

## De la pensée latérale en ethnomusicologie

Entretien de SIMHA AROM (ethnomusicologue)  
avec FABIEN LÉVY (compositeur)

La plus grande chance de l'ethnomusicologue est bien qu'il soit privé de certitudes théoriques préalables à son travail et peut-être aussi qu'il soit privé d'histoire. [...] Le privilège de l'ethnomusicologue paraît être d'avoir à constituer les grammaires qui lui sont implicitement fournies, cependant que la dimension historique ne peut jamais s'imposer au point de l'obliger à évaluer d'importantes fluctuations. [...] la vraie maîtrise, l'ethnomusicologue la doit à son ignorance ; cependant que le musicologue court le risque de la misère s'il ne tient pas son savoir en méfiance. On en appellera donc finalement à l'avènement d'une véritable musicologie critique<sup>1</sup>

Célestin Deliège

*Vous vous intéressez depuis peu à la musique géorgienne et avez dirigé les recherches de doctorants et de jeunes collègues sur des musiques géographiquement très diverses. Vos propres recherches ont cependant débuté en 1963 par une étude de terrain en Centrafrique sur les musiques d'Afrique centrale. Considérez-vous avec le recul que ce soit un hasard ? Aurait-ce pu être une autre musique ?*

Probablement pas. La découverte des musiques africaines fut pour moi un choc extraordinaire par plusieurs aspects dont je ne mentionnerai que les deux principaux : leur vitalité, et leur complexité, surtout d'un point de vue rythmique. Or, musicien classique de formation, je me trouvais face à des musiques

<sup>1</sup> C. DELIÈGE, dans S. AROM, C. DELIÈGE, J. MOLINO, « Musicologie et ethnomusicologie : vers un renouvellement des questions et une unification des méthodes », *Analyse musicale*, 11, avril 1988, p. 9-15.

auxquelles je ne comprenais rien, sinon le fait, primordial à mon avis, qu'elles m'apparaissaient parfaitement structurées<sup>2</sup>.

*Ce choc aurait-il pu se produire avec des musiques complexes sur d'autres paramètres, comme celui des hauteurs ?*

L'intérêt pour la complexité des hauteurs n'est venu que plus tard, car elle est plus subtile à percevoir. Pour l'essentiel, ces musiques sont pentatoniques et non tempérées. Il y a donc des ambiguïtés entre la perception de la hauteur d'un son et la détermination exacte de sa position sur une échelle. Cependant, quand vingt ou trente personnes chantent ensemble, un effet de pondération qui masque cette ambiguïté émerge très rapidement. En d'autres termes, c'est une musique non tempérée qui « se tempère » en cours d'exécution.

Le rythme m'intéressait déjà avant mon départ en Centrafrique, peut-être parce que je n'étais pas très doué pour cet aspect. Avec le recul, il me semble que mes différents sujets d'étude ont toujours été ceux qui défiaient mes connaissances, comme si l'objectif était de développer mon oreille, ma sensibilité et ma compréhension.

*Vous étiez corniste de formation et jouiez dans un orchestre. Votre intérêt pour des musiques d'autres cultures n'est pas hautement original ?*

J'étais musicalement bilingue avant d'arriver à Bangui, puisque j'ai été éduqué dans la tradition des musiques juives. J'étais familier des liturgies hassidiques et des chants du Shabbat à table avant d'entrer en contact avec la musique occidentale savante, que j'ai découverte seulement à l'âge de 14 ans. Je suis ensuite devenu trilingue avec les musiques africaines. Mon travail en Afrique fut en quelque sorte un retour vers mes origines — la tradition orale.

*Auriez-vous aimé devenir compositeur ?*

Je le voulais mais j'y ai renoncé après avoir entendu la musique de Bartók. Il y exprimait tellement mieux que moi tout ce que j'aurais pu dire.

<sup>2</sup> S. AROM, *Polyphonies instrumentales d'Afrique centrale: structure et méthodologie*, Paris, Selaï, collection « Ethnomusicologie 1 », 2 vol., 1985.

*Juste retour des choses, Ligeti, dont les premières œuvres dans sa période hongroise sont directement inspirées de Bartók, a été fortement influencé, dans ses Études pour piano et les œuvres qui suivirent, par votre travail sur les musiques africaines. Que pensez-vous de cela ? Est-ce de l'emprunt ?*

Ligeti m'a offert pour mon 65<sup>e</sup> anniversaire une esquisse de son *Concerto pour violon*. On y distingue très clairement la présence de ce que les ethnomusicologues africanistes appellent l'*African timeline pattern*. Je lui ai demandé ultérieurement s'il m'avait offert cette page pour cette raison, et il m'a répondu qu'il n'avait jamais fait attention à cela. Il me paraît essentiel de partager mes recherches et je suis heureux quand mes publications sont utilisées par des compositeurs et des musicologues.

Parmi les compositeurs, il y a ceux qui citent directement les musiques de tradition orale, et ceux qui en utilisent certains principes, que ce soit de façon audible, comme avec le hoquet dans *Coro* de Luciano Berio, par exemple, ou de façon plus subtile, comme chez Ligeti. Je vais peut-être me montrer immodeste : Ligeti n'avait initialement pas vraiment compris le principe de ce que j'ai appelé « valeur opérationnelle minimale », c'est-à-dire la plus petite durée pertinente, celle dont toutes les autres sont des multiples. Nous avons échangé plusieurs courriers à ce sujet, et il m'a avoué ensuite que c'est grâce à la compréhension de ce concept qu'il a pu, dans ses *Études* pour piano, donner l'impression que les deux mains du pianiste — en partageant la même valeur opérationnelle minimale — jouent *simultanément* plusieurs thèmes à des tempi différents.

*Parmi d'autres personnalités avec lesquelles vous avez beaucoup échangé, vous vous référez à Jean Molino et à Célestin Deliège. Quelles ont été leurs influences sur vos recherches ?*

J'ai fait la connaissance de Jean Molino dans les années 1970, grâce à Jean-Jacques Nattiez et, n'ayant moi-même à l'époque aucune culture universitaire, Jean Molino est devenu en quelque sorte un maître spirituel par la vision qu'il avait des problèmes auxquels je me heurtais. La tradition juive a cette belle expression : « *Vas et trouve-toi un Rabbi* ».

*Parlons maintenant des méthodes et de l'épistémologie de vos travaux, thématique centrale chez Célestin Deliège. Vous insistez parfois sur la rigueur nécessaire pour conduire des recherches, mais également sur les risques qu'il faut savoir prendre de ne pas suivre de chemins tracés d'avance.*

Un célèbre rabbin hassidique, Rabbi Na'hman de Bratslav, disait: « Ne demande jamais ton chemin, tu risquerais de ne plus pouvoir te perdre... ». Pour ma part, j'ai au contraire souvent demandé mon chemin mais, à mes débuts, je ne pouvais compter que sur moi-même. Cinquante ans plus tard, je mesure la bénédiction que cette situation fut pour mes recherches. Je n'avais rien lu, donc n'avais aucune idée préconçue. J'avais une inexpérience totale, et ne pouvais me fier qu'à mon oreille de musicien, ma curiosité d'esprit et mon intuition.

Lors de mon voyage d'Israël en Afrique en 1963, je me suis arrêté à Paris pour y rencontrer André Schaeffner, fondateur du Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme et grand connaisseur des musiques africaines. Alors que je lui demandais comment je pourrais reconnaître sur le terrain qu'une musique est authentique, il me répondit: « Vous êtes musicien, vous verrez bien! ». Les premières années, à chaque doute, je me remémorais cette phrase.

Il faut s'autoriser à tout laisser ouvert, n'avoir aucune auto-limitation, et parfois procéder à l'inverse d'une déduction logique. C'est ce que le psychologue Edward de Bono, spécialiste en sciences cognitives nomme la *pensée latérale*. Sans le connaître, j'ai beaucoup appliqué ce principe, en détournant les objets de leur fonction première: j'ai ainsi utilisé les techniques du *re-recording*, employées en musique de variété pour mixer les voix, afin au contraire de séparer les différentes parties d'une polyphonie, afin de pouvoir les transcrire et les analyser. J'ai utilisé sur le terrain un synthétiseur Yamaha DX7 afin de proposer aux musiciens africains des simulations de xylophones traditionnels et de mettre au jour, *avec eux*, le mode d'accordage de ces instruments. Luc Bouquiaux, linguiste du CNRS, m'a montré en Centrafrique les techniques d'extraction des phonèmes dans des langues non encore décrites, en particulier le principe de la *commutation de paires minimales*. J'ai détourné ce principe pour l'appliquer à l'identification d'unités musicales. Plus généralement, ces analogies avec d'autres disciplines m'ont permis de définir bien des concepts que l'analyse musicale n'avait pas abordés — ce que j'appelle *trouver les mots pour le dire* —, de la définition des unités jusqu'à la modélisation.

*Vos recherches ont enrichi l'ethnomusicologie, mais plus généralement la théorie musicale en élargissant les définitions de métrique, de rythme et de polyrythmie. Aujourd'hui, vous travaillez sur la polyphonie. Vos travaux ont influencé de nombreux compositeurs. Avec le recul des cinquante années de recherche, vous considérez-vous comme ethnomusicologue ou comme théoricien de la musique?*

Je me considère comme ethnomusicologue, parce que je fais un travail d'ethnomusicologie, et théoricien, dans la mesure où mes recherches contribuent à édifier une musicologie unifiée. La rencontre avec des musiques insoupçonnées fait en effet réfléchir. Mes réflexions sur le rythme sont nées lorsque je me suis aperçu que mes premières transcriptions de musiques africaines étaient fausses, parce que j'ignorais encore qu'il n'y avait dans ces musiques ni temps fort, ni « mesure ». J'ai alors compris qu'un rythme pouvait exister selon trois paramètres et non pas un seul : des accents et changements de dynamique ; des oppositions de timbre ; des changements de durée — en d'autres termes, l'accent n'est pas le seul marqueur du rythme. Autre exemple : lorsque Jean-Jacques Nattiez a demandé à mon équipe de rédiger pour son encyclopédie un article sur la typologie des polyphonies dans les musiques de tradition orale, nous nous sommes vite aperçus que nous réalisions une typologie valable pour *toutes* les polyphonies. L'étude d'autres musiques peut ainsi faire émerger des principes d'une portée plus générale. Voilà le réel apport de l'ethnomusicologue.

*Un chercheur en mathématique s'intéresse principalement à ce qu'il ne connaît pas. De même pour un cuisinier ou un notaire qui feraient de la « recherche ». Doit-on alors encore distinguer, au XXI<sup>e</sup> siècle, l'ethnomusicologie de la musicologie ? S'intéresser à des musiques qu'on ne connaît pas ne devrait-il pas être au centre de la discipline musicologique ?*

Plusieurs caractéristiques distinguent la musicologie de l'ethnomusicologie. En ethnomusicologie, les musiques n'ont le plus souvent ni histoire connue, ni théorie explicite. Jean Molino écrit ainsi :

La musique européenne perd son unité, et on est amené à séparer de la musique tonale les musiques de l'Antiquité, du Moyen Âge, et de la Renaissance. Car, devant ces musiques, nous sommes à peu près dans la situation de l'ethnomusicologue devant les musiques orales : nous ne connaissons pas le système de base et c'est pourtant ce système qu'il faut reconstituer<sup>3</sup>.

L'une des tâches de l'ethnomusicologue consiste précisément à dévoiler l'implicite. La mise au jour de systèmes musicaux ignorés reste pour moi un

<sup>3</sup> J. MOLINO, in S. AROM, C. DELIÈGE, J. MOLINO, « Musicologie et ethnomusicologie : vers un renouvellement des questions et une unification des méthodes », *Analyse musicale*, 11, avril 1988, p. 12.

enrichissement extraordinaire et devrait concerner tous ceux qui s'intéressent à la musique.

Jean Molino poursuit :

Il y cependant une différence essentielle entre l'ethnomusicologue et le spécialiste de musique médiévale ou renaissante. Ce dernier se trouve devant des documents qu'il doit soumettre aux méthodes de la « philologie musicale » ; l'intuition de l'ethnomusicologue est filtrée par la discipline de la critique et de l'interprétation des documents. Mais la valeur heuristique de l'ethnomusicologie peut jouer dans ce domaine un rôle essentiel ; les systèmes musicaux du Moyen Âge ou de la Renaissance ne sont-ils pas sur certains points plus proches des musiques extra-européennes que de la musique classique<sup>4</sup> ?

Ces mots sont prémonitoires de mes recherches entreprises en 2006 sur la musique géorgienne<sup>5</sup>. Les polyphonies liturgiques géorgiennes se situent en effet à la limite de la musique médiévale savante occidentale. Un chercheur comme Siegfried Nadel s'y est intéressé dès 1917 et a publié un ouvrage sur ce sujet en 1933<sup>6</sup>. Marius Schneider y a relevé des analogies avec les musiques médiévales occidentales. Mais les principes qui sous-tendent cette musique restent encore largement méconnus.

*Imaginons un musicologue abordant une musique qu'il ne connaît pas, par exemple une musique récente. Quel conseil pourrait lui donner l'ethnomusicologue que vous êtes pour qu'il appréhende cette musique inconnue plus facilement ?*

En tant qu'ethnomusicologue abordant une musique que je ne connais pas, ma première question est toujours : « Est-ce que cette musique me pose problème ? ». J'ai eu peut-être le tort de ne pas me préoccuper de musiques dont, je dirais, la transcription aurait été trop immédiate quand je les entendais. Cela me semblait trop facile. Les musiques qui m'ont intéressé étaient plutôt celles que je ne comprenais pas, avec pour interrogation : comment sont-elles faites ? Quelle peut être la facture de ces musiques, que les gens jouent sans chef d'orchestre, sans recours à l'écriture, et de mémoire ?

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>5</sup> Recherches entreprises en collaboration avec Polo Vallejo.

<sup>6</sup> S. NADEL, *Georgische Gesänge. Lautabteilung*, Leipzig, Kommissionsverlag Otto Harrassowitz, 1933.

Cela pose plusieurs questions. Initialement, quand je trouvais la méthode permettant de transcrire ces musiques complexes, c'est-à-dire les polyphonies, je les notais. Cela faisait émerger une cohérence, mais jusqu'à un certain point seulement. Ainsi s'est rapidement imposée à mon esprit l'idée de la *modélisation*, le constat que ces musiciens réalisent ce qu'ils font par rapport à des représentations mentales archétypales<sup>7</sup>. On entre alors dans le domaine du *cognitif*, où s'ouvre un énorme chapitre, celui de *l'indicible*. Or, dans le cas des musiques de tradition orale, vous ne pouvez pas demander à un musicien villageois africain, par rapport à quoi il réalise telle ou telle variation, question pourtant essentielle pour comprendre la structure de cette musique. Il faut alors trouver des chemins de traverse, des astuces, ce « bricolage » dont parle Lévi-Strauss dans *Le cru et le cuit*<sup>8</sup>. C'est ainsi que j'ai imaginé de pratiquer des expérimentations *interactives*. Interactives — l'adjectif est fondamental —, car il ne suffit pas d'étudier les structures d'une musique qu'on ne connaît pas, mais d'expérimenter, *avec les musiciens* le bien-fondé de certaines variations, même si elles ne sont pas pratiquées dans leur culture. Variations « admises », c'est-à-dire celles qui ne les amènent pas à dire immédiatement : « Non, ça, on ne peut pas faire », ou « ça, je ne sais pas faire », ou encore « ça, je ne veux pas faire ». Cela n'est pas évident, et il faut alors trouver des astuces d'expérimentation. Cependant, si une musique nous paraît organisée et cohérente, il y a toujours, en amont, des règles. Les musiciens obéissent à des règles cognitives sans d'ailleurs toujours le savoir, un peu, toute comparaison gardée, comme un enfant de six ans qui n'a pas encore appris la grammaire de sa langue, qu'il parle pourtant correctement. Ces musiciens « parlent leur musique » parfaitement, même s'ils ne peuvent en verbaliser la grammaire. Cela signifie qu'il existe des règles, et donc une théorie sous-jacente, bien qu'*implicite*.

*Vous dites souvent qu'une œuvre est « bien faite », ou qu'elle est « structurée ». Pourriez-vous approfondir ce point, et ce, pour toute œuvre ?*

L'œuvre est bien faite quand celui qui l'a faite « a le métier ». Dans une œuvre, il y a une syntaxe, une texture, une chimie des timbres. Quant à la structure, y est-elle perceptible ? Y a-t-il une organisation interne avec des repères qui soient accessibles à celui qui l'écoute ?

<sup>7</sup> S. AROM, « Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale », *Analyse musicale* 22, 1991, p. 67-78.

<sup>8</sup> C. LÉVI-STRAUSS, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

*Vous opposez souvent une ethnomusicologie s'intéressant aux faits musicaux à celle s'intéressant aux praticiens de la musique. Pour le non-initié, cette querelle peut sembler curieuse. Ne pourrait-on pas plutôt dire que les deux approches se complètent, l'«ethno-musicology», en jouant sur l'anglais, appliquant et développant des méthodes d'analyse musicale aux musiques des autres cultures, et la «music-ethnology» appliquant des méthodes anthropologiques à l'objet d'étude que sont les musiciens d'un groupe culturel donné? Pourquoi opposer ces approches? Ne confond-on pas ici méthode et objet?*

Il y a deux grandes tendances en ethnomusicologie. L'une est prédominante, l'autre minoritaire. Dans *The Anthropology of Music* d'Alan Merriam<sup>9</sup>, et de finalement toute l'école américaine — mais qui est également présente en France —, on parle de tout sauf de la musique elle-même — plus précisément on en parle, mais on n'y touche pas, on ne l'étudie pas, on reste à sa périphérie. Dans l'autre tendance, que j'appelle l'ethnomusicologie, celle que je pratique, la musique reste au centre. J'ai d'ailleurs développé une méthode de description à base de cercles concentriques, où la musique en tant que système formel constitue le cercle central. Ce cercle est celui qui intéresse les compositeurs, les musiciens et il devrait intéresser les ethnomusicologues comme les musicologues<sup>10</sup>. La situation est d'ailleurs identique chez ces derniers: il y a ceux — peu nombreux — qui analysent la musique elle-même, en tant que système formel, et ceux qui font de la sociologie, de l'histoire ou de la littérature, mais n'ont pas la musique comme préoccupation principale.

*Certains ethnomusicologues «anglo-saxons» vous critiquent parfois dans le fait que vous appliqueriez des concepts occidentaux pour comprendre ces musiques, et donc que vous appréhenderiez ces musiques avec l'œil colonialiste de l'occidental. Que leur répondez-vous?*

Je leur réponds que si l'on ne veut pas être renversé par une voiture, mieux vaut ne pas traverser la rue... Dans tout ce qu'on entreprend, on s'expose, on prend des risques. La recherche n'y échappe pas. Cependant, le fait de donner à cela une connotation idéologique et colonialiste revient à s'accorder trop facilement une *bonne conscience*. Qu'on le veuille ou non, les concepts avec lesquels

<sup>9</sup> A. MERRIAM, *The Anthropology of Music*, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 1964.

<sup>10</sup> S. AROM, « New Perspectives for the Description of Orally Transmitted Music », *The World of Music* 23/2, 1981, p. 40-60.



opère tout ce qu'on nomme « science » sont occidentaux. Dans la mesure où ils ne trahissent pas l'objet qu'ils décrivent, c'est là un faux débat.

J'ai effectivement entendu les pires critiques. Par exemple le fait de munir de casques et de micros des musiciens africains pour leur faire enregistrer les parties séparées d'une pièce polyphonique serait de faire de l'entomologie... Oui, on m'a dit cela !

Où est le colonialisme ? Illustrons la situation : j'arrive dans un village africain où aucun blanc ne s'était auparavant arrêté sauf pour s'enquérir de viande de chasse ou de papayes à vendre, ou encore pour prendre quelques photos. Je demande la permission de m'installer avec mon matériel, sollicite une case libre pour la louer. J'explique que je suis venu afin d'étudier les chants — parce qu'il n'y a pas de mot pour « musique » — et les danses, car l'un ne va pas sans l'autre. Cela leur paraît d'emblée excessivement insolite, parce que pour eux, la musique est une activité quotidienne et pas un sujet d'étude. En même temps, ils se disent que si ce blanc, qui désire louer une case, dormir sur une natte et vivre sans eau courante et sans électricité, et ce, parfois, pendant plusieurs semaines, et qui a choisi leur village plutôt qu'un autre, c'est que leur musique a de la valeur. Des processus de confiance se mettent alors en place. Et lorsqu'on fixe ensuite un rendez-vous pour travailler avec tel groupe sur telle musique, les musiciens sont là, et de leur plein gré. Je ne leur impose rien. Où est donc « l'œil colonialiste de l'occidental » ?

*Même si vous refusez dans votre travail une quelconque dimension éthique, ne pourrait-on finalement pas dire qu'elle est présente, puisqu'elle consiste à respecter l'autre tel qu'il est, sans condescendance ni victimisation ?*

Vous touchez là un point essentiel. La première chose que je dis aux musiciens en arrivant sur le terrain est : « Dans la société d'où je viens, je suis musicien ». S'instaure aussitôt une connivence extraordinaire. Même si, par la suite, la nature de mes questions les surprend parfois, parce qu'ils ne se les sont jamais posées à eux-mêmes, les musiciens sont toujours ravis de partager, avec l'étranger que je suis, leur enthousiasme et leurs connaissances.



## Table des matières

Avant-propos <i>Pierre Bartholomé</i>	7
La bibliothèque et les archives de Célestin et Irène Deliège à l'Université libre de Bruxelles <i>Jean-Pierre Devroey</i>	13
Situer Célestin Deliège <i>Robert Wangermée</i>	15
Anton Webern et la forme sonate : lorsque modernité et tradition s'harmonisent <i>Jean-Marie Rens</i>	33
Célestin Deliège, lecteur de Schenker <i>Nicolas Meeùs</i>	59
Célestin Deliège et la Théorie Générative de la Musique Tonale : Singularités et apports musicologiques <i>Maxime Joos</i>	71

- Autour de la *Set Theory* et de l'analyse de la musique atonale.  
 Démarche structurale et approche phénoménologique  
 à partir des écrits de Célestin Deliège 93  
**Moreno Andreatta**
- Genèse et traces de *Par volonté et par hasard*. Sources et  
 ressources des entretiens de Pierre Boulez  
 avec Célestin Deliège 111  
**Valérie Dufour et Jean-Marie Rens**
- La modernité musicale en contexte postmoderne et post-  
 postmoderne. Du concept à une écoute structurale réinventée 133  
**Pascal Decroupet**
- Pour un nouvel « urbanisme musical ». À propos de la nouvelle  
 vague de « saturation » sonore revendiquée  
 par Franck Bedrossian et Raphaël Cendo 147  
**Pierre-Albert Castanet**
- Musicologie critique ou musicologie générale ? À propos  
 des positions de Célestin Deliège sur les musiques  
 de tradition orale et « les autres musiques » 159  
**Jean-Jacques Nattiez**
- La création lyrique dans le monde contemporain 179  
**Bernard Foccroulle**
- De la pensée latérale en ethnomusicologie.  
**Entretien de Simha Arom (ethnomusicologue)**  
**avec Fabien Lévy (compositeur)** 191





COLLECTION « MÉMOIRES »

- Les Minorités, un défi pour les États.* Actes de colloque (2012)
- L'idéologie du progrès dans la tourmente du postmodernisme.* Actes de colloque (2012)
- Denis Diagre, *Le Jardin botanique de Bruxelles (1826–1912). Reflet de la Belgique, enfant de l'Afrique* (2012)
- Musique et sciences de l'esprit.* Actes de colloque (2012)
- Catherine Jacques, *Les féministes belges et les luttes pour l'égalité politique et économique (1914-1968)* (2013)
- Athéisme voilé/dévoilé aux temps modernes.* Actes de colloque (2013)
- Stéphanie Claisse, *Du Soldat Inconnu aux monuments commémoratifs belges de la Guerre 14-18* (2013)
- Georges Bernier, *Darwin, un pionnier de la physiologie végétale. L'apport de son fils Francis* (2013)
- Jacques Reisse, *Alfred Russel Wallace, plus darwiniste que Darwin mais politiquement moins correct* (2013)
- La démocratie, enrayée?* Actes de colloque (2013)
- Catherine Thomas, *Le visage humain de l'administration. Les grands commis du gouvernement central des Pays-Bas espagnols (1598-1700)* (2014)
- Francis Robaszynski, Francis Amédro, Christian Devalque et Bertrand Matrion, *Le Turonien des massifs d'Uchaux et de la Cèze* (2014)
- Pierre Verhas, *L'histoire de l'Observatoire royal de Belgique* (2014)
- L'Homme, un animal comme un autre ?* Actes de colloque édités par Jacques Reisse et Marc Richelle (2014)
- La bataille de Charleroi, 100 ans après.* Actes de colloque (2014)
- Pierre Assenmaker, *De la victoire au pouvoir. Développement et manifestations de l'idéologie impériatoriale à l'époque de Marius et de Sylla* (2014)
- De Mons vers le Nouveau Monde. Lettres de Jean-Charles Houzeau en Jamaïque (1868-1876),* Hossam Elkhadem et Marie-Thérèse Isaac (ed.) (2015)
- Le Quatrième partage de la Pologne.* Actes de colloque (2015)
- Frédéric Boulvain et Jean-Louis Pingot, *Genèse du sous-sol de la Wallonie* (2015, 2<sup>e</sup> éd. revue et augmentée)
- La liberté d'expression. Menacée ou menaçante ?* Actes de colloque (2015)
- Robert Wangermée et Valérie Dufour (dir.), *Modernité musicale au XX<sup>e</sup> siècle et musicologie critique. Hommage à Célestin Deliège.* Actes de colloque (2015)
- Jean-Louis Migeot, *Des chiffres et des notes. Mathématique et solfège, physique et musique : une introduction* (2015)







