

La satire et l'épître Satire and Epistles

Martin Kaltenecker

Volume 16, numéro 1, 2005

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

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902380ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902380ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kaltenecker, M. (2005). La satire et l'épître. *Circuit*, 16(1), 9–32.
<https://doi.org/10.7202/902380ar>

Résumé de l'article

En partant de ce que Hayden White nommait les « tropologies » du discours sur l'histoire, c'est-à-dire des structures narratives sous-jacentes, nous examinons dans cet article la figure du refus d'une histoire normative et conceptuelle. Récusant une conception philosophique de l'histoire, celle de Hegel, Ranke, Burckhardt ou Dilthey vont élaborer au XIX^e siècle différents modèles nouveaux, toujours utilisés de nos jours, axés sur l'idée de la communauté, de la *Lebenswelt*, du contexte, et qui visent une saisie du particulier et non pas de lois générales. On donnera quelques exemples de ce type de conceptualisation dans la musicologie allemande du XIX^e siècle, puis dans certaines présentations de la musique contemporaine, en faisant ressortir le passage entre des histoires « axiologiques » (qui développent des critères d'élimination forts, avec une tendance à resserrer le corpus) et des visions contextualistes, vers lesquelles incline l'idéologie sceptique et anti-philosophique de notre temps; les unes tiennent à une définition de ce qu'est une oeuvre d'art, alors que les autres tentent de la contourner.

La satire et l'épître

Martin Kaltenecker

Nous aimerions nous exposer dans ces quelques remarques au risque signalé en 1923 par le philosophe Paul Yorck : « Une comparaison reste toujours esthétique, elle colle à la forme apparente¹. » Il s'agira d'isoler dans le flot séduisant, et si décourageant par son ampleur, des livres sur l'historiographie, quelques figures qui peuvent se retrouver dans la réflexion sur l'histoire de la musique au siècle dernier, afin de les comparer à celles, déjà moins affirmées, qui abordent la conception d'une histoire musicale du xx^e siècle².

L'historiographie

Le présent, le langage

La réflexion sur l'écriture de l'histoire doit depuis toujours faire face à la question de la possibilité ou non d'une présentation objective, d'un niveau neutre, thème qui se divise aussitôt en plusieurs questions. Est-ce par exemple la distance ou bien la proximité qui garantit la véracité? Est-ce que le témoignage prime toujours, de façon absolue, sur une narration après coup qui rassemble et agence des traces et des récits anciens — Thucydide est-il plus crédible pour avoir participé lui-même à une bataille? Faut-il se méfier au contraire des témoignages, de « l'histoire brûlante encore, telle que les contemporains l'ont sentie, décrite, vécue, au rythme de leur vie, brève comme la nôtre³ », comme le soutenait Braudel? Est-ce que l'adepte de *l'oral history*, recomposant une époque à l'aide de témoignages, ne serait-il pas comme un psychanalyste qui ferait crédit au

1. Cité par Gadamer, 1990, p. 238.

2. Cet article repose sur une communication faite au séminaire d'Esteban Buch à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), en mars 2004. Il reprend par ailleurs certains motifs abordés dans « Intrigue et interruption », *Critique*, n° 639/640, août-septembre 2000.

3. Braudel, 1990, p. 16.

4. Pour la schématisation des stades de l'analyse, voir Lacan, 2005, p. 405.

5. Pour la différence entre histoire et annales, voir par exemple Aulu-Gelle, 2001, V, p. 18.

6. *Panegyrique*, 9 (cité dans Hartog [dir.], 1999, p. 93).

7. Lévi-Strauss, 1962, p. 341.

8. Humboldt, 1960, p. 596.

9. Cité dans Jauss, 1970, p. 219.

10. *Analytical Philosophy of History* (1965) (cité dans Ricœur, 1991, p. 265; voir aussi, p. 289, la remarque sur Northop Frye, qui considérait les ouvrages de Spengler et Toynbee comme des « épopées »).

premier stade de l'analyse, quand le patient ne produit qu'une représentation narcissique et imaginaire de son passé⁴? D'autre part, la distance reste-t-elle possible dans un récit, ou bien l'écriture entraîne-t-elle une transformation narrative des faits et gestes? Le soupçon de cette double transformation ou déviation est évidemment très fort — l'historiographie paraît enracinée, engoncée, engluée à la fois dans le *présent* et dans le *langage*. L'engagement de l'historien dans le présent et la fonctionnalisation de son texte ont d'ailleurs souvent été parfaitement *assumés*; à l'origine, *historia* signifiait « enquête », c'est-à-dire visée, intentionnalité, recherche de preuves — s'opposant donc idéalement à ce qui serait collecte d'informations, liste, archivage, chronique, annales⁵ — et la tradition rhétorique de l'Antiquité conseillait de cueillir des exemples historiques pour les arranger en fonction du moment présent : Isocrate affirme que les actions passées sont un bien commun auquel il faut recourir à propos et quand c'est utile (*to d'en kairou*)⁶. Pour Hegel, l'histoire au sens emphatique, ce ne sont pas les *res gestæ*, mais leur réflexion dans une *historia rerum gestarum* qui est émanation d'un point de vue supérieur, et que tout historien inévitablement « apporte ses catégories ». Que toute présentation du passé soit déjà un discours, qu'elle découle d'un affect, d'une revendication, trouvera enfin une formulation extrême chez Nietzsche, pour qui la falsification de l'histoire, expression de la souveraineté de l'interprétation, est seule productive; elle se lit encore dans la célèbre formule de Lévi-Strauss qu'il n'y a que de « l'histoire pour⁷ ».

C'est sous l'égide de Nietzsche également que se développe une attention aux limites, aux distorsions, aux anamorphoses que le langage lui-même, les lois implicites du discours et du texte, imposent à tout récit historique, fascination qui s'est accrue avec le *linguistic turn* dans les sciences humaines au xx^e siècle. Mais depuis Humboldt au moins, on disserte sur le paradoxe d'une narration soutenue par une précompréhension de ce qu'elle fait semblant de restituer⁸; Johann Gustav Droysen reprochait par exemple à Leopold von Ranke une sorte d'illusion « narrativiste », qui consiste à croire que l'on pourrait saisir et décrire une « action complète, avec un début et une fin véritables⁹ »; et Arthur Danto soulignera encore « qu'un récit est déjà par la nature des choses une *forme* d'explication¹⁰. » Quant à Roland Barthes, dans *Le discours de l'histoire* (1967), texte par la suite très souvent commenté, il affirmait que tous les faits fonctionnaient « irrésistiblement comme des indices »; par la structure textuelle elle-même, il y aurait élaboration idéologique, et derrière un référent toujours un signifié informulé.

Cette connexion inévitable entre compréhension et narration (laquelle oblige à une sélection, une graduation, des péripéties, des aboutissements, etc., des artifices peut-être abusivement surimposés à la matière) a suscité avec le livre *Metahistory* (1973) de Hayden White une construction un peu

baroque — avec ce qu'elle implique de calfeutrages, de cales et de fausses symétries, mais aussi de séduction et d'éclairages inattendus. Pour White, « fiction et histoire appartiennent à la même classe quant à leur structure narrative¹¹ », et le texte historique est avant tout un « artéfact littéraire ». White repère alors, dans les livres d'historiens célèbres, le travail souterrain de *master tropes* (qu'il reprend à Vico), la métaphore, la métonymie, la synecdoque et l'ironie, structures profondes permettant « d'assimiler l'infamier » et d'ordonner des phénomènes foisonnants. La métaphore (ou plus exactement, le tropisme métaphorique d'un texte) tend ainsi à mettre en valeur des similitudes ; la synecdoque, un rapport exemplaire entre microcosme et macrocosme ; la métonymie, une décomposition en éléments entretenant un lien de causalité ; l'ironie, une présentation qui fait ressortir des contradictions irréconciliables. À ces tropes correspondent quatre formes littéraires vers lesquelles tendra le texte historique : la métaphore est liée à la *romance* (récit symbolique, roman d'aventures), la synecdoque à la comédie (l'harmonisation de la partie et du tout tend vers un rapport pacifié) ; la métonymie (liaison entre parties sur le même plan) à la tragédie, comme concaténation causale ; et l'ironie enfin à la satire, qui refuse tout point de vue dominant, tout axe cardinal¹². Le texte historique est ensuite analysé en fonction de la distinction entre *plot* (intrigue) et *story* (type d'histoire) : « Ce que l'historien, en abordant le matériau historique, doit apporter à son étude, c'est une idée générale des types d'histoires (*kinds of stories*) qu'il y trouvera sans doute, de même qu'il doit apporter, en abordant le problème de la représentation narrative, l'idée d'une intrigue pré-générique (*plot*) au moyen de laquelle l'histoire que *lui* raconte recevra une certaine cohérence formelle¹³. » Enfin, chaque type de narration est lié par White (d'une façon plus convaincante, me semble-t-il, qu'aux tropes fondamentaux¹⁴) à une certaine attitude ou idéologie : le récit épiphanique de la Révolution française chez Michelet correspond à une dramatisation anarchiste ; le détachement conservateur de Ranke correspond au type de la comédie, qui mise sur une réconciliation sereine et une vision organiciste du réel ; l'ironie « satirique » de Burckhardt traduit une idéologie libérale¹⁵.

White considère que si l'historien substitue toujours à l'argumentation un *employment*¹⁶, le texte narratif n'en reste pas moins un mode de connaissance ; il doit puiser nécessairement dans un fonds « mythique » d'histoires pour être intelligible¹⁷. « La fictionnalisation de l'histoire est une explication qui éclaire au même titre que la grande littérature, et il faut ajouter que si les historiens reconnaissent l'élément fictionnel de leurs narrations, cela ne signifierait pas pour autant une dégradation de l'historiographie en idéologie ou en propagande. Cette *prise de conscience* pourrait au contraire servir comme un moyen

11. Selon la formule de Ricœur, 1991, p. 287.

12. Voir White, 1973, chap. 3-5, ainsi que White, 1978, cité ici d'après la traduction allemande de Brinkmann-Siepmann et Siepmann, 1986, p. 93.

13. White, 1978 (1986), p. 78. Selon la formulation de Ricœur, « les modes de mise en intrigue sont les produits d'une tradition d'écriture » (Ricœur, 1991, p. 299).

14. Le statut en est différent : la métaphore est choisie à cause de la possibilité de comprendre le passé parce que nous sommes des hommes comparables à ceux du passé et que tout revient (idée qui fonde pourtant également l'intuition historique chez Ranke), alors que les autres tropes relèvent d'un procédé d'enchaînement narratif ou bien d'une association idéologique.

15. Voir les précisions dans White, 1973, p. 9 et 143, et le commentaire détaillé des ambiguïtés terminologiques de White chez Ricœur, 1991, p. 286s.

16. White, 1973, p. 143.

17. White, 1978 (1986), p. 78.

18. White, 1978 (1986), p. 121 ; la citation est celle d'une phrase célèbre de Ranke (1874 [1824], p. VII).

19. Ricœur, 1991, p. 314 et 317. Voir également la critique de Carlo Ginzburg quant au mésusage du terme « rhétorique » chez les tenants du *linguistic turn*, usage non aristotélicien : la rhétorique n'est pas incompatible avec la preuve, avec les *enthymèmes* (Ginzburg, 2003, introduction et p. 45). La formule du « narrativisme » de Ginzburg lui-même, fondé sur le « pluriel » des interrogations et formes narratives, est donnée p. 95.

20. Plessner, 1980, p. 135. Sur le lien complexe entre ces deux lignes d'évolution, voir Kelly, 1965.

21. Gadamer, 1990, p. 202.

22. Cité dans Dilthey, 1981, p. 119.

efficace contre la tendance des historiens à devenir prisonniers de présupposés idéologiques, qu'ils ne reconnaissent pas comme tels, mais comme perceptions justes de « comment les choses se sont vraiment passées »¹⁸. » White défend ainsi, contre la thèse déconstructiviste pure d'une cohérence toujours artificielle du texte historique qui ferait violence au foisonnement des événements, une incohérence incontournable (narrative ou mythique) mais *réfléchie* et tenue en échec par le commentateur¹⁹.

Apprendre ou expliquer

La question de l'engagement du texte historique dans le présent et dans la langue fait face dans l'historiographie à celle portant sur les outils conceptuels de l'historien et leur adéquation à son objet. Ce thème a été très abondamment traité depuis le XIX^e siècle, depuis le refus de la conceptualisation hégélienne de l'histoire, cette « béatification de l'histoire profane » qui consistait à mettre en parallèle, dès la *Phénoménologie de l'esprit*, la progression de la conscience vers l'esprit (en passant par la conscience de soi et la raison), et de situations historiques²⁰. La nouvelle génération des historiens allemands se détournera d'une telle construction *a priori* de l'histoire (qui étaye une vision du passé sur une vision plus ou moins explicitée du *futur*) parce qu'elle y voyait une mosaïque d'approximations, que les techniques d'interprétation des sources et des langues, qui pouvaient alors tout à fait rivaliser avec le niveau des sciences naturelles, permettaient au contraire de préciser ; d'autre part, les prétendus progrès de la raison, colonne vertébrale de la métaphysique, avaient débouché sur un échec clairement ressenti en 1848. Le refus du concept philosophique est la « fierté » de l'école historique allemande et de l'historicisme qui est son emblème, mais il l'attire également, comme l'a remarqué Hans Georg Gadamer, dans le sillage de la philologie²¹ : opposition qui se cristallisera à la fin du siècle dans la discussion autour de la saisie du (détail) particulier par le (concept) général, discussion toujours sous-jacente, nous semble-t-il, à toute réflexion méthodologique.

On pourrait esquisser brièvement ce refus hégélien — avec ses acquis et ses abdications — chez les historiens Leopold von Ranke et Jacob Burckhardt, ainsi que chez l'historien des sciences humaines (*Geisteswissenschaften*) Wilhelm Dilthey. Ranke, historien prestigieux dont les œuvres complètes comprennent une soixantaine de volumes, formule nettement le refus du concept : « Qu'est-ce qui nous rapproche davantage de la connaissance de l'être véritable, la poursuite des pensées spéculatives ou la saisie des différents états de l'humanité, dont la manière d'être qui nous est propre se dessine pourtant de manière concrète ? J'opte pour cette dernière, car elle est moins sujette à l'erreur²². » Et en parlant des nations européennes : « L'esprit réel (*das Real-*

Geistige), qui se découvre d'un coup à nos yeux avec une originalité insoupçonnée, ne peut être déduit d'aucun principe supérieur. Tu pourras très bien t'élever avec circonspection et audace du particulier vers le général, mais il n'y a aucun chemin qui partirait de la théorie générale et mènerait vers la contemplation du particulier²³. » L'univers historique apparaît à Ranke comme susceptible d'aucun progrès (c'est aussi l'un des sens de sa célèbre formule que toutes les époques sont dans la même proximité à Dieu²⁴), les Lumières et le Contrat social ne produisant par ailleurs que des idées vagues et sans portée, des « conglomérats éphémères », auxquels s'oppose la permanence de tout ce qui est porté par la race et la nation, des « essences spirituelles, créations originales de l'esprit humain — on peut dire des pensées de Dieu²⁵ ». Le peuple représente la notion d'analyse centrale chez Ranke : obéir à quelqu'un qui fait partie du même peuple que nous ne devrait jamais nous répugner, affirme-t-il par exemple²⁶, privilégiant d'ailleurs toujours la politique extérieure des États²⁷, dont la formation, l'équilibre et les crises salutaires (comme celle déclenchée par la Révolution française²⁸) forment une concurrence de forces ou une sorte de « conversation²⁹ » entre des individualités. Les nations sont « forces vivantes, qui créent la vie, vie elles-mêmes, énergies morales³⁰ » ; il existe bien quelque chose « par quoi l'État n'est pas un compartiment du général, mais par quoi il est vie, individu, qu'il est lui-même³¹ ».

Gadamer a remarqué que ce projet de l'historien d'aller vers le point précis « où la vie pense et où la pensée vit » (épiphanie du particulier qui enclôt le général) indique tout de même une proximité avec Hegel³², alors que Hayden White met l'accent sur l'idéologie conservatrice de la « comédie » historique chez Ranke, où chaque conflit (qui ne prend jamais la figure d'un déchirement social) se résout dans l'équilibre retrouvé des nations. Retenons ici que le refus de toute conceptualisation philosophique et de tout principe universel abstrait (le contrat rousseauiste) installe la figure de l'appartenance communautaire comme critère dernier : le « particulier » que Ranke veut sauver n'est guère l'individu, mais la part en lui qui incarne le peuple auquel il appartient — bien des analyses contemporaines, dans le domaine de l'éthique ou de l'esthétique, à partir de communautés ou de « tribalisations » de tout ordre peuvent être situées dans cette perspective historique.

Le scepticisme de Burckhardt s'exprime dans les premières phrases de la *Civilisation de la Renaissance* à travers les précautions prises par l'historien qui ne veut proposer qu'un « simple essai », conscient du caractère subjectif des différentes trajectoires choisies pour traverser la masse d'informations, dont doit résulter cependant une « image globale » de l'époque ; il est perceptible également dans la brièveté même de cette introduction, qui s'abstient de grandes

23. Ranke, 1963, p. 57.

24. Ranke, 1971, p. 60.

25. Ranke, 1963, p. 61. Gadamer remarque que le congé donné à la spéculation philosophique réintroduit une théologie (Gadamer, 1990, p. 214).

26. *Ibid.*, p. 69.

27. *Ibid.*, p. 59.

28. Ranke, 1963, p. 38.

29. *Ibid.*, p. 42.

30. *Ibid.*, p. 42.

31. *Ibid.*, p. 54.

32. Gadamer, 1990, p. 215.

33. Burckhardt, 1938, p. 5.

34. Burckhardt, [1940], p. 327.

35. *Ibid.*, p. 57.

36. *Ibid.*, p. 349 et 350.

37. *Ibid.*, p. 350.

38. Cité par Ginzburg, 1992, p. 34.

explications métahistoriques et refuse la posture « rankienne ». Burckhardt est dubitatif face à ce qu'il appelle « l'optimisme historique » de Hegel, car « nous ne sommes tout simplement pas initiés dans les fins dernières de la vérité éternelle³³ ». La guerre franco-allemande de 1870-1871 accentuera chez lui le sentiment que le monde est absurde (voici la dynastie protestante des Hohenzollern protectrice du Pape...), où tout risque d'être broyé et brouillé; ce qui peut paraître comme une « abnégation » trahit aussi le plaisir ambigu de celui qui goûte les naufrages sanglants du haut de « ce rocher encore sec » qu'est le travail de la pensée³⁴. Le texte s'en trouvera fortement *subjectivisé* : « Ce que je construis en histoire, ce n'est pas le résultat de la critique et de la spéculation, mais de l'imagination (*Phantasie*), qui doit remplir les lacunes de l'observation (*Anschauung*). L'histoire est toujours pour moi en grande partie de la poésie, une suite de compositions pittoresques et particulièrement belles. Je ne peux pas croire en conséquence à un point de vue *a priori*; cela, c'est l'affaire de l'esprit universel, non pas de l'homme qui s'occupe d'histoire. Ma poésie manquera ainsi sans doute toujours de la véritable profondeur, mais non pas d'enthousiasme et de chaleur³⁵. »

Ce dans quoi s'investit alors la recherche, ce ne sera plus la scansion rankienne des grands événements; là aussi, l'impression laissée par la guerre, même vue de loin, est décisive : les actions du « philosophe » montent (c'est-à-dire du pessimiste Schopenhauer), dit Burckhardt en septembre 1870, et Hegel peut vraiment « prendre sa retraite définitive³⁶ ». Les événements sont insaisissables, incompréhensibles, confus : « En tant que professeur d'histoire, j'ai aperçu nettement un phénomène curieux : le brusque changement de valeur des simples "événements" du passé. Mes cours accentuent dorénavant uniquement ce qui a trait à l'histoire culturelle et ne conservent de l'échafaudage extérieur que ce qui est vraiment indispensable. Pensez à toutes ces batailles crevées dans les cahiers de tant d'hommes érudits sur les chaires allemandes!³⁷ » La « poésie » historique désenchantée de Burckhardt consistera alors à investir les marges de l'histoire philosophique, à scruter tout ce que celle-ci laissait en blanc, le tissu de la vie quotidienne, les vibrations humaines du particulier et ses cristallisations artistiques; attitude comprise à la fois comme un refus moderne des prétentions de la philosophie et comme un renoncement à ces synthèses larges; Aby Warburg dira ainsi que Burckhardt (dans son histoire de l'art italien [ouvrage posthume]) n'avait pas « dédaigné le labeur consistant à interroger l'œuvre d'art individuelle sur son lien direct avec le fonds de l'époque, pour interpréter les exigences idéales ou pratiques de la vie réelle comme une causalité³⁸ ».

Chez Wilhelm Dilthey, le recours à une *Einführung* au contexte de chaque événement ou action du passé servira à jeter le pont entre l'herméneutique et

la science historique. La visée est ainsi à la fois anti-hégélienne et dirigée contre le néo-kantisme un peu figé de la fin du XIX^e siècle, combattu avec des accents déjà phénoménologiques, qui mettent en relief l'expérience vécue. Les sciences humaines (*Geisteswissenschaften*) profitent de la dignité conférée à l'histoire par Hegel, mais elles doivent maintenant intégrer les progrès de la recherche empirique et du positivisme pour « éliminer toute construction philosophique³⁹ ». Le principe des Lumières, dit Dilthey, « n'est pas fondé dans la pensée pure et son règne ne repose pas sur celle-ci, mais elle représente toutes les valeurs de la vie concrète (*Lebenswerte*) dont les hommes font l'expérience pendant les Lumières, et qui trouvent leur expression abstraite dans le principe de l'*Aufklärung*⁴⁰ ». La métaphysique « mutilait » ce qui fait l'essentiel de nos comportements, alors que la relation du sujet au monde demeure pourtant l'unique « point fixe » de la philosophie⁴¹. Il s'agit cependant moins de remettre les choses pied sur terre que d'un va-et-vient qui veut fixer dans la méthode « l'interaction permanente entre l'expérience vécue et le concept⁴² ». C'est l'intuition de l'historien qui pourra saisir ce que Dilthey nomme la « relation vivante » (*Lebensbezug*) de tout phénomène humain, et qui est ce *contexte* (fait de traditions, d'usages, d'institutions, d'une mémoire historique, etc.) dont il est impossible de faire abstraction, au rebours de ce qui se passe dans les sciences pures⁴³. Il ne s'agit donc pas chez Dilthey, ou pas seulement, d'une « in-tuition » psychologique dans une figure ou un événement du passé, mais de la reconstruction herméneutique différenciée de leur contexte, travail que Dilthey compare aux traitements successifs d'un matériau brut dans l'industrie⁴⁴.

Chez ces trois auteurs, un même mouvement consiste donc à détacher (avec une virulence polémique plus ou moins affirmée) la notion de vérité de toute construction métaphysique, tout en essayant de la sauver dans le monde moderne marqué, selon Max Weber, par « l'anarchie dans toutes les croyances profondes⁴⁵ ». Chez le conservateur Ranke, la vérité ne sert pas une opération de découpage et de délimitation nouvelle des champs étudiés, lesquels coïncident avec les communautés qui ont émergé au cours de l'histoire. Le scepticisme ironique de Burckhardt ne veut connaître que le tissu du particulier, réglant la recherche historique sur une contemplation esthétique, qui doit produire (tout en se délestant progressivement du « déblai des faits vrais⁴⁶ ») une image belle et plausible d'une époque. Quant au psychologisme de Dilthey, il vise à reconstruire « l'expérience pleine et non mutilée⁴⁷ » ; la conscience historique permettra alors à l'homme d'atteindre « cette souveraineté qui consiste à capter le contenu de chaque expérience, de s'abandonner pleinement à elle, sans préjugé, comme s'il n'existait aucun système philosophique ou religieux qui pourrait contraindre l'homme. La vie se libère de la connaissance conceptuelle ;

39. Dilthey, 1981, p. 136. À propos de Hegel, voir p. 116-188 et 124. Dilthey se référerait par opposition à Comte et à Mill.

40. *Ibid.*, p. 221.

41. Dilthey, 1984, p. 116-117 et 163.

42. *Ibid.*, p. 28. Les sciences humaines sont ici définies comme « sciences de l'expérience intérieure » (p. 56).

43. Dilthey, 1981, p. 92-95.

44. *Ibid.*, p. 68 (voir aussi p. 96, 1705 et 2635, et l'introduction de Manfred Riedel, p. 65).

45. Cité par M. Riedel, *ibid.*, p. 79.

46. Burckhardt, [1940], p. 328.

47. Dilthey, 1984, p. 163.

48. Dilthey, 1981, p. 363.

49. Gadamer, 1990, p. 230.

50. Je reprends ici la distinction proposée par Gérard Raulet dans le *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 2003, art. « Historicisme ».

51. Dilthey, 1981, p. 2015.

52. Proposée par le physicien Gustav Robert Kirchhoff (cité par Gadamer, 1973, p. 220). Voir, chez Dilthey, 1924, p. 129ss.

53. Voir Windelband, 1904.

54. Lévi-Strauss, 1962, p. 337. Pour les rapports tendus de Lévi-Strauss avec la science historique, voir par exemple Bourdieu et Martin, 1997, chapitre 12.

55. Foucault, 1969, p. 24 ainsi que « Sur l'archéologie des sciences » (1968), dans Foucault, 2001, vol. I, p. 728.

56. *Ibid.*, p. 734.

l'esprit s'émancipe de toutes les toiles d'araignée que tisse la pensée dogmatique⁴⁸. » Le texte historique idéal serait donc une restitution exacte de toutes les fibres et de toutes les vibrations de l'événement passé, qui dispenserait de l'explication ou d'une prise de position à partir de critères et de catégories pour ainsi dire *exogènes*; pour Dilthey, comme le dira Gadamer, « la vie s'interprète elle-même⁴⁹ », si bien que la frontière entre l'historicisme et un relativisme historiciste restera floue⁵⁰.

Dilthey insiste cependant lui aussi sur le fait que le texte historique repose toujours sur une sélection qui anticipe une hypothèse, et qu'il ne saurait donc y avoir de description pure⁵¹ : le critère général peut simplement être *contre-balancé* par la prise en compte du contexte de vie. Dilthey reprend alors en écho l'une des définitions canoniques du positivisme, qui « remplace la notion d'explication par celle de description⁵² », récusant par ailleurs l'opposition un peu drue, développée par le philosophe Wilhelm Windelband, entre une « connaissance nomothétique » (posant des lois générales) dans les sciences naturelles et une « connaissance idiographique » (s'en tenant au caractère incommensurable du particulier) dans les sciences humaines⁵³. Pour Dilthey, les deux types d'approches traversent et doivent justement s'équilibrer au sein des *Geisteswissenschaften* elles-mêmes.

Cette polarité entre le nomothétique et l'idiographique fait ainsi apparaître les trois figures du conservatisme de Ranke, du scepticisme de Burckhardt et du psychologisme de Dilthey comme trois manières de se détacher du nomothétique.

Lecture en écho

On pourrait lire un certain nombre de réflexions sur l'historiographie au xx^e siècle dans cette perspective — tout en comparant la révolte contre l'hégélianisme au refus d'une vision marxiste de l'histoire, dont l'influence s'estompe au cours des années 1960. Citons seulement ici le refus d'une philosophie de l'histoire marxiste chez Sartre, dénoncée en 1962 dans *La pensée sauvage* de Lévi-Strauss (« l'homme de gauche se cramponne encore à une période de l'histoire contemporaine qui lui dispensait le privilège d'une congruence entre les impératifs pratiques et les schèmes d'interprétation⁵⁴ »). Ce dogmatisme stimulera également quelques années plus tard les diatribes de Foucault contre une historiographie soutenue par les notions d'origine, de continuité, d'influence, d'esprit de l'époque ou de sens sous-jacent; à cette histoire-là, « secrètement, mais tout entière référée à l'activité synthétique du sujet⁵⁵ », il faudra donner le coup de grâce en mettant en relief les coupures, les discontinuités, les ruptures et la dissémination d'énoncés, « dans l'étroitesse et la singularité de [leur] événement⁵⁶ ».

Ce type de protestations contre les prétentions synthétiques que traduit la saisie de l'histoire par la philosophie, déjà un véritable *topos* antiphilosophique au XIX^e siècle, penche la plupart du temps vers une idiographie — structuraliste ou bien « sérielle » au sens de la Nouvelle Histoire —, laquelle doit prendre le relais ou « conserver » au sens hégélien les débris des architectures fantasques de la pensée conceptuelle ou des idéologies, qui ne cacheraient que le délire d'un Sujet ou des structures discursives de pouvoir. On y retrouve alors la figure d'une *défense du singulier et de l'incommensurable*, l'une des plus répandues dans la pensée du XX^e siècle⁵⁷. On pourrait y inscrire, dans le domaine esthétique, la dialectique adornoïenne entre le concept mutilant et le trait singulier (qui cristallise par exemple tout l'humanisme de la musique de Mahler ou Berg, et qui doit lutter contre une forme qui « exploite » le détail comme la société capitaliste exploite l'individu). Chez les historiens, ce serait cette défense des humbles qui tend vers une poétisation de l'archive chez Arlette Farge : « Plus on s'intéresse à l'archive, plus deviennent expressives ces plaintes dérisoires à propos d'événements dérisoires [...], signes d'un désordre minimum ayant laissé des traces puisqu'ils ont donné lieu à des rapports et à des interrogations, ces faits intimes où presque rien n'est dit, et où pourtant tant de choses transpirent, sont lieux d'investigation et de recherche [...]. Sur le futile comme l'essentiel, les réponses fournissent davantage qu'elles-mêmes; elles laissent entrevoir les réseaux sociaux, ou des façons spécifiques de vivre au milieu des autres. » Pour Farge, ainsi, « l'histoire n'est point le récit équilibré de la résultante de mouvements opposés, mais la prise en charge d'aspérités du réel repérées à travers des logiques dissemblables se heurtant les unes aux autres⁵⁸ ».

La même figure se lit encore dans la reformulation par Jürgen Habermas de certaines idées de Dilthey : le « contexte vivant » de Dilthey est redéfini comme celui d'un « système intersubjectif » dont les sciences humaines doivent saisir « tout le spectre des expériences relationnelles préscientifiques⁵⁹ » ; dans ce domaine, « les concepts et les points de départ théoriques sont moins des produits artificiels que des constructions mimétiques⁶⁰ », la compréhension étant ici une « répétition explicative⁶¹ ». Habermas propose alors de comprendre l'objet des sciences humaines — des expériences « qui se soustraient à la logique d'énoncés généralisables » — comme un « langage courant », lequel, par opposition à la langue en tant que système de règles abstraites, aurait « une structure qui permet effectivement de rendre compréhensible au sein d'un rapport dialogique l'individuel au moyen de catégories générales ». L'entreprise herméneutique saisit alors ce qu'une « syntaxe pure » s'interdit : « faire sentir un individuel incommunicable de mille manières indirectes⁶² ». D'où une analyse des impuretés du langage, de tout ce qui porte trace de la situation d'énonciation,

57. Sur le paradigme de la trace, du détail significatif, du petit fait révélateur, voir le célèbre article de Carlo Ginzburg dans Ginzburg, 1992, p. 158s.

58. Farge, 1997, p. 97, 101 et 105.

59. Habermas, 1973, p. 181.

60. *Ibid.*, p. 183.

61. *Ibid.*, p. 185.

62. *Ibid.*, p. 206.

63. *Ibid.*, p. 212.

64. « Paul Veyne fait figure d'un disciple de Marrou qui aurait poussé la critique plus loin que son maître en y ajoutant un désenchantement total vers le présent, pour ne plus chercher dans l'histoire que la satisfaction de son insatiable curiosité intellectuelle. » (Bourdé et Martin, 1997, p. 350)

65. Veyne, 1996, p. 37.

66. *Ibid.*, p. 43.

67. *Ibid.*, p. 51-53.

68. Voir l'analyse détaillée de cette opposition, *ibid.*, p. 94s.

d'allusion, d'expression quasi corporelle : « La langue courante ne suit pas la syntaxe d'un langage pur : elle ne devient complète que par cette intrication avec les interactions et les formes d'expressions corporelles⁶³. » On voit d'ailleurs que l'application de cette idée au domaine de l'interprétation musicale (à tout ce que la partition ne dit pas) pourrait être fructueuse.

On retrouvait une défense de l'idiographie comme point de départ à la réflexion historiographique dans le livre foisonnant *Comment on écrit l'histoire* (1971) de Paul Veyne, dont les paradoxes incisifs expriment à la fois un refus de toute tutelle marxisante et un scepticisme jouisseur qui n'est pas sans rappeler Burckhardt — l'histoire n'est là que pour satisfaire notre soif de savoir, sa méthodologie n'a guère fait de progrès, elle tâtonne et ne prouve rien⁶⁴.

S'inscrivant dans le sillage de l'École des Annales, donc d'un refus du récit de grands événements au profit d'une analyse de structures, d'une histoire sérielle portant sur l'économie, les mentalités, les formes de vie, les pratiques, Veyne propose alors (dans un sens différent du *plot* de Hayden White) sa notion d'*intrigue*. « Puisque tout événement est aussi historique qu'un autre, dit Veyne, on peut découper le champ événementiel en toute liberté », ou encore : « Il est impossible de décider qu'un fait est historique et qu'un autre est une anecdote digne d'oubli, parce que tout fait entre dans une série et n'a d'importance relative que dans une série⁶⁵. » La série choisie par l'historien est donc une intrigue, un « itinéraire à travers un champ événementiel », lui-même confus : « Comme totalité, l'Histoire nous échappe et, comme entrecroisement de séries, elle est un chaos semblable à l'agitation d'une grande ville⁶⁶. » Ainsi, tous les itinéraires sont « également légitimes », et l'événement lui-même compris non comme « un être, mais comme un croisement d'itinéraires possibles⁶⁷ ».

À partir d'un certain nombre de distinctions faites par Max Weber, Veyne établit par ailleurs l'opposition entre *histoire pure* et *histoire axiologique*. Dans le domaine littéraire, par exemple, l'histoire axiologique s'intéresserait seulement aux chefs-d'œuvre ; l'autre, plus proche d'une sociologie, considérerait les pratiques de l'écriture, de la lecture, les rituels, les modes, les pratiques normatives de la vie littéraire, dont les grands textes ne sont qu'une cristallisation. Si une histoire de l'art axiologique analyse les œuvres pour leur « singularité », une histoire pure « des activités à valeur », comme dit Veyne, se rapproche de l'archéologie, pour qui tout a un sens, et non pas seulement ce qui est beau⁶⁸.

D'un côté, la notion d'intrigue tient ainsi en échec une narration rivée à l'événement significatif « préformé » pour ainsi dire, et par là, les grands récits d'émancipation ; de l'autre, la notion d'histoire pure, qui est idiographie, liée aux notions de contexte, de la *Lebenswelt* de Dilthey ou de la « langue courante » chez Habermas. Vu à travers la grille narrativiste de Hayden White,

Veyne se rapprocherait de la satire ironique et libérale à la Burckhardt, qui tient en suspicion tout critère exogène et tout point de vue fort⁶⁹.

Résumons ces quelques figures et distinctions prélevées dans la réflexion sur l'historiographie. « Le choix relatif de l'historien », dit Lévi-Strauss, « n'est jamais qu'entre une histoire qui apprend plus et explique moins, et une histoire qui explique plus et apprend moins⁷⁰. » La relativité de ce choix indique qu'il s'agit à chaque fois, comme le souhaitait Dilthey, d'un va-et-vient, d'une interaction permanente entre le concept et l'intuition de l'expérience ou de l'événement du passé, la saisie pure hors de toute catégorie restant impossible (exactement comme il est impossible d'éviter une certaine théâtralisation, due au fait même de la présentation écrite). Il s'agira donc toujours d'un *réglage* plus ou moins conscient entre le nomothétique et l'idiographique, ainsi que du choix des *objets* reliés à l'un et à l'autre, d'une hiérarchisation de ce qu'il faut mettre en relief et des éléments négligeables, ces deux opérations ou cette grille opératoire traduisant une certaine idée de la *vérité*. Chez Ranke, ce qui doit tenir en échec le *nomos* hégélien sera la notion de communauté nationale (objet de l'attention idiographique); chez Burckhardt, les grands événements qui forment une telle communauté sont précisément ce que l'idiographie culturelle doit négliger; chez Foucault, l'histoire fallacieuse où se mire le sujet est récusee, mais ce rejet produit en retour les grands ensembles épistémiques analysés dans *Les mots et les choses*, les ruptures diachroniques suscitant des coagulations synchroniques; chez Veyne, la traversée non normative, le choix d'une intrigue comme navette qui tisse le texte historique, dit aussi, en creux, que le *nomos* est ici la valorisation libérale ou l'acceptation sceptique d'une absence de point de vue global. Le réglage, le choix des objets et leur mise en scène sont déterminés par des facteurs (souvent inconscients) qui ne sont pas seulement liés au sujet étudié, mais découlent aussi d'un contexte politique ou institutionnel⁷¹, d'un tempérament particulier, de facteurs comme la proximité à l'époque ou l'objet décrits (on voit dans le cas de la musicographie que la proximité *exacerbe* la décision soit pour des critères d'élimination forts, soit pour un relativisme), ou encore de la conscience plus ou moins grande de la liberté (et donc de l'arbitraire) de la puissance interprétative elle-même. Ces facteurs font donc qu'il y a, selon la formule de Lévi-Strauss, uniquement de « l'histoire pour ».

L'histoire musicale

Intrigues et affects

En passant de l'historiographie aux histoires de l'art, qui présentent et articulent entre eux ces événements singuliers que sont les œuvres dans leurs

69. Dans le même ordre d'idées, Veyne parlera d'un « programme de vérité » dans Veyne, 1983.

70. Lévi-Strauss, 1962, p. 347.

71. Voir à ce sujet le chapitre II de Certeau, 2002 : « Envisager l'histoire comme une opération, ce sera tenter (...) de comprendre comme le rapport entre une place (un recrutement, un milieu, un métier, etc.), des procédures d'analyses (une discipline) et la construction d'un texte (une littérature). C'est admettre qu'elle fait partie de la "réalité" dont elle traite, et que cette réalité peut être saisie "en tant qu'activité humaine", "en tant que pratique" [citation de la première thèse sur Feuerbach de Marx]. » (p. 78)

72. Vasari, 1991, p. 37. Voir le commentaire de Carlo Ginzburg sur les contraintes de l'intrigue chez Vasari dans Ginzburg, 2001, p. 1175.

73. Vasari, 1991, p. 1201.

74. *Ibid.*, p. 1292.

75. Naumann, 1885, I, p. XVIIIs.

76. Pour la notion de progrès, voir par exemple Freitag, 1979 ou le chap. 10 de Allen, 1962.

contextes, on retrouve de la même manière la question de l'implication dans un présent, de la dramatisation narrative et du réglage des critères de sélection. Un exemple canonique serait le recueil de biographies de peintres publié pour la première fois en 1550 par Vasari, dont le *Præmio* expose la primauté du dessin : « J'affirme donc en vérité que la sculpture et la peinture sont sœurs, nées d'un père qui est le dessin, d'une seule naissance et au même moment⁷². » Sous la succession des vies court donc une *plot structure* visant à suggérer la primauté du dessin sur la couleur. La biographie de Michel-Ange, seul peintre vivant abordé et dont l'œuvre est considérée comme le point d'aboutissement de l'histoire de la peinture, sera ainsi réservée pour la fin du livre et introduite avec des accents bibliques : « Le bienveillant régent du ciel tourna ses yeux vers la terre avec clémence, et voyant l'infinie vanité de tant d'efforts, des études ardentés sans aucun fruit et l'opinion présomptueuse des hommes, bien plus éloignées du vrai que ne le sont les ténèbres de la lumière, décida d'envoyer sur terre un esprit qui en chassât toutes ces erreurs, qui fût habile universellement dans chaque art et chaque profession, montrant à lui seul ce qu'est la perfection du dessin dans l'établissement des contours, des détourages, des ombres et des lumières⁷³. » Or, dans l'édition de 1568, il était impossible de ne pas mentionner Titien (qui avait alors près de soixante-dix ans), protagoniste de l'École vénitienne et champion de la couleur; l'intrigue de Vasari s'en trouve perturbée; la critique sera alors mise dans la bouche de Michel-Ange, au cours d'une conversation avec Vasari, juste après une visite au Titien, qui lui aurait montré sa *Danaé* : « Dommage qu'à Venise on ne commence pas par apprendre à bien dessiner et que les peintres n'aient pas une meilleure méthode⁷⁴. »

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la division du monde musical allemand entre le camp des brahmsiens et celui des « nouveaux Allemands », épi-gones de Liszt ou Wagner (division qui n'est pas sans rapports avec l'opposition entre dessin et couleur dans la peinture), pouvait de la même façon dévier l'objectivité de l'historien. Dans l'introduction à sa *Musikgeschichte* (1885), Emil Naumann décrit l'évolution constante de la musique « vers une *puissance spirituelle* devenue autonome sous tous ses aspects », c'est-à-dire capable de tenir sans le secours d'une religion, d'un État ou d'une association avec un autre art; la musique est maintenant comme une seconde religion, « expression la plus forte et la plus caractéristique de toute la vie de la culture moderne⁷⁵ ». Exemple donc d'un réglage qui va vers le pôle nomothétique en utilisant la notion de progrès : un stade primitif, centré sur les instruments à percussion et le rythme, est suivi d'un stade où se développent les instruments à vent et la mélodie puis, à l'époque moderne, les cordes, liées depuis toujours à la recherche harmonique⁷⁶. Le point d'aboutissement ne saurait donc être l'opéra

wagnérien — ce sera un classicisme instrumental inspiré de Mendelssohn, dépassement de l'individualisme romantique et du solipsisme décadent. Les deux illustrations du dernier chapitre de ce livre (« L'époque actuelle ») proposent un portrait de Bach (accentuation de la domination allemande) ainsi qu'une reproduction de la *Sainte Cécile* de Raphaël, qui oppose une *musica mundana* symbolisée par les instruments qui gisent en vrac aux pieds de la sainte et la musique spirituelle chantée par la voix des anges.

Les affects qui soutiennent de telles *plot structures* sont de plusieurs sortes ; très souvent, une histoire ou un dictionnaire biographique sont conçus du point de vue d'un artiste, par un scripteur qui se met à la place d'un créateur ; Vasari se loge lui-même dans ses *Vies des peintres, sculpteurs et architectes les plus illustres*, en tant qu'élève de Michel-Ange, alors que Naumann fut l'élève de Mendelssohn — il s'agit donc d'un affect *apostolique*. On perçoit également l'idée du témoignage et le désir d'avoir assisté à une époque marquante, d'avoir vu de près des choses importantes ; d'où la condamnation jouissive du monde actuel (Tacite se voit vivre à l'époque d'une *veritas pluribus modis infracta*⁷⁷) et de celui que l'on voit poindre (Glarean disait en 1539 que l'art maintenant ne pouvait qu'entrer en sénescence...). Ces affects produisent un goût pour la *coupure* : l'angoisse d'avoir vécu dans un « non-monde », un monde sans césures, ce que le psychanalyste Donald W. Winnicott appelait un « espace intermédiaire », un segment qui ne fasse pas une forme, produit dans le texte des envies d'*epochè*, d'interruptions, et donc ce que Lévi-Strauss nommait des « chronologies chaudes », serrées et feuilletées. Dans sa *Die Tonsprache der Neuen Musik* (1928), Hans Mersmann distingue ainsi l'époque marquée par Schoenberg (« dissolution complète et décomposition de l'image sonore d'avant »), une phase de réaction (les « forces élémentaires » reprennent leurs droits, produisant une absence de forme chaotique mais qui affirme la vie), puis le retour vers une domination par la forme, qui produira l'esthétique froide et virtuose de la Nouvelle Objectivité⁷⁸. Dans un tel souci d'exactitude — tout de même trois écoles successives en l'espace de trente ans —, on remarque un lien entre l'engagement du témoin direct et la précision idiographique : une écriture au passé composé, qui vibre encore du vécu, et ne veut guère du passé simple glacé, le temps du *nomos* qui sait éliminer.

L'historiographie contre l'esthétique

La question de la sélection des œuvres qui ont fait événement est celle d'un corpus à délimiter — celle des œuvres considérées comme canoniques, comme exemplaires et éventuellement comme *belles* : le critère de l'esthétique s'immisce donc dans le domaine de l'art — l'idée du beau parasite, trouble

77. « Où la vérité se trouve brisée de diverses façons » (Tacite, 2002, I, 1).

78. Mersmann, 1930, p. 95 et 60s.

79. H. Ehrlich affirme en 1881 : « Entre 1850 et 1880 on a publié plus d'histoires de la musique que dans les cent années précédentes. » (cité par Heinz, 1968)

80. Cité dans Dahlhaus, 1967, p. 105. Spitta était un ami de Brahms, dont on sait par ailleurs qu'il avait refermé avec agacement le traité de son ami Hanslick sur le *Beau musical*.

81. Voir Heinz, 1968, p. 100s.

82. Hanslick, 1894, p. 242.

ou aimante la sélection de l'historien. Or, celui-ci aura tendance ou bien à tenir pour acquis le choix des œuvres canoniques ou bien à tenir à distance ce choix en commentant un spectre extrêmement large. D'où, par exemple, la suspicion où était tenue l'esthétique chez les historiens de la musique allemands à l'époque où leur discipline développait des éditions philologiques de la musique du passé et la recherche encyclopédique⁷⁹. Friedrich Chrysander écrivait ainsi en 1872 : « C'est la richesse du matériau qui demeure la source principale d'une connaissance véritablement exhaustive de l'art. C'est sur ces bases seulement que l'on évite le danger si tentant dans les études d'esthétique, celui d'élever trop vite certaines observations au rang de lois. L'art est davantage appauvri qu'expliqué par ce type de généralisations et son organisme en est blessé. » Philipp Spitta, éditeur des célèbres *Denkmäler deutscher Tonkunst* (la collection de sources « Monuments de la musique allemande »), dira en 1893 : « Que l'on considère les œuvres d'art comme des documents en s'efforçant par tous les moyens de les lire et de les interpréter correctement, sans considération pour une jouissance esthétique, voilà ce que je considère comme l'un des progrès les plus importants de l'époque récente⁸⁰. »

Par un renversement significatif, l'analyse du passé est alors perçue par certains musicologues comme pouvant légiférer sur la pratique artistique du présent : c'est l'idée exprimée par Spitta qu'à des « époques faibles », il faut s'appuyer sur l'héritage et que l'historien devient donc le guide du compositeur, dont les nouvelles œuvres rendent en même temps « intelligibles » celles qu'il exhume ; ce sera également, chez Hermann Kretzschmar, l'idée de la permanence d'un *genre* sur lequel l'historien peut éclairer le compositeur : les défauts de *Paulus* de Mendelssohn seraient dus au fait qu'à l'époque où Mendelssohn écrivait son premier oratorio, il ne comprenait pas encore clairement la teneur de cette forme, choisissant par erreur un mauvais modèle (Händel au lieu de Bach⁸¹).

Ce prestige de l'histoire expliquerait le trajet « sceptique » de Hanslick, passant de son petit livre d'esthétique *Du beau musical* vers l'étude de l'histoire : « J'avais étudié pendant quelques années tant d'esthétiques, tant de traités sur l'essence de l'art musical, et pour finir ceux qui analysaient mon propre traité, que j'étais saturé par toute cette philosophie sur la musique, fatigué du travail avec les concepts abstraits. Je fus sauvé en revanche par l'histoire de la musique, où je trouvai des plaisirs inépuisables. Cette étude m'apporta la conviction qu'une véritable et fructueuse esthétique de l'art n'est possible que sur la base d'une connaissance historique solide, ou du moins ne peut aller de pair qu'avec celle-ci. Qu'est-ce qui est beau en musique ? Différentes époques, différents peuples, différentes écoles ont apporté des réponses tout à fait différentes⁸². »

Ce scepticisme (Hanslick proposa d'ailleurs un moratoire de dix ans sur la publication de tout livre sur Wagner...) s'alliait tout naturellement à un historicisme qui ne s'offusquait aucunement de l'idée d'une « histoire de l'art sans art⁸³ », laquelle représente exactement, me semble-t-il, ce vers quoi tend majoritairement la musicographie actuelle. L'histoire de la musique qui « apprend plus et explique moins », celle qui va vers l'idiographie, présente un corpus virtuellement infini de pratiques, matière au libre jeu des opinions et des plaisirs de l'érudition, se livrant à la divagation métonymique ; celle qui se soutient d'une esthétique tend vers un resserrement, vers la sélection d'exemples caractéristiques, censés faire événement, s'exposant aux risques de la synecdoque.

83. Dahlhaus, 1967, p. 105.

Tropologies au xx^e siècle

Parmi les présentations axiologiques de la musique au xx^e siècle, il faut citer la *Philosophie de la nouvelle musique* (1948) d'Adorno, souvent considérée comme exemple type d'une narration qui dénature son objet ; définie comme une « digression » à la *Dialectique de la raison*, la description des cas de Stravinsky et Schoenberg doit y démontrer les impasses de l'art moderne : aucun retour au néo-classicisme n'est possible, puisqu'il est une régression qui ignore l'état actuel de l'art ; mais la dodécaphonie n'est qu'une méthode mécanique illustrant l'aporie tragique d'une musique qui, pour être à la hauteur du progrès, est dévorée par celui-ci et perd tout lien avec le caractère « langagier » et humain de l'art. Une dramatisation semblable (que White comparerait peut-être à l'attitude de Michelet) caractérise le livre d'André Hodeir intitulé *La musique depuis Debussy* (1961). Le resserrement est ici extrême : seuls comptent, pour cet auteur, huit compositeurs en ce siècle (Stravinsky, Bartók, les trois Viennois, Messiaen, Boulez et Barraqué ; Stockhausen est « enchâssé » dans le chapitre sur Boulez, à propos de la musique aléatoire) — et encore, demande l'auteur, « n'est-ce pas trop ? ». Il ressort de la lecture roborative de cet ouvrage que tous ces compositeurs finissent sur un échec : Bartók et Stravinsky s'enlisent dans le néo-classicisme, Messiaen ne maîtrisera pas la dimension formelle, Boulez compose une musique déjà trop flatteuse avec *Le marteau sans maître*. La présence de Barraqué est constante : Hodeir n'aborde pas Debussy parce que Barraqué termine un livre sur le sujet, mais il cite son opinion sur Stravinsky, son rapprochement de Webern et de Debussy, son témoignage sur la classe de Messiaen, reprenant l'idée d'un académisme de Webern (terme qui apparaît dans un texte de Barraqué de 1953⁸⁴). Barraqué est par ailleurs « le seul grand beethovénien du xx^e siècle » et en sera peut-être le compositeur le plus important⁸⁵ — l'auteur ici est le vicaire d'un compositeur et la narration sous-jacente, comme chez Vasari, apostolique.

84. Barraqué, 2001, p. 56.

85. Hodeir, 1962, p. 8, 24, 52, 57, 85, 185.

86. Austin, 1966, p. XI.

87. *Ibid.*, p. XIV-XV.

88 *Ibid.*, p. XV.

89. Hodeir, 1962, p. 184. Voir également l'analyse de la « stratégie » de quelques récentes histoires de la musique au xx^e siècle par Jean-Jacques Nattiez dans Nattiez (dir.), 2003, p. 24-26. Nattiez se réfère également à Paul Veyne pour justifier son entreprise, définie comme une « collection d'essais » (p. 24).

Un dernier exemple montrera au contraire la thématization explicite du *plot* choisi par l'historien. Dans son *Music in the 20th Century, from Debussy through Stravinsky* (1966), William W. Austin déclare « que tous ceux qu'intéresse la musique de Schoenberg, Bartók et Stravinsky peuvent utiliser ce livre. Les réussites de ces trois-là, de concert avec les réussites collectives du jazz, forment le centre de notre sujet. Autour de ce centre, notre horizon s'étendra vers les œuvres de Debussy écrites au xx^e siècle et ses contemporains un peu partout dans le monde, ainsi que vers les compositeurs jeunes ou plus âgés dont la réputation s'affirme dans les années 1960 [...]. Certains lecteurs aimeraient très probablement ajouter un quatrième ou un cinquième nom à ces trois-là. Mais à nouveau, ils verront que chaque nom supplémentaire détournerait plus de lecteurs de ce consensus qu'il n'en attirerait⁸⁶. » Austin nomme *pattern* ce triangle augmenté du jazz — instrument d'analyse, opérateur, point de fuite, qui doit permettre des réaménagements ou reclassements : « L'affirmation de Boulez que Webern serait "la source unique" reste à prouver, alors qu'on peut voir quelques ressemblances entre Boulez et Hindemith » ; quant à Dallapiccola, Chostakovitch, Messiaen, Carter ou Fortner, leur cas « n'affecte pas fondamentalement le *pattern* déduit de l'univers de leurs aînés⁸⁷ ». Reste un cas délicat : « Si l'œuvre de Britten est aussi importante que ses admirateurs à lui le pensent, alors Stockhausen et Cage sont au mieux des phénomènes marginaux ; de plus, Webern, Hindemith et Prokofiev pourraient très bien être passés par-dessus bord, pour que l'on aille directement de Chostakovitch, Bartók et Stravinsky à Britten. L'auteur de ces lignes est délicieusement tourmenté par le jugement vacillant qu'appelle cette question. Chaque nouvelle œuvre de Britten est stimulante en partie parce qu'elle entretient cette question⁸⁸. » Le *pattern* expérimental d'Austin, tout comme la désertification axiologique de Hodeir, produisent des analyses d'une acuité incontestable — Hodeir se veut lui-même essentiellement « réceptif à une intensité poétique⁸⁹ ».

Écrire dans l'espace des compositeurs

Ce type d'approche axiologique deviendra cependant de plus en plus rare. Hans Mersmann se disait déjà frappé dans sa *Tonsprache* (1928) par la dissémination des langages, où « les contrastes les plus forts s'entrechoquent dans un temps très rapproché, voire au même moment ». Face à une disparité stylistique extrême — autour de 1950 naissent les *Quatre derniers Lieder* de Strauss, le *Quatuor en la mineur* de Walton, les *Études pour piano mécanique* de Nancarrow, le *Livre d'orgue* de Messiaen, les *Chants de la poésie populaire juive* op. 49 de Chostakovitch, *Déserts* de Varèse, les *Nouvelles chansons populaires* d'Eisler, le *Livre pour quatuor* de Boulez, la *Sonate pour piano* de Samuel Barber,

la *Symphonie pour un homme seul* de Pierre Schaeffer — et face à « l'exploration systématique de toutes les possibilités musicales imaginables » qui représente pour Claus-Steffen Mahnkopf une définition « provisoire et encore à préciser » de la musique contemporaine⁹⁰, une description idiographique par « intrigues » semble s'imposer tout naturellement à l'historien du xx^e siècle, qui renonce (du moins provisoirement) à tout point de vue supérieur, toute axiologie, tout travail conceptuel ou normatif qui hiérarchiserait une matière disparate, qu'il se contente de peigner pour en séparer les fils de façon toujours autre.

Son travail serait alors comparable à la réactualisation multiple et à la remise en scène perpétuelle du passé qu'opèrent les compositeurs eux-mêmes depuis qu'ils doivent faire face à une masse de musiques anciennes de plus en plus importante. De cet ensemble, le compositeur (ou son œuvre) fait une lecture qui sélectionne, qui donc écarte certains aspects et s'en approprie d'autres ; elle réalise, à partir du point focal qu'est l'œuvre actuelle, à la fois *une fragmentation et une mise en série*. Wagner, ainsi, attirait à lui Palestrina en percevant chez lui une musique fluctuante, moirée, un changement d'accords ton sur ton ; il retient de Mozart et de Haydn l'emploi prépondérant des instruments à vent, liés au paramètre mélodique, et de Beethoven ce passage de la *Neuvième symphonie* où la voix est enfin restituée à la musique⁹¹ ; Berlioz lisait les symphonies de Beethoven comme un herbier d'effets frappants, c'est-à-dire en y projetant Gluck et Spontini ; Schoenberg isolera chez Brahms un aspect secondaire (le groupement impair des mesures) pour en faire un génie tutélaire de la geste du progrès. Proust retient de Baudelaire la musique imprécise de quelques vers et de Flaubert un certain emploi de la conjonction « et », alors que les surréalistes « se choisissent leur passé » à travers la republication de textes mineurs du xix^e siècle, de poèmes du Moyen Âge, d'écrits de fous, afin de créer, selon André Breton, « un système de coordonnées à [leur] image⁹² ». La revue *Documents* étendra le procédé aux illustrations qu'elle reproduit, subvertissant une culture académique et eurocentriste, alors que l'art contemporain tout entier attire dans son activité de recyclage l'ensemble des formes et pratiques du monde contemporain, brouillant les sphères, par exemple, de la musique savante et de l'industrie culturelle. L'œuvre du passé n'est plus alors un « en-soi » (canonique) mais un « pour-moi » (totémique), inscrite dans une généalogie, une intrigue personnelle, un manifeste, objet d'une lecture biaisée, d'une déviation, ou d'une de ces fausses analyses labyrinthiques qui sont bien plus fructueuses, d'après Boulez, que les lectures appliquées.

Cette opération de mise en scène perpétuelle d'un passé disponible constitue même pour Jacques Rancière l'un des deux traits distinctifs qui permettent d'*identifier* l'art au sein du nouveau « régime esthétique » qui s'installe à la fin

90. Mahnkopf, 1998, p. 8.

91. Voir Wagner, [1914], p. 61s.

92. Meschonnic, 1994, p. 74. Parmi l'abondante littérature sur la revue *Documents*, signalons le travail d'Ines Lindner, 2002.

93. Voir Rancière, 2000, p. 35 ou « La métamorphose des Muses », Catalogue de l'exposition *Sonic Process*, Paris, Centre Pompidou, 2003, p. 25.

94. Nietzsche, 1999, p. 269.

95. « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans Foucault, 2001, vol. I, p. 1014.

96. Schoenberg, 1983, p. 52 (nous soulignons).

du XVIII^e siècle ; la « manipulation souveraine » du passé prend le relais des hiérarchies du régime des beaux-arts (centré sur la norme de la représentation⁹³). Si l'on compare en retour cette activité esthétique à une conception historiographique, l'artiste moderne apparaît alors comme nietzschéen ; son activité de falsification trouve un pendant philosophique dans la deuxième des *Considérations inactuelles* (1874) : l'histoire des antiquaires doit être complétée par une histoire monumentale (qui console en produisant des faux) et une histoire critique, au service de la vie, qui « brise et dissout⁹⁴ ». Cette histoire critique, dira Foucault, est une violence : « Si interpréter, c'est s'emparer, par violence ou subreption, d'un système de règles qui n'a pas en soi une signification essentielle, et lui imposer une direction, le ployer à une volonté nouvelle, le faire entrer dans un autre jeu et le soumettre à des règles secondes, alors le devenir de l'homme est une série d'interprétations⁹⁵. » Nous retrouvons ainsi l'utilisation rhétorique de l'histoire (les actions passées sont un bien commun auquel il faut recourir *to d'en kairou*), l'appropriation par surimpression de critères nouveaux ; c'est encore ce qui se lit dans cette injonction de Schoenberg (où « l'artiste cultivé » rend par ailleurs la monnaie de sa pièce à l'historien) : « Une des plus nobles tâches de l'enseignement est d'éveiller le sens du passé en ouvrant du même coup les yeux sur l'avenir. Il peut ainsi être *historique* : en établissant les relations entre ce qui fut, ce qui est et ce qui vraisemblablement sera. L'historien peut devenir productif s'il ne *fournit* pas de dates, mais plutôt une conception de l'histoire ; s'il ne se contente pas de purs dénombrements mais s'évertue à lire dans le passé les signes du futur⁹⁶. »

En augmentant ainsi le taux d'histoire pure, l'historien travaillerait de façon homologue aux compositeurs, dans le même espace qu'eux ou dans un espace structuré à leur manière. Il porterait ainsi l'attention sur les récupérations ou éclairages inattendus (la « généalogie » des compositeurs de l'École spectrale s'annexe Ligeti et Scelsi pour une conception non narrative du temps, mais aussi certaines musiques extra-européennes et le cycle de pièces pour orchestre *Spiegel* de Friedrich Cerha), ou encore les œuvres qui seraient des carrefours où se rencontrent des esthétiques très différentes : la *Symphonie de chambre* opus 9 de Schoenberg (un « site » pour ainsi dire « fréquenté » par les symphonies de chambre de Franz Schreker, Georges Enesco ou John Adams, ou bien par le *Quatuor* op. 15 de Zemlinsky et la *Sonatine* pour flûte et piano de Boulez), *Sinfonia* de Berio (dont le mouvement central ressortit au collage, geste typique des avant-gardes « historiques », mais fut également compris par Alfred Schnittke, dans le contexte tout différent de l'anti-formalisme en URSS, comme une autorisation au jeu avec le passé, qui allait se fondre dans une esthétique postmoderne), et des musiques incessamment relues, celle de

Webern par exemple, par les sériels européens tout comme par les musiciens américains⁹⁷.

Même certains choix d'écriture, l'emploi de la tonalité ou d'accords classés, seraient ainsi d'abord mis en perspective, contrebalançant une condamnation nomothétique rigide : Adorno admettait d'ailleurs quelques respirations du progrès, illustrées par certaines musiques de Mahler, Krenek ou Zillig⁹⁸ ; on peut remarquer de même qu'à l'orchestre, une certaine disposition d'accords de huit, neuf ou dix sons fait ressortir les intervalles « harmoniques », quinte, quarte, tierce, et permet une sorte d'atonalité camouflée ; quant à Lachenmann, il observa dans les années 1970 la résurgence d'une *rhétorique* tonale, dépassant l'utilisation d'accords classés ou d'objets tonals comme la mélodie, mais qui pouvait apparaître chez des compositeurs sériels⁹⁹. À ces redéfinitions — il y a au xx^e siècle une tonalité acoustique, rhétorique, citationnelle, critique, mise en perspective... — s'ajouteraient les connotations qui se greffent sur certains modes d'écriture : le chromatisme fut majoritairement ressenti comme vieillot et post-romantique dans les années 1920 en Allemagne, et l'américain Ned Rorem ne voyait pas de différence essentielle entre Scriabine et Berg¹⁰⁰. Même s'il ne souscrit guère à ce qui relève essentiellement d'une histoire de l'écoute ou de la réception, la *mise en série* de telles impressions ou récits privés permettrait à l'historien d'aiguiller l'analyse musicale et d'affiner le classement de son matériau.

Les œuvres sont alors prises comme des « nœuds » d'intrigues ou de généalogies. Les notions et objets d'analyse (genres, styles, techniques, œuvres modèles...) sont perpétuellement soumis à des éclairages contrastés, et la matière perpétuellement sillonnée ou tamisée, sans point de vue *a priori*¹⁰¹. Pour l'essentiel, l'historien suivrait à dessein, de façon « métahistorique », la lecture des compositeurs eux-mêmes ; il est en conformité (provisoirement et de façon « réfléchi » au sens de Ricœur¹⁰²) avec une tropologie ; il parle « à la place » de quelqu'un d'autre ; il construit une narration avec des narrations, des récits « privés », et obtient une esquisse de canon, dégagé en douceur, non pas importé ou surimposé.

Le réglage — retour d'un *nomos*

On peut estimer que cela représente certes la moitié de la tâche, mais que l'historien n'a guère à s'occuper de l'autre moitié, celle qui relève d'un discours normatif, nomothétique, axiologique, ainsi tenu à distance, pour autant que cela est possible, par la présentation idiographique et une narration faite de narrations. La question est alors de savoir si la satire se suffit à elle-même, si elle produit un champ significatif, c'est-à-dire où le jugement, écarté autant

97. « Les Américains ne s'intéressaient pas tant à la manière dont la musique de Webern était écrite et construite, mais à sa sonorité. Ils y trouvaient une *dialectique unique entre le son et le silence*, des sons entendus en silence, et que le silence faisait partie intégrante de la texture musicale. » (Nyman, 1981, p. 33)

98. Voir notre postface à la traduction des *Moments musicaux*, Adorno, 2003, p. 186s.

99. Lachenmann, 1996, p. 21s. Voir également la remarque de Hodeir : « Si la musique tonale devait se survivre, il lui faudrait se renouveler non seulement sur le plan mélodique-harmonique, mais encore sur celui — essentiel, pensons-nous — de la forme. » (Hodeir, 1962, p. 189)

100. Voir Adorno, 1978 et Rorem, 1998, p. 184. Il serait intéressant de suivre cette opposition polémique entre un chromatisme expressif et rapidement démodé et une modalité franche, moderne et anti-individualiste : voir par exemple l'agacement suscité par Messiaen chez Poulenc (Porcile, 2001, p. 59, 60, 68, 82, 98 et 137) ou le minimalisme défendu par Tom Johnson face à un sérialisme hyper-expressif (Johnson, 1989).

101. L'idée d'une introduction dans le texte historique d'un point de vue multiple, tel qu'on le rencontre dans le roman moderne, a été formulée par Kracauer, 1971, p. 171 ou Braudel (qui se réfère entre autres à Laurence Durrell : voir Ricœur, 1991, p. 382).

102. Ricœur, 1991, p. 314 et 317.

qu'il se peut dans un premier temps, pourra se déployer — pour dire ce qu'est l'art, ce qu'est une œuvre, une vérité, la beauté, un événement.

Ce que sous-entend pourtant la satire, en suggérant son autosuffisance, c'est précisément qu'une « histoire de l'art sans art » est concevable, ou encore que relève de l'art ce qui est considéré comme tel par les créateurs eux-mêmes (Henry Cowell par Bartók, Giacinto Scelsi par Murail, Conlon Nancarrow par Ligeti), à tel moment et en tel ou tel lieu ; il suffit donc de prendre comme œuvre ce qui est le point de croisement entre regards, intrigues, lignes dessinées par une multiplicité de traditions, œuvres qui représentent alors ce que Foucault nommait un « polyèdre¹⁰³ ». L'extrême de la satire libérale serait une ironisation pragmatique qui indifférencie art et culture, sans production de vérités autres que celles inscrites dans un « programme », où tout cependant avoisine et se vaut — chez Burckhardt la pièce d'orfèvrerie et le retable, dans telle histoire musicale du xx^e siècle le *happening*, la messe ruisselante, le mixage électronique, des quatuors, peut-être le tango. Elle suggère l'image du cabinet de curiosité, de la malle, d'une armoire d'archives culturelles.

Ce que sous-entend l'approche inverse, c'est que toute argumentation et tout critère sont ainsi suspendus, que certaines productions ne relèvent pas de l'art, et qu'il faut de l'art, non seulement des pratiques. Qu'il faille un critère de l'art, c'est ce qu'indiquent également les analyses de Rancière au sujet de l'autre opération qui, depuis la fin du xviii^e siècle, permet d'identifier l'art, à savoir que « le sensible, soustrait à ses connexions ordinaires, est habité par une puissance hétérogène, la puissance d'une pensée devenue étrangère à elle-même, s'identifie à son contraire¹⁰⁴ » ; c'est ainsi qu'émerge au sein de l'œuvre ce qui tient en échec l'intrigue aristotélicienne, le récit maîtrisé — descriptions, objets, suspensions, moments de brouillage du sens. Si l'on comprend cette mise en joue de la signification par ce qui la menace de façon *emphatique* (comme Rancière ne le suggère pas uniformément), on pourrait dire que le critère d'art est un risque d'exposition de l'œuvre à son démantèlement, qui interroge, inquiète ou interrompt sa propre maîtrise — coagulée par exemple, dans le domaine musical, dans une rhétorique, des principes formels codés, des combinaisons instrumentales soufflées par la tradition, la fétichisation des techniques contrapuntiques complexes, etc. Un tel critère devrait faire le départ aussi bien dans le domaine des musiques électroniques (recyclage habile de fragments *samplés* ou « dé-couvrement » obstiné du son) que celui d'une musique savante liée à l'écriture.

La satire est ce vers quoi incline notre époque, fascinée par le vernaculaire, repérant des langages courants et des dialectes, des états plutôt que des processus, s'accommodant volontiers de « la particularité et son folklore »,

103. Foucault développe cette notion du « polyèdre d'intelligibilité », qui doit conserver à l'objet étudié un caractère d'événement, dans « Pourquoi la prison. Table ronde du 20 mai 1978 », Foucault, 2001, vol. II, p. 842-844.

104. Rancière, 2000, p. 31.

comme dit Alain Badiou¹⁰⁵, pour y lire la figure de la relativité de toute vérité. Afin d'échapper à cette attraction, l'historien de la musique doit sans doute ne pas contourner la question axiologique d'une définition de l'œuvre, tout en se souvenant de ses excès — l'extrême de l'approche nomothétique dessine une sorte de désertification du champ, par sélection sévère des élus, et s'expose à l'attraction fatale, malgré tout, de la notion de norme et de progrès (qui répond symétriquement au *nomos* de l'actualité et du présent dans la satire : est en soi digne d'intérêt « ce qui se fait », et, d'emblée, ce qui est susceptible d'être enregistré et archivé : c'est l'immense narcissisme anthropologique de notre temps). La position axiologique ignore par là la structure fondamentalement agonistique et polémique du champ de l'art; elle se rapproche ainsi à nouveau de l'opinion — d'un vicariat têtue, de l'épître apostolique. Le récit épiphanique récuse ainsi le *heurt productif* entre le multiple pur de l'histoire et une normativité esthétique, qu'il accentue. C'est la présence et le travail de ce heurt ou de cette négociation-là¹⁰⁶ qui permettent peut-être de juger les travaux sur l'histoire musicale du xx^e siècle.

105. Badiou, 2002, p. 16.

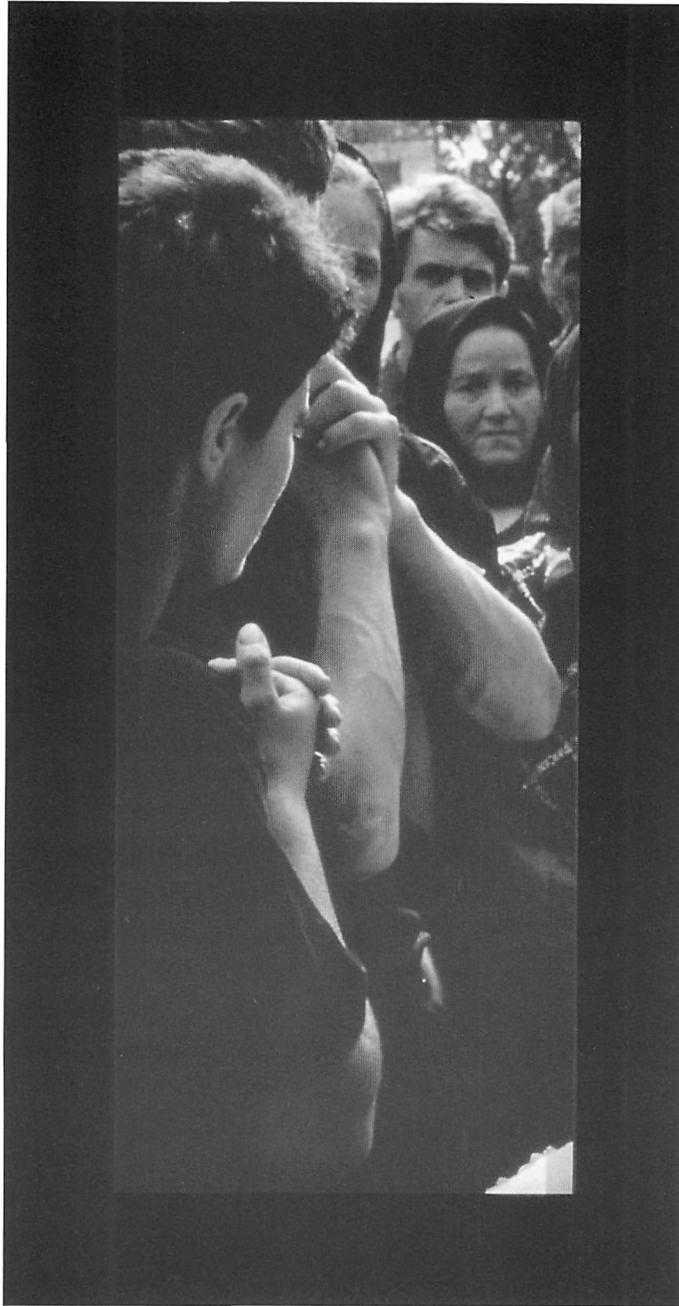
106. Dahlhaus, 1977, p. 154, proposait de même qu'on se laisse inspirer non par l'opposition rigide mais par une *dialectique* entre sens esthétique et sens historique d'une œuvre.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, T. W. (2003), *Moments musicaux* (1963), traduction française de M. Kaltenecker, Genève, Contrechamps.
- ADORNO, T. W. (1978), « Klassik, Romantik, neue Musik », *Klangfiguren, Gesammelte Schriften*, 16, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, p. 126-144.
- ALLEN, W. D. (1962), *Philosophies of Music History*, New York, Dover.
- AULU-GELLE (2001), *Nuits attiques*, Milan, Biblioteca Universale Rizzoli.
- AUSTIN, W. W. (1966), *Music in the 20th Century, from Debussy through Stravinsky*, New York, William Norton.
- BADIOU, A. (2002), « Esquisse pour un premier manifeste de l'affirmationnisme », *Utopia* 3, GERMS, p. 13-26.
- BARRAQUÉ, J. (2001), « Anton Webern » (1953), dans *Écrits*, éd. par L. Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, p. 54-56.
- BOURDÉ, G. et H. MARTIN (1997), *Les écoles historiques*, Paris, Seuil.
- BRAUDEL, F. (1990), *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin.
- BURCKHARDT, J. (s.d. [1940]), *Briefe*, Leipzig, Dieterich.
- BURCKHARDT, J. (1938), *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (1905), éd. par R. Marx, Stuttgart, Kröner.
- CERTEAU, M. de (2002), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard.
- DAHLHAUS, C. (1977), *Grundlagen der Musikgeschichte*, Cologne, Hans Gerig.
- DAHLHAUS, C. (1967), *Musikästhetik*, Cologne, Hans Gerig.
- DILTHEY, W. (1984), *Das Wesen der Philosophie* (1907), Stuttgart, Reclam.
- DILTHEY, W. (1981), *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* (1910), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
- DILTHEY, W. (1924), *Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie* (1894), *Werke*, V, Leipzig, Teubner.

- FARGE, A. (1997), *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil.
- FOUCAULT, M. (2001), *Dits et écrits* (1994), I, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, M. (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- FREITAG, W. D. (1979), *Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichtsschreibung*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen.
- GADAMER, H. G. (1990), *Wahrheit und Methode* (1960), II, I.2, Tübingen, Mohr.
- GADAMER, H. G. (1973), « Hegels Dialektik des Selbstbewußtseins », dans *Materialien zu Hegels "Phänomenologie des Geistes"*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, p. 217-241.
- GINZBURG, C. (2003), *Rapports de force : Histoire, rhétorique, preuve*, Paris, Gallimard/Le Seuil. Édition originale (2000), *Rapporti di forza : storia, retorica, prova*, Milan, Feltrinelli.
- GINZBURG, C. (2001) *À distance : neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard. Édition originale (1998), *Occhiacci di legno : nove riflessioni sulla distanza*, Milan, Feltrinelli.
- GINZBURG, C. (1992), *Miti, emblemi, spie : morfologia e storia* (1986), Turin, Einaudi. Traduction française (1989), *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Flammarion.
- HABERMAS, J. (1973), *Erkenntnis und Interesse*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
- HANSLICK, E. (1894), *Aus meinem Leben*, I, Berlin, Allgemeiner Verein für deutsche Literatur.
- HARTOG, F. (dir.) (1999), *L'histoire d'Homère à Augustin*, Paris, Seuil.
- HEINZ, R. (1968), *Geschichtsbegriff und Wissenschaftscharakter in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Ratisbonne, Gustav Bosse.
- HODEIR, A. (1962), *La musique depuis Debussy*, Paris, PUF.
- HUMBOLDT, W. von (1960), *Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers* (1821), *Werke in 5 Bänden*, I, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- JAUSS, H. R. (1970), *Literaturgeschichte als Provokation*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
- JOHNSON, T. (1989), *The Voice of New Music : New York City 1972-1982*, Eindhoven, Het Apollohuis.
- KELLY, C. A. (1965), « Bemerkungen zu Hegels "Herrschaft und Knechtschaft" », *Review of Metaphysics*, XIX. Reproduit dans (1973), *Materialien zu Hegels "Phänomenologie des Geistes"*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, p. 189s.
- KRACAUER, S. (1971), *Geschichte – von den letzten Dingen* (1969), *Schriften* 4, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
- LACAN, J. (2005), « Le symbolique, l'imaginaire et le réel » (1953), dans *Des Noms-du-Père*, Paris, Seuil, p. 11-62.
- LACHENMANN, H. (1996), « Zur Analyse neuer Musik » (1971/1993), dans *Musik als existentielle Erfahrung : Schriften 1966-1995*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, p. 21-34.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1962), *La pensée sauvage*, Paris, Plon.
- LINDNER, I. (2002), « Demontage in Documents », dans 1929, *Beiträge zur Archäologie der Medien*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, p. 110-131.
- MAHNKOPF, C. S. (1998), *Kritik der neuen Musik*, Kassel, Bärenreiter.
- MERSMANN, H. (1930), *Die Tonsprache der neuen Musik* (1928), 2^e édition, Mainz, Melos.
- MESCHONNIC, H. (1994), *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard.
- NATTIEZ, J.-J. (dir.) (2003), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. I, « Musiques du XX^e siècle », Arles, Actes Sud/Cité de la musique.
- NAUMANN, E. (1885), *Illustrierte Musikgeschichte*, Berlin/Stuttgart, B. Spemann.
- NIETZSCHE, F. (1999), *Unzeitgemäße Betrachtungen II* (1874), éd. par Colli et Montinari, Kritische Studienausgabe, I, Munich, dtv, p. 243-334.
- NYMAN, M. (1981), *Experimental Music*, New York, Schirmer.

- PLESSNER, H. (1980), *Die Einheit der Sinne* (1923), *Gesammelte Schriften* III, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
- PORCILE, F. (2001), *Les conflits de la musique française*, Paris, Fayard.
- RANCIÈRE, J. (2000), *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique.
- RANKE, L. von (1971), *Über die Epochen der neueren Geschichte* (1854), Munich, Oldenbourg.
- RANKE, L. von (1963), *Die großen Mächte* (1833) suivi de *Das politische Gespräch* (1836) Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- RANKE, L. von (1874), *Geschichten der romanischen und germanischen Völker* (1824), 2^e édition, Leipzig, Duncker und Humblot.
- RICŒUR, P. (1991), *Temps et récit* I, Paris, Seuil.
- ROREM, N. (1998), *The Paris Diary*, New York, Da Capo.
- SCHOENBERG, A. (1983), *Traité d'harmonie* (1922), traduction française de G. Gubisch, Paris, J. C. Lattès.
- TACITE (2002), *Histoires*, traduction française de H. Le Bonniec, Paris, Les Belles Lettres.
- VASARI, G. (1991), *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1550), Rome, Newton.
- VEYNE, P. (1996), *Comment on écrit l'histoire* (1971), Paris, Seuil.
- VEYNE, P. (1983), *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris, Seuil.
- WAGNER, R. (s.d. [1914]), *Beethoven* (1870), *Gesammelte Schriften* IX, Leipzig, Hesse & Becker, p. 61-126.
- WHITE, H. (1978), *Tropics of Discourse : Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press. Traduction allemande de B. Brinkmann-Siepmann et J. Siepmann (1986), *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen : Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- WHITE, H. (1973), *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- WINDELBAND, W. (1904), *Geschichte und Naturwissenschaft* (1894), Strasbourg, Heitz.



Suite roumaine n° 2, 1994