (la théorie de Schenker d'une part et la GTTM d'autre part, se présentant elle-même comme le fruit d'une réflexion issue de références à Schenker, à la linguistique chomskyenne et aux sciences cognitives) que Deliège formalisa très en détail sa « prosodie ATK ».

Riche de son expérience à la Radio, Célestin Deliège était l'une des personnalités fortes du Conservatoire Royal de Musique de Liège. Quand j'étais élève, Henri Pousseur venait de prendre la direction de l'établissement en 1975 et Pierre Bartholomé fut nommé à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Liège en 1977, qu'il dirigea pendant vingt-deux saisons. Pierre Bartholomé fut avec Henri Pousseur le fondateur de l'ensemble Musique Nouvelle et du Centre de Recherches et de Formation Musicales de Wallonie, centre qui avait vu le jour au début des années 1970 et dont j'ai eu l'honneur d'assurer la fonction de Directeur Artistique de 2002 à 2005 après y avoir été admis en 1979. Le Centre de Recherches comptait un studio de musique électronique, proposait des ateliers de musique contemporaine, des ateliers pédagogiques... Il n'est pas inintéressant de constater que ces institutions ont vu le jour à une période où étaient créés à Paris l'IRCAM ou encore l'EIC (Ensemble Intercontemporain). Très engagé dans la musique contemporaine, Pousseur soutenait les initiatives de Deliège qui avait fréquenté comme lui les cours de Darmstadt (Ferienkurse). C'est lors d'un séjour dans cette ville que Célestin Deliège y avait connu son épouse, Irène,

⁵⁷ François Dosse, *Histoire du structuralisme*, II, Paris, La Découverte, 1992, p. 13.

dont la carrière devait s'orienter vers la psychologie de la musique. Ses entretiens avec Boulez réalisés entre 1972 et 1974 et publiés en 1975 avaient contribué à asseoir sa notoriété de musicologue. Si Célestin Deliège était un fervent défenseur de la musique du XX^e siècle, la place de la musique tonale n'en était pas moins déterminante puisqu'elle était souvent au centre de ses recherches analytiques.

A ce sujet, Deliège écrit : « Alors que je vivais beaucoup plus intensément le répertoire contemporain, le paradoxe voulut qu'il me fut impossible de travailler d'une manière également rationnelle sur ce répertoire. Ici s'exprime mon doute sur le langage contemporain. Un langage non pré-codé est-ce encore un langage ? Des procédures personnelles suffisent-elles à le constituer ? Parmi mes amis, il n'en manquera pas pour me juger bien conservateur. La question est pourtant pertinente et ne se tient pas dans l'axe progressiste/conservateur. Trop d'œuvres contemporaines me parlent pour que je me contente d'une attitude immobiliste sur un doute, et je m'emploie aujourd'hui à interroger aussi objectivement que possible les fondements de l'harmonie atonale »⁵⁸. Néanmoins, Deliège n'a jamais pu admettre que des procédures spécifiques tiennent lieu de grammaire, considérant qu'elles ne peuvent que s'y « superposer ».

Il inscrivait à son cours des analyses de Haydn, de Beethoven, de Schubert, mais aussi Don Juan ou Elektra de Richard Strauss, ou encore la Première Symphonie de Gustav Mahler. Il aborda par ailleurs quelques Préludes pour piano de Debussy, des extraits du Pierrot lunaire de Schoenberg, les Variations opus 27 pour piano de Webern, des extraits du Sacre du printemps de Stravinsky ou encore les Poèmes de Mallarmé de Ravel. En appréhendant Debussy, il s'est intéressé à une problématique qui est celle du « projet musical » chez un compositeur. Il pensait ce « projet » comme une « manière d'organiser des stratégies » ; pas seulement des techniques d'écriture, mais des stratégies de composition qui relevaient d'une réflexion sur un problème de discours. Son approche de Stravinsky, du Sacre du printemps en particulier, reposait davantage sur une explication du procédé des « personnages rythmiques » présentés par Messiaen dans sa propre analyse. Deliège avait suivi un cours de Messiaen à Darmstadt. Il

⁵⁸ Célestin Deliège, « Qui suis-je ? », art. cit., p. 15.

avait aussi pris le temps de commenter la Philosophie de la nouvelle musique d'Adorno où il est question de confrontation entre Schoenberg et Stravinsky. Delière insistait sur les différences existant entre les deux compositeurs, en particulier ce qui relevait des enjeux harmoniques. Si le langage de Stravinsky repose le plus souvent sur une déformation progressive d'échelles modales, celui de Schoenberg est structuré par la relation d'adéquation entre le vertical et l'horizontal. C'est à la suite d'une suggestion de ma part que Célestin Delière a choisi d'exposer une analyse des Poèmes de Mallarmé de Ravel. Son cours a porté avant tout sur « Soupir » dont l'instrumentation, exceptionnelle, prolonge la poétique mallarméenne. Delière en parlait avec beaucoup de justesse. Sa culture était immense, tant littéraire que philosophique. Il connaissait fort bien Mallarmé. L'un de ses articles sur Boulez en porte la trace : « Une conjonction Boulez-Mallarmé »⁵⁹. Mais je me souviens encore davantage de son cours sur les Variations opus 27 de Webern. Il les a abordées lors de ma deuxième année et m'a tellement apporté qu'il m'a donné l'idée de défendre en fin d'année un travail d'analyse sur les Variations op. 30. Sa vision était assez imprégnée d'une logique structurale. Néanmoins, il ne privilégiait aucunement une méthode scolastique ; son analyse de Webern insistait sur l'organisation asymétrique de la phrase, sur les jeux hiérarchiques des silences. Cette faculté qu'il avait de mettre en lumière les déséquilibres se rapprochait de sa conception de la phraséologie mozartienne. Il nous faisait écouter l'interprétation de Charles Rosen. Mon expérience comme étudiant en piano ne pouvait que se nourrir de ces différentes réflexions.

En parallèle de ma deuxième année chez Célestin Delière, j'eus l'occasion d'appréhender également la musique contemporaine auprès du compositeur Jean-Louis Robert, par ailleurs pianiste de l'ensemble Musique Nouvelle. Je découvris les œuvres de Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen et Henri Pousseur dont Jean-Louis Robert avait été l'ancien élève. Cette classe était un cours préalable à l'entrée en composition. J'avais par ailleurs le projet de jouer le 1^{er} Cahier des Structures de Boulez. Ce projet, avorté, fut remplacé par une prestation avec les Perspectives de Zimmermann. Dans les années 1980, j'ai été membre de l'ensemble Synonymes avec Patrick Davin qui fut aussi l'élève de Célestin Delière à la classe d'analyse et qui fait aujourd'hui une très belle carrière de chef d'orchestre. Patrick Davin était alors violoniste dans l'ensemble et moi pianiste. J'ai également eu le privi-

⁵⁹ Cf. Célestin Delière, IMI, 1986, p. 139-170.

Maxime Joos

lège de succéder à Deliège, une année, en 1988-1989. Ce n'était pas la première fois que j'enseignais l'analyse puisque j'avais eu l'occasion de remplacer Bernard Focroulle qui avait pris une année de congé durant la saison 1985-1986. Bernard Focroulle assurait à l'époque le deuxième cours d'analyse au Conservatoire, en complément des heures de Célestin Deliège.

Claude LEDOUX

(Conservatoire Royal de Musique de Mons ;
Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris)

Maxime JOOS

(Conservatoire à Rayonnement Régional de Lille ;
Membre de la Société Française d'Analyse Musicale)

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE :

ADORNO, Theodor W. (1949), *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen ; repris dans les *Gesammelte Schriften* 12, 1975 ; *Philosophie de la nouvelle musique*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962.

ANDREATTA, Moreno et SCHAUB, Stéphan, « Une introduction à la *Set Theory* : les concepts à la base des théories d'Allen Forte et de David Lewin », *Musurgia*, X/1, 2003, p. 73-92.

ANDREATTA, Moreno, BARDES, Jean-Michel, Rahn, John (éds), Auour de la *Set Theory*, Paris, IRCAM-Delatour, 2008.

BABBITT, Milton, *The Collected Essays of Milton Babbitt*, ed. by Stephen Peles with Stephen Dembski, Andrew Mead and Joseph N. Straus, Princeton University Press, 2003.

BENJAMIN, George, *Les règles du jeu*, entretiens avec Eric Denut, Paris, Musica falsa, 2004.

BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, 1966.

-*Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, 1974.

BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Genève, Gonthier, 1964.

-*Relevés d'apprenti*, Paris, Le Seuil, 1966.

-*Par volonté et par hasard*, une série d'entretiens avec Célestin Deliège réalisés pour la RTBF (1972-1974), Paris, Le Seuil, 1975.

CAMPOS, Rémy, « L'analyse musicale en France au XX^e siècle : discours, techniques et usages », in Rémy Campos et Nicolas Donin (éds), *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, Genève, Droz, 2009.

CHOMSKY, Noam (1957), *Structures syntaxiques*, traduit de l'anglais par Michel Braudeau, Paris, Seuil, 1969.

-(2000), *Nouveaux horizons dans l'étude du langage et de l'esprit*, traduit de l'anglais par Richard Crevier, traduction révisée par Alain Kihm, Paris, Stock, 2005.

DAHLHAUS, Carl (1967), *La Tonalité harmonique. Etude des origines*, traduit de l'allemand par Anne-Emmanuelle Ceulemans, Sprimont, Mardaga, 1993.

-(1978/1987), *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, trad. fr., Genève, Contrechamps, 1997.

-*Schoenberg*, essais édités par Philippe Albèra et Vincent Barras, trad. fr., Genève Contrechamps, 1997.

-*Essais sur la Nouvelle Musique*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand, Genève, Contrechamps, 2004.

DECROUPET, Pascal, « Ecrits de Célestin Deliège 1959-1998 », LACD, 1998, p. 363-368.

-« Préface », SRAM, 2005, p. 7-12.

DECROUPET, Pascal et NICOLAS, François (éds), *Liber Amicorum Célestin Deliège* [LACD], *Revue belge de Musicologie*, LII, 1998.

DELIEGE, Célestin, « Valeur d'une métaphore », communication aux Journées internationales de musique expérimentale, Bruxelles (Exposition Universelle 1958), *Revue belge de Musicologie*, XIII, 1959, p. 117-129 ; version modifiée dans IMI, « Perception du temps musical », p. 87-100.

-« La relation forme-contenu dans l'œuvre de Debussy », *Revue belge de Musicologie*, XVI, 1962, p. 71-96 ; repris et légèrement modifié dans IMI, « La conjonction Debussy-Baudelaire », p. 105-138 ; réédité in Maxime Joos (éd.), *Claude Debussy. Jeux de formes*, Paris, éd. rue d'Ulm, 2004, p. 101-130.

-« La musicologie devant le structuralisme », *L'Arc*, numéro Claude Lévi-Strauss, 26, 1965, p. 45-55.

-« Sur quelques motifs de l'Ouverture aux *Mythologiques* de Claude Lévi-Strauss », *ibid.*, p. 69-76.

-« Approche d'une sémantique de la musique », hommage à André Souris, *Revue belge de Musicologie*, XX, 1966, p. 21-43, repris dans SRAM, 2005, p. 85-105.

- « Théorie et pratique de l'analyse musicale syntaxique de niveau élémentaire », communication au 1^{er} congrès international de sémiotique (sémiologie) musicale, 1973, Belgrade, Université d'Urbino, in *Actes du congrès*, Pesaro, 1975, p. 151-172 ; essai profondément remanié dans SRAM, 2005, p. 45-65.
- Entretiens avec Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard*, Paris, Le Seuil, 1975.
- « Théories récentes de la tonalité », *Degrés*, 18, 1979, d1-d26. Erratum joint indispensable ; version revue et corrigée dans SRAM, 2005, p. 131-150.
- « A propos de l'ouvrage de Lerdahl et Jackendoff : *A Generative Theory of Tonal Music* », *Revue de Musique des Universités canadiennes*, 4, 1983, p. 141-183 ; repris dans SRAM sous le titre « La théorie générative de Lerdahl et Jackendoff. Exposé et discussion », 2005, p. 175-203.
- Les Fondements de la musique tonale. Une perspective analytique post-schenkerienne*, Paris, Lattès, 1984.
- Invention musicale et idéologies* [IMI], Paris, Bourgois, 1986.
- « Arnold Schoenberg, maître pédagogue en Occident », *Orphée Apprenti*, 3, 1987, p. 19-25 ; reproduit dans SRAM, 2005, p. 37-44.
- « Périodicité – écriture – forme », *Revue belge de Musicologie, Liber Amicorum Henri Pousseur*, XLIII, 1989, 101-122 ; repris dans SRAM, 2005, p. 345-365.
- « La set theory ou les enjeux du pléonasme », article préalable à un symposium sur la question 1^{er} congrès européen d'analyse musicale, Colmar, 1989, *Analyse musicale*, 17, 1989, p. 64-79 ; repris dans SRAM, 2005, p. 249-280.
- « L'analyse de la syntaxe tonale par la réécriture », communication au même congrès in *Actes, Analyse musicale*, numéro hors série, 1991, p. 117-120 ; repris dans SRAM, 2005, p. 123-129.
- « Musiques militantes dans un siècle de crises », in L. Tasmowski & A. Zribi-Hertz (éds), *Mélanges offerts à Nicolas Ruwet*, Paris, 1992, p. 6-23 ; repris sous le titre « Introduction » dans IMI 2, 2007, p. 21-33.
- « Jean-Claude Baertsoen, esquisse pour un portrait », *Orphée Apprenti*, numéro Créatif Baertsoen, 14-15 (1993), p. 12-14.

-« En exil d'un jardin d'Éden », développement d'une communication au colloque *Théorie et pratique musicale* de la Société française de Musicologie, CNSM de Lyon, 1993, *Revue de Musicologie*, 81, 1995, p. 87-119 ; IMI 2, p. 149-174.

-« Qui suis-je ? », LACD, *Revue belge de Musicologie*, LII, 1998, p. 11-15.

-« L'harmonie atonale : de l'ensemble à l'échelle », in Irène Deliège & Max Paddison (éds), *Musique contemporaine. Perspectives théoriques et philosophiques*, Sprimont, Mardaga, 2001, p. 85-108 ; repris in SRAM, 2005, p. 387-411.

-*Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Sprimont, Mardaga, 2003.

-*Sources et ressources d'analyses musicales. Journal d'une démarche* [SRAM], Sprimont, Mardaga, 2005.

-*Invention musicale et idéologies 2* [IMI 2], Wavre, Mardaga, 2007.

DONIN, Nicolas et KECK, Frédéric, « Lévi-Strauss et "la musique". Dissonances dans le structuralisme », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 14, 2006, p. 101-136.

DOSSE, François, *Histoire du structuralisme*, Paris, La Découverte, 2 tomes, 1992.

FLOIRAT, Bernard, « Les Fonctions structurelles de l'harmonie d'Arnold Schoenberg », *Musurgia*, VIII/1, 2001, p. 37-55.

FOCCROULLE, Bernard, « Un rire libérateur », LACD, *Revue belge de Musicologie*, LII, 1998, p. 17-18.

FORTE, Allen, *The Structure of Atonal Music*, New Haven, Yale University Press, 1973.

FRANCASTEL, Pierre, « Sociologie de l'art », in *Table ronde*, n° 142, p. 9-42, partiellement repris in *Traité de Sociologie*, dir. Georges Gurvitch, Paris, P.U.F., 1959.

-*Etudes de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1970.

GEVAERT, François Auguste, *Traité d'harmonie théorique et pratique*, Paris-Bruxelles, Lemoine, 1905-1907.

GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

GOODMAN, Nelson (1968), *Langages de l'art*, trad. Jacques Morizot, Nîmes, Chambon, 1990.

-(1978), *Manières de faire des mondes*, trad. fr. Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, rééd. Folio.

GREIMAS, Algirdas-Julien, « La structure élémentaire de la signification en linguistique », *L'Homme*, Paris & La Haye, IV/3, 1964, p. 5-17.

HANSLICK, Eduard (1854), *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig ; *Du beau dans la musique*, trad. fr., Paris, Bourgeois, 1986.

HEINICH, Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, La découverte, 2001/2004.

HÉNAFF, Marcel, *Claude Lévi-Strauss et l'anthropologie structurale*, Paris, Belfond, 1991.

INDY, Vincent (d'), *Cours de composition musicale*, 3 parties en 4 volumes, rédigé par Auguste Sérieux, Paris, Durand, 3 vol., 1903, 1909, 1933 et 1950.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, 1. *Les fondations du langage*, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963/2003.

-*Six leçons sur le son et le sens*, préface de Claude Lévi-Strauss, Paris, Minuit, 1976.

-*Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977.

JOOS, Maxime, « Variations esthétiques (Schloezer, Boulez, Schaeffner) », *Revue de Musicologie*, 91/2, 2005, p. 401-424.

-(éd.), *Claude Debussy. Jeux de formes*, Paris, éd. rue d'Ulm, 2004.

LEFEBVRE, Henri, *Contribution à l'esthétique*, Paris, éd. Sociales, 1953.

LERDAHL, Fred et JACKENDOFF, Ray, *A Generative Theory of Tonal Music [GTTM]*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1983.

LERDAHL, Fred, *Tonal Pitch Space*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958/74.

-*Le cru et le cuit. Mythologiques I*, Paris, Plon, 1964.

-*Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973/1996.

LEWIN, David, *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New Haven, Yale University Press, 1987.

-*Musical Form and Transformation. Four Analytic Essays*, New Haven, Yale University Press, 1993.

McADAMS, Steve et DELIEGE, Irène, *La musique et les sciences cognitives*, Liège, Mardaga, 1988.

MARTINET, André, *Eléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1970, 1996.

MEEÛS, Nicolas, *Heinrich Schenker, une introduction*, Liège, Mardaga, 1993.

-« Du bon usage de l'analyse schenkerienne », *Analyse musicale*, 30, 1993, p. 21-24.

MESSIAEN, Olivier, *Technique mon langage musical*, Paris, Leduc, 1944.

MORIZOT, Jacques et POUIVET, Roger (éds), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007.

MORRIS, Robert, *Composition with Pitch-Classes*, New Haven, Yale University Press, 1987.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, U.G.E. (10/18), 1975.

-*Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois, 1987.

-*Le combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Bourgois, 1993.

NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, 5 volumes, Arles-Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2003-2007.

PERLE, George, *Serial composition and atonality, an introduction to music of Schoenberg, Berg and Webern*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1962.

-*Twelve-tone Tonality*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1977.

POPPER, Karl (1972/79), *La connaissance objective*, trad. intégrale de l'anglais et préfacé par Jean-Jacques Rosat, Paris, Aubier, 1991, Champs Flammarion, 1998.

POUSSEUR, Henri, « L'Apothéose de Rameau », *Revue d'esthétique*, 1968, p. 105-172.

RAHN, John, *Basic Atonal Theory*, New York, Schirmer, 1980.

RUWET, Nicolas, « Contradictions du langage sériel », *Revue belge de Musicologie*, XIII, 1959, p. 83-97 ; repris dans LMP, 1972, p. 23-40.

-« Fonction de la parole dans la musique vocale », *Revue belge de Musicologie*, XV, 1961, p. 8-28 ; repris dans LMP, 1972, p. 41-69.

-« Préface » aux *Essais de linguistique générale. 1. Les fondements du langage* de Roman Jakobson, Paris, Minuit, 1963.

-« Méthodes d'analyse en musicologie », *Revue belge de musicologie, Hommage à André Souris*, XX, 1966, p. 65-90 ; repris dans LMP, 1972, p. 100-134.

-*Introduction à la grammaire générative*, Paris, Plon, 1967.

-*Langage, musique, poésie* [LMP], Paris, Le Seuil, 1972.

SAUSSURE, Ferdinand (de) (1906-1911), *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Sechehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger, édition critique préparée par Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1979.

SCHENKER, Heinrich, *Harmonielehre*, Wien, Universal, 1906.

-*Das Meisterwerk in der Musik*, München, Dreimasken Verlag, 1925 ; nouvelle édition Hildesheim, Olms, 1974 ; trad. angl. W. Drabkin (éd.), *The masterwork in music* (vol. I), Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1994.

-*Fünf Urlinie-Tafeln*, Wien, Universal, 1932 ; trad. angl. et introduction de Félix Salzer, *Five graphic music analyses*, New York, Dover, 1969.

-(1935) *Der Freie Satz* ; trad. fr. Nicolas Meeùs, *L'écriture libre*, Liège, Mardaga, 1993.

SCHLOEZER, Boris (de), *Introduction à J.-S. Bach*, Paris, Gallimard, 1947/79.

SCHOENBERG, Arnold (1911/22), *Harmonielehre*, Wien, Universal ; trad. fr. D. Collins, *Traité d'harmonie*, Paris, Lattès, 1982.

-*Structural functions of harmony* (éd. L. Stein), New York, Norton, 1969.

SOURIS, André, *La Lyre à double tranchant. Ecrits sur la musique et le surréalisme*, textes présentés et commentés par Robert Wangermée, Sprimont, Mardaga, 2000.

WEBER, Max (1921), « Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik », appendice à la 3^e partie de *Wirtschaft und Gesellschaft*, J. Winkelmann (éd.), Tübingen, Mohr, 1956.