



HAL
open science

**La participation des revues à la construction d'une
discipline: the Musical Quarterly (1915-...): revue de
Musicologie (1917-...): archiv für Musikwissenschaft
(1918-1927; 1952-...)**

Angélica Weber Weber-Rigaudière

► **To cite this version:**

Angélica Weber Weber-Rigaudière. La participation des revues à la construction d'une discipline: the Musical Quarterly (1915-...): revue de Musicologie (1917-...): archiv für Musikwissenschaft (1918-1927; 1952-...). Musique, musicologie et arts de la scène. Université d'Avignon, 2009. Français. NNT : 2009AVIG1099 . tel-03402976

HAL Id: tel-03402976

<https://theses.hal.science/tel-03402976>

Submitted on 26 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE
ÉCOLE DOCTORALE 483 SCIENCES SOCIALES
Doctorat en Sciences de l'information et de la communication

Angélica WEBER-RIGAUDIÈRE

La participation des revues à la construction d'une discipline

The Musical Quarterly (1915-...)

Revue de Musicologie (1917-...)

Archiv für Musikwissenschaft (1918-1927 ; 1952-...)

Volume principal

Thèse dirigée par

Monsieur le Professeur Yves JEANNERET

et Madame le Professeur Danièle PISTONE

Soutenue le 24 novembre 2009

Jury :

Madame le Professeur Viviane COUZINET, Université de Toulouse III

Monsieur le Professeur Daniel JACOBI, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Monsieur le Professeur Yves JEANNERET, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Monsieur le Professeur Baudouin JURDANT, Université Paris VII – Denis Diderot

Madame le Professeur Danièle PISTONE, Université Paris IV - Sorbonne

Angélica WEBER-RIGAUDIÈRE

La participation des revues à la construction d'une discipline

The Musical Quarterly (1915-...)

Revue de Musicologie (1917-...)

Archiv für Musikwissenschaft (1918-1927 ; 1952-...)

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE
ÉCOLE DOCTORALE 483 SCIENCES SOCIALES
Doctorat en Sciences de l'information et de la communication

Angélica WEBER-RIGAUDIÈRE

La participation des revues à la construction d'une discipline

The Musical Quarterly (1915-...)

Revue de Musicologie (1917-...)

Archiv für Musikwissenschaft (1918-1927 ; 1952-...)

Volume principal

Thèse dirigée par

Monsieur le Professeur Yves JEANNERET

et Madame le Professeur Danièle PISTONE

Soutenue le 24 novembre 2009

Jury :

Madame le Professeur Viviane COUZINET, Université de Toulouse III

Monsieur le Professeur Daniel JACOBI, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Monsieur le Professeur Yves JEANNERET, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Monsieur le Professeur Baudouin JURDANT, Université Paris VII – Denis Diderot

Madame le Professeur Danièle PISTONE, Université Paris IV - Sorbonne

Remerciements

J'adresse mes plus vifs remerciements à

Mes directeurs de recherche, Monsieur le Professeur Yves Jeanneret et Madame le Professeur Danièle Pistone pour leurs précieux conseils, pour leur disponibilité à mon égard et pour leur soutien,

Madame le Professeur Viviane Couzinet pour les remarques et les encouragements qu'elle a formulés au sujet d'une ébauche préliminaire de ce mémoire,

Monsieur le Professeur Philippe Quinton pour m'avoir communiqué un de ses articles,

Marc, mon époux, pour avoir accepté de partager avec moi ses compétences musicologiques et pour les nombreux échanges que nous avons eus autour de ce travail,

Antoine et Damien, mes enfants, pour la patience et la compréhension dont ils ont su faire preuve.

À Marc, Damien et Antoine

Table des matières

Table des sigles et des abréviations.....	17
Introduction.....	19
Chapitre 1. « Écritures de la musique ».....	31
1. La musique et l'écriture.....	33
2. Écrire sur la musique.....	43
2.1. Exemples choisis.....	45
2.1.1. « Impressions » musicales.....	47
2.1.2. Fiction de la musique.....	48
2.1.3. Le traité de théorie musicale.....	52
2.1.4. Écrits de compositeurs.....	54
2.1.5. « Entre l'oralité et l'écriture ».....	55
3. Une écriture savante sur la musique : la musicologie.....	63
3.1. Science et écriture.....	63
3.2. Bibliothèques, bibliographies et musicologie.....	68
4. Ambiguïtés de la musicologie.....	69
4.1. Les tensions en musicologie.....	70
4.1.1. Controverses à propos de la musicologie.....	72
4.1.2. Romain Rolland, musicographe et musicologue ?.....	75
4.1.3. Champ scientifique <i>versus</i> champ artistique ?.....	77
4.2. La musicologie : discipline unitaire ou pluraliste ?.....	81
5. Évolution institutionnelle de la musicologie.....	87
5.1. La musicologie française : une institutionnalisation tardive.....	91
5.2. La <i>Musikwissenschaft</i> : rupture d'une tradition.....	92
5.3. États-Unis : la <i>musicology</i> héritière de la <i>Musikwissenschaft</i>	94
Chapitre 2. Diversité des revues savantes sur la musique.....	99
1. L'objet revue.....	101
1.1. La revue, objet de recherche.....	102
1.2. La revue, un objet cohérent.....	105
2. Revues musicologiques.....	108
2.1. Construction d'un corpus.....	109

2.1.1.	Le corpus large.....	111
2.1.2.	Le corpus éditorial.....	111
2.1.3.	Le corpus de textes.....	112
2.2.	Vue panoramique sur les revues.....	113
2.2.1.	Hybridité des périodiques.....	114
2.2.2.	Accroissement numérique des titres.....	118
2.2.3.	Spécialités musicologiques.....	122
2.2.4.	De l'Europe vers les États-Unis.....	128
2.2.5.	Variété des structures éditoriales.....	130
3.	Histoires de revues.....	138
3.1.	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>	139
3.2.	<i>The Musical Quarterly</i>	146
3.3.	<i>Revue de Musicologie</i>	151
	Chapitre 3. La revue, espace disciplinaire	161
1.	Imposer la discipline.....	164
1.1.	Les textes introductifs des revues.....	165
1.2.	<i>The Musical Quarterly</i> : le pouvoir du lecteur.....	170
1.3.	Imposer la musicologie.....	172
1.3.1.	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i> : trois jalons.....	173
1.3.2.	Plusieurs scènes musicologiques ?.....	175
1.3.3.	Le premier article du <i>Musical Quarterly</i>	178
1.3.4.	<i>The Musical Quarterly</i> : promotion de la <i>musicology</i>	182
2.	Mise en ordre.....	185
2.1.	Régulation.....	186
2.2.	Classification.....	194
2.2.1.	Lignes de partage.....	194
2.2.2.	Sélection des textes soumis à publication.....	200
2.2.3.	Hierarchisation des textes.....	203
3.	Capter le lecteur.....	208
3.1.	Séduire.....	209
3.2.	Guider le lecteur.....	213
3.2.1.	La couverture du <i>Musical Quarterly</i>	213
3.2.2.	Des instruments topographiques pour orienter le lecteur.....	219
3.3.	Les sommaires, objets de l'analyse de contenu.....	222
	Chapitre 4. La revue, fabrique d'une histoire commune	229
1.	Généalogies.....	231

1.1.	Généalogie de la revue	232
1.1.1.	<i>The Musical Quarterly</i> : la lignée des fondateurs et de leurs héritiers.....	235
1.1.2.	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i> : un réseau homogène.....	240
1.1.3.	<i>Revue de Musicologie</i> : oppositions dans la filiation	243
1.2.	Fondateurs de la musicologie	246
2.	Un cadre de pensée : des musicologies.....	252
2.1.	<i>Musikwissenschaft</i>	253
2.2.	Musicologie	261
2.3.	<i>Musicology</i>	268
2.4.	Synthèse	276
3.	Répertoires	281
3.1.	L'écriture, l'œuvre, l'auteur, le patrimoine.....	283
3.2.	Musicologie et vie de concert.....	289
3.3.	Processus de canonisation	294
3.4.	Instituer les canons par l'écriture.....	307
Chapitre 5. La revue, support de communication d'un collectif hétérogène.....		325
1.	Expression d'un « désir de scientificité » ?.....	328
1.1.	La <i>Wissenschaft</i> comme légitimation	332
1.1.1.	Vers une stabilisation de l'écriture musicologique ?	332
1.1.2.	Lisibilité.....	336
1.1.3.	Contrôle de la subjectivité	339
1.2.	Une pluralité de modèles scientifiques	346
1.2.1.	Quête de la vérité	348
1.2.2.	Utilité.....	349
1.2.3.	La voie médiane de la <i>Kulturwissenschaft</i>	352
1.2.4.	Réévaluations de la méthode musicologique.....	353
1.3.	La science comme valeur : de la musicographie à la musicologie	356
1.3.1.	Les valeurs du collectif disciplinaire.....	357
1.3.2.	La musicologie, une dissidente de la musicographie ?	363
1.3.3.	La critique musicale, une branche de la musicologie ?.....	368
2.	Mouvements et extensions du collectif disciplinaire.....	370
2.1.	Circulation	371
2.1.1.	<i>The Musical Quarterly</i> : constitution d'une audience plurielle	372
2.1.2.	Cercles de production et de diffusion.....	382
2.2.	Invitations à revoir la définition de la revue musicologique	391
2.2.1.	Interactions entre revue musicale et revue musicologique.....	391

2.2.2. Polyvalence des acteurs	394
3. La revue comme <i>forum</i>	403
3.1. « <i>Audietur et altera pars</i> ».....	405
3.2. Le musicologue interprète	411
3.3. Transformations	421
Conclusion	429
Bibliographie	439
Index des périodiques	455

Table des sigles et des abréviations

ADBS : Association des professionnels de l'information et de la documentation
CNRS : Centre national de la recherche scientifique
IRCAM : Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique
ISI : Institute for Scientific Information
ISSN : International Standard Serial Number
OUP : Oxford University Press
RILM : Répertoire international de littérature musicale
RILM : RILM Abstracts
RIPM : Retrospective Index to Music Periodicals
SIC : Sciences de l'information et de la communication
SFM : Société française de Musicologie
SIM : Société internationale de Musique

- Abréviations de titres de périodiques utilisées dans les notes de bas de page

AcM : Acta Musicologica
AfMW : Archiv für Musikwissenschaft
AM : Analyse musicale : la Musique et Nous
ARSS : Actes de la recherche en sciences sociales
AS : L'Année sociologique
BBF : Bulletin des Bibliothèques de France
BSFM : Bulletin de la Société française de Musicologie
CI : Critical Inquiry
CM : Current Musicology
EC : Études de communication : langages, information, médiations
JAMS : Journal of the American Musicological Society
JASIS : Journal of the American Society for Information Science
JIS : Journal of information science
JMR : Journal of Musicological Research
JMT : Journal of Music Theory
JRMA : Journal of the Royal Musical Association
MA : Music Analysis
MQ : The Musical Quarterly
RHSH : Revue d'histoire des sciences humaines
RM : Revue de Musicologie
RR : La Revue des revues
SS : Sciences de la société

Introduction

Dans les « temples du savoir » que sont les bibliothèques¹, les revues scientifiques revêtent une dimension particulière en tant que supports de l'activité du chercheur et objets de la production scientifique. Souvent isolé comme un genre documentaire noble, qui porte toutes les marques du sérieux, le périodique scientifique se voit affecter des valeurs positives. Transposée du monde scientifique au monde économique, la valeur marchande du titre est indexée sur le caractère stratégique et utilitaire de l'information que celui-ci véhicule, pratique contre laquelle s'élèvent de nombreux professionnels de la recherche et de la documentation. Or, la volonté de faire avancer la science et l'accélération des rythmes de production ont présidé à la conception et à l'élaboration d'outils d'indexation destinés à faciliter le travail de recherche d'information et de lecture du scientifique mais aussi conçus pour évaluer la production de ce dernier. En tant qu'instrument d'évaluation de la production scientifique, la revue occupe le devant de la scène médiatique. Discuté, sujet de polémiques, cet aspect constitue actuellement l'une des préoccupations majeures des chercheurs en sciences de l'information et de la communication², de même que la mutation à laquelle est soumise la communication scientifique à l'ère numérique. Que ce soit en sciences de l'information et de la communication, en sociologie des sciences ou en histoire des sciences, on s'accorde sur le rôle majeur du périodique spécialisé dans la communication entre chercheurs. « Un des nœuds les plus vitaux », « point de passage obligé de toute activité de recherche »³, la revue est souvent envisagée comme miroir de la science, comme reflet des caractéristiques et des « processus de mutation de la

¹ En référence à une exposition de photographies de bibliothèques d'Ahmet Ertug tenue à la Bibliothèque nationale de France du 12 mai au 12 juillet 2009.

² COUZINET, Viviane. Évaluation de la recherche : le cas des sciences de l'information et de la communication. *Schedae*, 2008, pré-publication n° 8, fasc. n° 1, p. 77-85.

Disponible sur : www.unicaen.fr/services/puc/ecriture/preprints/preprint0082008.pdf

³ FERNANDEZ Bernard. Entre la recherche et la science, la revue scientifique. In DIDIER, Béatrice, ROPARS, Marie-Claire (éds). *Revue et recherche*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1994. P. 40.

science »⁴. Ayant consacré de nombreuses études à la revue scientifique, notamment à celle de sciences humaines et sociales, Robert Boure estime que, grâce à une « approche rétrospective des revues », on peut « reconstituer des pans de l’histoire des théories à partir des articles publiés »⁵, que « le détour par la forme “revue” est particulièrement opératoire pour comprendre le “fonctionnement” des disciplines dans leurs dimensions scientifiques, institutionnelles et humaines »⁶. S’il est de ceux qui envisagent la revue comme un « reflet plus ou moins déformé du fonctionnement général des sciences, de leurs institutions, de leurs chercheurs mais aussi du rapport que chaque discipline entretient avec elle-même, les autres disciplines et la société », il voit également en elle « un élément constitutif de la production et de la reproduction du savoir. »⁷ Ainsi, le périodique ne fait pas que renvoyer, passivement, une image de la discipline, mais il est actif dans la construction du savoir. S’intéressant au cas particulier des périodiques spécialisés en ethnologie, Daniel Fabre suggère :

« [...] la revue, avec son flux continu d’articles, son implicite et constant travail d’orientation, de négociation, de remodelage et de réécriture n’est-elle pas le lieu par excellence d’une élaboration disciplinaire ? »⁸.

Je reprends cette question au bénéfice de la revue musicologique. La problématique centrale de cette thèse s’articule en effet autour du concours que le périodique, en tant que système d’information et de communication, apporte à la construction de la discipline.

Au sein de l’immense masse des revues de recherche, la revue musicologique occupe une place relativement inconfortable : ce support de publication d’une discipline souvent réputée non utilitaire qui, de surcroît, a pour objet un art, est traversé par les tensions qui se créent entre l’art et la science, entre la pratique et la recherche, entre l’ésotérisme de la musique et sa fonction de divertissement, entre son caractère élitiste et sa vocation au partage. Dès l’abord du périodique musicologique, la question de la définition de ce support documentaire spécialisé se pose et fait supposer que celui-ci entretient une interaction permanente avec la musicologie, discipline protéiforme. Je pose les hypothèses suivantes : la revue musicologique est un lieu de normalisation et de débat où des objets disciplinaires se construisent, dans lequel plusieurs systèmes textuels cohabitent ; elle est un instrument de mise en ordre, d’évaluation, de validation et de labellisation du discours musical et

⁴ MEINEL Christoph. Die wissenschaftliche Fachzeitschrift : Struktur- und Funktionswandel eines Kommunikationsmediums. In *Id. Fachschrifttum, Bibliothek und Naturwissenschaft im 19. und 20. Jahrhundert*. Wiesbaden : Harrassowitz, 1997. P. 137-155. (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, n° 27)

⁵ BOURE Robert. Produire une revue scientifique. In RENZETTI Françoise (dir.). *Stratégies informationnelles et valorisation de la recherche scientifique*. Paris : ADBS Éditions, 1998. P. 110.

⁶ BOURE Robert. Sociologie des revues de Sciences humaines et sociales. *Réseaux*, 1993, n° 58, p. 94.

⁷ *Ibid.*

⁸ FABRE Daniel. Revues d’ethnologie et ethnologie dans les revues. In AMIEL Christiane, PINIÈS Jean-Pierre, PINIÈS René. *Au miroir des revues : ethnologie de l’Europe du Sud : actes*. Carcassonne : Garae/Hésiode ; Paris : Ent’revues, 1991. P. 17. (Hésiode : cahiers d’ethnologie méditerranéenne ; 1)

métamusical⁹ ; elle constitue un collectif qui s'organise autour des médiations dont elle est le support et en permet le développement.

Les études effectuées sur les revues de musicologie sont rares et consistent le plus souvent en des rétrospectives de revues isolées. Les chercheurs se tournent en effet de préférence vers les périodiques de critique musicale ou vers les magazines spécialisés, vers l'analyse du discours sur la musique destiné au grand public¹⁰ : on compte de rares monographies et quelques travaux bibliométriques sur des titres musicologiques. Toutefois, quelques auteurs se sont intéressés à l'obsolescence des articles parus dans les périodiques musicologiques et à l'analyse des citations dans ce domaine¹¹. De même, la communication scientifique en musicologie apparaît comme un problème rarement traité. Ce n'est pourtant pas par défaut que j'élargis mon champ de références aux études consacrées aux revues musicales¹² : celles-ci permettent de renforcer l'idée d'une parenté entre des supports d'information et de communication que l'on isole trop souvent les uns des autres. Je quitte parfois les domaines musicologique et musical pour établir des comparaisons et des confrontations avec d'autres territoires disciplinaires. Ainsi, je me suis appuyée sur des recherches menées d'une part sur les revues et les publications scientifiques et techniques¹³, d'autre part sur les revues de sciences humaines et sociales¹⁴, sur les revues littéraires¹⁵, ainsi que sur celles de disciplines spécifiques¹⁶. Cependant, j'ai pris soin de réunir des textes dont les auteurs abordent les périodiques comme des instances spécifiques et non seulement comme des lieux où recueillir de l'information, de rassembler des écrits dans lesquels « d'accessoire, la revue devient objet d'étude principal »¹⁷.

⁹ « Métamusical » est employé dans cette thèse au sens de : sur la musique, à propos de la musique. Terme emprunté à Jean-Jacques Nattiez. Cf. NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois, 1987. (Musique / Passé / Présent).

La musique est entendue ici au sens d'un ensemble hétérogène de « formes et de pratiques symboliques » que l'on désigne par « musique ». Cf. NATTIEZ, Jean-Jacques. Pluralité et diversité du savoir musical. In NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.). *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 2. Les savoirs musicaux*. Actes Sud, 2004. P. 17-44.

¹⁰ PISTONE, Danièle. Le discours sur la musique dans la France contemporaine. *Musicologies*, 2009, n° 6, p. 83-95.

¹¹ Cf. LONGYEAR, Rey M. (1977), DIODATO, Virgil, SMITH, Fran (1993), VAUGHAN, David Lane (1959).

¹² Cf. FELLINGER, Imogen, RUDENT, Catherine (2000, 2006), ROBERGE, Marc-André (1992), ELLIKER, Calvin Harold (1996), ELLIS, Catharine (1995), REIBEL, Emmanuel (2005), CHIMÈNES, Myriam (1997), DURAND, Valérie (2009).

¹³ Cf. notamment MEADOWS, Arthur Jack (1985), HOUGHTON, Bernard (1975), CHARTRON, Ghislaine (1996, 1997, 1998, 2002), CARTELLIER, Dominique (1997), PIGNARD-CHEYNEL, Nathalie (2004), MAHÉ, Annaïg (2002), BÉGAULT, Béatrice (2008), JACOBI, Daniel (1986), JEANNERET, Yves (1994), UMSTÄTTER, Walther (2003), MONTEL, Nathalie (2006).

¹⁴ Cf. notamment BOURE, Robert (1993, 1994, 1996), CHARTRON, Ghislaine (2003), CHÈVREFILS-DESBIOLLES, Yves, CORPET, Olivier (1993), CLARE, Marie-Cécile (1994), COUZINET, Viviane (1999), les publications du LERASS.

¹⁵ Cf. ARON, Paul (1991, 1993, 1994), BOSCHETTI, Anna (1994), CORPET, Olivier, LABROSSE, Claude, RÉTAT, Pierre (1985), LÉVRIER, Alexis (2007).

¹⁶ Notamment en SIC (CHARTRON, Ghislaine, COUZINET, Viviane), en ethnologie (FABRE, Daniel), en sociologie (PONTILLE, David), en économie (DEVILLARD, Joëlle, JEANNIN, Philippe), en architecture (LENIAUD, Jean-Michel et BOUVIER, Béatrice).

¹⁷ ARON Paul. « Pour une sociologie des revues littéraires. Le cas de la Belgique de langue française ». In DIDIER, Béatrice, ROPARS, Marie-Claire (éds). *Revue et recherche*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1994. P. 97.

Paul Aron exprime la difficulté à définir une revue littéraire¹⁸. J'ai été confrontée à une situation similaire en ce qui concerne la revue musicologique. Cette difficulté rend la délimitation du corpus délicate. Par ailleurs, il n'existe pas d'outil bibliographique qui propose un corpus prédéfini de revues de recherche en musicologie : le *Grove Music Online* propose une liste de revues concernant la musique, périodiques qui ne sont donc pas spécialisés. Se limiter aux revues dont le titre contient « musicologie » paraissait trop restrictif ; mener une enquête auprès des musicologues eux-mêmes comme l'a fait Philippe Jeannin pour les revues d'économie¹⁹ paraissait contestable au vu de la problématique envisagée. J'ai finalement choisi de sélectionner les revues les plus visibles sur les index les plus utilisés par les musicologues. De ce point de vue, je vais dans le sens de Viviane Couzinet qui considère l'indexation régulière dans les grandes banques de données comme un critère de scientificité²⁰ et de Marie-Cécile Clare qui indique que « l'existence des bases de données, leur exhaustivité et la pertinence de l'indexation valorise les articles scientifiques » et que, « à travers eux, ce sont les revues qui sont davantage lues. »²¹ Faire le choix de me reposer sur une liste établie par un index pour établir le corpus général de cette thèse présente des avantages et des limites dont je suis consciente. J'exploiterai ce corpus de manière à dégager des constantes et à repérer des éléments qui font controverse. Ayant souhaité bénéficier de différentes échelles d'observation, j'ai opté pour un corpus à géométrie variable obéissant à un mouvement progressif de focalisation, ensemble que j'exposerai plus en détail au chapitre 2 : il s'agit d'une liste générale de revues de musicologie qui permet de dresser un paysage général, de revues « phares » (*The Musical Quarterly*, *Revue de musicologie*, *Archiv für Musikwissenschaft*), d'un corpus de sommaires et d'un corpus de textes. Les trois revues « phares »²² constituent le cœur du corpus et sont soumises à une analyse éditoriale et de contenu. Je situe notamment le périodique musicologique par rapport à d'autres supports d'écriture comme la correspondance, la presse, le livre, la revue musicale. L'analyse de contenu s'appuie sur l'indexation thématique des sommaires à partir d'un vocabulaire que j'ai créé à cet effet²³. Centrale en

¹⁸ *Ibid.* P. 98.

¹⁹ JEANNIN, Philippe. *Pour une « revuemétrie » de la recherche en sciences sociales : un point de vue français. Communication au Conseil scientifique du CNRS, Paris, 1 - 2 juillet 2002. Contribution à l'Ecole Thématique sur « l'exploitation des résultats de la recherche et des compétences du chercheur en SHS », CNRS, Roscoff, 1^{er} - 6 juillet 2002.* 30 p. [Consulté le 15/06/2009]. Disponible sur : www.cnrs.fr/comitenational/cs/exposes/Jeanin.pdf

²⁰ COUZINET Viviane, 1999. La revue électronique de sciences humaines et sociales : éléments pour une définition. *Revue d'information scientifique et technique*, RIST (Alger), 1999, vol. 9, n°2, p.119-132. [Consulté le 28.02.2004]. Disponible sur : <http://rist.cerist.dz/revue.asp>

²¹ CLARE Marie-Cécile. Le rôle des revues universitaires de sciences humaines et sociales dans la diffusion de l'information scientifique. In COUTIN Rémi, HUDRISIER Henri, LOCQUIN Marcel V. (dirs). *La transmission des savoirs scientifiques : congrès national des sociétés historiques et scientifiques (118^e, Pau, 25-29 octobre 1993)*. Paris : Editions du Comité des Travaux historiques et scientifiques, 1996. (Colloques du THS ; 15). P. 41.

²² BOURE, Robert. Produire une revue scientifique. In RENZETTI, Françoise (dir.). *Stratégies informationnelles et valorisation de la recherche scientifique*. Paris : ADBS Éditions, 1998. P. 110.

²³ Cf. Annexe 2. Indexation des sommaires : méthode

SIC lorsqu'elle constitue un objet d'étude, l'analyse documentaire est ici instrumentalisée. Toutefois, autour de cette indexation du sommaire se construit une réflexion sur l'indexation comme réduction du contenu de l'article, sur le statut du sommaire comme entité textuelle, sur la dimension déictique du titre qui est aussi une projection de l'article. Travailler sur le temps long, c'est-à-dire sur une période d'environ un siècle, impose de concilier l'extension du corpus et la faisabilité de la recherche : dans le sommaire s'opère cette concentration. Les résultats de l'analyse de contenu rendent visibles la répartition des thèmes du point de vue synchronique et diachronique. Les textes choisis mettront en exergue des points particuliers et informeront sur la vie de la revue et de la discipline. Le lecteur remarquera que certains textes retiennent particulièrement mon attention : les métatextes des revues « phares ». La plupart d'entre eux ont été publiés aux moments cruciaux de la vie de ces périodiques : leur naissance, un changement de structure éditoriale ou de responsable scientifique, une reprise après une interruption de publication, une controverse. Les écrits que ces revues publient sur la discipline constituent non seulement des traces de l'état de la discipline à un moment donné, mais fondent le positionnement de la revue et de ses acteurs au sein du champ disciplinaire.

Afin d'illustrer la circulation géographique du discours sur la musique et d'accentuer les contrastes, je fais le choix d'un corpus multinational limité toutefois aux États-Unis, à la France et à l'Allemagne. Dans chacun de ces pays, la musicologie se développe différemment et chacun d'eux joue un rôle particulier dans la vie de cette discipline. En raison de l'essor que cette dernière a connu sur son territoire, notamment à l'université, l'Allemagne est considérée par de nombreux auteurs comme le berceau de la musicologie au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. En revanche, c'est aux Lumières françaises que l'on attribue parfois les conditions qui ont rendu possible l'éclosion de cette discipline. Au début du XX^e siècle et surtout après 1945, de nombreux musicologues allemands émigrent aux États-Unis et participent à l'essor de la musicologie dans les universités américaines. En France et aux États-Unis, la musicologie n'est pas reconnue comme une discipline à part entière dans les universités au début du XX^e siècle ; elle n'y entre que progressivement grâce à la passion et à l'engagement de personnalités du monde intellectuel et artistique. À partir de 1945, le centre gravitationnel de l'activité musicologique se déplace de l'Europe vers les États-Unis. Par ailleurs, les langues les plus usitées dans les revues de musicologie et dans la communication scientifique en général sont l'anglais, le français et l'allemand²⁴ auxquelles se limitent également mes compétences linguistiques.

²⁴ À partir de la liste de revues musicales du *Grove Music Online*, j'ai observé que ces langues sont, avant 1945, l'allemand et l'anglais à égalité puis le français ; après 1945, l'anglais est suivi de l'allemand puis du français. À propos des langues de la communication scientifique, Yves Gingras remarque que le français qui a remplacé le latin « est largement déplacé par l'allemand après 1870 » qui ne perd « à son tour son importance qu'après la Seconde Guerre mondiale, alors que la montée

Je m'attache à éclairer différentes fonctions du périodique musicologique, à montrer celui-ci comme un objet de recherche, de publication, de communication, de validation dans lequel l'auteur et le lecteur s'engagent intellectuellement, stratégiquement et émotionnellement, reprenant l'idée de Ludwik Fleck selon laquelle « le concept d'une pensée absolument libérée de toute émotion n'a aucun sens »²⁵. Cherchant à ne pas dissimuler l'ancrage de la revue dans différents « mondes », je refuse de réduire le regard que je porte sur elle à une seule approche théorique et je propose d'envisager le périodique selon diverses perspectives, au risque de m'exposer parfois au foisonnement. Des écrits de Ludwik Fleck, de Michel Foucault, d'Yves Jeanneret, de Baudouin Jurdant, d'Annette Béguin-Verbrugge, de Viviane Couzinet, de Bruno Latour, de Daniel Dubuisson, pour ne citer que ceux-ci, guideront ma réflexion. De nombreux textes émanant de musicologues préciseront l'histoire et la définition que ces auteurs proposent de leur discipline. Je ne prétends pas formuler une définition de la musicologie que j'aurais extraite des revues ; il s'agirait plutôt ici de confronter plusieurs visions de cette discipline, perspectives qui elles-mêmes ne sont pas exhaustives. En effet, les revues musicologiques ne représentent qu'une partie de la production éditoriale en musicologie et de l'activité musicologique de même qu'elles ne réunissent qu'une fraction de la collectivité musicologique. Me concentrant uniquement sur le périodique, je délaisse volontairement l'édition d'autres supports en musicologie, les activités des centres de recherche, des universités, des conservatoires et des musées, organismes qui tiennent une grande part dans le développement de cette discipline. Par ailleurs, la liste de mon corpus n'est pas exhaustive : elle exclut par nécessité et par choix de nombreuses revues et donc de nombreuses orientations disciplinaires. Mon projet n'est pas de mettre en concurrence trois approches nationales de la musicologie : je n'adopterai donc pas de démarche comparative, mais je procéderai plutôt sur le mode de l'exemplification en extrayant des revues des éléments qui éclairent un problème, répondent à une question et illustrent un point de vue. Ce choix laisse une plus grande emprise à la subjectivité et offre l'avantage d'une meilleure mise en lumière des détails, même s'il peut exposer au risque de l'atomisation que j'ai tenté d'éviter. De cette étude sera écartée la question de l'impact du nazisme sur la revue musicologique allemande et sur la musicologie, aspect auquel s'est intéressée Pamela M. Potter²⁶, de même que celle d'une éventuelle suprématie de l'Allemagne dans cette discipline. J'ai également remis à plus tard et à d'autres lieux les interrogations sur le périodique

des États-Unis, jointe à l'importance continue de la Grande-Bretagne, assurent l'hégémonie de l'anglais comme langue de communication scientifique. » In GINGRAS, Yves. Les formes spécifiques de l'internationalité du champ scientifique. *ARSS*, 2002/2, n° 141, p. 31-45. Disponible sur :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=ARSS&ID_NUMPUBLIE=ARSS_141&ID_ARTICLE=ARSS_141_0031

²⁵ FLECK, Ludwik. *Genèse et développement d'un fait scientifique*. Trad. de l'allemand par Nathalie Jas. Paris : Flammarion, 1935¹, 2008. P. 90

²⁶ POTTER, Pamela Maxine. *Trends in German Musicology, 1918-1945 : The effects of methodological, ideological, and institutional change on the writing of music history*. PhD. Université de Yale, 1991. 304 p.

comme outil d'évaluation de l'activité du chercheur et sur la revue électronique en musicologie. Bien qu'actuellement centrales en sciences de l'information et de la communication, celles-ci renvoient à des problématiques particulières dans le champ musical, notamment pour ce qui est de la relation entre le son et l'écriture, et qui dépassent le cadre de la présente recherche. Enfin, dans un souci de cohérence, je fonde mon observation du périodique musicologique uniquement sur le document écrit, excluant donc les paroles prononcées sur les revues et me privant ainsi des informations obtenues par l'interrogation de leurs responsables actuels : il ne s'agit pas d'analyser le discours que l'on tient actuellement sur ces titres, mais celui que ces derniers produisent à propos d'eux-mêmes et de la discipline dont ils émanent. On le voit à ces nombreuses exclusions, mon travail ne consiste qu'en une contribution à l'étude de la revue musicologique, en une lecture parmi d'autres.

Un fil conducteur parcourt cette thèse : l'interaction entre le champ disciplinaire et le support documentaire périodique, relation qui met en rapport l'écriture et la musique. Une réflexion sur cette relation entre écriture et musique est donc un préalable à cette étude. L'écriture a une double importance pour la musicologie. En effet, la musique est un art sonore, mais posé sur papier par le biais d'une notation spécifique. Cette distinction entre l'œuvre écrite et l'œuvre sonore introduit la nécessité d'une interprétation. Je n'aborderai pas la question de l'exécution musicale par un instrumentiste ou par un chanteur, mais celle de l'interprétation dans la mesure où le musicologue, en tant que lecteur de la partition, acquiert le statut d'interprète²⁷. Par ailleurs, l'écriture est ce qui rend possible la musicologie. Non seulement, elle procure des traces indispensables à l'étude de la musique ou de la vie musicale, mais elle constitue le fondement de l'activité scientifique.

C'est pour valoriser le rôle de l'écriture en musique et dans la construction du savoir sur cet objet, que le premier chapitre s'articule autour du rapport entre écriture et musique et, en premier lieu, autour du couple « écrire *de* la musique / écrire *sur* la musique », dont j'illustre le deuxième membre par quelques exemples choisis : écritures métamusicales de compositeurs, critique musicale, fiction, correspondance, écrits didactiques, contributions à colloques, etc. Dans une logique allant du général au particulier, je concentre ensuite mon propos sur le type particulier du discours savant métamusical ; m'appuyant sur l'idée que l'écriture constitue une condition de la science, je tente de montrer que la musicologie est une des déclinaisons possibles de l'écriture sur la musique. Protéiforme, la musicologie est composée de nombreuses sous-disciplines et ses contours sont flous : des tensions traversent cette discipline, tensions qui donnent lieu à des débats et à des querelles sur la nature de celle-ci et dont on use pour exclure certaines pratiques. Pour le lecteur non musicologue, je présente

²⁷ KINTZLER, Catherine. Pourquoi survalorisons-nous l'interprétation en musique ? Le modèle alphabétique et l'exemple de Glenn Gould. *DEMéter*, décembre 2002 [Consulté le 27/06/2008]. Disponible sur : www.univ-lille3.fr/revues/demeter/interpretation/kintzler.pdf

très brièvement l'évolution institutionnelle de cette discipline en Allemagne, en France et aux États-Unis.

Le deuxième chapitre se concentre sur le support périodique, et spécifiquement la revue musicologique. Je remarque – peut-être est-ce abusif ? – que l'apparition du support périodique correspond à un développement accru de l'activité scientifique et de sa diffusion. Ce développement n'apparaît-il qu'*a posteriori* par l'intermédiaire de ces traces écrites que les revues diffusent ? Ou bien cet outil de communication est-il, par ses qualités intrinsèques, un vecteur de l'amplification de l'activité de recherche ? Au cours de ce travail, je me suis laissée guider par quatre principales fonctions de ce support documentaire : publication, écriture, archivage, légitimation. Or, tentant de définir la revue musicologique, je me suis heurtée à son ambiguïté : les frontières entre la revue musicale et la revue musicologique sont parfois floues et la seconde hérite de nombreuses caractéristiques de la première. Des rapprochements peuvent être faits avec des titres appartenant à d'autres disciplines. Ainsi, en SIC, à propos de *Documentaliste-Science de l'information*, Viviane Couzinet estime que cette revue, « “porte-parole” majeur de la profession [de documentaliste] et de la recherche [en SIC] », est « située au centre d'une nébuleuse de réseaux » et « tisse un ensemble d'alliances avec d'autres revues de la spécialité ou relevant d'autres disciplines dans un espace géographique large »²⁸. Un panorama des revues du corpus large permettra d'illustrer la diversité et l'hybridité de ces périodiques. C'est à ce moment que j'expose le corpus ainsi que la méthode qui sous-tend son élaboration et que je présente les trois revues du corpus éditorial : l'*Archiv für Musikwissenschaft*, *The Musical Quarterly* et la *Revue de musicologie*. Ces deux chapitres constituent en quelque sorte une entrée en matière, une exposition générale de la problématique et de l'objet étudié.

Me nourrissant de références à *L'Ordre du discours* et à *Surveiller et punir* de Michel Foucault et à *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite* d'Annette Béguin-Verbrugge²⁹, j'identifie, par métaphore, la revue à une scène qui fait exister le champ disciplinaire, à un espace de représentation, encouragée en cela par un extrait d'un texte de Muriel Lefebvre qui considère que « les différents dispositifs d'écriture scientifique [...] renvoient à un travail de représentation, voire de mise en scène, d'objets et de concepts scientifiques abstraits. »³⁰ Annette Béguin-Verbrugge établit une correspondance entre la scène théâtrale et le cadre comme espaces de

²⁸ COUZINET, Viviane. *Médiations hybrides : le documentaliste et le chercheur en sciences de l'information*. Paris : ADBS Editions, 2000. P. 251.

²⁹ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2006. (Communication ; 984)

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975. 362 p.

³⁰ LEFEBVRE, Muriel. Les écrits scientifiques en action : pluralité des écritures et enjeux mobilisés. *SdS*, 2005, n° 67, p. 9.

représentation dans lesquels le lecteur apparaît comme un personnage primordial, qui fait exister mentalement le monde qui lui est donné à lire. À partir d'une analyse des textes introductifs des trois revues phares et des métatextes parus à des moments charnières de la vie de la revue, ainsi que de textes sur la musicologie parus dans ces périodiques, je m'efforce de montrer en quoi l'« instrument périodique », expression que j'emprunte à Claude Labrosse et à Pierre Rétat, impose la discipline, dans le sens où il met en ordre un discours musicologique et où il en fait la promotion et participe à son développement. Ainsi, *The Musical Quarterly* affiche explicitement le rôle qu'il compte assumer, c'est-à-dire faire reconnaître la musicologie aux États-Unis. Ces revues sont aussi le lieu où la musicologie cherche à s'affirmer en tant que science. Chacune des trois revues « phares » se positionne différemment par rapport au champ disciplinaire. Le périodique dispose de moyens visuels et d'organisation pour focaliser l'attention du lecteur sur lui. Parmi les dispositifs déictiques comme la couverture, les sommaires, les index et les métatextes, je m'intéresse plus particulièrement aux titres en tant qu'indices du contenu thématique et je justifie leur exploitation pour l'analyse thématique du *Musical Quarterly*, de la *Revue de Musicologie* et de l'*Archiv für Musikwissenschaft*.

Établir que les revues créent une solidarité collective sera un des objectifs du quatrième chapitre qui s'appuie largement sur *Genèse et développement d'un fait scientifique* de Ludwik Fleck. Pour chacun des trois titres du corpus éditorial, je tente d'identifier le noyau social qui se construit autour des médiations véhiculées par la revue. À la lecture des métatextes de chacun des trois périodiques du corpus éditorial, il est possible de dresser une généalogie des acteurs de la revue et de déterminer ceux que la revue désigne comme fondateurs³¹ de la discipline. Le collectif construit son identité, raconte son histoire, délimite son territoire. Les trois revues phares dessinent un cadre de discours et constituent leur propre définition de la discipline. L'analyse de contenu du corpus de sommaires a permis d'extraire les thèmes des revues et de remarquer que ceux-ci s'articulent autour des quatre pôles majeurs que sont l'écriture, l'œuvre, l'auteur et le patrimoine. Les périodiques musicologiques participent à la canonisation d'un répertoire musical et d'un répertoire musicologique. L'étude de ces périodiques confirme que musicologie et vie de concert ont partie liée et que la revue n'est pas un espace clos, ce qui mène au dernier chapitre de cette thèse.

³¹ Ce sont ici les textes qui représentent les fondateurs. À ce sujet, je renvoie à FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969. P. 15 : « [...] de nos jours, l'histoire c'est ce qui transforme les *documents* en *monuments*, et qui, là où on déchiffrait des traces laissées par les hommes, là où on essayait de reconnaître en creux ce qu'ils avaient été, déploie une masse d'éléments qu'il s'agit d'isoler, de grouper, de rendre pertinents, de mettre en relations, de constituer en ensembles. »

Dans ce dernier, je considère la revue en tant qu'espace collectif ouvert³². Aux trois revues phares correspondent des périmètres de socialisation différents qui vont de la société savante spécialisée à la communauté musicale ou à la communauté universitaire. Le public amateur constitue-t-il « une sphère d'extériorité » comme le laisse supposer la « perspective épistémologique qui est celle de l'autonomie de l'espace de production scientifique »³³ ou est-il intégré à l'intérieur de la collectivité de la revue ? Cette dernière se définit souvent elle-même comme « forum », c'est-à-dire comme lieu de discussion et de confrontation des arguments, comme un espace de dialogue et de réflexivité. Par son interdisciplinarité, la musicologie est ouverte aux énoncés scientifiques produits dans des « communautés hétérogènes »³⁴. L'article musicologique fait entendre une multiplicité de voix : l'auteur s'inscrit dans un réseau discursif, se positionne par rapport à des textes qu'il s'approprie, qu'il convoque et qu'il découpe. Un ensemble de textes sur François Couperin parus dans la *Revue de Musicologie* serviront de support à un examen de la réappropriation des écrits musicaux et musicologiques. Derrière une neutralité affichée qui tient lieu d'indice de scientificité, la revue musicologique apparaît comme un lieu d'expression de désirs et de relations de pouvoir. Faire entrer le savoir dans un cadre suppose avant tout d'ordonner, de catégoriser, de classer et de hiérarchiser. En plus de favoriser une lecture rapide et efficace de l'article scientifique³⁵, une présentation rigoureuse, carrée, sobre, à laquelle sont associées les valeurs sociales et morales attribuées au monde scientifique, dote le texte d'une légitimité : le lecteur l'associe dès le premier regard au genre scientifique³⁶. En tendant ou non à adopter les règles de présentation de l'article scientifique, la revue manifeste plus ou moins un « désir de scientificité », comme le montre Baudouin Jurdant³⁷. Or, il s'agira ici de montrer que la revue musicologique ne se fonde pas sur un modèle scientifique unique, et que le savoir produit par le collectif circule en se transformant en permanence dans un espace contrôlé mais ouvert et hétérogène.

En conclusion de cette introduction, je synthétise en quelques lignes le cheminement de cette démonstration. Partant de la conviction que la musicologie naît de l'écriture, j'assimile la revue à un espace dans lequel se déploie la discipline. Conçue pour un lecteur, elle se dote de moyens rhétoriques

³² FOUCAULT, Michel. *Ibid.* P. 34 : « C'est que les marges d'un livre ne sont jamais nettes ni rigoureusement tranchées : par-delà le titre, les premières lignes et le point final, par-delà sa configuration interne et la forme qui l'autonomise, il est pris dans un système de renvois à d'autres livres, d'autres textes, d'autres phrases : nœud dans un réseau. »

³³ LE MAREC, Joëlle. Public, inscription, écriture. *SdS*, Février 2006, n° 67, p. 149.

³⁴ Nous empruntons l'expression à : JURDANT, Baudouin (Entretien avec Joëlle Le Marec). Écriture, réflexivité, scientificité. *SdS*, Février 2006, n° 67, p. 131-143.

³⁵ MEADOWS, A. J. The scientific paper as an archeological artefact. *JIS*, 1985, n° 11, p. 27-30.

³⁶ RINCK, Fanny. Écrire au nom de la science et de sa discipline : les figures de l'auteur dans l'article en sciences humaines. *SdS*, 2006, n° 67, p. 95-111.

³⁷ JURDANT, Baudouin. Le désir de scientificité. *Alliage* [En ligne], 1999, n°s 41-42. [Consulté le 10/09/2008]. Disponible sur : http://www.tribunes.com/tribune/alliage/41-42/Jurdant_41.htm

pour concentrer l'attention de celui-ci sur elle-même et pour l'intégrer au monde qu'elle constitue. Cet espace est habité par une collectivité qui partage des normes, des méthodes, des thèmes et une histoire communs, mais qui absorbe d'autres discours venant de l'extérieur. Les revues musicologiques sont le support, le réceptacle et le véhicule spatio-temporel de discours de natures diverses, des collectivités discursives ouvertes, un « lieu où se produit le savoir »³⁸ musicologique.

³⁸ JEANNERET, Yves. Une monographie polyphonique : le texte de recherche comme appréhension active du discours d'autrui. *EC*, février 2005, n° 27, p. 58.

Chapitre 1.

« Écritures de la musique »¹

Le titre de ce chapitre est emprunté à un ouvrage de Christian Corre. L'expression « Écritures de la musique » exprime le caractère multiple de l'écriture en musique : écritures musicales, écritures sur la musique, écritures musicologiques ; c'est aussi ce qu'induit le parcours proposé au lecteur au cours des pages qui vont suivre. Introduite par une synthèse de l'approche que Jean-Jacques Nattiez développe du discours métamusical, la complexité de l'écriture sur la musique sera illustrée par des exemples choisis. Lors de cette exemplification, j'articulerai la présentation de différents genres d'écriture métamusical et l'exposé de certains courants qui ont compté en musicologie – ou simplement pour son établissement. Ainsi, une citation extraite de *Monsieur Croche* de Claude Debussy servira de support à l'exposé de l'opposition entre l'impressionnisme et le positivisme dans la critique musicale du début du XX^e siècle. La fiction sur la musique est un genre que je ne souhaitais pas écarter : l'œuvre de Hermann Hesse permettra notamment d'approcher la conception romantique de la musique. Objet pédagogique et d'exposition d'une théorie, le traité musical établit un lien entre la pratique musicale et la théorie. Dans les écrits de compositeurs tels que les analyses musicales, Jean-Jacques Nattiez constate que l'activité de composition rejoint celle d'écriture sur la musique, dans le sens où ces textes articulent le niveau poétique et le niveau esthétique² ; la correspondance Strauss-Hofmannsthal est un écrit de compositeur qui, de la sphère privée, est passé à la sphère publique et qui permet au lecteur de suivre les échanges du compositeur et du librettiste sur le processus de création de l'œuvre. Des textes au statut hybride, entre l'oral et l'écrit, fermeront ce paragraphe sur l'écriture métamusical : le *Cours d'histoire de la musique* de Jacques Chailley et les colloques ; ces derniers seront l'occasion de présenter une tendance scientifique de la musicologie défendue par Charles Seeger. Le lecteur aura sans doute remarqué que ces exemples ont été choisis dans chacun des trois pays évoqués dans cette thèse : la France, l'Allemagne et les États-Unis.

Tracer les frontières du discours savant sur la musique n'est pas chose facile. Entre les textes évoqués ci-dessus et les écrits musicologiques, les différences sont nombreuses, tout

¹ Titre emprunté à CORRE, Christian. *Écritures de la musique*. Paris : Presses universitaires de France, 1996.

² NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois, 1987.

comme le sont les parentés et les influences réciproques : les limites entre ces territoires sont floues. Je défendrai l'idée que la musicologie est une des formes possibles de l'écriture sur la musique. Le rôle de l'écriture dans la constitution de la science moderne occidentale sera rappelé non par une synthèse sur la question, mais à partir de la discussion de certains travaux comme ceux de Jean-Claude Baudet et de Baudouin Jurdant ; j'examinerai alors également le rôle qu'a joué la bibliothèque dans le développement de la musicologie.

Cette discipline protéiforme est traversée par des tensions, notamment entre l'art et la science, qui ont donné lieu à des débats, comme celui qui se tient entre les deux musicologues américains Joseph Kerman et Edward E. Lowinsky en 1965, ou comme celui qui oppose la musicographie et la musicologie, au centre duquel se trouve Romain Rolland. L'ambiguïté de la musicologie conduit à un effort d'unification des différents domaines disciplinaires dont celle-ci se compose ; elle peut aussi mener à l'éclatement de la discipline et à la spécialisation dans l'une ou l'autre de ses branches.

En fin de chapitre, au risque de réduire considérablement l'histoire institutionnelle de la musicologie, je me concentrerai sur un aspect clé de l'évolution institutionnelle de la discipline dans chacun des trois pays concernés dans cette thèse : l'insertion tardive de la musicologie à l'Université française ; la rupture de la tradition musicologique allemande pendant la période nazie ; l'héritage que la *musicology* américaine reçoit de la *Musikwissenschaft* et son émancipation de la tradition allemande.

Dans ses *Leçons de musique*, Pierre Boulez avertit le lecteur des risques du recours inconsidéré au terme « écriture » :

« S'appliquant à des œuvres de caractère différent, d'époque différente, le mot "écriture" ne peut pas avoir exactement le même sens, s'appliquer de semblable façon. D'autre part, il couvre beaucoup de notions diverses, depuis l'écriture instrumentale jusqu'à la manipulation des éléments du langage. En outre, c'est un mot qui s'applique on ne peut plus directement à la littérature quelle qu'elle soit, que l'on emploie d'ailleurs à tout propos, et même dans les cas les plus insignifiants. On parle aussi de l'écriture picturale, de l'écriture architecturale : aucun des domaines de l'invention n'est épargné par ce mot envahissant qui tout à la fin ne veut rien dire et veut tout dire. On peut donc le considérer comme un mot-clef, mais aussi bien comme le cliché le plus banal : mot-clef qui serait capable d'unifier les divers moyens d'expression, aussi éloignés soient-ils les uns des autres ; cliché parce que ne pouvant s'appliquer spécifiquement à quoi que ce soit [...]. Cependant, si l'on se réfère toujours à l'écriture, fût-ce à tort et à travers, c'est certainement qu'un tel concept doit être central à la mise en œuvre de l'imagination, à la réalisation de l'invention. »³

Avertie, j'apporterai une contribution, avec ce premier chapitre, à l'illustration de la complexité que revêt l'écriture sur la musique. Cette complexité trouve sa source dans la définition de la musique elle-même, dans celle de l'œuvre musicale qui, en raison du « régime

³ BOULEZ, Pierre. *Leçons de musique (Points de repères III) : deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976-1995)*. Paris : Christian Bourgois, 2005. P. 558.

allographique » de la musique⁴, paraît, selon Jean-Jacques Nattiez, « éclatée »⁵ entre sa dimension graphique et sa dimension sonore, et ceci de sa conception à sa réception. De cet éclatement – ou peut-être s’agit-il d’une alliance – entre versant écrit et versant sonore de la musique, il sera question d’emblée : cette relation dialectique sous-tend l’ensemble de la thèse.

1. La musique et l’écriture

« [...] les commencements d’Orphée mettent en présence, et même en concomitance, la voix et l’écriture. Il y a, d’abord, semble-t-il le chant d’Orphée comme un avant de la parole qui entraîne autour d’elle les vies les plus muettes, les “animaux du silence”. Mais l’écriture est déjà là, habitée par cette même voix ; et l’on perçoit un tumulte de livres, de discours qui s’écrivent autour du chant d’Orphée. »⁶

L’entrée en matière de ce paragraphe offre l’apparence d’un truisme, pour les musiciens du moins, tant sont nombreuses les références musicales et musicologiques à ce mythe. Toutefois, cet emprunt à l’*Écriture d’Orphée* de Marcel Detienne exprime, certes de manière métaphorique mais condensée, un aspect de la problématique de cette thèse, qui s’articule autour du rapport entre l’écriture et la musique. Plus qu’avec l’écriture, c’est avec le livre que la musique fait un en la personne d’Orphée : fruit de l’imagination humaine, il faut le rappeler, ce mythe situe la naissance de cette liaison en des temps immémoriaux et nous invite, comme le suggère Charles Segal à propos de la poésie tragique grecque, à ne pas chercher, « sous la culture de la Grèce classique, le substrat d’une époque sans écriture », à ne pas nous abandonner « peut-être à une autre forme du désir éternel qu’éprouve l’homme occidental pour un monde primordial d’innocence et de simplicité »⁷.

Le mythe d’Orphée introduit le lecteur dans la sphère culturelle qui sera considérée dans cette thèse, c’est-à-dire le monde occidental. Il ne s’agit pas d’exclure toute référence au contexte non occidental, mais de ne pas le considérer comme central pour le propos tenu dans ces pages. Il sera question d’un modèle scientifique et d’un champ disciplinaire qui se sont principalement développés en Occident, champ disciplinaire dans lequel l’étude de la musique

⁴ GOODMAN, Nelson. *Langages de l’art : une approche de la théorie des symboles*. Trad. par Jacques Morizot. Paris : Hachette Littératures, 2005. 312 p. (Pluriel)

⁵ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois, 1987. (Musique / Passé / Présent). P. 97.

⁶ DETIENNE, Marcel. *L’écriture d’Orphée*. Paris : Gallimard, 1989. P. 109.

⁷ SEGAL, Charles. Vérité, tragédie et écriture. In DETIENNE, Marcel (dir.). *Les savoirs de l’écriture : en Grèce ancienne*. Villeneuve-d’Ascq : Presses universitaires de Lille, [1988]. P. 358.

occidentale tient la plus grande place⁸. D'ailleurs, Hugues Dufourt rappelle que l'écriture n'est pas pour rien dans l'« assurance » de la musique occidentale :

« D'où la musique européenne tient-elle cette assurance, sinon de l'expérience historique qui lui a révélé, au fil des siècles, la puissance instrumentale et la valeur inductive des signes graphiques ? Les musiciens savent bien que l'écriture est le premier des artifices et que les artifices d'écriture conduisent à de nouveaux modes de pensée. »⁹

Toutefois, reprenant les termes de Marcel Detienne, je tiens à souligner qu'« en aucun cas, l'attention portée aux effets de certains systèmes graphiques, ne devrait signifier la validation d'un partage entre sociétés à tradition orale et sociétés à écriture. »¹⁰

La relation d'interdépendance entre l'écriture et la musique, plus précisément entre le livre et la musique, induit plusieurs effets qui ont été étudiés par les spécialistes de l'écriture et dont je ne retiens que ceux qui concernent strictement le rôle de l'écrit dans le développement d'une science de la musique. Ainsi, la figure d'Orphée réunit le son et l'écrit, mais elle attire en même temps l'attention sur cette dichotomie entre un monde sonore et un monde visuel, sur le décalage entre la musique que l'on entend – ou que l'on devrait entendre – et ce qui est écrit.

En introduction à sa réflexion sur la « raison d'être » de la notation musicale, Olivier Cullin écrit :

« Le compositeur pense puis note par écrit ; le musicien lit le code et le restitue en sons. Plus personne aujourd'hui ne s'étonne de devoir d'abord lire une partition pour pouvoir ensuite l'interpréter. Ce qui constitue une évidence communément partagée ne va pourtant pas de soi. Cette relation particulièrement subtile et complexe entre la vue et l'ouïe n'a, en effet, rien d'inné et l'Occident se sera, à vrai dire, acharné à rendre difficile cette concurrence là où la musique relevait au départ d'un geste, d'une impulsion prise dans le corps et portée par l'esprit. Cette concurrence de l'œil et de l'ouïe est aussi un conflit de temporalité entre le caractère nécessairement éphémère et volatil de l'expression musicale et la surface durable du manuscrit sur laquelle il est toujours possible de revenir... C'est encore un conflit de spatialité. Le son n'est pas l'image et la parole proférée, entendue, a sa propre liberté et sa limite, très différentes de celles du texte fixé sur le support visible du parchemin, dans l'agencement précis et codifié de la page manuscrite. »¹¹

La référence au mythe d'Orphée citée ci-dessus semble occulter les « conflits », mentionnés par Olivier Cullin, entre la musique et le livre — ou peut-être ne les rend-elle que plus visibles.

Mon objectif est non pas de retracer une histoire de la notation musicale ni de proposer une réflexion générale sur ce sujet mais de montrer en quoi le travail de celui qui étudie la musique repose sur cette union plus ou moins conflictuelle entre l'écriture et la musique.

⁸ DUCKLES, Vincent, PASLER, Jann. Musicology : I. The nature of musicology. In MACY, Laura [en ligne]. *The New Grove Dictionary of Music Online*. (Consulté 03/11/2008). Disponible sur : www.grovemusic.com

⁹ DUFOURT, Hugues. *Musique, pouvoir, écriture*. Paris : Christian Bourgois, 1991. P. 178.

¹⁰ DETIENNE, Marcel. L'écriture et ses nouveaux objets intellectuels en Grèce. In DETIENNE, Marcel (dir.). *Les savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires de Lille, 1988. P. 10.

¹¹ CULLIN, Olivier. *L'image musicale*. Paris : Fayard, 2006. P. 10.

Comme préalable, je me réfère à Jean-Jacques Nattiez qui attribue deux rôles à la notation musicale :

« La notation musicale, pour le musicologue, joue deux rôles : ou bien elle est la trace qui rend l'identité de l'œuvre possible, et dans ce cas, on peut admettre du point de vue de l'analyse qu'elle est une image, imparfaite mais indispensable, de son équivalent sonore (c'est la notation *prescriptive* au sens de Seeger (1958)) ; ou bien elle est absente ou ne garantit pas le résultat sonore, et il faut procéder à une *transcription* des sons, toujours indispensable, car il faut pouvoir désigner ce dont elle parle (c'est la notation *descriptive* selon Seeger). »¹²

Entre ces deux fonctions de la notation musicale, le musicologue travaille dans cette zone de conflits déterminés par Olivier Cullin et, selon les termes de Jean-Jacques Nattiez, « se glisse [...] dans cet écart entre langage et musique. »¹³ Une de mes hypothèses, à laquelle je reviendrai plus en détail dans le chapitre 5, est que, face à la partition qui crypte la musique à l'aide d'une notation musicale, le musicologue se pose en interprète. Il est confronté à l'absence de l'auteur¹⁴ et à la nécessité de lire en creux de la partition, ce que la partition ne peut pas restituer de la musique. La part de liberté de l'interprète est limitée par certaines « vertus de l'écriture », énoncées par Marcel Detienne, qui imposent à l'interprète une lecture aussi fidèle que possible de la partition musicale : l'« intégrité » de l'écriture signifie « que rien ne doit en être retranché et rien n'y être ajouté » et l'« acribie » « qu'elle est exacte, impose la mesure, la précision et la rigueur. »¹⁵ Ces deux caractéristiques de l'écriture renvoient à la propriété intellectuelle et morale de l'œuvre musicale, mais aussi à la part de liberté de l'interprète : ce dernier doit trouver un équilibre entre objectivité et subjectivité, entre respect de l'intention supposée de l'auteur et lecture personnelle placée sous l'influence de l'affect et de la mémoire.

C'est parce que la partition résiste au temps et nous parvient que la réception de l'œuvre nous intéresse : le musicologue devra trouver ailleurs les signes de cette réception, que la partition elle-même ne porte pas.

Il est une autre dimension de l'interprétation qui touche au sacré, à la divination ou à la magie. L'interprète devient médiateur entre un monde invisible et le monde réel. Pour Anne-Marie Christin, le support visuel « s'est mué, dans la divination, en espace profondément motivé. Non plus surface mais frontière, plaque sensible où se rejoignent et se concentrent l'humain et le divin, le mortel et l'immortel, écran sacré qui témoigne autant qu'il sépare, qui

¹² NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois, 1987. P. 100.

¹³ *Id.* *La musique, la recherche et la vie : un dialogue et quelques dérives*. Ottawa : Leméac, 1999. P. 222.

¹⁴ CHRISTIN, Anne-Marie. Lectures/Écritures. In CHARTIER, Roger (dir.). *Histoires de la lecture : un bilan des recherches*. Paris : Institut Mémoires de l'édition contemporaine ; Maison des Sciences de l'Homme, 1995. P. 262 : « Or, tout comme le peintre décide qu'il a terminé son tableau au moment où il le voit ainsi, et non à celui où il le fait, c'est le récepteur, le lecteur qui, en écriture, est maître du sens du texte, l'auteur étant absent. »

¹⁵ DETIENNE, Marcel. L'écriture et ses nouveaux objets intellectuels en Grèce. In DETIENNE, Marcel (Dir.). *Op. cit.* P. 18-19.

fait sens autant qu'il est sensible. »¹⁶ Comme Olivier Cullin, A.-M. Christin insiste sur le rôle de l'image dans la genèse de l'écriture : pour elle, l'image est une « présence visuelle », « un donné visuel préexistant au sujet et distinct de lui – comme l'est toute surface qu'il contemple ou le rêve qui s'empare de son esprit. Elle s'oppose en cela à la parole qui est une émanation physique du sujet. »¹⁷ Cette absence de la parole dans l'image renvoie à l'absence physique de l'auteur et rappelle la capacité du support à perdurer au-delà de la vie de son auteur, à faire « parler » les morts. Le musicologue est médiateur entre le passé et le présent. Anne-Marie Christin écrit :

« Dans l'“en-deçà” de l'image se manifeste une présence, invisible mais agissante, dont le spectateur est convaincu qu'elle veut se faire comprendre des hommes. Étrangère à leur société, elle ne saurait leur parler [...]. Son langage passe par le visible. Sera-t-il clair ? C'est impossible, puisqu'aucune image ne peut l'être. Mais l'analyse de ce langage exige aussi une compétence spécifique, que possédera seul le devin. »

Je ne prétends pas que le musicologue soit devin, mais il possède cette « compétence spécifique » qui consiste à lire la musique et, comme le musicien, acquiert de ce fait la position particulière de médiateur entre une communauté d'initiés au langage musical et celle des profanes. Pour ce qui concerne le contexte occidental, on peut s'interroger ici sur la volonté d'utiliser un système de notation non alphabétique qui rend plus opaque la lecture de la musique et qui nécessite un apprentissage spécifique. Ian Bent remarque :

« Il est socialement significatif que certaines notations sont conçues pour donner toute information nécessaire, d'autres pour fournir seulement une petite part de ce qui pourrait être utile au non-initié. Dans ce dernier cas, l'information restante est retenue soit parce qu'elle a déjà été apprise et donc inutile, soit parce qu'il y a un désir de la garder secrète. »¹⁸

Encore une fois, ce secret renvoie principalement à la dimension sacrée ou rituelle que la musique revêt. La société médiévale en fournit un exemple. Au sujet des notations neumatiques, Olivier Cullin formule trois constats : le premier appuie « la dimension symbolique de l'écriture comme une marque de prestige accordée à l'officiant ». Le deuxième constat souligne que de nombreux livres de la fin du VIII^e siècle ou du IX^e siècle « contiennent un répertoire qui est au cœur même de la liturgie et qui [...] est affaire d'expert et de connaisseur » ; les chantres « véritables intercesseurs entre le monde des hommes et le monde céleste », « personnes les plus qualifiées », « ont d'abord imaginé noter ce qu'ils connaissaient par cœur intimement et qu'a priori ils n'avaient nul besoin d'écrire. » L'hétérogénéité des notations neumatiques conduit au troisième constat qui est que ces

¹⁶ CHRISTIN, A.-M. *Op. cit.*, p. 265.

¹⁷ *Ibid.* P. 264.

¹⁸ BENT, Ian. Notation. §I : General. In SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres : Macmillan, 1980. Volume 13, p. 334 : « It is also socially significant that some notations are designed to give all necessary information, others to give only a small part of what would be needed by the non-adept. In the latter, the remaining information is withheld either because it is already learnt and therefore unnecessary, or because there is a desire to keep it secret. »

notations « agissent comme des marques identitaires » d'un « groupe donné et géographiquement localisé »¹⁹.

De ce point de vue aussi, le travail du musicologue consiste non seulement à lire, mais à révéler ce qui demeure caché, en se faisant « connaisseur » de cette notation particulière, en se familiarisant, par le biais de traces qui lui parviennent, avec les communautés qui la pratiquaient, en tentant de retrouver leur mémoire. Le rôle de l'écriture dans la conservation de la mémoire a déjà été abordé maintes fois. L'approche la plus célèbre est sans doute celle de Platon²⁰. Marcel Detienne renverse une conception communément admise :

« Noter, enregistrer, faire reculer les limites de la mémoire, n'est-ce pas le plus insignifiant dans l'acte d'écrire, banalisé bien hâtivement ? Nous avons choisi une autre hypothèse : que l'écriture, en tant que pratique sociale, est une manière de penser, une activité cognitive, qu'elle engage des opérations intellectuelles. Hypothèse pertinente, heuristique quand les pratiques scripturales s'intensifient, qu'elles se font plus denses dans une série de secteurs. »²¹

En cela, il rejoint Jack Goody qui a montré que l'écriture permettait de développer de nouveaux modes de pensée, ouvrant la voie notamment à un examen critique et analytique du discours :

« Les possibilités de changement apparaissent surtout avec des textes plus longs parce que l'écriture est manifestement plus facile à réviser que la parole : les contradictions implicites sont rendues explicites et, par conséquent, résolues plus aisément. Ce phénomène entraîne des progrès cumulatifs des connaissances et des procédures, bien que ces progrès soulèvent à leur tour toutes sortes de questions. Tout cela fait partie des capacités réflexives de l'écriture qui affectent les notions relatives à la conscience à deux niveaux, celui de l'écrit et celui de la pensée, rendant explicite ce qui est implicite et faisant en sorte que le résultat de l'opération soit plus accessible à l'examen, et à une élaboration plus poussée. »²²

Cette « capacité réflexive » de l'écrit permet un approfondissement de l'œuvre, un retour sur le texte, qui dans le contexte choisi par Olivier Cullin correspond à une « rumination » et à une « méditation de la parole »²³. Elle conduit à une formalisation sans cesse accrue du langage musical et de l'œuvre musicale. Il n'est besoin que de parcourir l'histoire de la musique pour se convaincre de la complexification croissante du langage musical. Sans fixation par écrit, pas de fugues, et encore moins de sérialisme dodécaphonique. Certains jeux musicaux ne sont perceptibles qu'à la lecture et non à l'écoute. Jean-Jacques Nattiez reconnaît « à la partition un rôle *constructif* qui génère des *styles de musique écrite* qu'on ne connaît pas dans les musiques dites ethniques », que « l'écriture permet une manipulation des unités musicales élémentaires que la seule mémoire ne permet pas ». Loin « d'affirmer que les

¹⁹ CULLIN, Olivier. *Op. cit.* P. 33-35.

²⁰ VEGETTI, Mario. Dans l'ombre de Thoth : dynamiques de l'écriture chez Platon. In DETIENNE, M. (dir.). *Les savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*. P. 387-419.

²¹ DETIENNE, Marcel. L'écriture et ses nouveaux objets intellectuels en Grèce. In *Ibid.* P. 10.

²² GOODY, Jack. *La logique de l'écriture : aux origines des sociétés humaines*. Paris : Armand Colin, 1986. P. 174.

²³ CULLIN, Olivier. *Op. cit.* P. 26.

musiques de tradition orale sont “plus simples” ou “plus primitives” que les musiques occidentales » et connaissant par exemple les polyrythmies improvisées qui constituent un témoignage de la complexité que peuvent atteindre certaines formes musicales non écrites, cet auteur soutient « que c’est l’existence de l’écriture qui a permis à la polyphonie et au contrepoint d’atteindre le degré de complexité que nous leur connaissons chez Gesualdo ou Jean-Sébastien Bach. »²⁴

C’est dans des manifestations comme celles-ci que l’imbrication étroite entre musique et écriture se trouve confirmée. Si Olivier Cullin avance que « pendant longtemps, l’écriture est restée dans le prolongement de l’oral tant dans sa conception même que par les conditions de son exercice », il rappelle également, en s’appuyant sur des exemples tirés des écritures saintes, que « l’œil entend la voix » : cependant, il invite à reconsidérer ce point de vue en pensant davantage « le texte et les mots proférés comme l’invitation à une participation inscrite dans un rite »²⁵.

Marcel Detienne encourage à nuancer l’idée d’une dépendance de l’écriture vis-à-vis de l’oralité et à se méfier de celle d’une indépendance des systèmes graphiques :

« Comblée à sa naissance de tous les dons ou tard venue, vouée à transcrire des énoncés oraux, l’écriture dans l’une et l’autre hypothèse semble pure idéologie. En soi, aucun système graphique, même alphabétique, n’est porteur de la rationalité et de ses lumières infuses. Et c’est par un étrange aveuglement qu’on voudrait voir, à l’inverse, dans l’écriture un sous-produit de la culture orale. »²⁶

En ce qui concerne la musique, et dans le contexte occidental moderne et contemporain, l’écriture n’offre pas seulement une transcription de ce que l’on entend, plus exactement de ce que le compositeur entend, pas plus que la musique ne surgit exclusivement de l’écriture.

La position d’Olivier Cullin est à situer en rapport avec le contexte du scriptorium médiéval où les moines se sont peu à peu mis à pratiquer la lecture à voix basse. Dans un temps où les textes étaient lus à mi-voix, il ne paraît pas surprenant que :

« [...] ce qui constitue pour nous des domaines séparés – écrire, entendre, lire, voir – se confond [...] souvent. Les termes dire, chanter, entendre signifient la même chose : un texte “performé” et qui les rend équivalents. De même, entendre et lire (*audire* et *legere*) se comprennent comme une forme redondante d’un acte d’audition. La distinction entre les deux termes est ténue. »²⁷

Paul Saenger situe les débuts de la lecture silencieuse dans les monastères avant la fin du XIV^e siècle²⁸ ; Marcel Detienne défend l’idée que cette technique était déjà utilisée dans la

²⁴ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois, 1987. P. 99.

²⁵ CULLIN, Olivier. *Op. cit.* P. 14.

²⁶ DETIENNE, Marcel. L’écriture et ses nouveaux objets intellectuels en Grèce. In DETIENNE, Marcel (dir.). *Op. cit.* P. 8.

²⁷ CULLIN, Olivier. *Op. cit.* P. 23.

²⁸ SAENGER, Paul. Prier de bouche et prier de cœur : les livres d’heures du manuscrit à l’imprimé. In CHARTIER, Roger (dir.). *Les usages de l’imprimé (XV^e siècle-XIX^e siècle)*. Paris : Fayard, 1987. P. 191-227.

Grèce ancienne²⁹. Peu importe l'époque d'apparition de cette technique : selon Roger Chartier, avec cette pratique, « une nouvelle relation à l'écrit est instaurée, plus secrète, plus libre, tout intérieure. »³⁰ En effet, pour ce qui est de la musique, la lecture silencieuse libère des contraintes techniques d'ordre organologique ou d'habileté instrumentale ou vocale, celles qui sont liées aux appareils et aux supports d'enregistrement ou de reproduction sonore, des difficultés matérielles et humaines rencontrées pour réunir un effectif instrumental ou vocal, pour exécuter une œuvre, etc. Dans l'acte de composition, la lecture silencieuse et l'écoute intérieure vont de pair : on peut d'ailleurs se demander dans quelle mesure la lecture silencieuse n'a pas ouvert la voie au processus de création musicale moderne. Comme la lecture silencieuse, l'écoute intérieure est libre de contraintes, sauf de celles que la mémoire lui impose. Cette dichotomie entre l'écoute « extérieure » et l'écoute intérieure est à rapprocher de ce que Charles Segal écrit à propos de la tragédie grecque. Il propose la définition suivante de la tragédie : « [elle] est une exécution orale, mais contrôlée par un texte écrit. » De même, la musique est une exécution sonore, contrôlée par un texte écrit. Charles Segal poursuit en suggérant que « ce mode de production en deux étapes – texte, puis exécution – sensibilise le poète tragique aux deux systèmes de communication et de représentation, verbale et visuelle [...] »³¹. Dans sa production, la musique également connaît ces deux phases : texte, ou écriture si l'on redoute d'appeler texte l'écrit musical, et exécution ; le compositeur est sensibilisé à deux « systèmes de communication et de représentation », verbal et visuel, et à deux modes d'écoute et de lecture, intérieur et « extérieur ». On trouve chez Eduard Hanslick cette « division de la musique entre création et reproduction », où la création est la composition « telle qu'elle est écrite sur le papier » qu'il considère comme « l'œuvre achevée », et la reproduction est l'exécution ; l'interprète est celui qui résout cette division³². La distinction entre le texte et l'exécution permet d'approcher une des différences entre l'interprète-musicologue et l'interprète-musicien : le premier produit une interprétation écrite de l'œuvre, une écriture au sujet de l'œuvre, alors que le second donne une interprétation sonore de l'œuvre telle qu'elle est écrite ; l'outil du premier est la plume, celui du second l'instrument de musique ou la voix. Dans les deux cas, « l'interprétation part d'une trace écrite »³³.

²⁹ DETIENNE, Marcel. *L'écriture d'Orphée*. Paris : Gallimard, 1989. P. 108.

³⁰ CHARTIER, Roger. Avant-propos. In CHARTIER, Roger (dir.). *Les usages de l'imprimé (XV^e-XIX^e siècle)*. Paris : Fayard, 1987. P. 9.

³¹ SEGAL, Charles. Vérité, tragédie et écriture. In DETIENNE, M. (dir.). *Les savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires de Lille, 1988. P. 332.

³² HANSLICK, Eduard. *Du beau dans la musique*. Paris : Bourgeois, 1986. P. 120.

³³ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. P. 106.

La fixation de l'œuvre musicale facilite la circulation de celle-ci, ainsi que des techniques et des savoirs qui lui sont associés, et participe à la formation de traditions musicales. La duplication de l'œuvre par l'écriture, manuscrite déjà mais davantage encore par l'imprimé, favorise la circulation d'un même texte dans plusieurs communautés, et, par là, des appropriations différentes de ce texte³⁴. Ainsi, une symphonie de Mozart peut faire l'objet d'interprétations diverses : passées, dont nous n'avons plus trace notamment que par des programmes de concert, des chroniques ou des critiques, ou qui nous parviennent par l'enregistrement, et présentes, en grand orchestre symphonique, en petit effectif instrumental sur instruments d'époque. D'autres appropriations de cette symphonie sont possibles : des analyses musicales, des transcriptions, des adaptations et même des emprunts ou des citations musicales. Tel éditeur peut extraire un thème particulièrement célèbre de la symphonie et l'insérer dans une méthode instrumentale, ou encore dans une compilation de thèmes célèbres. Les éléments extraits de l'œuvre sont décontextualisés et on s'aperçoit là d'une des capacités de l'écrit, celle qui permet de découper le texte. Le musicologue retrace le parcours de l'œuvre musicale, de sa production à ses multiples appropriations et transformations. Pour cela, il emprunte volontiers la voie décrite par Walter Benjamin dans son célèbre texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* :

« À la plus parfaite reproduction il manquera toujours *une* chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. C'est cette existence unique pourtant, et elle seule, qui, aussi longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire. Nous entendons par là aussi bien les altérations subies par sa structure matérielle que ses possesseurs successifs. La trace des altérations matérielles n'est décelable que grâce à des analyses physico-chimiques, impossibles sur une reproduction ; pour déterminer les mains successives entre lesquelles l'œuvre d'art est passée, il faut suivre toute une tradition en partant du lieu où se trouve l'original. »³⁵

Il faut ici s'entendre sur la définition de l'œuvre : en musique, s'agit-il de l'exécution sonore en concert, de l'enregistrement sonore ou de la partition ? Le travail du musicologue qui consiste en l'édition critique d'œuvres musicales est révélateur de l'attrait de l'authenticité qui s'exerce également sur l'interprète : le succès des éditions *Urtext*, bien qu'elles soient aussi contestées³⁶, et des fac-similés auprès des musiciens en témoignent. Je reprends au compte de la musique ce que Michel Foucault écrit à propos de la littérature, c'est-à-dire que « l'anonymat littéraire ne nous est pas supportable », que « nous ne l'acceptons qu'à titre d'énigme. » Par ailleurs, éclairant le rapport d'attribution qui caractérise la fonction d'auteur, Michel Foucault considère que :

³⁴ CHARTIER, R. Communautés de lecteurs. In *Id. Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*. Paris : Albin Michel, 1996. P. 133-154.

³⁵ BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac ; traduction revue par Rainer Rochlitz. Paris : Éditions Allia, 2007. P. 13.

³⁶ NATTIEZ, Jean-Jacques. Interprétation et authenticité. In NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.). *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 2. Les savoirs musicaux. Actes Sud, 2004. P. 1132-1142.*

« Elle est le résultat d'une opération complexe qui construit un certain être de raison qu'on appelle l'auteur. Sans doute, à cet être de raison, on essaie de donner un statut réaliste : ce serait, dans l'individu, une instance "profonde", un pouvoir "créateur", un "projet", le lieu originaire de l'écriture. »³⁷

Dans le cas des éditions revues et corrigées par des interprètes célèbres ou par des musicologues eux-mêmes, la quête des origines de l'œuvre correspond à un transfert d'autorité du musicien célèbre à l'auteur même de l'œuvre. Selon Walter Benjamin,

« Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique. Comme cette valeur de témoignage repose sur sa durée matérielle, dans le cas de la reproduction, où le premier élément – la durée matérielle – échappe aux hommes, le second – le témoignage historique de la chose – se trouve également ébranlé. Rien de plus assurément, mais ce qui est ainsi ébranlé, c'est l'autorité de la chose. »³⁸

Dans l'essor de l'édition critique, de l'édition *Urtext*, de la recherche de l'œuvre originelle, Joseph Kerman voit l'influence de la philologie, discipline reine de l'université allemande au XIX^e siècle et sur laquelle s'est fondée aussi bien la *Musikwissenschaft* que la musicologie. Selon lui, la musique, considérée à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle sous le même angle que la littérature, a perdu sa condition d'art d'interprétation³⁹. Il n'est pas inutile de mentionner, avec Christian Corre qui cite une chronique de Marc Pincherle parue dans *La Revue musicale* en 1922, le « débat, encore feutré (nous sommes toujours dans les années vingt), autour de la "musique historique reconstituée", qu'un trop savant "excès de mise au point" rend "froide et contraire à son esprit initial". » Christian Corre souligne que

« La question, devenue banale aujourd'hui, pesait alors d'un poids plus lourd, après un demi-siècle de musicologie positive : dans quelle mesure cette dernière pouvait-elle se légitimer pleinement, au moyen de compléments, ou d'équivalents sonores valant à la fois comme application et comme vérification – ... après l'analyse, la synthèse ? Pouvait-elle se racheter de la surdité native où l'enfermait la fréquentation de signes sans autre voix que virtuelle, sans autre écho que toujours différé ? »

Au sujet de ces concerts-conférences qui étaient aussi des lieux d'enseignement de la musicologie, Christian Corre montre que les moments musicaux fonctionnent comme des citations rapportées au discours métamusical. Je reviendrai sur cet aspect plus loin dans ce chapitre⁴⁰.

La reproduction manuscrite et imprimée de l'œuvre musicale conduit progressivement à sa désacralisation, à sa recreation dans de nouveaux contextes. Roger Chartier pose la question suivante :

³⁷ FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur ? In *Id. Dits et écrits, 1954-1988 I. 1954-1969*. Éd. établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris : Editions Gallimard, 1994. P. 800-801.

³⁸ *Ibid.*, p. 16.

³⁹ AGAWU, Kofi. How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again. *MA*, juillet 2004, Vol. 23, n° 2-3, p. 267-286.

⁴⁰ Cf. *infra* p. 78.

« [...] comment, dans les sociétés d'Ancien Régime, entre XVI^e et XVIII^e siècle, la circulation multipliée de l'écrit imprimé a-t-elle transformé les formes de sociabilité, permis de nouvelles pensées, modifié les rapports au pouvoir ? »⁴¹

En musique, c'est à la fin du XVIII^e siècle que se modifient les pratiques musicales autour de la vie musicale bourgeoise, par la pratique amateur de la musique, par la fréquentation du concert, autour de la professionnalisation du compositeur et de la mise en place du droit d'auteur⁴². Au début du XX^e siècle, début de la période considérée dans cette thèse, c'est la massification des technologies d'enregistrement sonore qui est à l'origine d'une modification des pratiques culturelles : on passe de la pratique du concert et de la pratique instrumentale ou vocale à domicile à une écoute massive de la radio et du disque. Ces techniques vont aussi bouleverser l'approche que le musicologue peut avoir de la musique et notamment son approche de la musique non écrite puisqu'il peut dorénavant en recueillir l'enregistrement sonore, plutôt que de tenter de la transcrire.

La dimension sonore de la musique se double d'une dimension esthétique qui peut mettre en cause son approche historique. Christian Corre confronte une citation de Carl Dahlhaus à la boutade de Pirro : (« Je n'ai pas besoin d'aller entendre de la musique ; j'en lis, cela me suffit. ») :

« “La musique du passé, écrit Dahlhaus, appartient au présent en tant que musique, non pas en tant que document ou témoignage. (Les œuvres musicales) sont en premier lieu des objets esthétiques, qui font partie du présent ; elles n'illuminent que secondairement les événements et circonstances du passé.” L'histoire n'a pas seulement à dire le vrai sur les productions artistiques anciennes, à les insérer dans une logique continue, et à les expliquer par leur contexte (ou réciproquement) : le projet implique aussi un “présent” permanent, qui fait toute l'ambiguïté, en musique, de la notion de musée. »⁴³

Cette référence à Carl Dahlhaus est à mettre en perspective avec la position de Walter Benjamin au sujet de « l'authenticité de l'œuvre d'art » et de sa valeur de « témoignage historique » évoquée ci-dessus. L'autorité de l'œuvre musicale en tant que création sonore vivante est fortement ancrée dans le présent et, de ce fait, éphémère, lorsqu'elle n'est pas relayée par l'écrit. Même là où règne le son, l'écrit reprend ses droits lorsqu'il s'agit de découper, d'analyser, de comparer. L'évolution même « de la musique occidentale depuis le XIV^e siècle va dans le sens d'une emprise croissante de l'œil sur l'oreille » selon Hugues Dufourt :

« [...] chaque étape marque un progrès vers des connexions plus denses, vers des formulations plus explicites, vers des formes d'expression plus autonomes. Chaque étape implique le franchissement collectif d'un seuil de transformation qui affecte aussi bien la fonction sociale que les techniques, les modes de pensée et les formes de sensibilité de la musique. [...] La pensée musicale se trouve ainsi dans l'obligation de procéder à la

⁴¹ CHARTIER, Roger. Communautés de lecteurs. In *Id. Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e - XVIII^e siècles)*. P. 134.

⁴² *Id.* « Figures de l'auteur » In *Ibid.* P. 45-80.

⁴³ CORRE, Christian. *Écritures de la musique*. P. 49 ; C. Corre cite : DAHLHAUS, Karl. *Foundations of music history*. Cambridge University Press, 1983. P. 4 (trad. de *Grundlagen der Musikgeschichte*. Cologne, 1967).

reprise critique de tous ses systèmes de contraintes. [...] Un tel effort d'abstraction et de formalisation conduit inévitablement le musicien à s'interroger sur la nature même de ses opérations symboliques. La question "qu'est-ce que créer ?" revient toujours à la question "qu'est-ce qu'écrire ?". »⁴⁴

La « capacité réflexive de l'écriture », selon l'expression de Jack Goody, s'exerce dans l'écriture de la musique, c'est-à-dire dans la composition, par l'accroissement progressif de la formalisation et de la complexification du langage musical. Elle intervient aussi lorsqu'il s'agit de construire un discours sur la musique.

2. Écrire sur la musique

Qu'est-ce qu'écrire sur la musique ? Quel est l'objet du discours sur la musique ? Sur quelle musique ? La musique telle qu'on l'entend ? La partition ? L'homme en tant que musicien ? Les activités musicales ? Comment écrit-on sur la musique ? Lorsqu'on écrit sur la musique, s'agit-il de transmettre une émotion ou de développer un discours rationnel ? Ce discours est-il spécialisé ou généraliste ? Une thèse entière ne suffirait pas à lister les questions qui peuvent se poser au sujet de l'écriture sur la musique, sans parler des réponses... De même, l'écriture sur la musique se manifeste sous une grande diversité de formes : de la pièce de théâtre comme *La Contrebasse* de Patrick Süskind⁴⁵ à la partition annotée par un interprète, du Lied *An die Musik* op. 88 n° 4 (D. 547) de Franz Schubert sur un texte de Franz von Schober (ca. 1798-1882) à un aphorisme de Karl Kraus⁴⁶, des notes de Béla Bartók relatives aux chants populaires slovaques aux tables de la « pitch-class set-theory ». Je n'ai donc aucunement pour prétention de répondre à toutes les interrogations que l'on peut soulever à propos de l'écriture sur la musique, ni d'établir une typologie des formes sous lesquelles elle se manifeste. Des travaux comme ceux de Christian Corre témoignent, par leur conception même, de la diversité des écritures sur la musique et du rôle que certaines d'entre elles ont tenu dans la naissance de la musicologie. Avant de proposer quelques exemples choisis, je présente succinctement la position que Jean-Jacques Nattiez développe sur le discours sur la musique dans *Musicologie générale et sémiologie*, complétée par celle qu'il soumet dans l'ouvrage collectif *Musiques*.

Se fondant principalement sur la théorie sémiotique de la tripartition de Jean Molino⁴⁷, Jean-Jacques Nattiez souligne la multiplicité des discours possibles sur la musique et montre

⁴⁴ DUFOURT, Hugues. *Musique, pouvoir, écriture*. Paris : Christian Bourgois, 1991. P. 185.

⁴⁵ SÜSKIND, Patrick. *La contrebasse*. Paris : Librairie générale française, 1992. 92 p.

⁴⁶ Voici un exemple d'aphorisme de Karl Kraus sur la musique : « Qu'est-ce que la Neuvième symphonie à côté d'une rengaine que jouent un orgue de Barbarie et un souvenir ! » In KRAUS, Karl. *Dits et contredits*. Traduit de l'allemand avec une notice par Roger Lewinter. Paris : Gérard Lebovici, 1986. P. 107.

⁴⁷ MOLINO, Jean. Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en jeu*, 1975, n° 17, p. 37-62.

qu'ils peuvent se répartir sur les plans différents que sont le niveau esthétique et le niveau poïétique :

« Si le fait musical donne lieu à une multiplicité de discours méta et périmusicaux, c'est parce que le commentaire sur la musique est une donnée anthropologique universelle du fait musical. On pourrait ici paraphraser Paul Ricoeur : qu'un homme danse, chante ou joue d'un instrument, et voilà qu'un autre se lève pour en parler.

Mais le musicologue ou le sémiologue n'ont pas le monopole du discours sur la musique. [...] le fait musical total inclut *des formes symboliques verbales étroitement rattachées à l'événement sonore* stricto sensu : réactions des auditeurs, commentaires critiques du côté de l'esthétique, propos, lettres, analyses de compositeurs porteurs d'informations poïétiques. »⁴⁸

Il poursuit en indiquant que le discours sur la musique se construit notamment en fonction de l'attitude adoptée vis-à-vis de lui et de la « norme sociale » selon laquelle est « toléré, accepté, encouragé », norme variable en fonction des groupes sociaux. Les « circonstances du discours » déterminent aussi son objet et la manière dont il est abordé.

Pour Jean-Jacques Nattiez, le discours métamusical se déploie selon certaines possibilités. En raison de la multiplicité des domaines traités lorsqu'on parle ou lorsqu'on écrit sur la musique – « l'histoire et le contexte socioculturel, la psychologie du compositeur ou de l'exécutant, les processus compositionnels, les structures musicales elles-mêmes, l'interprétation, la perception musicale » – il devient impossible de « parler, au même moment, de tous les domaines caractéristiques du fait musical dans sa totalité. » La portée du discours musical impose une « focalisation plus ou moins grande par rapport aux données »⁴⁹. Le cadre tripartite exposé ci-dessus dans lequel s'inscrivent les échanges est l'une des composantes définies par Jean-Jacques Nattiez, dans un ouvrage plus récent, d'un « substrat » commun à toutes les « formes et pratiques symboliques que notre culture conçoit comme "purement musicales" ou comme dérivées partiellement de la musique »⁵⁰. La musique est d'abord une représentation mentale, un objet construit socialement et qui obéit à des catégories de pensée et d'écriture⁵¹.

J'illustre ces quelques éléments théoriques sur le discours métamusical par quelques morceaux choisis dans les sphères historique et géographique concernées dans cette thèse. En effet, comme je l'ai déjà mentionné, je ne propose ni une histoire ni une géographie du discours sur la musique. Les musicologues trouveront ces textes peut-être trop célèbres : mon intention n'est pas de faire découvrir des documents inconnus, elle est seulement d'illustrer diverses situations d'écriture métamusical. Ces exemples seront limités et n'offrent qu'une

⁴⁸ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois, 1987. P. 227.

⁴⁹ *Ibid.* 401 p.

⁵⁰ *Id.* Pluralité et diversité du savoir musical. In NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.). *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 2. Les savoirs musicaux*. Actes Sud, 2004. P. 27.

⁵¹ *Ibid.* P. 18.

TOMLINSON, Gary. Vico's Songs: Detours at the Origins of (Ethno) Musicology. *MQ*, automne 1999, vol. 83, n° 3, p. 344-377.

vue très partielle de l'écriture sur la musique, mais ils éclairent certains traits particuliers qui sont fondamentaux pour la suite de ce travail : les relations entre pratique musicale et écriture sur la musique, entre la critique musicale et la musicologie, l'opposition entre subjectivité et objectivité, l'importance de l'héritage romantique, le tournant moderniste.

2.1. Exemples choisis

Dans cette illustration même partielle, les rapports complexes de la pratique musicale, dont fait partie la composition, et de l'écriture sur la musique méritent d'être signalés. Ce couple traverse cette thèse de part en part et fera l'objet de plusieurs développements. Il entretient des relations tantôt conflictuelles tantôt paisibles, toujours ambivalentes, où les rôles s'excluent ou se confondent.

On distingue différents paliers dans les rapports que les exemples présentés ci-dessous entretiennent avec la musicologie à la fois du point de vue épistémologique et documentaire. La plupart des textes cités se situent à la périphérie du champ musicologique. Bien qu'il se nourrisse indirectement du discours scientifique et théorique sur la musique, le *Jeu des Perles de Verre*, écrit de fiction de Hermann Hesse, en est exclu. Dans le texte exposé à la page suivante, Claude Debussy manifeste un refus de se conformer à une critique positiviste de tendance scientifique ; cet exemple renvoie également à la question de la place de la critique musicale en musicologie, qui sera développée plus loin dans la thèse. Le cas de E.T.A. Hofmann mentionné à de nombreuses reprises au cours de cette section soulève lui aussi cette interrogation. Par ailleurs, E.T.A. Hofmann me paraît une figure intéressante : il met sa plume au service de la composition, c'est-à-dire de l'écriture de la musique, et de l'écriture sur la musique, et cela dans trois registres différents : analytique, critique et de fiction. Enfin, la référence à ses écrits, qui auraient contribué à établir le mythe beethovénien, introduit à une réflexion poursuivie au chapitre 4 sur le rôle de l'écriture sur la musique et des périodiques dans l'émergence du canon musical. Avec le traité de théorie musicale, j'ai choisi un support pédagogique utilisé également et peut-être surtout hors de l'université, c'est-à-dire dans les conservatoires, ou encore destiné aux autodidactes ; appartenant au champ de la pratique musicale, il alimente pourtant le champ scientifique et, réciproquement, il s'en nourrit. Comme le cours de Jacques Chailley qui appartient au monde académique, il peut, dans une certaine limite, tenir auprès des musicologues le rôle que joue, d'après Thomas Kuhn, le manuel d'enseignement comme outil d'apprentissage auprès des membres de la communauté scientifique professionnelle⁵², et conforter des paradigmes ou des répertoires. J'ai choisi de

⁵² KUHN, Thomas. *La structure des révolutions scientifiques*. Paris : Flammarion, 1983. p. 225-226.

clure cette série d'exemples par les contributions à colloques qui, articulant communication orale et expression écrite, sont considérées comme centrales dans le champ scientifique.

Ces exemples ont aussi été choisis en raison de leur relation avec le support périodique ; d'une certaine manière, les textes musicologiques publiés dans les revues examinées dans le cadre de ce travail se situent et se définissent par rapport à ces différents types de discours sur la musique. Les communications à colloques se rapprochent, dans leur forme écrite, de l'article de recherche. Dans cette série d'exemples, le roman fait figure d'intrus ; toutefois, l'importance du support périodique dans le développement du genre romanesque ne devrait pas être passée sous silence. Tout en étudiant l'expansion, au XVIII^e siècle, respectivement du support périodique et du canon musical, Claude Labrosse et William Weber repèrent une coïncidence entre l'émergence d'un canon – littéraire ou musical – et le développement du roman, dont je rappelle que les revues ont été un des vecteurs de diffusion. Selon Claude Labrosse, « il s'agit du même bruit de fond, de la même doxa, de la même mémoire : c'est sous des formes variables, le travail de la même archive mentale. »⁵³ Un des points communs entre le roman et la critique musicale réside, d'après William Weber, « dans un rejet commun des universaux et dans l'union des particularismes avec l'historicité »⁵⁴, union sur laquelle repose la notion de patrimoine.

La citation de Claude Debussy proposée ci-dessous est extraite d'un article de périodique réédité dans un recueil d'écrits du compositeur ; je montrerai au chapitre 5 que la musicologie se construit notamment par rapport à la critique musicale, que ce soit en la niant ou en puisant dans les acquis de cette dernière. Quant au choix de la correspondance, le lecteur constatera, au fil du texte et à la lecture des annexes, d'une part que ce type d'écrit concourt à la naissance du périodique scientifique, d'autre part qu'il constitue une source d'information privilégiée des musicologues. Le traité et le cours rédigé représentent une pratique académique différente de celle de la recherche tout en étant intimement associés à celle-ci. Ces écrits mettent en jeu différents acteurs – compositeur, critique musical, théoricien, scientifique, romancier – différentes fonctions auctoriales, des pratiques d'écriture variées, divers publics destinataires et modes de réception, différents statuts documentaires – livre de fiction, article de périodique, présentation orale, document épistolaire –, qui illustrent seulement partiellement la variété des documents qui véhiculent un discours sur la musique ; le support oral, que je n'ai volontairement pas omis parmi ces exemples d'écriture sur la musique, illustre l'emprise qu'exerce l'écrit sur certaines formes orales de communication

⁵³ LABROSSE, Claude. Fonctions culturelles du périodique littéraire. In LABROSSE, Claude, RÉTAT, Pierre. *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*. Centre d'études du XVIII^e siècle de l'université de Lyon II ; Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 121.

⁵⁴ WEBER, William. The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England. *JAMS*, automne 1994, vol. 47, n° 3, p. 504.

scientifique ou académique. Enfin, à ces types documentaires sont associés des usages sociaux et institués qui varient selon une gradation dont les deux extrêmes sont, d'un côté, la lecture de loisir et, de l'autre, la lecture de travail, celle de la revue scientifique relevant de cette seconde catégorie. La question de l'usage compte dans la caractérisation des revues musicologiques, aspect sur lequel je reviendrai rapidement en conclusion de ce chapitre et à plusieurs reprises dans ce volume : la constitution de la revue musicologique se négocie entre l'auteur et l'éditeur, qui construisent leur document en fonction d'un usage prévu, et les lecteurs. La mouvance de cet espace de négociation explique la difficulté à laquelle j'ai été confrontée pour l'élaboration du corpus que je présenterai au chapitre 2. Enfin, les illustrations suivantes montrent que, par ce qu'ils écrivent et par la manière dont ils construisent leur discours, les acteurs cités concourent à délimiter les champs musical, académique et musicologique.

2.1.1. « Impressions » musicales

J'évoque d'emblée le refus d'une écriture métamusicale. En cours au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, cette position concerne souvent le praticien de la musique et l'amateur qui ne conçoivent pas que l'on écrive sur un art que les mots ne peuvent approcher que de manière imparfaite.

Elle se construit sous la double influence d'une conception romantique de la musique et du dilettantisme, selon lequel le sentiment suffit pour écrire sur la musique, et dont Emmanuel Reibel souligne la place dans la critique musicale française du XIX^e siècle :

« En réalité, le dilettantisme révèle un rapport particulier à la musique. Il véhicule l'idée que le sentiment suffit non seulement à apprécier, mais aussi à juger la musique ; que les compétences musicales ne sont d'aucun secours dans l'exercice de la critique si le cœur abdique devant les connaissances techniques, analytiques ou historiques. La musique, assure-t-on, ne se juge bien qu'à l'aune de l'émotion : pour bien juger, il suffit alors de bien ressentir, puis de bien écrire pour traduire l'objet de l'émotion. Le dilettantisme repose ainsi sur deux principes : la législation d'un art n'appartiendrait pas à ceux qui l'exercent ; et pour juger sainement des choses musicales, il ne serait pas nécessaire d'être musicien : "le sentiment y suffit". »⁵⁵

Cette dernière citation de Henri Blanchard extraite du « Dilettante de profession », article paru dans *La Revue et Gazette musicale* le 2 juillet 1843, témoigne d'un refus de rationalisation du discours sur la musique : l'écriture sur la musique passe par l'expérience sensorielle. Une telle rationalité dénaturerait la musique et lui ôterait son pouvoir enchanteur. La défense de l'expérience sensorielle sort pourtant de la sphère du dilettantisme puisqu'elle est partagée par des compositeurs comme Debussy :

⁵⁵ REIBEL, Emmanuel. *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*. Paris : Honoré Champion, 2005. P. 85.

« Étant appelé à parler de musique dans cette revue, que l'on m'accorde de m'expliquer en quelques mots sur la façon dont j'entends le faire. On trouvera donc à cette place des impressions sincères et loyalement ressenties, beaucoup plus que de la critique ; celle-ci ressemblant trop souvent à des variations brillantes sur l'air de : "Vous vous êtes trompés parce que vous ne faites pas comme moi", ou bien : "Vous avez du talent, moi je n'en ai aucun, ça ne peut pas continuer plus longtemps..." J'essaierai de voir, à travers les œuvres, les mouvements multiples qui les ont fait naître et ce qu'elles contiennent de vie intérieure ; n'est-ce pas autrement intéressant que le jeu qui consiste à les démonter comme de curieuses montres ? [...] Enfin que l'on veuille bien s'en tenir au mot "Impressions", auquel je tiens pour ce qu'il me laisse la liberté de garder mon émotion de toute esthétique parasite. »⁵⁶

Cet extrait oppose une approche sensorielle et une approche mécaniste de la musique que l'on trouve par exemple chez E.T.A. Hoffmann. Pour ce dernier et les romantiques allemands, la musique touche non seulement les sens, mais elle parle directement à l'âme : elle revêt ainsi une dimension plus spirituelle que sensorielle. Il faut lire dans cet extrait de *Monsieur Croche*, qu'en ce qui concerne la critique musicale il existe des conflits, déjà dans la première moitié du XIX^e siècle, entre les tenants de l'approche sensorielle et ceux de l'approche rationnelle de la musique : les uns sont accusés de dilettantisme par manque de maîtrise du langage musical, les autres de positivisme et de raideur méthodologique. L'exemple fourni par Claude Debussy illustre non seulement un certain type d'écrit sur la musique, mais il est aussi révélateur de l'écriture sur la musique en France au début du XX^e siècle : il s'agit d'un extrait de critique musicale et l'on connaît l'importance de la critique musicale française ; il témoigne d'une certaine « attitude vis-à-vis du discours sur la musique » selon les termes de Jean-Jacques Nattiez ; il rend compte de l'activité d'écriture métamusical d'un compositeur de musique et met donc en scène le couple « pratique musicale / écriture sur la musique » dont il était question au début de ce paragraphe.

2.1.2. Fiction de la musique

Le second exemple est tiré de la sphère germanique. Il concerne une forme particulière d'écriture sur la musique, la fiction, que je n'ai pas voulu exclure de cette présentation. Pour éviter toute ambiguïté, je tiens à rappeler que je ne confonds pas écriture de fiction sur la musique et musicologie.

La musique occupe une position privilégiée en Allemagne, ce qui se manifeste dans la vie musicale elle-même, dans sa place parmi les savoirs académiques, mais aussi dans sa place au sein du corpus de fictions. Parmi ce dernier, mon choix se porte sur les œuvres de Hermann Hesse qui appartient à la période considérée dans cette thèse, le XX^e siècle, mais

⁵⁶ DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche*. Paris : Gallimard, 1987. P. 23.

avant tout, qui est un des héritiers du romantisme allemand dont il véhicule la conception de la musique.⁵⁷

La musique est présente dans ses écrits par l'« accent musical » de sa langue et en tant qu'objet sans cesse présent mais toutefois jamais central. Elle y est évoquée comme pont entre les hommes, comme facteur de liaison, mais aussi comme moyen éducatif ; l'effet moral de la musique ou sa dimension élévatrice parcourt l'œuvre de Hesse. Le lecteur des textes de cet auteur se trouve confronté à des oppositions entre le « cœur » et l'intellect, entre l'ineffable et un principe formel perceptible. Au sujet du jugement qu'il porte sur les œuvres musicales, Hermann Hesse n'a pas « l'ambition de formuler “une vérité esthétique et objective, ni actuelle”. Son rapport à la musique est régi moins par la “conscience” et “par les actes de l'intelligence” que par “des instincts de l'âme”, ce qui n'exclut pas que cet instinct se soumette ensuite aussi à l'examen de la raison. »⁵⁸ Le discours rationnel n'est pas entièrement rejeté, mais relégué à une place seconde. Cependant, Hesse ne laisse pas triompher le subjectivisme et, à la suite des romantiques allemands, situe la musique sur un plan spirituel plutôt que sensoriel :

« [...] contre le caractère de plus en plus saillant du subjectivisme [de la musique] – car en cela réside le mal qui conduit au chaos – Hesse tente toujours et encore, de manière de plus en plus explicite dans son œuvre tardive, d'ériger l'image positive de la musique, dont le fondement se trouve dans le spirituel, dans une contemplation mentale et dont le caractère est déterminé par la loi de l'ordre, par un ordre qui correspond à celui de l'univers. »⁵⁹

Le chaos dont il est question dans cette citation renvoie à la fois à une décadence musicale, dont Richard Wagner serait le représentant, et à une décadence politique qui a conduit au nazisme.⁶⁰

Le lecteur de ces pages pardonnera une digression chronologique qui le mènera au cœur de la période romantique, et qui lui présentera une de ses figures majeures, E.T.A. Hoffmann. Compositeur, poète, écrivain, critique musical, E.T.A. Hoffmann a inspiré l'écriture sur la musique en Allemagne et au-delà de ses frontières ; il a propagé les idées du mouvement romantique allemand. Au XVIII^e siècle, la musique était inféodée à la parole et c'est la

⁵⁷ KASACK, Hermann. Hermann Hesses Verhältnis zur Musik. In MICHELS, Volker. *Hermann Hesse : Musik*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1986. P. 11.

⁵⁸ *Ibid.* P. 12 : « [...] daß sein Urteil über Musikwerke nicht den Ehrgeiz habe, “ästhetisch und objektiv richtig oder zeitgemäß zu sein”. Sein Verhalten zur Musik werde weniger vom “Bewußtsein” und “aus des Akten der Intelligenz regiert”, als von “seelischen Instinkten”, was nicht ausschließe, daß sich dieser Instinkt später auch vor dem nachprüfenden Verstande bewähre. »

⁵⁹ *Ibid.* P. 17-18 : « [...] gegen ihren [der Musik] immer stärker hervortretenden Charakter des Subjektivismus – denn darin liegt der Frevel, der zum Chaos führt – versucht Hesse immer wieder und im Spätwerk immer geklärt, das positive Gegenbild der Musik aufzurichten, deren Urgrund im Spirituellen, in einer geistigen Anschauung liegt und deren Charakter durch das Gesetz der Ordnung bestimmt wird, durch eine Geordnetheit, die der des Universums entspricht. »

⁶⁰ *Ibid.* P. 16-17.

musique instrumentale des musiciens de la première école de Vienne qui a introduit une nouvelle esthétique musicale :

« La musique instrumentale classique de Haydn, de Mozart et de Beethoven promut une nouvelle esthétique musicale, dont les traits fondamentaux ne furent formulés que par les romantiques allemands. La révolution esthétique du romantisme renversa la hiérarchie traditionnelle des arts ; la musique devint alors l'art le plus élevé, car elle peut rendre audible par de purs sons, ce qui se situe au-delà de la parole. »⁶¹

Ainsi, Ludwig Tieck conçoit la musique comme une « langue céleste » que la langue humaine ne peut pas transcrire. Paradoxalement, souligne John Neubauer, la musique ne peut finalement « être élevée au-dessus de la parole que par le médium de la parole ». Cependant, « au lieu de rester muets et de céder la parole au compositeur », les poètes romantiques, dont E.T.A. Hoffmann, s'efforcent de développer des théories et des expériences poétiques en liaison avec le modèle musical. Comptent parmi ces actions des romantiques la formulation d'une nouvelle langue lyrique, des expériences avec des formes de fiction qui s'inspirent des formes musicales⁶², la thématization de la musique notamment chez E.T.A. Hoffmann par des histoires de musiciens et des histoires sur le pouvoir de la musique dans *Le Chat Murr* et *Rat Krespel*, des discours ou des dialogues sur la musique comme les *Kreisleriana Stücke*, des descriptions verbales de musique réelle ou fictive, de la critique musicale ou des recensions musicales. Dans ces écrits s'exprime la conception romantique de la musique selon laquelle « la musique est de tous les arts, le plus spirituel, celui qui jaillit avec le plus de pureté des profondeurs de l'âme [...] ». ⁶³ Selon cette conception,

« L'artiste ne peut être qu'un initié auquel a été révélée la profondeur spirituelle de l'infini, découverte qui lui permet en retour d'œuvrer en savant magicien et de donner corps, grâce à une technique et à une langue parfois insuffisantes, à cette intuition sacrée. Insuffisantes parfois, car si la musique est le plus romantique de tous les arts, elle n'en est pas moins tributaire elle-même de ses propres moyens d'expression. »⁶⁴

La « profondeur spirituelle de l'infini » mentionnée ici rappelle la musique de l'univers chère à Hesse, confrontée à la finitude et aux contingences formelles de la musique⁶⁵ ; de même, la

⁶¹ NEUBAUER, John. Die Sprache des Unausprechlichen : Hoffmanns Rezension von Beethovens 5. Symphonie. In MONTANDON, Alain (dir.). *E.T.A. Hoffmann et la musique : Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand*. Berne : Peter Lang, 1987. P. 25 : « Die klassische Instrumentalmusik von Haydn, Mozart und Beethoven forderte eine neue Musikästhetik, deren Grundzüge erst von den deutschen Romantikern formuliert wurden. Die ästhetische Revolution der Romantik stellte die traditionelle Hierarchie der Künste auf den Kopf ; die Musik wurde nun die höchste Kunst, weil sie durch reine Töne verlauten kann, was jenseits der Sprache liegt. »

⁶² Voir à ce sujet : GIRAUD, Jean. Éléments musicaux dans l'oeuvre littéraire d'E.T.A. Hoffmann. In MONTANDON, Alain. *Ibid.* P. 207-238.

⁶³ MONTANDON, Alain (dir.). Introduction. *ETA Hoffmann. Écrits sur la musique*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1985. P. 12.

⁶⁴ *Ibid.* P. 12.

⁶⁵ Voici ce qu'écrit Curt Sachs dans : Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 451-464 : « Wir verehren die Tonkunst als unmittelbarste Zeugin und Kündlerin der menschlichen Seele. Das Seelenleben aber ist über die weite Erdoberfläche hin und durch die Unendlichkeit der Zeiten nicht gleich und starr. Die Affekte wechseln, und die Richtungen des Fühlens und Strebens wandeln sich. Mit ihnen muß sich der Stil des musikalischen Schaffens wandeln. »

magie, le parcours initiatique de l'artiste sont des thèmes qui parcourent l'œuvre de ce dernier. Ces thèmes romantiques ont circulé dans le monde musical et musicologique, ont façonné les représentations du public, par le biais de l'écriture sur la musique et, plus tard, par l'industrie du disque ; des traces en sont encore perceptibles.

L'œuvre de Hermann Hesse ne fait pas qu'illustrer cette persistance de l'esprit romantique au XX^e siècle. C'est également un témoignage de l'importance que revêt la musique en général, et la musicologie en particulier dans la sphère germanique ; en cela, ce témoignage est aussi héritier du romantisme. Dans *Le Jeu des Perles de verre*, Hermann Hesse décrit le déclin de la culture occidentale pendant l'« âge des éditorialistes » et la naissance du jeu des perles de verre pratiqué dans une société utopique, la Castalie. Le jeu des perles de verre naît parmi des groupes résistant au déclin, dont les premiers sont les musicologues ou théoriciens de la musique, fidèles à une certaine tradition, à la discipline, à la méthode, à l'honnêteté intellectuelle et à l'examen rationnel. Ce jeu intéresse ensuite les mathématiciens et Hesse renouvelle ainsi le rapprochement de la musique et des mathématiques, sous l'influence des théories pythagoriciennes et de la Chine ancienne. Mathématiques et musique ont pour point commun leur formalisme, leur abstraction et l'utilisation d'un langage qui leur est propre. Se propageant dans toutes les disciplines, le jeu des perles de verre permettra d'appréhender tous les domaines du savoir.

Dans le roman, l'inventeur du jeu des perles de verre est un théoricien de la musique : Hermann Hesse accorde à la théorie musicale une position dominante, position qu'elle occupe réellement en Allemagne, et fait ainsi de la musicologie une héritière de ce champ du savoir, ce qui ne semble pas injustifié. Conçu comme un jeu combinatoire – dimension très présente en théorie musicale – non pas purement abstrait mais lié à la pratique instrumentale, le jeu des perles de verre constitue un exercice de mémoire et d'improvisation : les lettres, les chiffres et les notes de musique cèdent la place à un nouveau langage universel mais auquel seuls des initiés ont accès. La *Musikwissenschaft* est ici entendue comme théorie de la musique, comme histoire de la musique et esthétique musicale, avec notamment un retour à la musique ancienne. Hesse décrit deux approches, fictives, de la musicologie : une approche se fondant sur l'analyse scientifique et l'autre sur la contemplation spirituelle, grâce à laquelle le musicien devient capable de recréer l'œuvre authentique.

Hermann Hesse construit dans ses œuvres une dialectique entre vie contemplative et vie réelle, entre approche scientifique et approche contemplative, entre cœur et intellect, entre art et science. Les deux membres de ces couples ne sont pas opposés, mais cet auteur invite à réaliser leur union, donc à relier, dans le cas de la musicologie, approche rationnelle et spirituelle de la musique.

2.1.3. Le traité de théorie musicale

Hermann Hesse accorde une place de choix à la théorie musicale dans la hiérarchie des savoirs. De fait, la théorie musicale est une des branches de la musicologie ; elle constitue aussi un lien entre pratique musicale et musicologie. Le traité de théorie musicale est un objet d'enseignement de l'écriture musicale et de la composition, c'est-à-dire d'harmonie, de contrepoint et des formes musicales ; c'est aussi un objet d'écriture sur la musique où l'auteur expose une théorie. Cette fonction de liaison entre pratique et théorie, l'organisation de ce texte, l'importance du corpus de traités ont motivé mon choix pour présenter cet objet comme troisième exemple d'écriture sur la musique.

Le traité se décline sous différentes formes, en fonction du domaine abordé – harmonie, contrepoint, théorie de la forme – et du public visé – les étudiants en composition ou les « dames » des XVIII^e et XIX^e siècles⁶⁶. La forme du traité de musique, ancienne, connaît un essor particulier du XVIII^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle. Plus rare aujourd'hui, il n'est toutefois pas mort : Messiaen a rédigé son *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* en sept volumes entre 1949 et 1992, traité qui a été publié de manière posthume entre 1994 et 2002. L'auteur de cet objet éditorial est habituellement confronté à un double enjeu :

« Déchaînement de l'imaginaire pédagogique : c'est le premier effet que produit, dans les livres, l'obscur objet du *Traité d'Harmonie*... Mais avant l'apprentissage de la technique, il y a les fondements d'une Science. »⁶⁷

Trait d'union entre l'« apprentissage de la technique » musicale et l'exposition « d'une Science » de la musique, le traité institue aussi un « rapport du livre à l'instrument » : l'apprenti en écriture musicale travaille son texte « à la table » et le vérifie au piano. Il témoigne aussi d'une perméabilité entre le son et l'écriture, entre l'écriture musicale et l'écriture sur la musique par le biais de l'exemple musical notamment. Christian Corre montre comment les traités musicaux « assure[nt] [...] l'intégration du texte musical dans le livre. » :

« [...] leurs stratégies intertextuelles sont fascinantes : deux écritures hétérogènes, plus étrangères l'une à l'autre que celles d'aucune langue, sont là, entrelacées... et la greffe prend. Nous traversons l'exemple [musical] sans rencontrer l'obstacle d'une véritable substance sonore, et notre surdité est ici notre meilleure alliée. D'autre part, l'assimilation n'est possible qu'au prix d'une fragmentation générale, qui affecte à la fois le verbal et le musical. L'espace de l'exemple est aménagé, préparé ; des phrases le précèdent, le commentent, le relient au suivant, le mettent en perspective. Et du coup, même ce qui, dans l'exemple-fragment, demeure obstinément disruptif de par la seule différence de graphie, tourne au bénéfice du *Traité*. Car l'opération consiste aussi à faire passer pour extérieur, supposé "réel", donc digne de foi, ce qui ne cesse d'être fabriqué *in vitro*. En ce sens, elle relève de l'imposture : le fragment musical est compris dans et par le texte, mais la fonction de renvoi que lui donne son statut d'exemple ne disparaît pas pour

⁶⁶ À titre d'exemple, Christian Corre mentionne une adaptation et traduction du traité de J.P. Leopold Fuchs, le *Traité d'harmonie mis à la portée des dames* (trad. de l'allemand en 1865). In CORRE, Christian. *Écritures de la musique*. P. 73.

⁶⁷ CORRE, Christian. *Ibid.* P. 75.

autant : bien que sans objet, elle suffit à simuler l'existence d'un lien entre le discours et la réalité, lien sans lequel le propos éducatif du livre ne serait plus crédible. »⁶⁸

Cette analyse de l'exemple musical dans les traités peut être rapportée à d'autres écrits sur la musique que sont les analyses musicales et les textes musicologiques en général.

Le sommaire du traité, organisé dans un souci didactique, présente précisément les points techniques comme, dans le cas d'un traité d'harmonie, les différents types d'accords, leurs enchaînements, les modulations, etc. Dans la manière d'aborder ces aspects techniques, l'auteur se situe dans une tradition esthétique et d'écriture ; de plus, il expose généralement son esthétique et sa conception du son musical dans des chapitres spécialement conçus à cet effet, et il se fonde explicitement ou non sur des théories philosophiques et acoustiques.

Le traité musical fournit un exemple de la pluralité de l'écriture du compositeur. En effet, le plus souvent, l'auteur du traité est polyvalent : compositeur, il écrit de la musique ; enseignant et théoricien, il écrit sur la musique. À ce propos, Arnold Schoenberg introduit son *Traité d'harmonie* par une réflexion quelque peu provocante sur la légitimité du théoricien de la musique :

« Celui qui enseigne la composition musicale est communément appelé professeur de théorie. Mais lorsqu'il a écrit un ouvrage sur l'harmonie il se trouve alors étiqueté théoricien. Il ne viendrait pourtant pas à l'idée d'un ébéniste – qui lui aussi a pour tâche de transmettre le métier à ses apprentis – de se faire passer pour un professeur de théorie. Il se donnera éventuellement le nom de maître ébéniste [...]. Mais, en aucun cas et bien que ses connaissances du métier soient infiniment étendues, il ne prétendra être une sorte de savant, par exemple. »⁶⁹

Le passage à l'écriture modifie le statut du compositeur et de l'enseignant de composition : de la sphère pratique, il bascule vers la sphère savante. Ce fait a aussi pour corollaire que la théorie ne peut exister que par l'écriture.

Arnold Schoenberg s'interroge sur la légitimité du métier de théoricien : ce dernier « ne peut pas se donner à la pratique, et n'est donc pas un maître » ; en outre, le « vrai théoricien de la musique a un peu honte du métier puisque au fond ce n'est pas vraiment le sien mais celui des autres. »⁷⁰ Pourtant, Arnold Schoenberg lui-même comme de nombreux théoriciens et compositeurs, cumule les trois fonctions de compositeur, d'enseignant et de théoricien. Schoenberg entend ici qu'une pensée abstraite sur la musique, une science de la musique coupe celui qui l'écrit, et qui la formalise, du monde de la pratique musicale. Même dans les traités, le compositeur se situe sur un plan poïétique. À ce titre, il convient de s'intéresser à quelques écrits de compositeurs, autres que la critique musicale et les traités de théorie musicale.

⁶⁸ *Ibid.* P. 83-84.

⁶⁹ SCHOENBERG, Arnold. *Traité d'harmonie*. Trad. de l'allemand et présenté par Gérard Gubisch. Paris : Jean-Claude Lattès, 1983. P. 23.

⁷⁰ *Ibid.* P. 23-24.

2.1.4. Écrits de compositeurs

Analyses de compositeurs

Dans *Musicologie générale et sémiologie*, Jean-Jacques Nattiez se concentre sur le domaine particulier qu'est l'analyse musicale. Lorsqu'il s'interroge sur les analyses produites par les compositeurs, loin de constater une coupure entre les différentes activités du compositeur, il montre au contraire que ces activités sont profondément liées entre elles, comme le sont, dans ces textes, le niveau poïétique et le niveau esthétique :

« On se demandera par exemple : où situer les analyses proposées par cette catégorie particulière de musiciens que sont les compositeurs ? À un niveau métalinguistique, bien entendu. Mais aussi et surtout, elles constituent un témoignage esthétique [...]. Lorsque Pierre Boulez dégage les structures rythmiques du *Sacre*, il précise bien qu'il n'a pas "prétendu découvrir un processus créateur" (1966:142), qu'il considère "les rapports arithmétiques comme les seuls tangibles" (ibid.). Il n'en reste pas moins que sa recherche de miroirs, de rythmes rétrogradables et de structures inversées doit quelque chose à la pensée sérielle en général et à l'enseignement de Messiaen en particulier. [...] Lorsqu'il analyse l'"Étude pour les quartes" de Debussy, Boulez (1981a) montre comment le compositeur part d'un matériau minimal pour le développer et le transformer : l'auteur de *Notations* et de *Répons* se reconnaît bien là. »⁷¹

L'analyse d'une œuvre musicale se fonde sur certaines théories de la musique, mais également sur une perception subjective de la musique. C'est pour cette raison que Jean-Jacques Nattiez ne juge pas « scandaleuse » la diversité des analyses à propos d'un même sujet, variété qu'il considère au contraire comme « la conséquence inévitable de la nature symbolique et du fait musical et du fait analytique, c'est-à-dire de la grande latitude de choix qui existe parmi tous les interprétants possibles rattachés au corpus étudié. »⁷² L'analyse musicale n'est pas le fait du seul compositeur mais aussi celui du musicologue qui se place dans « une situation analytique » : il évalue la dimension physique du corpus à analyser, la pertinence stylistique selon laquelle il considère son objet, il décrit les structures de l'œuvre, son rapport à l'histoire et aux processus compositionnels, la façon dont elle est perçue⁷³. Elle constitue d'ailleurs une branche de la musicologie, parfois jointe à la théorie musicale.

Correspondances

Les écrits présentés précédemment ont été conçus dès le départ pour être rendus publics. Je mentionne maintenant un type de texte qui relève de la sphère privée, la correspondance, à travers le cas particulier de la correspondance entre Richard Strauss et Hugo von Hofmannsthal.

⁷¹ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. P. 227-229.

⁷² *Ibid.* P. 171.

⁷³ *Ibid.*

« [...] depuis longtemps les correspondances des écrivains, des artistes, des hommes politiques sont l'objet d'éditions et d'études qui permettent d'entrer au plus profond de ce que l'œuvre ou l'action masque, ou déplace. Mais, dans leur cas, l'intimité dévoilée reste surplombée par la figure publique et le destin construit. Le sentiment d'effraction est, à l'évidence, plus fort lorsque les épistoliers rencontrés sont des hommes ou des femmes que la postérité n'a pas distingués, et que leurs lettres sont habitées par la banalité des travaux et des jours, ou le secret des familles. »⁷⁴

La correspondance entre Richard Strauss et Hugo von Hofmannsthal appartient à la première catégorie mentionnée par Roger Chartier et par Jean Hébrard. Le compositeur et le librettiste ont fait paraître eux-mêmes en 1926 leurs échanges épistolaires s'échelonnant de 1908 à 1918 ; ils éliminèrent de ces lettres les « signes trop flagrants de dissension ». L'ensemble de la correspondance jusqu'à 1929 entre les deux collaborateurs artistiques n'a été publié que bien plus tard, de manière posthume : Richard Strauss avait jugé « l'ensemble "trop personnel et trop polémique" »⁷⁵.

Cette correspondance entre compositeur et librettiste contient aussi bien des réflexions esthétiques, des précisions sur le texte et la musique des œuvres élaborées par les deux artistes, sur la mise en rapport du texte et de la musique, que des détails pratiques comme la fixation de rendez-vous de travail, des éléments sur la publication des œuvres et sur les conditions financières proposées par les éditeurs et négociées. Lettre après lettre, le lecteur découvre un dialogue entre un compositeur et un librettiste, agenda et mélange d'éléments de la vie quotidienne et de réflexions esthétiques, témoignage d'un processus créateur, se déroulant de la conception des œuvres à leur publication puis à leur représentation, et de leur réception du vivant des deux correspondants. Il entre ainsi en contact direct avec les pensées intimes des créateurs eux-mêmes. On comprend donc que la correspondance représente une source précieuse d'information pour le musicologue et que les publications de correspondances occupent une part importante des travaux musicologiques.

2.1.5. « Entre l'oralité et l'écriture »

D'autres écrits illustrent les « complexités [...] d'interaction entre registres d'une même culture »⁷⁶, c'est-à-dire entre « l'oralité et l'écriture » pour reprendre le titre de Jack Goody : par exemple le cours et la communication à un colloque.

Le cours

Le lecteur de cette thèse sera sans doute surpris par une incohérence apparente : le choix de différencier les cours des traités en leur accordant des statuts différents dans le parcours de

⁷⁴ CHARTIER, Roger, HÉBRARD, Jean. Entre public et privé : la correspondance, une écriture ordinaire. In CHARTIER, Roger (dir.). *La correspondance : les usages de la lettre au XIX^e siècle*. Paris : Fayard, 1991. P. 451.

⁷⁵ BANOUN, Bernard. Préface. In STRAUSS, Richard et HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Correspondance*. Paris : Fayard, 1992. P. 7-8.

⁷⁶ GOODY, Jack. *Entre l'oralité et l'écriture*. Paris : PUF, 1994. P. 11.

ces pages. En quoi peut-on distinguer ces deux types d'écrits ? Textes à vocation didactique, ils sont tous deux fortement structurés et servent de support à l'étudiant et à l'enseignant. Cependant, ils se déclarent eux-mêmes l'un comme cours et l'autre comme traité, et rarement l'un pour l'autre : c'est déjà une raison suffisante pour ne pas les confondre. Le traité concerne l'apprentissage de la composition, c'est-à-dire de disciplines techniques, l'autre celui de disciplines académiques, comme l'histoire de la musique que j'illustrerai par l'exemple célèbre en France du *Cours d'histoire de la musique* de Jacques Chailley.

Ce dernier différencie dès l'« avertissement-dédicace » son cours d'un traité :

« Il s'agit bien, disons-nous, d'un cours et non d'un traité. C'est-à-dire qu'on ne doit pas y chercher un condensé de renseignements exhaustifs qui serait, par ailleurs, totalement inutile (il existe pour cela d'excellents dictionnaires et des centaines d'ouvrages spécialisés sur chaque chapitre). C'est donc un choix, arbitraire comme tous les choix, proportionné à la durée des études [...] et correspondant à ce que nous croyons nécessaire à un étudiant de connaître au minimum [...]. »⁷⁷

Le traité expose bien une théorie et on peut dire qu'il est plus prescriptif que le cours qui se veut servir de guide à l'étudiant. Cela n'empêche pas ce cours d'avoir influencé pendant longtemps et peut-être pour longtemps les cours d'histoire de la musique en France, ni d'être empreint d'une certaine vision de l'histoire de la musique, héritée notamment de la Schola Cantorum et de l'École Niedermeyer, ni de la diffuser. Ce cours d'histoire de la musique destiné à la « préparation aux professorats d'enseignement musical et aux Instituts de musicologie » est publié par Alphonse Leduc, éditeur non pas universitaire mais musical, ce qui accentue le caractère pratique du cours et lui octroie une légitimité plus grande dans le milieu musical proprement dit. La légitimité de Jacques Chailley dans les deux mondes, universitaire et musical, est assurée par la mention sous le nom de l'auteur en page de couverture de sa double affiliation institutionnelle en tant que « Professeur d'histoire de la musique à la Sorbonne » et « Directeur de la Schola Cantorum », école de musique qui a valorisé la redécouverte du patrimoine musical ancien à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle.

L'étudiant qui consulte ce *Cours d'histoire de la musique* ne peut être que frappé par le souci pédagogique de l'auteur, et d'abord par la structuration de l'ouvrage. Le cours est introduit par un avertissement sur son organisation, dont les détails figurent en avant-propos : le cours comprend quatre tomes découpés en fonction des grandes périodes de l'histoire de la musique, « dont chacun comporte un volume de cours [...] et quatre volumes d'exemples [...] commentés en liaison avec le cours ». Les volumes eux-mêmes obéissent à un plan construit en parties, chapitres et paragraphes hiérarchisés. Par exemple, le tome 1 concerne la période

⁷⁷ CHAILLEY, Jacques. Avertissement-dédicace. In *Id. Cours d'histoire de la musique : préparation aux professorats d'enseignement musical et aux Instituts de musicologie. Tome 1 : Des origines à la fin du 17^e siècle, volume 1 : Cours d'Histoire*. Paris : Alphonse Leduc, 1972. P. 4.

« des origines à la fin du XVII^e siècle », il se divise en trois parties : « la monodie », « la polyphonie médiévale et la Renaissance », « le XVII^e siècle » ; à l'intérieur de ces parties, les chapitres se déclinent par période et les paragraphes souvent par grands thèmes, par périodes plus fines, par zones géographiques, par genre musical. Des éléments bibliographiques sont proposés au fil du texte et non en notes de bas de page, de fin de volume ou de fin de chapitre, ce qui pourrait distendre le lien direct que l'auteur veut instaurer avec le corps de son cours ; ces références bibliographiques sont parfois introduites par des indications à teneur pédagogique telles que « pour une première prise de contact (vulgarisation) », « pour approfondissement ». Les renvois aux exemples également se font au rythme de la lecture du cours, en marge d'un point précis du texte. Les volumes d'exemples musicaux forment un ensemble physiquement distinct du texte du cours, mais sont conçus pour y être étroitement associés : les exemples numérotés renvoient au chapitre, au paragraphe et à la page précise de l'élément du cours qu'ils illustrent ; ils sont accompagnés d'indications comme le titre et l'auteur lorsque ceux-ci existent, de commentaires et/ou d'instructions à l'étudiant.

Le souci pédagogique de l'auteur va jusqu'à créer la situation d'enseignement à l'écrit. Ce cours d'histoire de la musique commence par un chapitre de généralités et par des conseils aux étudiants ainsi que par une mise en scène de la situation pédagogique :

« Le premier travail de “désintoxication” nécessaire à l'étudiant qui aborde l'histoire de la musique après une formation classique (laquelle demeure indispensable par ailleurs) est de faire **table rase des données solfégiques et harmoniques** héritées d'un passé trop récent pour être valable aux périodes anciennes.

Une expérience facile et fondamentale lui fournira les premiers éléments de reconstruction et d'explication du lent travail des siècles qu'il aura à assimiler :

Sur un piano à queue, couvercle ouvert et pédale forte abaissée, si nous frappons une note, [...].

On constate les faits suivants :

1^o Si je frappe un *do* grave, [...].

[...]. »⁷⁸

Le professeur d'histoire de la musique se représente face à l'étudiant en position d'enseignement : il s'adresse à « l'étudiant » en formulant des conseils, propose une « expérience », se met au piano et fait retentir un son... Cette citation illustre la dimension pratique du cours, illustration qui peut être complétée par un extrait de l'avant-propos :

« On souhaite par ailleurs, compte tenu de l'importance de la musique vocale pour les périodes ici traitées, que le présent volume soit considéré par les étudiants comme une véritable partition leur permettant, en suivant la progression du Cours, de chanter eux-mêmes en chœur, après en avoir lu le commentaire, les morceaux vocaux correspondant au chapitre étudié. »⁷⁹

⁷⁸ *Id. Cours d'histoire de la musique : préparation aux professorats d'enseignement musical et aux Instituts de musicologie. Tome 1 : Des origines à la fin du 17^e siècle, volume 1 : Cours d'Histoire. P. 9.*

⁷⁹ *Avant-propos. In Id. Op. cit., volume 2 : Exemples musicaux. N.P.*

Dans son « avertissement-dédicace », Jacques Chailley formule les objectifs du cours, des conseils très concrets aux étudiants sur les conditions de réussite de leur examen d'histoire de la musique, en insistant encore une fois sur le rôle de la pratique musicale : l'écoute l'emporte sur la lecture, car, pour l'étudiant, il serait « mieux encore de lire au piano, de chanter ou de jouer avec des camarades ».

À chaque lecture, ce type d'écrit fait renaître le geste et la parole pédagogiques ainsi que le son musical. Toutefois, le professeur qui utiliserait ce cours est invité à respecter son caractère écrit et à ne pas le transposer à l'oral : « [...] le rôle du professeur n'est pas de dicter le présent ouvrage (destiné à être étudié par l'élève avant le cours), mais de le commenter »⁸⁰ et de l'illustrer par des exemples sonores.

Comme je l'ai déjà précisé, ce cours a servi de support pédagogique à de nombreux étudiants et enseignants français en musicologie. Jacques Chailley formule sa conception de l'histoire de la musique dans l'« avertissement-dédicace » :

« L'Histoire de la Musique est, en effet, conditionnée par les facteurs les plus divers, appartenant tantôt à l'ordre social, tantôt à l'ordre technique : évolution du langage (vocabulaire et syntaxe), des formes, des instruments, de la sensibilité. [...]. Pour important qu'il soit, le rôle du compositeur en tant qu'individu, amplifié à l'excès depuis le romantisme, ne dépasse pas celui d'interprète plus ou moins heureux de ces tendances, qu'il suit ou influence selon sa personnalité et selon la façon dont celle-ci s'accorde avec son milieu. En ce qui concerne ses dates, la liste de ses maîtresses ou le catalogue de ses concertos (on nous pardonnera de les mettre irrévérencieusement sur le même plan), s'il est nécessaire à l'étudiant d'en connaître assez pour disposer de quelques repères, on nous permettra de ne pas en placer la connaissance exhaustive au premier plan des études élémentaires. »⁸¹

Cette amplification « à l'excès » du rôle du compositeur dans l'histoire de la musique que Jacques Chailley dénonce est pourtant encore bien présente dans les revues musicologiques étudiées dans cette thèse : cet aspect sera abordé au chapitre 4⁸².

Les colloques

La position médiane entre l'oral et l'écrit de la communication scientifique à un colloque ou à un congrès apparaît clairement dans l'ouvrage *Speaking of Music* publié en 2004 par le RILM⁸³. Le titre de cet ouvrage explicite le caractère oral des productions scientifiques qu'il présente. Cependant, le recensement même de ces références exige qu'une trace écrite subsiste d'elles : sous forme publiée ou non publiée, en tant que résumé de la communication, ou comme simple liste des auteurs et des titres de leurs contributions. Mémoire des activités musicologiques, ce travail de référencement s'appuie sur diverses

⁸⁰ CHAILLEY, Jacques. Avertissement-dédicace. *In Id. Op. cit., volume 1 : Cours d'Histoire*. P. 5.

⁸¹ *Ibid.* P. 4.

⁸² *Cf. infra*. Chap. 4, 3. Répertoires

⁸³ COWDERY, James R., BLAZEKOVIC, Zdravko, BROOK, Barry S. (éds). *Speaking of music : music conferences, 1835-1966*. New York : RILM, 2004. 740 p.

sources dont l'ouvrage de Marie Briquet, *La musique dans les congrès internationaux (1835-1939)*⁸⁴. L'image que ce volume esquisse de l'activité musicologique pourra être confrontée, à l'occasion d'un autre travail, aux résultats du dépouillement des trois revues étudiées dans cette thèse :

« La domination de la France en musicologie céda la place progressivement à une prépondérance de travaux allemands, ce qui est illustré par une proportion croissante de conférences dans des pays germanophones ; cette tendance devient apparente au milieu des années 1920, et les colloques en général deviennent plus fréquents. Leur nombre décline durant les bouleversements sociaux des années 1930, et des colloques avec des contenus ouvertement politiques commencent à apparaître. Le tableau devient particulièrement maussade pendant la seconde guerre mondiale et les années qui suivent. Dans les années 1950 toutefois les colloques sur la musique deviennent plus fréquents que jamais ; pour notre période, la densité des événements atteint un pic en 1963 avec la présentation d'environ 600 communications sur des sujets ayant trait à la musique. »⁸⁵

Du point de vue thématique, dominant à la fin du XIX^e siècle les communications sur la musique religieuse, sur les musiques non occidentales et sur la dimension éducative de la musique. Dans les congrès autour de 1900 apparaît une volonté de formaliser et de promouvoir la musicologie : il semblerait que ce souci soit principalement celui des Français. En 1900, Romain Rolland tient une allocution au Troisième Congrès international d'enseignement supérieur intitulée « Que l'on doit faire une place à l'histoire de la musique dans l'histoire de l'art et dans l'enseignement universitaire »⁸⁶ ; en 1911, Michel Brenet, *alias* Marie Bobillier, s'exprime sur la musicologie au Congrès de Musique de l'Exposition Internationale⁸⁷. Dans ces congrès et colloques, on évoque aussi bien des questions de méthode de cette discipline et de plusieurs de ses branches que l'on dresse des états de la recherche dans certaines spécialités musicologiques. Se dégage de l'observation des premiers colloques, l'importance de l'histoire de la musique et de l'interprétation historique des œuvres, et surtout une volonté de coopération internationale. En avançant dans le parcours de cette compilation de 1835 à 1966, le lecteur remarque l'abandon progressif de la perspective

⁸⁴ BRIQUET, Marie. *La musique dans les congrès internationaux (1835-1939)*. Paris : Société française de musicologie ; Heugel, 1961. 124 p. (Publications de la Société française de musicologie ; deuxième série, tome X).

⁸⁵ COWDERY, James R., BLAZEKOVIC, Zdravko, BROOK, Barry S. (éds). *Speaking of music : music conferences, 1835-1966*. New York : RILM, 2004. P. xv : « France's dominance in musicology gradually gave way to a preponderance of German work, mirrored by an increasing proportion of conferences in German-speaking countries ; this trend becomes apparent in the mid-1920s, and conferences in general become more frequent. Their number declines during the social upheavals of the 1930s, and conferences with overt political agendas begin to appear. The picture becomes particularly bleak during World War II and its aftermath. In the 1950s, however, music conferences become more frequent than ever ; for our time frame, the density of events peaks in 1963, with the presentation of some 600 papers on musical topics. »

⁸⁶ ROLLAND, Romain. Que l'on doit faire une place à l'histoire de la musique dans l'histoire de l'art et dans l'enseignement universitaire. In PICAVET, François (éd.). *Troisième Congrès international d'enseignement supérieur*. Paris : A. Chevalier-Marescq, 1902, Ii, 591 p.

⁸⁷ BOBILLIER, Marie (BRENET, Michel). La musicologie. In ANGLAS, Jules Philippe Louis, MASSON, Paul-Marie (éds). *Rapport sur la musique contemporaine française : actes du Congrès de Musique de l'Exposition Internationale*. Rome : Armani & Stein, 1913. 167 p.

darwiniste dans l'étude de la musique non occidentale et la montée de la technologie ainsi que la rupture avec les valeurs musicales du passé⁸⁸.

Cet ouvrage souligne l'apport des congrès pour la construction de la musicologie, même lorsque ceux-ci émanent ou sont subventionnés par des organisations non musicologiques ou non musicales, comme c'est très souvent le cas. La nature des sponsors de colloques est un indice de l'implantation institutionnelle de la discipline dans un pays. D'après *Speaking of Music*, en France, seules cinq sociétés, sur trente, affichent dans leur nom un rapport avec la musique. En revanche, l'Allemagne compte cinq sociétés musicologiques et dix-neuf sociétés musicales sur 37 organisations. Aux États-Unis, seule une organisation est à vocation strictement musicologique, contre quatre à vocation musicale sur dix-sept institutions impliquées dans la réalisation de colloques. Dans des proportions qui varient d'un pays à l'autre, on peut noter le poids des sociétés savantes, des ministères, ainsi que des universités.

La consultation de l'ouvrage en son ensemble permet de brosser un tableau général de la musicologie et de son évolution à travers les conférences de 1835 à 1966. Une focalisation sur un communicant en particulier, Charles Seeger (1886-1979), offre une vision plus fine de la vie et de la pensée musicologiques américaines. Musicologue, ethnomusicologue, compositeur, chef d'orchestre, critique et philosophe musical américain, Charles Seeger étudie à Harvard, puis, en 1910-1911, occupe pendant un an un poste de chef d'orchestre en Allemagne, à Cologne ; le séjour en Europe est fréquent pour les musicologues américains de sa génération⁸⁹. Enseignant à l'université de Berkeley, puis à l'Institute for Musical Art, New York, il tient ensuite des conférences à la New School for Social Research où, en 1932, il donne les premiers cours d'ethnomusicologie aux États-Unis avec son ami le compositeur Henry Cowell (1897-1965). Fondateur de plusieurs sociétés savantes américaines en musicologie et ethnomusicologie, il exerce aussi des responsabilités administratives dans des sociétés savantes et des instances gouvernementales⁹⁰, dont le Works Projects Administration Music Project, et s'implique dans la diffusion de la création musicale. Une de ses communications témoigne d'un projet de création d'une société internationale pour l'éducation musicale⁹¹. Bien que bref, cet aperçu permet d'apprécier la variété du profil et de la carrière professionnelle de ce musicien et musicologue.

Les communications de Charles Seeger recensées dans *Speaking of music* s'échelonnent de 1944 à 1962. Du point de vue scientifique, cet auteur se concentre sur l'ethnomusicologie

⁸⁸ COWDERY, James R., BLAZEKOVIĆ, Zdravko, BROOK, Barry S. (éds). *Speaking of music : music conferences, 1835-1966*. New York : RILM, 2004. P. xiii-xvi.

⁸⁹ Cf. annexe 3, 2.1. Éditeurs scientifiques : indications biographiques

⁹⁰ SEEGER, Charles. Music and government : Field for an applied musicology. *Papers read at the International Congress of Musicology*. New York : Music Educators National Conference, 1944. P. 11-20.

⁹¹ *Id.* Projet de création d'une société internationale pour l'éducation musicale. *La musique pour l'éducation*. Paris : Unesco, 1955. P. 339-345.

et sa théorie ; il dénonce le caractère anachronique de l'évaluation de la musique en général en fonction des critères appliqués à la musique savante occidentale, souligne l'importance de l'interprète dans les musiques des sociétés de tradition orale. À la recherche d'une méthode objective de description de la musique, il rappelle « la difficulté fondamentale de décrire la musique par le médium déformant de la parole. »⁹² À partir des années 1930, Charles Seeger s'intéresse au développement de machines d'analyse musicale et réalise un appareil d'enregistrement graphique du son électronique⁹³, le *melograph*, qu'il considère comme une « aide à une perception et compréhension objectives de la musique qui ne nous sont pas familières. »⁹⁴ Ses écrits théoriques prônent notamment le rapprochement entre la musicologie et d'autres disciplines.

Certains exemples produits jusqu'ici dans ce chapitre dressent le portrait d'une musicologie héritière du romantisme. Charles Seeger défend plutôt une approche « scientifique » de la musique, ce qui transparait notamment par la réalisation de son appareil de notation du signal sonore électronique et par l'influence de la *Grammaire de la science* de Karl Pearson et du philosophe et mathématicien Bertrand Russell (1872-1970). Il prend le tournant moderniste qui se dessine en musicologie dans la première moitié du XX^e siècle. Charles Seeger s'inspire de la théorie de la valeur de Ralph Barton Perry (1876-1957), elle-même issue des écrits des philosophes viennois de la *Gestalttheorie* Franz Brentano (1838-1917), Alexius Meinong (1853-1920) et Christian von Ehrenfels (1859-1932). Cette influence de la *Gestalttheorie* et de Ludwig Wittgenstein (1889-1951) confirme sa rupture avec le romantisme. Selon Nicolas Viel, « cette modernité est alimentée par la recherche technologique et une nouvelle positivité à l'égard des instruments, des formes d'œuvres, des rythmes, de l'harmonie, comme en témoigne le livre *New Musical Resources*, écrit par Cowell et largement inspiré par Seeger. »⁹⁵ En musicologie et en ethnomusicologie, Charles Seeger invite à considérer « l'opposition entre l'évaluation subjective et le fait objectif non pas

⁹² PESCATELLO, Ann M. Charles (Louis) Seeger. In MACY, L. (éd.). *Grove Music Online*. [Consulté le 03/10/2007]. <http://www.grovemusic.com> : « [...] he approached the fundamental difficulty of describing music through the distorting medium of speech. »

⁹³ Cf. SEEGER, Charles. An instantaneous music notator. In [Bloomington] International Folk Music Council Conference. *Journal of the International Folk Music Council*, 1951, vol. III, p. 103-106 ; et SEEGER, Charles. The Model B melograph : A progress report. In PICKEN, Laurence E.R. [Québec] International Folk Music Council Conference. *Journal of the International Folk Music Council*, 1962, vol. XIV, p. 168.

⁹⁴ PESCATELLO, Ann M. *Op. cit.*, p. 102 : « [...] aid to the objective perception and understanding of unfamiliar music ».

⁹⁵ VIEL, Nicolas. Charles Seeger et l'écriture musicale : pour une forme universelle. In *Séminaire 2005-2006 : Écriture descriptive [sic : prescriptive], écriture descriptive*. (Mis à jour le 07/09/2006) [Consulté le 24/10/2008] Disponible sur : <http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/Seeger/index.html>

comme un choix qu'on est obligé de faire, mais comme un dilemme avec lequel on doit vivre »⁹⁶.

Par le choix de la personne de Charles Seeger, figure majeure de la musicologie américaine, j'illustre une approche de la musicologie, où la technologie occupe une place grandissante, influencée par des philosophes des sciences et par les philosophes modernistes viennois, approche en rupture avec l'acception romantique de la musique. Par ailleurs, les textes de Charles Seeger, prononcés ou écrits font s'interroger le lecteur sur la notation musicale, sur le statut de la transcription de la musique des sociétés de tradition orale, sur le discours sur la musique, sur le langage de description de la musique, sur l'opposition entre évaluation subjective et objectivité, questions qui seront présentes tout au long de cette thèse, tout comme celle de la polyvalence du musicologue.

Mentionnons à titre anecdotique qu'en l'honneur de Charles Seeger, la Society of Ethnomusicology a instauré à partir de 1983 une Charles Seeger-Lecture, assurée par des grandes figures de la musicologie, en ouverture de ses congrès annuels.

Brossé à grands traits, ce tableau de l'écriture sur la musique peut paraître grossier et omettre des éléments importants. Il est vrai qu'auraient pu figurer dans cette exposition les guides et les programmes de concerts, les pochettes de disques, les légendes descriptives d'objets musicaux de musées, etc. Toutefois, j'ai sélectionné ces exemples en fonction de leur représentativité d'une forme majeure d'écriture sur la musique d'une part, mais aussi, et peut-être surtout, en fonction des idées qu'ils véhiculent et qui ont compté en musicologie, en fonction des mouvements intellectuels dont ils dépendent et de leur rôle dans le développement de la discipline. Établir une typologie des discours écrits métamusicaux était donc hors de propos.

Ces exemples mettent en lumière certains aspects que je développerai au fil des pages de ce volume : le pluralisme de la musicologie, l'articulation entre une évaluation subjective de la musique, représentée ci-dessus par les courants sensorialiste et spiritualiste, et une évaluation objective et positiviste de la musique. Ils préfigurent aussi le cheminement intellectuel que j'adopte dès la section suivante et ce que j'expose au chapitre 5, c'est-à-dire le fait que l'écriture musicologique naît de l'activité musicographique. Les cas présentés ci-

⁹⁶ BLOOM, David. Résumé de SEEGER, Charles. Preface to a critique of music. Espinosa, Guillermo. [Cartagena de Indias] Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicologica. *Boletín interamericano de música* (supplément 1965), p. 41-63. In COWDERY, James R., BLAZEKOVIC, Zdravko, BROOK, Barry S. (éds). *Speaking of music : music conferences, 1835-1966*. New York : RILM, 2004. P. 271 : « Musicology and ethnomusicology have developed mainly as descriptive sciences ; though subjective value judgments are assumed, they are not explicitly stated, as they must be if the two disciplines are to be made commensurate with each other and the rest of the humanities. The solution will entail regarding the opposition between subjective evaluation and objective fact not as a choice we are forced to make but as a dilemma with which we must live. »

dessus montrent que le discours musicologique se développe à partir d'au moins deux mouvances modernistes en leur temps : d'un côté celle de l'histoire au XIX^e siècle et de l'autre celle de « scientification » de l'étude de la musique par le biais des mathématiques et de la technologie dans la première moitié du XX^e siècle. Ces modèles ne sont pourtant pas les seuls à régir la discipline musicologique. En effet, les pages précédentes mettent en évidence, dans le couple « pratique de la musique / écriture sur la musique », que l'activité du musicologue dialogue avec celle du musicien. En effet, on trouve en musicologie des éléments qui relèvent de disciplines académiques, surtout des domaines des lettres et des sciences humaines, parfois des sciences dures, et d'autres qui tiennent à la pratique musicale, qu'elle soit de composition ou d'interprétation, et à ses valeurs.

3. Une écriture savante sur la musique : la musicologie

Le parcours proposé au lecteur dans ce premier chapitre tend à montrer que « la musicologie n'est qu'une figure de la *musicographie* » comme l'écrit Yves Jeanneret⁹⁷. Il paraîtra peut-être inconfortable au musicologue, pour lequel la musicologie est une activité distincte de la musicographie, catégorie à laquelle il attribue un sens restreint à l'écriture métamusical non scientifique. Or, dans le cadre de cette thèse, je retiens le sens ancien et large de « musicographie », qui recouvre l'écriture de la musique et l'écriture sur la musique : je développerai cette question terminologique au chapitre 5. Les pages qui vont suivre sont une contribution à l'examen de la figure particulière qu'est la musicologie.

3.1. Science et écriture

Dans « Activité scientifique et écriture », présentation du numéro spécial de *Genesis* consacré à l'écriture scientifique, Anouk Barberousse et Laurent Pinon écrivent que « l'importance de la communication écrite dans le fonctionnement de l'activité scientifique est une réalité que nul ne chercherait aujourd'hui à contester. »⁹⁸ Pourtant, l'intérêt suscité par la question de l'écriture scientifique et la multiplicité des approches dont celle-ci fait l'objet montrent bien que les relations entre l'écriture et les sciences sont complexes⁹⁹. Je propose, non pas d'affirmer l'importance de l'écriture scientifique, mais de poser l'hypothèse de l'écriture comme condition même de l'existence de la science dans son acception moderne.

⁹⁷ JEANNERET, Yves. Musique, écriture et magistère chez Romain Rolland. *Musicologies (OMF)*, 2004, n° 1, p. 12.

⁹⁸ BARBEROUSSE, Anouk, PINON, Laurent. Activité scientifique et écriture. *Genesis*, juillet 2003, n° 20, p. 7-18.

⁹⁹ LEFÈBVRE, Muriel. Les écrits scientifiques en action. Pluralité des écritures et enjeux mobilisés. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 3-11.

L'écriture permet la diffusion et la circulation du savoir par son pouvoir d'extériorisation. La recherche du savoir hors de soi, dénoncée par Platon, constitue l'écriture comme instauratrice d'un lien social autour du savoir.

Au lieu d'établir une nouvelle synthèse des approches sociologiques de la science, je discute et je présente ici quelques courants de pensée, comme celui de l'éditologie que Maryvonne Holzem¹⁰⁰ évoque dans sa thèse *Terminologie et indexation : pour une meilleure circulation des savoirs*. Jean-Claude Baudet a repris le terme d'éditologie introduit par Roger Bénichoux « pour désigner à la fois un domaine d'investigation et une méthode » ainsi qu'une analyse « sociolinguistique de la science »¹⁰¹ : l'éditologie est « l'étude de l'édition à condition de prendre le mot édition dans son sens le plus restreint de mécanisme social de mise à la disposition des savoirs de la communauté scientifique. »¹⁰² Il propose alors le « concept de STI (Science-Technique-Industrie) comme objet réel de l'épistémologie » et conçoit « l'édition à la fois comme mécanisme social de production des savoirs et comme fondement de la "scientificité" ». De l'éditologie, il énonce la définition suivante :

« [...] étude épistémologique de l'édition des savoirs scientifiques, techniques et industriels, qui prend en compte la nature sociale (c'est-à-dire communicationnelle) des mécanismes de leur production et de leur validation. »

Jean-Claude Baudet précise que « le mot "communicationnelle" est là pour nous montrer qu'il s'agira bien, finalement, de linguistique. »¹⁰³ Par « science », il entend l'ensemble des textes scientifiques édités. Dans ce travail, je retiens de l'éditologie que la science peut être définie comme un discours déterminé par des conditions matérielles et sociales de l'édition scientifique :

« Si donc la science est un ensemble de textes, c'est surtout un ensemble de textes édités, c'est-à-dire que c'est dans les particularités du mécanisme d'édition que résidera la "scientificité". »¹⁰⁴

Je retiens également l'affirmation de Jean-Claude Baudet selon laquelle « c'est parce que la communauté scientifique reconnaît ces articles comme *scientifiques*, ces revues comme *scientifiques*, que nous pouvons dire qu'il s'agit bien de science. » L'établissement de mon corpus de revues s'inspire largement de cette assertion.

Cependant, je ne souscris pas à l'ensemble de la théorie de Jean-Claude Baudet notamment pour les raisons suivantes. Dans l'article intitulé « Éditologie : une sociolinguistique de la science », la juxtaposition au terme « science », dans STI, de « technique » et d'« industrie » ainsi que l'absence de la mention de sciences humaines

¹⁰⁰ HOLZEM, Maryvonne. *Terminologie et documentation : pour une meilleure circulation des savoirs*. Paris, ADBS Éditions, 1999. 292 p.

¹⁰¹ BAUDET, Jean-Claude. Éditologie : sociolinguistique de la science. *Meta*, 1995, vol. 40, n° 2, p. 216-223.

¹⁰² *Ibid.*, p. 216-217.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 218.

comme objets d'étude de l'éditologie accentuent le clivage entre sciences dites dures et sciences humaines.

Par ailleurs, Jean-Claude Baudet établit une distinction très franche entre l'édition générale et l'édition scientifique :

« N'importe quel texte (un roman, un règlement, une lettre privée...) est éventuellement édité, mais seuls les textes scientifiques subissent un mécanisme d'édition particulier, et qui fonde la "valeur" du texte. »¹⁰⁵

Il est communément admis que le « mécanisme d'édition » scientifique est fondé notamment sur la sélection des textes scientifiques par un comité de lecture, sur la mise en forme du texte en fonction des normes de la communauté scientifique, qu'il repose sur des maisons d'édition identifiées, qu'il produit des formes éditoriales particulières. Mais, encore une fois, en ce qui concerne les sciences humaines, les frontières entre l'édition littéraire et l'édition scientifique sont plus perméables que ne laisse supposer cette citation de Jean-Claude Baudet. En outre, comme le texte scientifique, le texte littéraire est soumis à un processus de légitimation.

La prudence que Philippe Hert recommande au sujet de la « mise en évidence de la dimension sémiotique de l'activité scientifique » peut être rappelée ici. Celle-ci ne devrait pas être considérée comme la « clef explicative ou l'ultime raison permettant de rendre compte de la construction de cette activité. La science ne produit pas uniquement des écrits, pas plus que l'écriture des sciences ne serait qu'une écriture de "résultats". »¹⁰⁶ Selon Philippe Hert,

« La dimension formelle de l'écriture n'est pas un résultat, un aboutissement de la démarche scientifique. Elle participe d'un processus plus large de mise en forme sociale, cognitive et matérielle des signes produits par la science. »¹⁰⁷

La science produit aussi des activités qui ne laissent pas de traces. Mais, la construction d'un champ disciplinaire se faisant en diachronie, elle repose sur la production et le partage d'une mémoire fondée sur l'écriture. Si l'écriture scientifique a longtemps été « considérée uniquement comme un support de diffusion des connaissances », elle est « enfin analysée comme un dispositif matériel participant directement à la production des savoirs », établit Muriel Lefèbvre dans le texte introductif au numéro spécial « Sciences et écriture » de *Sciences de la société*¹⁰⁸.

Des travaux qui concernent ce qui lie l'écriture et les sciences, Muriel Lefèbvre retient la dimension participative, et non exclusive, de l'écriture à la production des savoirs, la matérialité de l'écriture, et le rôle de l'écriture sur toute la chaîne d'élaboration et de partage

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ HERT, Philippe. L'écriture en sciences comme prise sur le monde : une approche ethnosémiotique. *SdS*, 2006, n° 67, p. 113.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁸ LEFÈBVRE, Muriel. Les écrits scientifiques en action. Pluralité des écritures et enjeux mobilisés. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 4.

du savoir, de sa production à sa diffusion. Un exemple très convaincant de la participation de l'écriture, dans sa matérialité, à la production d'un savoir est proposé par Christian Jacob ; il s'agit de la carte géographique qui « instaure de nouvelles formes de pensée et de discours, présuppose un degré élevé d'abstraction et surtout offre un simulacre visible de ce qui, en réalité, a toujours échappé aux regards humains. »¹⁰⁹

L'ouvrage de Marcel Detienne *Les savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*, dont fait partie le texte de Christian Jacob sur les cartes géographiques, montre comment l'écriture fonde les savoirs produits en Grèce ancienne. Giuseppe Cambiano s'arrête sur la démonstration géométrique :

« L'activité géométrique d'Archimède est un univers entièrement dominé par l'écriture. Ici, l'écriture n'est pas simplement le véhicule destiné à rendre publics les résultats des recherches, mais elle est la condition nécessaire pour instaurer des formes de coopération intellectuelle entre savants éloignés les uns des autres. En effet, c'est l'écriture qui rend possibles le contrôle, l'acceptation et l'intégration des résultats et, par conséquent, la croissance même de la géométrie. Cela implique, en même temps, que la petite communauté des mathématiciens partage une conception générale de la géométrie [...]. »¹¹⁰

La coopération intellectuelle que permet l'écriture contribue à la constitution d'un collectif réuni autour d'une même conception d'un savoir : le chapitre 4 de cette thèse montrera que les revues examinées ici constituent à la fois des instruments et des institutions de production et de diffusion d'une conception commune de la musique et de la musicologie. Selon Giuseppe Cambiano, l'écriture participe à la construction d'un champ du savoir en rendant possible la légitimation des productions du savoir et leur articulation avec le champ du savoir existant.

Je partage la conviction de Baudouin Jurdant concernant le rôle de l'écriture dans la constitution de la science :

« Je dois avouer que mes préoccupations épistémologiques, ou plutôt socio-épistémologiques, sont liées à une conviction qui n'est peut-être pas entièrement justifiable mais qui ne me semble pas déraisonnable pour autant. C'est l'idée que la dimension scientifique d'un savoir ne peut surgir qu'au travers d'une écriture. Ce que je résume souvent par la formule : "pas de science sans écriture". L'écriture n'a pas pour seule fonction d'enregistrer le savoir, avec toutes les conséquences qui en découlent et qui sont d'une extrême importance, évidemment ; je crois qu'elle joue un rôle dans la manière dont cette dimension scientifique qu'elle confère au savoir se spécifie historiquement et culturellement. »¹¹¹

Baudouin Jurdant considère l'écriture comme condition exclusive de la scientificité, tout en admettant qu'il existe différentes acceptions de la science et de la scientificité. Où la

¹⁰⁹ JACOB, Christian. Inscrive la terre habitée sur une tablette : réflexions sur la fonction des cartes géographiques en Grèce ancienne. In DETIENNE, Marcel (dir.). *Les savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires de Lille, 1988. P. 273-304.

¹¹⁰ CAMBIANO, Giuseppe. La démonstration géométrique. In DETIENNE, Marcel. *Ibid.* P. 251.

¹¹¹ JURDANT, Baudouin (Entretien avec Joëlle Le Marec). Écriture, réflexivité, scientificité. *SdS*, Février 2006, n° 67, p. 135.

frontière entre savoir et science se situe-t-elle alors? Jack Goody a montré que les sociétés sans écriture développent aussi un savoir. Peut-on donner le titre de science à ce savoir ?

Marcel Detienne illustre par deux exemples le degré important de théorisation auquel peuvent aboutir des savoirs produits par des sociétés sans écriture. Dans l'ancien Pérou se sont développées « des capacités de compter, de mesurer, de calculer au point de faire non seulement des observations astronomiques mais de véritables théories » ; en ce qui concerne l'Inde ancienne, « un certain nombre d'indianistes [...] sont enclins à penser que l'ensemble des savoirs de l'Inde a été produit et transmis par la mémoire, sans support graphique » : science grammaticale, science du rituel, astronomie, médecine, mathématiques¹¹².

Cependant, selon cet historien, l'écriture constitue d'abord un domaine d'activité et fait apparaître des outils qui aboutissent à une nouvelle organisation du savoir :

« Sans doute faut-il que l'écriture, à travers ses agents, ses spécialistes se découvre en un premier temps comme un domaine d'activité qui se détermine selon ses propres règles, avec ses œuvres, son pouvoir, son prestige. Mais il n'y a technologie qu'avec l'apparition de moyens inédits : l'école, la "maison des tablettes" avec son système de formation ; des lexiques, des dictionnaires, des inventaires explorant les ressources des signes écrits. Ce sont ces nouveaux instruments élaborés dans l'exercice graphique qui peuvent, dans certaines conditions, jouer un rôle actif dans une nouvelle organisation des savoirs, contribuer à l'avènement d'un nouveau régime intellectuel, voire [...] inventer de nouveaux objets, ou poser des problèmes découvrant à leur tour des avancées de l'intelligence. »¹¹³

Marcel Detienne souligne « le mérite de Jack Goody, dans *La raison graphique* d'avoir attiré l'attention sur une série de nouveaux objets [...] » dont on se demande s'ils n'ont pas ouvert des possibilités nouvelles à l'intellect, si une pensée neuve ne s'est pas constituée à partir de l'activité scripturale et de certaines de ses productions les plus originales. »¹¹⁴

La nouvelle organisation du savoir rendue possible par l'écriture est graphique, certes, mais aussi institutionnelle. Elizabeth Eisenstein montre ainsi que l'imprimé et les imprimeurs-éditeurs ont joué un rôle primordial dans le développement de la science moderne¹¹⁵. La revue est issue de cette révolution et peut être un des objets qui a participé, si ce n'est à donner naissance, du moins à faire évoluer la science moderne occidentale. Pour sa part, la bibliothèque, mise en ordre du savoir, est la gardienne de la mémoire écrite ; elle assure à la fois une mission de conservation et de circulation diachronique des écrits.

¹¹² DETIENNE, Marcel. L'écriture et ses nouveaux objets intellectuels en Grèce. In DETIENNE, Marcel (dir.). *Les savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*. P. 10-11.

¹¹³ *Ibid.* P. 11-12.

¹¹⁴ *Ibid.* P. 22.

¹¹⁵ EISENSTEIN, Elizabeth L. *La révolution de l'imprimé : à l'aube de l'Europe moderne*. Paris : Hachette littératures, 2003. 352 p.

3.2. Bibliothèques, bibliographies et musicologie

Le lien entre musicologie et écriture est rendu visible par le rôle que les bibliothèques et la bibliographie musicale¹¹⁶ ont joué dans l'institutionnalisation de la discipline¹¹⁷. En France, après 1945, la musicologie a largement bénéficié du regroupement administratif « des trois principales bibliothèques musicales de Paris, la Bibliothèque de l'Opéra, la Bibliothèque du Conservatoire et le département de la musique de la Bibliothèque nationale. »¹¹⁸ Ainsi, à la lecture des annexes, le lien que tisse la Société française de Musicologie avec cette dernière institution devient visible dans la *Revue de Musicologie*¹¹⁹. À Washington, le premier responsable du département de la musique de la Bibliothèque du Congrès, Oscar Sonneck, également fondateur de la revue *The Musical Quarterly*, est considéré comme le père de la musicologie américaine. De nombreuses réflexions sont menées sur les fonds musicaux dans les bibliothèques et sur leur importance en musicologie¹²⁰. Certaines d'entre elles font l'objet de communications comme par exemple lors du Premier Congrès des Bibliothèques et de Bibliographie¹²¹ qui s'est déroulé en 1929 à Rome et à Venise. La problématique de l'écriture et de la publication musicale intéresse aussi des sociétés d'auteurs-compositeurs et des éditeurs de musique. Les travaux en bibliothéconomie sont relayés actuellement par des périodiques comme *Notes : Quarterly Journal of the Music Library Association* (1934-1942; 1943-...) et *Fontes Artis Musicae* (1954-...) publié par l'Association Internationale des Bibliothèques musicales. Le parcours de formation et professionnel de nombreux musicologues traduit aussi la relation observée ci-dessus entre la musicologie et le livre. Nombre d'entre eux ont suivi un cursus littéraire et exercé en bibliothèque : la lecture en annexe des indications biographiques concernant les principaux acteurs des trois revues étudiées dans cette thèse suffit à convaincre¹²².

¹¹⁶ KROHN, Ernst C. *The Bibliography of Music*. *MQ*, 1919, avril 1919, vol. 2, n° 5, p. 231-254.

¹¹⁷ Sur les bibliothèques et archives musicales, voir : HABERKAMP, Gertraut. *Musikbibliotheken und Archive*. In *MGG*², Sachteil, vol. 6, 1997, col. 1057-1164 et voir : MARCO, Guy A. (éd.). *Music libraries and collections*. In KENT, Allen, LANCOUR, Harold, DAILY, Jay E. *Encyclopedia of Library and Information Science*. New York, Bâle : Marcel Dekker, 1976. Vol. 18, p. 328-493.

¹¹⁸ DUCKLES, Vincent *et al.* *Musicology*. In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. [Consulté le 19 Juin 2009]. Disponible sur :

<https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46710pg3> :

« The music department of the Bibliothèque Nationale, created in 1942, united under one administration the three major French music libraries: the music division of the Bibliothèque Nationale (now the Bibliothèque Nationale de France), the Bibliothèque du Conservatoire and the Bibliothèque de l'Opéra. »

¹¹⁹ Cf. Annexe 4, 6. Analyse thématique

¹²⁰ Sur la bibliographie musicale, voir : FELLINGER, Imogen. *Musikbibliographien*. In *MGG*², Sachteil, vol. 6, 1997, col. 1035-1057.

¹²¹ *Primo Congresso mondiale delle biblioteche e di bibliografia*. Rome : Libreria dello Stato, 1931-1933. 6 vols. Référence In COWDERY, James R., BLAZEKOVIC, Zdravko, BROOK, Barry S. (éds). *Speaking of music : music conferences, 1835-1966*. New York : RILM, 2004. P. 27.

¹²² Cf. Indications biographiques sur les auteurs et les éditeurs scientifiques dans les annexes 3, 4 et 5.

Dans « The Library of the Mind », Vincent Duckles se fixe pour objectif d'« explorer quelques-unes des relations entre la recherche en musique et ses fondations bibliographiques. » Son « but [...] est de considérer comment le chercheur se relie avec le pouvoir contenu dans les livres. »¹²³ Christian Corre va jusqu'à affirmer l'ancrage de la musicologie dans le livre :

« [...] le Livre – les textes musicaux, les écrits relatifs à la musique – est la pierre angulaire de la Musicologie et la codicologie, son préalable indispensable. »¹²⁴

Il précise sa pensée et invite à analyser les écrits musicologiques en accordant une intention particulière aux stratégies textuelles et intertextuelles :

« Une étude plus étendue des conditions de possibilité d'une "histoire" musicale aurait à prendre en compte une complexe stratégie du Livre, non seulement comme support essentiel, mais également comme puissance organisatrice, distributrice, et visualisatrice. L'accumulation primitive d'un savoir musicologique, aussi bien que sa transmission (spécialisée ou globalement socialisée), passe par la lecture, et le cas de l'exemple musical, dont on montrera au chapitre suivant la fonction structurale, ouvre la voie : pas d'archéologie musicologique – pas d'histoire de la discipline – sans une analyse systématique des procédures intertextuelles qui la sous-tendent. »¹²⁵

Par ailleurs, l'écrit, plus précisément sa capacité réflexive au sens où l'entend Jack Goody, permet la confrontation de deux traces. Or, Christian Corre voit dans la méthode « comparatiste » « le propre de toute recherche en musique – établissement de l'authenticité d'une pièce, analyse stylistique ... »¹²⁶.

Dans la volonté de démontrer le rôle de l'écriture et du livre en musicologie, c'est encore l'énigme de la relation complexe entre le son et l'écriture que l'on veut résoudre. C'est aussi établir la scientificité de la musicologie.

4. Ambiguïtés de la musicologie

La plupart des articles de synthèse sur la musicologie dans les encyclopédies spécialisées ne fournit pas de définition de cette discipline et, au contraire, affirme son ambiguïté. Le caractère protéiforme de la musicologie apparaît dans les termes employés pour désigner cette discipline :

« On parle indifféremment aujourd'hui de "recherche musicale", de "recherche musicologique" ou de "musicologie" tout court. Ce dernier terme, toutefois, ne conserve-t-il pas l'aura que lui confère son invention à la fin du XIX^e siècle, au terme de la longue

¹²³ DUCKLES, Vincent. *The Library of the Mind : Observations on the Relationship between Musical Scholarship and Bibliography*. In GRUBBS, John W. (éd.). *Current Musicology*. Austin, Londres : University of Texas press, 1976. P. 278 (Symposia in the Arts and the Humanities ; n° 4) : « My purpose in this paper is to explore some of the relationships between creative scholarship in music and its bibliographical foundations. My aim [...] is to consider how the scholar links himself with the power contained in books. »

¹²⁴ CORRE, Christian. *Écritures de la musique*. P. 38.

¹²⁵ *Ibid.* P. 66.

¹²⁶ *Ibid.* P. 9.

genèse qui a fait de la musicologie une discipline constituée ? Et l'irruption de nos musiques "contemporaines" n'a-t-elle pas, en échange, chargé de connotations avant-gardistes – donc plus valorisées... – le terme de "recherche" ? »¹²⁷

Musicologie, *Musikwissenschaft*, *musicology*, recherche musicale, recherche musicologique, science de la musique, *Musikforschung*, sont autant de termes pour qualifier l'étude scientifique de la musique. Ce sont aussi souvent autant de tendances et d'approches différentes de la musique.

L'ambiguïté de la discipline provient aussi de celle de son objet. Jean-Jacques Nattiez souligne l'hétérogénéité des définitions du concept de musique :

« Il n'y a pas de limites au nombre et aux genres de variables qui peuvent intervenir dans la définition du musical. Pour Molino, reprenant l'expression de Marcel Mauss, la musique est un fait social total dont la définition varie selon les époques et les cultures, et dont les traits caractéristiques, puisés dans l'ensemble des phénomènes associés au fait musical (depuis les gestes du chef d'orchestre jusqu'à la salle de concert), se répartissent entre les trois pôles de la tripartition [poïétique, neutre ou esthétique]. [...]. Ce qui se produit, c'est qu'à une époque et dans une société données, principalement en Occident, il n'y a jamais une seule conception culturellement dominante de la musique, mais tout un dégradé de conceptions, depuis celles de l'ensemble de la société jusqu'à celles de l'individu. »¹²⁸

Le caractère protéiforme du concept de musique explique la dimension interdisciplinaire de la musicologie. La diversité des conceptions de la musique engendre une variété d'objets et de branches de la musicologie qui porte d'ailleurs plus largement sur les « phénomènes musicaux »¹²⁹.

4.1. Les tensions en musicologie

Le lecteur des textes de synthèse sur la musicologie voit cette discipline se positionner en fonction de termes que l'on oppose habituellement. De ces textes, on peut dégager quelques tensions : entre subjectivité et objectivité, entre rationalité et sensorialité ou spiritualité, entre pratique professionnelle musicale et recherche, entre approche littéraire et approche scientifique. Celles-ci expriment particulièrement l'opposition entre l'art et la science.

Cette dialectique s'exprime dans le thème même de certaines rencontres scientifiques récentes comme le 44^e symposium de la Gesellschaft für Wissenschaftsgeschichte « Wissenschaft und Musik »¹³⁰, dans le titre de la collection éditoriale « Musique / Sciences »

¹²⁷ CORRE, Christian. *Écritures de la musique*. P. 27.

¹²⁸ NATTIEZ, J.-J. *Musicologie générale et sémiologie*. P. 68.

¹²⁹ « Musikwissenschaft », *Musik in Geschichte und in Gegenwart* 2^{de} édition, vol. 6, col. 1790.

¹³⁰ Gesellschaft für Wissenschaftsgeschichte E.V. « Wissenschaft und Musik ». XLIV. Symposium der Gesellschaft für Wissenschaftsgeschichte en collaboration avec le Forschungsinstitut des Deutschen Museums et du Lehrstuhl für Geschichte der Naturwissenschaften der LMU München. 17-19 Mai 2007, Munich.

de l'IRCAM¹³¹. De nombreux textes commencent par l'affirmation de la scientificité de la musicologie, beaucoup plus rares sont ceux qui cherchent ailleurs la source de cette discipline.

Ainsi, dans l'article « Musicology » du *Grove Music Online*, Vincent Duckles et Jann Pasler définissent d'emblée la musicologie comme une science, tout en précisant que « jusqu'à la seconde moitié du XIX^e siècle, l'étude de la musique n'était pas considérée comme une discipline indépendante », et que c'est « Chrysander qui, en 1863, suggéra que la musicologie soit traitée comme une science à part entière, sur un pied d'égalité avec d'autres disciplines scientifiques. »¹³² Ils rappellent l'importance des travaux des pythagoriciens qui voyaient « le nombre comme condition primaire du son musical, et les rapports numériques comme les lois harmoniques fondamentales pour ce qui concerne la musique, l'homme et les sphères. »¹³³ Ces études se poursuivent au Moyen Âge alors que l'*ars musica* est une partie du Quadrivium, aux côtés de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie. Vincent Duckles et Jann Pasler continuent cet historique scientifique de la musicologie : aux XVIII^e et au XIX^e siècles, des travaux se développent en acoustique et en physique du son autour de Joseph Sauveur (1653-1716), de Leonhard Euler (1707-1783) et d'Ernst Chaldni (1756-1827), mathématiciens et physiciens ; Hermann von Helmholtz (1821-1894) et Friedrich Carl Stumpf (1848-1936) quant à eux s'intéressent à la psychologie de l'écoute¹³⁴. Les deux auteurs de l'article « Musicology » insèrent la naissance de la *Musikwissenschaft* dans ce contexte. Ils précisent plus loin ce que l'on comprend par « méthode scientifique » en musicologie :

« Lorsque les musicologues parlent de méthode scientifique dans le cadre de leur recherche, ce qu'ils entendent habituellement par là sont les méthodes des sciences sociales, de philologie et de philosophie. La musicologie partage avec elles un respect commun pour l'usage de normes critiques dans le traitement de la preuve, dans l'emploi de critères objectifs dans l'évaluation des sources, dans la production d'un compte rendu cohérent incluant l'explication et le partage des résultats de la recherche avec une communauté de spécialistes informés. De tels principes d'investigation sont d'origine relativement récente, nés pendant les Lumières. »¹³⁵

¹³¹ Collection dirigée par Jean-Michel Bardez (SFAM) et Moreno Andreatta (IRCAM/CNRS), publiée aux éditions Delatour France et IRCAM-Centre Pompidou.

¹³² DUCKLES, Vincent, PASLER, Jann. Musicology, §I: The nature of musicology. 2. Origins: musicology as a science. In MACY, Laura [en ligne]. *The New Grove Dictionary of Music Online*. (Consulté 03/11/2008). Disponible sur : www.grovemusic.com : « Until the second half of the 19th century, the study of music was regarded not as an independent discipline but as that part of general knowledge which gave theoretical handling to specifically musical questions. It was Chrysander who in 1863 contended that musicology should be treated as a science in its own right, on a level equal to that of other scientific disciplines. »

¹³³ *Ibid.* : « [...] the Pythagoreans studied number as the prime condition of musical sound, and numerical relationships as the underlying laws of harmony in music, mankind, and the spheres. »

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.* : « When musicologists speak of scientific method in their research, what they usually mean is the methods of the social sciences, philology or philosophy. Musicology shares with them a common respect for the use of critical standards in the treatment of evidence, the employment of objective criteria in the evaluation of sources, the creation of a coherent account involving explanation and the sharing of one's research findings with

Ailleurs, Vincent Duckles montre en quoi cette période des Lumières a été particulièrement féconde et propice à la naissance d'une nouvelle conception de la recherche musicale :

« L'esprit moderne dans la recherche musicale est clairement identifiable à la fin du XVII^e siècle. Il se manifeste de plusieurs manières parmi lesquelles je voudrais souligner quatre points : (1) l'érudition musicale est devenue de plus en plus laïque ; (2) elle a été nourrie par un nouveau sens de l'histoire ; (3) elle a été motivée par une vision largement didactique ; (4) elle a pris modèle de méthodes "philologiques". »¹³⁶

La philologie est à comprendre comme étude du langage, mais aussi comme étude critique des sources : on comprend alors mieux la citation précédente de Vincent Duckles. Les trois autres points sur lesquels Vincent Duckles attire l'attention méritent aussi un éclaircissement. La laïcisation de la recherche, « c'est la liberté de se consacrer exclusivement à la recherche de la connaissance pour elle-même » ; c'est aussi « faire preuve de scepticisme à propos de tout, sauf de la capacité de la raison humaine à mettre de l'ordre dans le chaos de l'expérience. » Les chercheurs du XVIII^e siècle ont figuré parmi les premiers à concevoir « l'histoire comme un courant continu, gagnant en signification et en valeur à mesure qu'il progressait » et qui « s'est libérée du confinement statique de l'autorité biblique et du mythe. » Ils prenaient aussi « très au sérieux leur mission d'enseignement » et de partage de la connaissance avec la société, c'est-à-dire avec un groupe de personnes cultivées, « dilettantes ». Cependant, un mouvement de séparation s'engage entre le savoir spécialisé et celui destiné « à l'usage public ». Mais, selon Vincent Duckles, « les savants en musique du siècle des Lumières ont établi une large base de communication entre eux et les amateurs cultivés, une base qui au XIX^e siècle a pu devenir le fondement de la structure institutionnelle de la musicologie moderne. » En effet, dès le XVIII^e siècle, les « amateurs cultivés » ont financé des sociétés savantes, se sont abonnés aux premières revues musicales, ce qu'ils continueront de faire au XIX^e siècle et jusque dans le XX^e siècle.

4.1.1. Controverses à propos de la musicologie

Affirmer les origines scientifiques de la musicologie, établir les débuts de la musicologie en tant que science à part entière, ce n'est pas seulement tracer son histoire, c'est aussi et peut-être surtout chercher à légitimer cette discipline. En 1915, dans le premier article

a community of informed specialists. Such principles of investigation are of fairly recent origin, born during the Enlightenment.”

¹³⁶ DUCKLES, Vincent. La musicologie dans le miroir : projet d'une histoire de la science de la musique. Traduction par Nicolas Meeùs de DUCKLES, Vincent. *Musicology at the Mirror - A Prospectus for a History of Musical Scholarship*. In BROOK, Barry S. (éd.). *Perspectives in Musicology : the Inaugural Lectures of the Ph.D. Program in Music at the City University of New York*. New York : Norton, 1972, p. 32-55. Disponible sur : <http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/Duckles.pdf>

du *Musical Quarterly*, une des trois revues étudiées en priorité dans cette thèse, Waldo Selden Pratt, musicologue américain, s'interroge sur le terme « *musicology* » :

« Peut-être la première question est-elle : Avons-nous réellement besoin du mot “musicologie” ? C’est un mot qui n’est pas immédiatement agréable à l’oreille ou à l’esprit. L’œil pourrait le confondre avec la “muscologie” du botaniste, et l’imagination pleine d’humour pourrait même le relier avec l’omniprésente *musca* de l’entomologie. Même lorsque nous identifions ce mot et que nous voyons qu’il est étymologiquement correct, nous devons confesser qu’il semble au moins aussi hybride que “sexologie”. Dans tous les cas, il est plus ingénieux qu’euphonique, plus curieux que séduisant. »¹³⁷

Prenant pour prétexte le vocable, Waldo Selden Pratt dénonce la faiblesse institutionnelle de la musicologie aux États-Unis. La musicologie est inconnue des dictionnaires généraux de langue anglaise, puisque le terme n’y figure pas ; Waldo Selden Pratt met même en doute sa mention dans le « *Grove’s big Dictionary of Music and Musicians* », dictionnaire spécialisé et référence encore actuelle en musique. Au lieu de remonter aux fondements scientifiques de la musicologie, il annonce et développe ensuite le caractère protéiforme de la musicologie en soulignant la complexité du concept de musique.

Vingt-deux ans plus tard, dans la même revue, Louis Harap, bibliothécaire, philosophe et chercheur américain non spécialisé en musique, tente de définir la nature de la musicologie dans un article qui peut être lu comme une réponse à Waldo Selden Pratt¹³⁸, auquel il renvoie plusieurs fois. Pour Louis Harap, la question posée par Waldo Selden Pratt n’a pas encore obtenu de réponse : l’auteur souhaite donc mettre un terme « à la discussion [sur la nature de la musicologie] en proposant une définition qui pourrait rapprocher les musicologues d’un accord sur une définition de leur champ d’étude. »¹³⁹ Il adopte le raisonnement suivant :

« Cet article suggérera d’abord comment, par le passé, les études sur la musique ont été conçues comme science ; comment la notion de science musicale a fait l’objet d’une formulation plus stricte et plus systématique dans la seconde moitié du XIX^e siècle ; comment cette conception s’est montrée insuffisante pour régler la question ; et, finalement, comment cette question peut être réouverte en introduisant la notion de technique rigoureuse comme base d’un accord. »¹⁴⁰

Le parcours argumentatif de Louis Harap diffère totalement de celui de Waldo Selden Pratt. Quand ce dernier suggère l’hétérogénéité de la musicologie, Louis Harap affirme sa

¹³⁷ PRATT, Waldo Selden. On Behalf of Musicology. *MQ*, 1915, vol. 1, n° 1, p. 1-16 : « Perhaps the first question is, Do we really need the word “musicology?” It is a word not instantly grateful to the ear or to the mind. The eye may confuse it with the botanist’s “muscology,” and the humorous fancy may even connect it with the ubiquitous *musca* of entomology. Even when we see what it is and that it is etymologically correct, we have to confess that it seems almost as hybrid as “sexology.” At all events, it is more ingenious than euphonious, more curious than alluring. »

¹³⁸ HARAP, Louis. On the Nature of Musicology. *MQ*, 1937, vol. 23, p. 18-25.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 18 : « This article will [...] first suggest how musical studies in the past have been conceived as science ; how the notion of musical science received a more stringent and systematic formulation in the second half of the nineteenth century ; how this conception has proved insufficiently decisive to settle the question ; and, finally, how the question can be opened afresh by introducing the notion of rigorous technique as a basis for agreement. »

dimension scientifique ; quand, en 1915, Waldo Selden Pratt regrette le manque de reconnaissance de la musicologie, en 1937, Louis Harap montre, en utilisant les armes du premier, que le terme « *musicology* » commence à être accepté : la preuve en est que ce mot est mentionné dans le supplément du *New English Dictionary* qui définit la musicologie comme « l'étude scientifique de la musique ». ¹⁴¹ Suit un développement de l'argumentaire présenté ci-dessus. Louis Harap se fonde sur la classification de Guido Adler publiée dans l'article d'ouverture de la *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* en 1885 et intitulé *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*. Il conclut en estimant que le terme de science est trop flou et ne représente pas le dénominateur commun des différentes branches de la musicologie.

« Le terme "science" comme il est appliqué aux études sur la musique est à la fois trop large et trop étroit pour être d'une aide quelconque pour révéler la nature de la musicologie : trop large parce que ses connotations sont vagues en étant trop employées ; trop étroit parce qu'il y a une tendance à restreindre le champ de la musicologie à celui des sciences naturelles relatives à la musique. Les deux dangers sont évités par le recours à la notion de rigueur. » ¹⁴²

Louis Harap préconise la rigueur comme critère de définition de ce qui relève ou non de la musicologie. En conséquence, il inclut la théorie musicale dans le champ de la musicologie, mais en exclut la critique musicale.

Une autre revue américaine est le lieu du débat déjà mentionné sur la musicologie entre Joseph Kerman et Edward E. Lowinsky. En été 1965, le *Journal of the American Society for Musicology* publie un texte de Edward E. Lowinsky sous le titre « Character and Purposes of American Musicology : a Reply to Joseph Kerman ». Il s'agit d'une réponse à l'article de Joseph Kerman « A Profile for American Musicology », communication au 30^e Annual Meeting of the American Musicological (27.12.1964), que la même revue avait fait paraître dans son numéro précédent, au printemps 1965. Joseph Kerman réagit à une contribution sur la musicologie, publiée sous l'égide de l'université de Princeton, par Claude Palisca, Mantle Hood et Ll. Harrison ¹⁴³ ; selon lui, les auteurs ont tort de restreindre la musicologie au seul champ de la musicologie historique et d'en exclure la critique. Pour Joseph Kerman, l'œuvre d'art ne doit pas être considérée comme un document d'archive, mais étudiée comme une action humaine :

« [...] les œuvres d'art ne sont pas des choses, elles sont des actions humaines ; et alors qu'il pourrait être approprié d'étudier des choses par les moyens d'une -ologie ou autre, les actions humaines demandent une attention plus élevée. Elles exigent de la sympathie,

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴² *Ibid.*, p. 25 : « The term "science" as applied to musical studies is at once too broad and too narrow to be of any great help in revealing the nature of musicology : too broad because its connotations are hazy with too much use ; and too narrow because there is a tendency to restrict the field of musicology to that of the natural sciences relative to music. Both of these dangers are avoided by the resort to the notion of rigor. »

¹⁴³ Il s'agit de : PALISCA, Claude, HARRISON, Frank, HOOD, Mantle. *Musicology*. Englewood Cliffs, NJ : Prentice Hall, 1963. 337 p. (The Princeton studies: humanistic scholarship in America)

au sens étymologique du mot, et elles exigent un jugement. [...]. D'ordinaire, traiter la musique comme moins que de l'art signifie déshumaniser la musique, et même nous déshumaniser nous-mêmes. »¹⁴⁴

L'attention du lecteur est portée sur l'importance de l'expérience artistique de la musique. Joseph Kerman invite le musicologue à se concentrer sur la musique et non sur des disciplines « extérieures » comme la sociologie. Contre la spécialisation de l'analyse et de la théorie musicales, il prône une musicologie au spectre large qui inclut ses différentes branches sous le terme générique de « recherche musicale », et propose l'abandon du terme « *musicology* ». Par ailleurs, il appelle la musicologie américaine au changement : en rompant avec l'héritage germanique, elle doit trouver sa propre voie. Joseph Kerman est l'un des initiateurs de la « nouvelle musicologie », mouvance qui, selon Kofi Agawu¹⁴⁵, ne reste que marginale.

Dans sa réponse, Edward E. Lowinsky¹⁴⁶ réfute point par point l'article de Joseph Kerman. À plusieurs reprises, il reproche un manque de rigueur à l'exposé de ce dernier. À l'inverse de Joseph Kerman, il revendique une structure autonome pour les différentes branches de la musicologie. Surtout, il récuse l'organisation hiérarchique des méthodes de la musicologie proposée par Joseph Kerman : les diverses disciplines de la musicologie ne sont pas au service de la critique, mais elles sont égales entre elles. Au lieu de se détourner de la tradition germanique et européenne, et de fonder une musicologie nationale américaine, Edward E. Lowinsky suggère de reconnaître le cosmopolitisme de la musicologie américaine. Selon lui, la musicologie est plurielle et il convient de coordonner ses différentes branches et non de les subordonner les unes aux autres.

L'apparente opposition entre art et science, entre littérature et science, l'une accusée d'amateurisme, l'autre de positivisme, a fait naître des conflits et a dressé certains musicologues contre d'autres. Parmi les musicologues qui ont fait les frais de ces conflits figure Romain Rolland.

4.1.2. Romain Rolland, musicographe et musicologue ?

« Romain Rolland a connu plusieurs magistères. Il a été tenu pour fondateur de la musicologie, créateur du roman musical, analyste du processus de création. », écrit Yves

¹⁴⁴ KERMAN, Joseph. A Profile for American Musicology, *JAMS*, printemps 1965, vol. 18, n° 1, p. 69 : « [...] works of art are not things, they are human acts, and while it may be appropriate to study things by means of some -ology or other, human acts make a further demand. They demand sympathy, in the etymological sense of the word, and they demand judgment. [...] Habitually to treat music as something less than art is to dehumanize music, and even to dehumanize ourselves. »¹⁴⁴

¹⁴⁵ AGAWU, Kofi. How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again. *MA*, juillet 2004, Vol. 23, n° 2-3, p. 267-286

¹⁴⁶ LOWINSKY, Edward E. Character and Purposes of American Musicology : a Reply to Joseph Kerman. *JAMS*, été 1965, vol. 18, n° 2, p. 222-234.

Jeanneret¹⁴⁷. Historien, Romain Rolland soutient, en 1895, la première thèse d'histoire de la musique¹⁴⁸, discipline qu'il enseigne ensuite à l'École nationale supérieure, à l'École des hautes études sociales, où il fonde une section de musicologie en 1902, et à la Sorbonne. En 1900, au Troisième Congrès international d'enseignement supérieur, comme je l'ai déjà indiqué, il plaide pour l'intégration de l'histoire de la musique à l'enseignement universitaire¹⁴⁹. Cofondateur de la *Revue d'histoire et de critique musicales*, il contribue également à *La Revue musicale* dès sa création en 1901. Romain Rolland est réputé compter parmi les fondateurs institutionnels de la musicologie française au début du XX^e siècle. Sa polyvalence qui s'étend de l'histoire de la musique et des arts, à la littérature, en passant par la politique et les relations internationales, sa conception de l'histoire de la musique, qui privilégie l'intuition par rapport à la raison, la « globalité de sa posture » et sa synthèse des trois magistères déterminés par Yves Jeanneret, font de lui la cible d'un musicologue comme Jean Marnold ; critiquée par ce dernier, cette « absence de "spécialité" de l'écriture, cette reconfiguration incessante du texte, avec ce qu'elle suppose de refus d'un partage entre l'écriture et la vie, [...] enthousiasme le romancier Stefan Zweig comme l'historien de la musique Henri Prunières. »¹⁵⁰

Les adversaires de Romain Rolland récusent la « globalité de sa position » et prônent la spécialisation dans le discours, qu'il soit littéraire ou musical. Tandis qu'ils encouragent, et exigent, la séparation des mondes artistique et scientifique, Romain Rolland invite à la synthèse. Ainsi, fidèle à cet esprit, Yves Jeanneret propose non pas « de décrire le monde musical rollandien comme une juxtaposition de productions distinctes, tantôt scientifiques tantôt littéraires, tantôt objectives tantôt subjectives, tantôt rationnelles tantôt sensibles », mais « d'identifier les principes de légitimation qui s'y manifestent et s'y exposent. »¹⁵¹ Ces « principes de légitimation de la posture d'auteur » sont : l'érudition, l'expérience, l'herméneutique, la publicité, la poétique. Yves Jeanneret considère que « l'écriture rollandienne est une solution tranchée au problème des écritures en musique »¹⁵². Elle opère une synthèse entre le champ scientifique et le champ littéraire, comme le remarque Christian Corre :

¹⁴⁷ JEANNERET, Yves. Musique, écriture et magistère chez Romain Rolland. *Musicologies (OMF)*, 2004, n° 1, p. 9.

¹⁴⁸ ROLLAND, Romain. *Les origines du théâtre moderne : histoire du théâtre avant Lulli et Scarlatti*. Thèse de Doctorat. Université de Paris, Sorbonne, 1895.

¹⁴⁹ *Id.* Que l'on doit faire une place à l'histoire de la musique dans l'histoire de l'art et dans l'enseignement universitaire. In PICAUVET, François (éd.). *Troisième Congrès international d'enseignement supérieur*. Paris : A. Chevalier-Marescq, 1902. Ii, 591 p.

¹⁵⁰ JEANNERET, Yves. Le monde de la musique de Romain Rolland : figure auctoriale, communication littéraire et travail de l'écriture. *MEI. Media et information*, 2002, n° 17, p. 70.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁵² *Id.* Musique, écriture et magistère chez Romain Rolland. *Musicologies (OMF)*, 2004, n° 1, p. 18.

Romain Rolland « par sa fougue, son adhésion passionnée à ses sujets, sa propre puissance romanesque, semble surmonter l'écart désespérant toujours ressenti entre Création prométhéenne et Théorie seconde, besogneuse, et rongée par le ressentiment. »¹⁵³

Le musicologue n'oscille pas entre le monde de la science et celui de l'art, ne se situe pas dans un entre-deux, mais il habite les deux et, dans l'un et l'autre, cherche la légitimité.

4.1.3. Champ scientifique *versus* champ artistique ?

Ainsi, l'étude de la musique et du fait musical ne peut se dispenser d'un rapport à la pratique musicale, c'est-à-dire à la création et à l'interprétation. En 1992, Philippe Bachman dresse un état des lieux de la musicologie en France et écrit :

« La musicologie a ceci de particulier qu'elle existe en complément d'un art qui non seulement se crée mais également se pratique ».¹⁵⁴

Une séparation a cependant été prononcée entre le monde de la création et de la pratique musicales et celui de la musicologie. Christian Corre remarque « le statut ambigu des techniques musicales proprement dites (pratique de l'instrument, harmonie et composition...) » dans les cursus théoriques :

« L'enseignement de l'Histoire musicale au Conservatoire date de 1870 (sous le règne d'Ambroise Thomas). Accueil tardif, qui tient à la vocation originellement "pratique" de cette école ; mais on n'oublie pas le fossé qui doit se creuser entre apprentissages techniques et recherche spéculative. Aux alentours de 1900, le nœud gordien était tranché. Ne serait-ce que par la nécessaire "connaissance des langues anciennes", la bonne familiarisation avec "un outillage indispensable", ces études "appartiennent en principe à l'Université". Alors que "les élèves du Conservatoire doivent rester étrangers à l'érudition pure. On leur apprend l'harmonie, mais ce serait une faute que de les faire entrer dans l'analyse des systèmes sur lesquels on a essayé de fonder l'harmonie". »¹⁵⁵

Comme dans de nombreux domaines, on distingue ici le domaine de la pratique « professionnelle » et celui de la recherche, celui de la pratique de la musique et celui de l'écriture sur la musique. L'enseignement de la musicologie se partage, de manière souvent concurrente, entre l'université et le conservatoire. C'est, selon Philippe Bachman, « sa double appartenance aux sciences humaines et littéraires et aux disciplines musicales » qui marginalise la musicologie et « qui lui confère un statut précaire et une connotation souvent péjorative ».¹⁵⁶ En effet, le musicologue a souffert, et souffre encore parfois, d'une image négative, car trop éloignée de la pratique musicale : « [...] on a dit aussi que le musicologue

¹⁵³ CORRE, Christian. *Écritures de la musique*. P. 33.

¹⁵⁴ BACHMAN, Philippe. *La musicologie en France entre impasse et mutation : état des lieux et enjeux politiques*. Ministère de la culture : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1992. P. 12.

¹⁵⁵ CORRE, Christian. *Op. cit.* P. 42.

¹⁵⁶ BACHMAN, Philippe. *Op. cit.* P. 2.

est un “*musicien manqué*”. Peut-être certains musicologues le sont-ils, mais peut-être certains compositeurs sont-ils aussi des musicologues manqués », écrit Manfred Bukofzer en 1957¹⁵⁷.

Pour illustrer cette image négative de la profession, image qui oppose parfois les musicologues, Christian Corre se réfère à « Musicologie et bibliothèques » de Vladimir Fédorov, texte publié en 1958 dans *La Revue musicale* :

« Mais se construit par là même, une image de la profession, qu'on peut aussi considérer comme une prise de conscience de la part de certains intéressés. Rôle “obscur et ingrat” que celui du musicologue, “fourmi laborieuse” et “bibliothécaire” impénitent, si effectivement “toute la musique du passé (le plus reculé comme le plus proche) se trouve dans les bibliothèques musicales et ne se trouve que là”. Le “travail de bénédictin” est à prendre au pied de la lettre, il peut être du coup perçu comme infiniment éloigné de la musique réelle, et devenir, comme le soutient alors Tessier, un travail de “Sisyphé”, voué à la solitude et au silence. La musique des musicologues court le risque de n'exister que dans les livres [...]. »¹⁵⁸

Est ici décrite la musicologie que dénonçait aussi Joseph Kerman, et qui faisait de l'œuvre d'art un document d'archive. De manière plus générale, la musicologie ne semble pas encore avoir acquis la reconnaissance dont jouissent d'autres disciplines, en France du moins, à en juger par la répartition des chaires du Collège de France. Il n'existe pas de chaire de musicologie au Collège de France : la chaire de Création artistique est occupée, en 2008, par Pierre-Laurent Aimard, pianiste. En 1992, Philippe Bachman décrit le basculement qui s'est opéré au Collège de France au cours du XX^e siècle, de l'histoire de la musique à la création musicale, en passant par l'absence totale de la musique :

« Après le passage de Jules Combarieu entre 1904 et 1910 à la chaire de musicologie créée pour lui, la musique disparut du Collège de France. C'est à l'initiative de Michel Foucault et après soixante-six ans d'absence que la musique fit à nouveau son entrée dans la prestigieuse institution en la personne de Pierre Boulez. Mais ne nous y trompons pas, l'expérience qui commença en 1976 n'a rien de commun avec celle qui inaugura le siècle, de même qu'elle n'est comparable à aucune des réalités constituant les systèmes d'enseignement supérieur et de recherche français. Les personnalités engagées illustrent le caractère exceptionnel du projet : Michel Foucault [...] et Pierre Boulez, compositeur et penseur de la contemporanéité musicale. L'intitulé même de la chaire ne pouvait pas laisser de doute sur l'option non musicologique (au sens traditionnel du terme) : *invention technique et langage en musique.* »¹⁵⁹

La « chaire de musicologie » dont parle Philippe Bachman est en réalité un cours complémentaire d'histoire de la musique fondé en 1904 et assuré par Jules Combarieu, et non pas une chaire d'histoire de la musique comme on l'écrit souvent¹⁶⁰. Toutefois, le regard posé

¹⁵⁷ BUKOFZER, Manfred. *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning*. New York : The Liberal Arts, 1957. P. 23 : « It has also been said that a musicologist is a “*musicien manqué*.” Perhaps some musicologists are, but perhaps some composers are frustrated musicologists. »

¹⁵⁸ CORRE, Christian. *Écritures de la musique*. P. 31.

¹⁵⁹ BACHMAN, Philippe. *La musicologie en France entre impasse et mutation : état des lieux et enjeux politiques*. Ministère de la culture : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1992. P. 87.

¹⁶⁰ La chaire d'histoire de la musique ne figure pas sur la liste des chaires du Collège de France, pas plus que le nom de Jules Combarieu n'apparaît sur celle des professeurs. Voir aussi :

CAMPOS, Rémy. Philologie et sociologie de la musique au début du XX^e siècle : Pierre Aubry et Jules Combarieu. *RHSH*, 2006/1, n° 14, p. 19-47.

sur la musique au Collège de France se modifie au cours du XX^e siècle : il s'intensifie. Annexe et précaire de 1904 à 1910, puis inexistante entre 1910 et 1976, la place de la musique s'institutionnalise enfin dans le dernier quart du XX^e siècle. Le modeste regard sur le passé musical cède la place à un regard plus affirmé sur le présent ; l'approche théorique de la pratique et de la création musicale remplacent la science historique de la musique.

Les éléments énoncés ci-dessus présentent les signes d'une tension entre le champ artistique et le champ scientifique. Cependant, à l'inverse, de nombreux exemples montrent que la musicologie, par sa nature, établit les ponts entre les deux mondes. L'un d'eux est une communication au Premier Congrès National de la Musique en 1937 au cours de laquelle Amédée Gastoué, président de la Société française de Musicologie, revendique le lien entre pratique musicale et disciplines académiques :

« [...] si l'on ne prend même le mot "musicologie" que dans un sens restreint, celui par exemple, de l'histoire ou de l'édition des chefs-d'œuvre de la musique à toute époque, dans toute civilisation, n'est-il pas nécessaire que le musicologue qui s'occupe de telles questions n'ait pas, de la musique elle-même, une connaissance suffisamment approfondie ?

Et, de même, comment un musicien praticien peut-il s'occuper de juger des faits de l'histoire, de ses maîtres, de la valeur des éditions dont il est appelé à se servir, s'il n'a auparavant éclairé son esprit des lumières que lui apportent les sciences historiques ou mathématiques ? »¹⁶¹

Le renvoi d'Amédée Gastoué aux « sciences historiques ou mathématiques » s'explique par la situation institutionnelle de la musicologie en France qui n'est que faiblement représentée dans les universités françaises ; par ailleurs, il s'agit d'une allusion évidente à la pluridisciplinarité de la musicologie qui s'étend des « sciences historiques » aux « mathématiques ». L'auteur regrette que les institutions françaises n'aient pas encore suivi l'exemple des États-Unis, de l'Allemagne et de l'Angleterre :

« Ainsi, s'explique qu'en de grandes nations modernes – autres que la nôtre – le lien soit étroit, et réel, entre l'enseignement de la musique pratique, de la musicologie proprement dite, et la culture générale de l'esprit. »¹⁶²

Lorsque ces compétences musicologiques et musicales sont maîtrisées à un niveau suffisant et de manière relativement équilibrée, les fonctions de compositeur, d'interprète et de musicologue peuvent être cumulées par une même personne : ce sont alors les principes de légitimité qui sont à interroger comme le suggère Yves Jeanneret au sujet de Romain Rolland. Par exemple, en 1985, *The Musical Quarterly* choisit Eric Salzman, un compositeur et musicographe dans le sens large du terme, pour la direction scientifique de la revue ; en 1992,

CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas, KECK, Frédéric. Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970). *RSHS*, 2006/1, n° 14, p. 3-17.

¹⁶¹ [GASTOUÉ, Amédée]. La musicologie, communication présentée au premier congrès national de la musique, au nom de la Société française de Musicologie, par M. A. Gastoué, Président. *RM*, 1937, t. 18, n° 62, p. 55.

¹⁶² *Ibid.*, p. 56.

cette fonction est attribuée à Leon Botstein, chef d'orchestre et historien de la musique. Par leur bivalence, les deux éditeurs scientifiques assurent la légitimité de la revue dans le monde musical au sens large et dans le monde spécialisé de la musicologie ; ils mettent en œuvre une politique éditoriale d'ouverture tout en garantissant la scientificité de la revue. *The Musical Quarterly* tisse des liens entre trois mondes : au-delà des lecteurs issus des mondes de la pratique et de la création musicales et de celui de la musicologie, la revue tente aussi d'atteindre un lectorat qui appartient au milieu universitaire dans son ensemble.

L'édition musicale se fait une intermédiaire entre musicologie et pratique musicale. En effet, le travail musicologique peut, en passant par l'édition musicale, aboutir à l'exécution musicale. L'édition critique d'œuvres musicales est une activité pleinement musicologique dans laquelle sont impliquées aussi bien les sociétés savantes, les centres de recherche, que les maisons d'édition. L'instrumentiste et le chanteur fondent leur interprétation de l'œuvre sur celle que propose le musicologue, et sont séduits par l'idée d'approcher l'œuvre dans une version qui serait en quelque sorte purifiée par une approche scientifique.

Les concerts historiques relèvent aussi de ce retour aux sources et du rapport entre la musicologie et la pratique musicale. Christian Corre envisage ces concerts historiques comme des lieux de formation ; on peut mentionner à ce titre ceux que la Société française de Musicologie organisait à ses débuts et dont on trouve des témoignages dans les premiers numéros du *Bulletin de la SFM*. Dans ces concerts historiques du début du XX^e siècle, concerts que Christian Corre considère comme des concerts-conférences, la musique acquiert un statut particulier :

« [...] on sait mieux que cette restitution est aussi une reconstitution pour une part artificielle. Dans cette perspective, pédagogique et érudite, la musique n'est pas loin de fonctionner comme citation à l'intérieur d'un dispositif verbal tout-puissant, qu'il se réduise à deux phrases d'introduction, ou qu'il se substitue pratiquement à elle. Or, on le voit aussi, l'éloignement dans le temps que cherche à réduire le commentaire verbal n'écrase pas l'expérience artistique vivante ».¹⁶³

La restitution musicale s'insère dans le « dispositif verbal » du concert-conférence. Mais, de manière plus générale, elle naît d'un discours musicologique constitué d'un ensemble de textes historiques, d'orientations méthodologiques de travail sur les sources, de préconisations d'interprétation musicale, qui se fondent notamment sur des traités d'interprétations anciens, sur des documents produits par les compositeurs eux-mêmes, etc. Quelques pages après cet extrait, le lecteur de l'ouvrage de Christian Corre trouve un indice qui éclaire la dernière phrase de la citation :

« Les musiques "anciennes" sont entendues comme des musiques "nouvelles" ; et elles ne sont pas moins victimes de l'incompréhension des masses, en dépit de leur succès passager. [...] Les motivations privées du savant musicographe peuvent rentrer en conflit

¹⁶³ *Ibid.* P. 51.

avec la culture, et la musicologie naissante, en ouvrant des archives, ouvre aussi le procès d'une actualité musicale déterminée. »¹⁶⁴

Les musiques anciennes dont il est question sont des musiques inconnues du public et nouvellement interprétées selon des critères étrangers à l'époque dans laquelle elles surgissent du passé. Le contexte choisi par Christian Corre est celui du XIX^e siècle ; cependant, cette réflexion peut être appliquée au XX^e siècle. Se lit ici l'incompréhension du public pour une musique élitiste « ancienne » ou « nouvelle », pour la musique à laquelle se consacre le musicologue ; en résumé, il est question de la rupture entre le musicologue et la culture de masse.

Les deux exemples ci-dessus qui concernent l'un l'édition critique, l'autre le concert historique, relèvent de la musicologie historique et ne donnent qu'une image très partielle de la musicologie. Le lecteur non musicologue des pages précédentes aura sans doute eu des difficultés à se faire une idée de la musicologie, à dessiner les frontières de cette discipline. Je le rappelle une nouvelle fois avec Christian Corre : « l'idée d'une musicologie protéiforme, aux limites indéfiniment extensibles se fait jour au moindre effort de définition. »¹⁶⁵

4.2. La musicologie : discipline unitaire ou pluraliste ?

Les auteurs des textes parus depuis 1945 sur la musicologie se heurtent au problème de la définition de la discipline. Que ce soient les articles des dictionnaires de référence en musique, les articles de périodiques sur la musicologie que j'ai mentionnés ci-dessus, les manuels à destination des étudiants de la discipline¹⁶⁶, de très nombreux textes appréhendent

¹⁶⁴ *Ibid.* P. 54.

¹⁶⁵ CORRE, Christian. *Ibid.* P. 30.

¹⁶⁶ Les principaux textes considérés sont :

DUCKLES, Vincent *et al.* Musicology. In MACY, Laura. *The New Grove Dictionary of Music Online* [en ligne]. [consulté 03/11/2008]. Disponible sur : <http://www.grovemusic.com>

CADENBACH, Rainer, JASCHINCKI, Andreas, VON LOESCH, Heinz. Musikwissenschaft. In FINSCHER Ludwig (éd.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume.* (2^e éd.). Kassel : Bärenreiter; Stuttgart : Metzler, 1997. Sächteil vol. 6. Col. 1789-1833.

EGGEBRECHT, Hans-Heinrich. Musikwissenschaft. In GURLITT, Wilibald (éd.). *Riemann Musiklexikon. Sächteil.* Mainz : Schott, 1967. P. 615-618.

PISTONE, Danièle. Musicologie. In *Encyclopaedia Universalis* [En ligne], 2007. Disponible sur : www.universalis-edu.com [Consulté le 03/11/2008]

WEBER, Édith. *La recherche musicologique : objet, méthodologie, normes de présentation.* Paris : Beauchesne, 1980. 171 p. (Guides musicologiques)

CHAILLEY, Jacques (dir.). *Précis de musicologie.* Presses universitaires de France, 1958. 431 p. (Institut de Musicologie de l'Université de Paris)

ARNOLD, Denis. Musicologie. In ARNOLD, Denis (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de la musique.* Tome II. Paris : Robert Laffont, 1988. P. 187-190. (Traduction de l'anglais de *The New Oxford Companion to Music*, 1983).

Musicologie. In BRENET, Michel. *Dictionnaire pratique de la musique.* Paris : A. Colin, 1926. P. 277-278.

Musikwissenschaft. In HONEGGER, Marc, MASSENKEIL, Günther. *Das große Lexikon der Musik.* Fünfter Band. Freiburg : Herder, 1981². P. 438-440.

la musicologie comme une discipline ramifiée dont ils reprennent ou proposent une classification des branches. Même les musicologues qui se considèrent principalement comme historiens de la musique reconnaissent d'une part que l'approche de la musique et du fait musical se fait selon des méthodes et des points de vue variés, d'autre part que les compétences de l'historien de la musique recouvrent des domaines divers. L'histoire de la musique elle-même est conçue comme une discipline largement humaniste. Dans un article paru dans le *BBC Music Magazine*, Nicholas Cook compare l'acception de la musicologie en Grande-Bretagne et aux États-Unis : « Alors qu'en Grande-Bretagne tout universitaire qui écrit sur la musique est un musicologue, aux États-Unis le terme désigne spécifiquement les historiens de la musique : des personnes qui "écrivent sur la musique du passé". » Il explique cette différence par la scission qui a eu lieu au sein de l'American Musicological Society, principale société de musicologie aux États-Unis, entre la musicologie historique, l'ethnomusicologie et la théorie musicale ; les deux dernières ont constitué leurs propres sociétés savantes, la Society for Ethnomusicology en 1955 et la Society for Music Theory en 1977¹⁶⁷. Ainsi, réalisant un état des lieux de l'enseignement de la musique et de la musicologie dans l'enseignement supérieur aux États-Unis, Manfred Bukofzer considère que :

« L'étude scientifique de la musique requiert les mêmes méthodes que toute autre étude des sciences humaines, mais le médium musical appelle certaines adaptations. Son outil principal est la méthode historique. Même si le sujet étudié est de la musique contemporaine, il doit être traité dans un contexte historique. »¹⁶⁸

Le champ de l'histoire de la musique est dominant, mais Manfred Bukofzer relie la musicologie à la littérature, aux sciences du langage, à l'étude des beaux-arts, à l'esthétique, à l'anthropologie et à l'économie. À la suite de Guido Adler, il qualifie d'auxiliaires les disciplines qui relèvent des sciences naturelles ou sociales et qui appartiennent à la musicologie systématique : acoustique, physiologie, psychologie. Ce musicologue ajoute que si les recherches menées dans ces champs auxiliaires dont l'objet est le matériau musical brut

Musicology. In RANDEL, Don Michael (éd.). *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press, 1986. P. 520-522. Musicologie. In VIGNAL, Marc. *Dictionnaire de la musique : la musique des origines à nos jours*. Paris : Larousse, 1997². P. 541-542.

BUKOFZER, Manfred. *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning*. New York : The Liberal Arts, 1957. 52 p. Disponible sur : http://www.ams-net.org/resources/The_Place_of_Musicology.pdf [Consulté le 03/11/2008]

HARAP, Louis. On the Nature of Musicology. *MQ*, 1937, vol. 23, p. 18-25.

PRATT, Waldo Selden. On Behalf of Musicology. *MQ*, 1915, vol. 1, n° 1, p. 1-16.

¹⁶⁷ COOK, Nicholas. What is Musicology. *BBC Music Magazine*, mai 1999, vol. 7/9, p. 31-33. In *The Royal Musical Association : Articles*. Disponible sur : <http://www.rma.ac.uk/articles/what-is-musicology.htm> [Consulté le 03/11/2008]

¹⁶⁸ BUKOFZER, Manfred. *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning*. New York : The Liberal Arts, 1957. P. 42 : « The scholarly study of music requires the same methods as any other humanistic study, but the musical medium calls for certain specific adaptations. Its main tool is the historical method. Even if the subject studied be contemporary music, it must be treated in a historical context. »

ne peuvent être ignorées par le musicologue, les résultats qu'ils produisent sont, selon lui, « subsidiaires à l'usage artistique »¹⁶⁹ de ce matériau.

Comme Manfred Bukofzer, de nombreux auteurs se réfèrent, dans les textes de présentation et de définition de la musicologie, à la classification de Guido Adler. La réitération de la référence aux classifications de Guido Adler¹⁷⁰ et, dans une moindre mesure, de Hugo Riemann¹⁷¹ est le signe de la circulation des écrits en musicologie, de certains écrits de préférence à d'autres. Ces classifications de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle sont nées, dans la sphère germanique, d'un souci d'établir la musicologie comme *Wissenschaft*. Elles sont aussi une survivance du goût qui se manifestait depuis le XVIII^e siècle pour la mise en ordre du savoir sous forme taxinomique.

La priorité accordée à l'histoire de la musique s'explique en partie par la place première de l'histoire à l'université et par la voie d'intégration à l'université que la musicologie a dû emprunter. À la fin du XIX^e siècle, la *Musikwissenschaft*, dont l'orientation est plutôt historique, ressent le besoin de systématiser les domaines du savoir qui la concernent, en réaction à la perspective d'unité et de totalité adoptée jusqu'alors. Cette systématisation s'appuie largement sur des classifications existantes, comme celles de Nicolas-Étienne Framery publiée en janvier 1770 dans le *Journal de musique, historique, théorique et pratique* et de Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) présentée dans son *Allgemeine Geschichte der Musik* de 1788¹⁷². Le tableau systématique de Guido Adler, de loin le plus repris par les musicologues jusqu'à nos jours, distingue, dans la *Musikwissenschaft*, l'approche historique et l'approche systématique de la musique et du fait musical. L'approche historique regroupe la paléographie musicale (notations), les « classes historiques fondamentales » (groupement des formes musicales), la succession historique des règles musicales, l'histoire des instruments de musique. Elle est secondée par les disciplines auxiliaires suivantes : histoire générale avec paléographie, chronologie, diplomatique, bibliographie, bibliothéconomie et archivistique ; histoire de la littérature et philologie ; histoire des liturgies ; histoire des arts du mime et de la danse ; biographie des musiciens, statistique des associations musicales, des instituts et des représentations. L'approche systématique concerne les principales règles des différentes branches de la musique et leur étude dans les domaines de l'harmonie, de la rythmique et de la mélodie, l'esthétique de la musique, la pédagogie et la didactique de la

¹⁶⁹ *Ibid.* P. 46.

¹⁷⁰ ADLER, Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1885, vol. 1, n° 1, p. 5-20.

¹⁷¹ Références à la classification que Hugo Riemann élévore dans : RIEMANN, Hugo. *Grundriß der Musikwissenschaft*. Leipzig : Quelle und Meyer, 1908. 156 p.

¹⁷² Ces classifications sont citées notamment par l'article « Musicology » du *Grove Music Online* et par l'article « Musikwissenschaft » de la *MGG*².

musique, la « musicologie » au sens d'ethnomusicologie. Les sciences auxiliaires de l'approche systématique sont : l'acoustique et les mathématiques, la physiologie et la psychologie dans leur rapport avec la réception du son, la logique, la grammaire, la métrique et la poétique, la pédagogie, l'esthétique, etc¹⁷³. Selon Jean-Jacques Nattiez, « ce qui frappe, dans cette conception de la musicologie d'il y a un peu plus de cent ans, c'est son caractère holiste et globalisant. »¹⁷⁴

Ce n'est pas le lieu ici de détailler toutes les classifications établies sur la musicologie, ni d'en faire l'historique, seulement de rendre plus visible la pluridisciplinarité de la musicologie. Le choix de la classification de Guido Adler a été motivé par la tradition que celle-ci a construite en musicologie : la dichotomie entre musicologie historique et musicologie systématique a fait l'objet de nombreux écrits et discussions¹⁷⁵ ; elle est encore en vigueur et oppose souvent les tenants des deux approches. Selon les classifications de la musicologie, l'ethnomusicologie se tient parfois à l'écart, formant ainsi un troisième ensemble disciplinaire.

Pour illustrer la polyvalence de celui qui tient un discours sur la musique, un regard peut être porté sur l'ensemble des connaissances que, selon François-Joseph Fétis, le critique musical doit maîtriser : études de l'harmonie, du contrepoint, de la composition, enseignement et composition, histoire de la musique, acoustique, organologie, esthétique, sciences mathématiques, métaphysique. Le critique idéal selon Fétis apparaît comme un érudit à la connaissance encyclopédique¹⁷⁶, un précurseur du musicologue, en quelque sorte.

À la lecture des témoignages relevés par Christian Corre, ceux d'Armand Machabey et de Vladimir Fédorov en 1958, de Michel Huglo en 1963, « on voit bien en effet que l'éventail des compétences exigées, l'hétérogénéité des pratiques, le voisinage de nombreux domaines annexes rendent problématique ce qui pourrait constituer aussi bien l'unité d'une démarche scientifique que sa simple localisation. »¹⁷⁷

Tout porte à croire à l'interdisciplinarité de la musicologie. La systématisation de la musicologie s'inscrit dans une volonté d'affirmation et d'institutionnalisation de la discipline, donc aussi dans une confrontation avec d'autres disciplines ou d'autres champs du savoir et de pratique déjà établis. Or, Edgar Morin attribue à l'université un rôle majeur dans l'organisation disciplinaire qui s'est « instituée au XIX^e siècle, notamment avec la formation

¹⁷³ ADLER, Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1885, vol. 1, n° 1, p. 5-20.

¹⁷⁴ NATTIEZ, Jean-Jacques. *La musique, la recherche et la vie : un dialogue et quelques dérives*. Montréal : Leméac, 1999. Chapitre 6 : L'inconfort de la musicologie, p. 224.

¹⁷⁵ Notamment : KARBUSICKY, Vladimir, SCHNEIDER, Albrecht. Zur Grundlagen der systematischen Musikwissenschaft. *AcM*, vol. LII, n° 2, 1980, p. 87-101.

¹⁷⁶ FÉTIS, François-Joseph. De l'utilité d'un journal de musique, *Revue et Gazette Musicale*, 1^{er} septembre 1839, p. 347.

¹⁷⁷ CORRE, Christian. *Ibid.* P. 29.

des universités modernes, puis s'est développée au XX^e siècle avec l'essor de la recherche scientifique ». L'histoire des disciplines – « naissance, institutionnalisation, évolution, dépérissement etc. » – « s'inscrit dans celle de l'université qui, elle-même s'inscrit dans l'histoire de la société »¹⁷⁸.

Que ce soit en France, aux États-Unis ou en Allemagne, la musicologie s'insère certes dans l'université plus ou moins facilement et rapidement, mais elle trouve aussi sa place dans le milieu de la formation musicale, c'est-à-dire dans les conservatoires. À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, elle se construit donc en regard de disciplines universitaires, comme l'histoire, la philologie, l'archéologie, l'ethnologie, la littérature, la physiologie, et de disciplines techniques comme la théorie de la composition, de l'harmonie, de la forme et du contrepoint.

Dans une définition de ce qu'ils appellent un « espace de médiation interdisciplinaire », Jules Duchastel et Danielle Laberge, sociologues à l'université de Montréal, montrent que comme « l'objet de la recherche est toujours plus complexe que sa représentation disciplinaire », c'est dans cet espace « que le chercheur est appelé à interagir avec d'autres disciplines dans un double mouvement de délimitation [de l'objet de la recherche] (mise en objet propre à sa discipline) et de médiation (co-construction interdisciplinaire). » Si la définition de l'objet constitue, pour ces deux auteurs, la « première dimension de l'espace de médiation interdisciplinaire », trois autres dimensions sont définies par les « modalités du processus de connaissance » :

« La pratique de la recherche révèle rapidement l'existence effective de médiations interdisciplinaires sur trois plans : épistémologique, méthodologique et herméneutique. Sur le plan épistémologique, le chercheur se situe, au-delà même de son inscription disciplinaire, par rapport aux grandes questions thématiques, ontologiques, paradigmatiques et situationnelles qu'implique toute production de connaissance. Sur le plan méthodologique, il occupe un espace intermédiaire défini par la présence d'opérations de recherche formelles communes à plusieurs disciplines. Enfin, sur le plan herméneutique, il restaure la complexité des objets au stade de la compréhension globale des phénomènes en recourant à d'autres schémas d'interprétation disciplinaires. »¹⁷⁹

Le tableau de Guido Adler traduit clairement le découpage et la spécialisation disciplinaire de la musicologie, ainsi que le rapport que différentes spécialités peuvent entretenir entre elles. Le lecteur y voit un effort de délimitation de la discipline comme une tentative de rapprochement d'autres disciplines : l'espace dans lequel Guido Adler situe la

¹⁷⁸ MORIN, Edgar. Sur l'interdisciplinarité. *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires*, juin 1994, n° 2 [Consulté le 05/11/2008]. Disponible sur : <http://nicol.club.fr/ciret/bulletin/b2c2.htm>. Paru aussi dans : *Carrefour des sciences, Actes du Colloque du Comité National de la Recherche Scientifique Interdisciplinarité*. Paris : Éditions du CNRS, 1990.

¹⁷⁹ DUCHASTEL, Jules, LABERGE, Danielle. La recherche comme espace de médiation interdisciplinaire. *Sociologie et sociétés*, vol. XXXI, n° 1, printemps 1999, p. 64.

musicologie est explicitement interdisciplinaire. Pourtant, il n'engage pas la dispersion, mais le rassemblement des spécialités sous une discipline générale.

Le cas de la séparation des ethnomusicologues et des théoriciens de la musique d'avec l'American Musicological Society signale cependant que le découpage de la musicologie en multiples branches peut aussi mener à l'hyperspécialisation contre laquelle Edgar Morin met en garde le chercheur :

« Cependant l'institution disciplinaire entraîne à la fois un risque d'hyperspécialisation du chercheur et un risque de "chosification" de l'objet étudié dont on risque d'oublier qu'il est extrait ou construit. L'objet de la discipline sera alors perçu comme une chose en soi ; les liaisons et solidarités de cet objet avec d'autres objets, traités par d'autres disciplines, seront négligées ainsi que les liaisons et solidarités avec l'univers dont l'objet fait partie. La frontière disciplinaire, son langage et ses concepts propres vont isoler la discipline par rapport aux autres et par rapport aux problèmes qui chevauchent les disciplines. »¹⁸⁰

Quelles que soient les spécialités musicologiques, le chercheur en musicologie ne semble pas exposé au risque de confinement dans une spécialité. La séparation d'avec la musicologie générale, comme ce fut le cas dans l'American Musicological Society, ne signifie pas pour autant une coupure de l'ethnomusicologie et de la théorie musicale d'avec notamment, pour la première, l'ethnologie ou l'anthropologie et, pour la seconde, les sciences du langage ou les mathématiques. Le lecteur de cette thèse percevra au fil des pages à quel point le discours sur la musique, du moins tel qu'il se manifeste dans les trois revues de mon corpus, est interdisciplinaire, selon la définition de l'interdisciplinarité proposée par Edgar Morin :

« [...] l'interdisciplinarité peut signifier purement et simplement que différentes disciplines se mettent à une même table, à une même assemblée, comme les différentes nations se rassemblent à l'ONU sans pouvoir faire autre chose que d'affirmer chacune ses propres droits nationaux et ses propres souverainetés par rapport aux empiètements du voisin. Mais inter-disciplinarité peut vouloir dire aussi échange et coopération, ce qui fait que l'inter-disciplinarité peut devenir quelque chose d'organique. »¹⁸¹

Bruno Ollivier compare une discipline à un « territoire institutionnellement délimité, borné par des frontières qui permettent, à partir de normes légitimes, de savoir qui (ou ce qui) est à l'intérieur et qui (ou ce qui) est à l'extérieur. »¹⁸² La porosité de ses frontières ainsi que son hétérogénéité permettent à la musicologie d'« intégrer les outils, méthodes et problématiques d'autres approches. »¹⁸³

Je ne proposerai pas ici de définition de la musicologie ; je préfère suivre une voie ouverte par d'Alembert dans le « Discours préliminaire » de l'*Encyclopédie* :

« La définition d'une science ne consiste proprement que dans l'exposition détaillée des choses dont cette science s'occupe, comme la définition d'un corps est la description détaillée de ce corps même ; et il nous semble d'après ce principe, que ce qu'on appelle

¹⁸⁰ MORIN, Edgar. *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² OLLIVIER, Bruno. Enjeux de l'interdiscipline. *AS*, 2001, vol. 51, n° 2, p. 337.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 347.

définition de chaque science serait mieux placé à la fin qu'au commencement du livre qui en traite : ce serait alors le résultat extrêmement réduit de toutes les notions qu'on aurait acquises. »¹⁸⁴

Les revues de musicologie exposent les « choses dont cette science s'occupe ». Pourtant, l'inventaire des thématiques dont elles traitent ne suffit pas à définir l'objet et le projet de chacune d'entre elles, et encore moins de la discipline dans son ensemble ; menée dans le cadre de ce travail et exposée dans les annexes, l'analyse thématique de trois revues musicologiques montre ses limites de ce point de vue. Les périodiques musicologiques sont aussi une partie de ce que *font* les musicologues, de ce dont ils s'occupent. À propos des sciences humaines et sociales, parmi lesquelles compte la musicologie, Baudouin Jurdant affirme que « l'entente minimale sur l'objet est très réduite » et que « Raymond Aron définissait la sociologie, faute de mieux, comme “ce que font les sociologues”. » Définissons donc la musicologie comme ce que *font* les musicologues.

La référence à la classification de Guido Adler se révèle certes utile pour illustrer le caractère interdisciplinaire de la musicologie, cependant elle introduit ici un biais : l'impression que cette organisation disciplinaire est unique et définitive. Il n'en est rien : de nombreuses systématisations de la musicologie ont vu le jour depuis ; d'autres approches de la discipline sont nées et d'autres branches se sont développées, liées au progrès technologique et à l'influence d'autres disciplines. Concrètement, l'hétérogénéité de la musicologie, comme son unité, se manifestent dans son institutionnalisation, c'est-à-dire dans l'organisation de son enseignement, dans la répartition des sociétés savantes et des revues disciplinaires.

5. Évolution institutionnelle de la musicologie

En 1972, Vincent Duckles établit un plan selon lequel il propose d'organiser « l'histoire de la science musicale à l'époque moderne (vers 1700 jusqu'à nos jours) »¹⁸⁵. Sept parties composent ce plan, « sept manières de raconter la même histoire » :

- « 1. La musique des Anciens comme terrain d'exercice de la méthode historique
Discussion des efforts de séparer les faits des mythes à propos de la musique des Grecs anciens.
2. La réforme du chant ecclésiastique comme incitant à la recherche
Application des techniques philologiques et paléographiques à l'étude de la musique liturgique (une situation semblable pourrait être décrite à propos du développement des études du choral luthérien).
3. La découverte de la musique du monde

¹⁸⁴ D'ALEMBERT. Discours préliminaire des éditeurs. In D'ALEMBERT, DIDEROT, Denis. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres... Tome premier.* Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand, [1751]. P. xxxvii.

¹⁸⁵ DUCKLES, Vincent. *La musicologie dans le miroir.* P. 6.

Premier pas vers une compréhension de la musique primitive et non occidentale, débuts de l'ethnomusicologie.

4. La découverte du chant national

Émergence de la musicologie du folklore des principaux pays européens.

5. La révélation de l'histoire de la musique

Description par les historiens de la vie musicale du passé.

6. Les arts de la conservation

Rôle des collectionneurs, des bibliothécaires et des bibliographes dans le rassemblement, la conservation et l'organisation des documents sur la musique ancienne.

7. Les approches nationales de la musicologie

Développement de traditions locales dans les principaux pays européens et les institutions qui les ont soutenues : académies, sociétés savantes, instituts de recherche, périodiques et activité éditoriale ; musique dans l'enseignement supérieur. »¹⁸⁶

Ces sept branches écrivent l'histoire épistémologique de la musicologie jusqu'au début du XX^e siècle. Elles proposent aussi une lecture de la construction institutionnelle de la discipline qui s'organise autour des disciplines inspiratrices, si ce n'est fondatrices, que sont l'archéologie, la philologie, l'ethnologie, l'anthropologie, la paléographie, l'histoire, l'étude de la musique religieuse. Au XX^e siècle, la musicologie se développe dans une dialectique entre identité nationale et ouverture internationale, avec la création de sociétés savantes, d'envergure nationale pour les unes, à vocation internationale, pour les autres. Je ne tracerai pas ici l'histoire des communications aux colloques, mais une attention, même modeste, aux premières communications sur la musique parues dans *Speaking of music* confirme la constellation disciplinaire dans laquelle la musicologie de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle s'inscrit, ainsi que le rôle déterminant des bibliothèques et des sociétés savantes. La contribution des revues à la constitution de la musicologie est, pour sa part, l'objet du présent texte.

Ce n'est que dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle que la musicologie a commencé à être envisagée comme une discipline à part entière, notamment à l'initiative de Friedrich Chrysander en 1863. Le mouvement de systématisation engendré par F. Chrysander, et évoqué ci-dessus avec l'exemple de Guido Adler, est théorique, mais s'accompagne de la création de revues¹⁸⁷, de l'insertion de la musicologie à l'université. Ce processus démarre en Allemagne, selon les textes historiques sur la musicologie qui attribuent à ce pays la réputation d'être le berceau de la musicologie :

« De cette [...] ambiguïté [de la musicologie] vient aussi le préjugé selon lequel, la musicologie serait une discipline allemande en premier lieu (chez Chrysander, Adler, Oskar Fleischer, Friedrich Blume et partiellement encore chez Walter Wiora, Hans Heinrich Eggebrecht, Georg Feder). Dans la littérature relative à ce sujet des XIX^e et XX^e siècles, comme dans les entrées correspondantes dans les dictionnaires (Eggebrecht 1967 et 1979, Wiora 1961, Feder 1987, Alberto Basso 1984 – à l'exception de Vincent

¹⁸⁶ *Ibid.* P. 6-7.

¹⁸⁷ En particulier la *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* fondée en 1885 par Guido Adler, Friedrich Chrysander et Friedrich Spitta : le texte d'Adler est le premier article de cette revue.

Duckles 1980 [...]), cette conception retentit encore, surtout lorsqu'il s'agit d'abord de la discipline de recherche, à laquelle la musicologie allemande a pu aboutir en se consolidant dans les universités allemandes à partir du XIX^e siècle. »¹⁸⁸

En effet, Vincent Duckles présente une conception différente de l'histoire de la discipline. Pour lui, ce qui prime semble être non pas l'insertion de la discipline à l'université, comme pour la plupart des auteurs, mais ce qui a rendu possible le développement d'un discours musicologique. Selon lui, ce sont les Lumières françaises qui, par un changement de paradigme, ont permis la naissance de la musicologie. L'esprit rationaliste et positiviste a ensuite rayonné dans l'Europe entière. Sa présentation de la musicologie diffère des autres en de nombreux points. En effet, s'il commence son article « Musicology » du *Grove Music Online* par une définition du terme « *musicology* », il ne cherche pas à en faire l'histoire. Or, pour de nombreux auteurs, comme John Haines cité ci-dessous au sujet de la musicologie française, remonter aux origines de la musicologie signifie retrouver la première apparition du terme qui la désigne dans les textes fondateurs :

« En 1898-99, dans un cours délivré à l'Institut Catholique de Paris, Pierre Aubry brandit ce mot, le baptisant "l'ensemble des diverses manifestations de la science musicale [...] relatives à l'histoire et à la philologie musicale". Ce n'est pas le premier usage du terme "musicologie" qui, depuis les années 1850, même si rarement, désigne une science au tempérament moderne. Charles-Henri-Edmond de Coussemaker, par exemple, entend par "musicologue" celui qui écrit sur la musique. Le cours d'Aubry marque néanmoins la fin d'un usage imprécis et l'entrée officielle de "musicologie" dans le lexique français, comme l'a constaté Katherine Bergeron. »¹⁸⁹

Par exemple dans la *MGG*, le paragraphe sur l'établissement de la discipline commence par un retour sur les premières apparitions du mot « *Musikwissenschaft* » :

« Le concept de *Musikwissenschaft* apparaît d'abord en 1827 chez Johann Bernhard Logier, mais s'établit ensuite seulement à partir de 1885 par le titre de la *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* (utilisé dans une forme modifiée, « *musikalische Wissenschaft* », par Fr. Chrysander en 1863 et en 1867). »¹⁹⁰

Dans l'extrait de l'article « On Behalf of Musicology » cité plus haut¹⁹¹, Waldo Selden Pratt n'utilise pas l'histoire du terme « *musicology* » pour légitimer une discipline naissante

¹⁸⁸ Musikwissenschaft. In *MGG*², Sachteil, vol. 6, col. 1791 : « Aus der nämlichen Mehrdeutigkeit rührt auch das Vorurteil her, es handele sich bei der Musikwissenschaft um ein in erster Linie deutsches Fach (bes. Chrysander, Adler, Oskar Fleischer, Friedrich Blume und ansatzweise noch bei Walter Wiora, Hans Heinrich Eggebrecht, Georg Feder). In der einschlägigen Literatur des 19. und 20. Jh. wie auch noch in den entsprechenden Lexikoneinträgen (Eggebrecht 1967 und 1979, Wiora 1961, Feder 1987, Alberto Basso 1984 – mit Ausnahme von Vincent Duckles 1980 [...]), wirkt besonders dann noch etwas von dieser Auffassung nach, wenn in erster Linie zunächst von dem wissenschaftlichen Forschungsfach die Rede ist, zu dem sich die deutsche Musikwissenschaft seit dem 19. Jh. an deutschsprachigen Universitäten konsolidieren konnte. »

¹⁸⁹ HAINES, John. Généalogies musicologiques, aux origines d'une science de la musique vers 1900. *AcM*, 2001, vol. 73, n° 1, p. 21.

¹⁹⁰ Musikwissenschaft. II. Grundriß der Fachgeschichte bis 1945. In *MGG*², Sachteil, vol. 6, col. 1801 : « Der Begriff *Musikwissenschaft* erscheint zuerst 1827 bei Johann Bernhard Logier, etablierte sich aber erst ab 1885 durch den Titel der *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* (bei Fr. Chrysander 1863 und 1867 in abgewandelter Form noch als « *musikalische Wissenschaft* »). »

¹⁹¹ Cité à la section 4.1.1. Controverses à propos de la musicologie

aux États-Unis ; au contraire, il illustre un emprunt et un transfert : emprunt au français « musicologie » et transfert de la musicologie allemande vers les États-Unis.

L'emploi des termes « *Musikwissenschaft* », « musicologie » et « *musicology* » ne peut être associé à la naissance de la discipline car la pratique de la musicologie ne coïncide pas avec son institutionnalisation : cette pratique existait déjà, notamment dans ses rapports avec la théorie musicale, avec d'autres disciplines ou encore avec la critique musicale. Pourquoi, alors que les textes accordent une antériorité à la *Musikwissenschaft*, la langue française et anglaise ont-elles préféré le terme de « musicologie » ? Une science de la musique existait déjà en France de longue date. Les Français répugnent-ils à associer la musique et la science ? Outre le fait que le mot « musicologie » soit construit sur le modèle de « sociologie » et de « psychologie »¹⁹², Jacques Chailley suggère de voir dans le choix de deux concepts différents une lecture différente de l'approche scientifique de la musique :

« Les Allemands la nomment *Musikwissenschaft*, “science ou connaissance de la musique”. On peut effectivement la définir comme la “science” qui permet d'aller plus loin que les prédecesseurs dans la “connaissance” de la musique et de son histoire. On voit ici en quoi elle se distingue de l'*histoire de la musique*, qui est simple connaissance, et de la *musicographie* qui consiste à écrire sur la musique, sans préjuger du contenu de ce qu'on écrit. Il n'y a musicologie que s'il y a *travail neuf et de première main à partir des sources*, avec débouché sur un accroissement de connaissances par rapport à ce qui existait auparavant.

En préférant à *Musikwissenschaft* le terme de “musicologie”, les Latins et les Anglo-Saxons introduisent une nuance importante, celle de l'intrusion du “logos” en l'affaire. C'est que le λόγος n'est pas seulement la “parole” [...]. C'est aussi la “logique” des mises en ordre internes, la “compréhension” des causes et des relations, et c'est en cela que la musicologie n'est pas seulement une recherche intellectuelle, mais aussi une *réflexion* qui met en jeu, outre la connaissance de la *Musikwissenschaft*, l'intuition et la sensibilité. »¹⁹³

Il y a bien dans la musicologie française une dimension qui se veut plus intuitive et sensible. Il y a aussi une revendication de l'héritage philologique dans ce « *travail neuf et de première main à partir des sources* ».

Raconter l'histoire d'une discipline, c'est aussi, souvent, établir une généalogie des « pères fondateurs » de la discipline. En les sélectionnant pour son ouvrage *Écritures de la musique*, Christian Corre fait jouer le rôle de précurseurs de la musicologie à Villoteau, Fétis et D'Ortigue. D'après la citation ci-dessus de John Haines, le « père fondateur » de la musicologie française serait Pierre Aubry ; pour d'autres, il s'agit de Jules Combarieu ou de Romain Rolland. Quelques citations précédentes révèlent l'identité des fondateurs de la *Musikwissenschaft* : Friedrich Chrysander et, à sa suite, Guido Adler. Concernant la

¹⁹² HONEGGER, Marc (dir.). *Dictionnaire de la musique : science de la musique. Formes, techniques, instruments*. Paris : Bordas, 1976. T. L-Z. P. 641-643 : Article « musicologie ».

¹⁹³ CHAILLEY, Jacques. *Précis de musicologie*. Paris : PUF, 1984². P. 19.

musicologie américaine, les textes désignent souvent Oscar Sonneck, co-fondateur du *Musical Quarterly*.

Telle qu'elle est relatée, la naissance de la discipline s'insère le plus souvent dans une situation particulièrement légitimante : le cours ou la soutenance d'une thèse par exemple. Elle s'appuie sur des écrits scientifiques, programmatiques ou pédagogiques : scientifiques comme les thèses de Jules Combarieu, de Romain Rolland ou de Maurice Emmanuel, programmatiques comme la classification de Guido Adler, ou pédagogiques, comme le cours de Pierre Aubry mentionné ci-dessus ou celui de Jules Combarieu au Collège de France. Cette naissance coïncide avec d'autres moments fondateurs : la création de revues comme la *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* de Friedrich Chrysander, Guido Adler et Friedrich Spitta, titre souvent cité en relation avec les débuts de la *Musikwissenschaft*. Se dessine par là une double institutionnalisation de la musicologie, dans l'enseignement supérieur et dans les revues, qui correspond aux deux faces de la discipline : l'activité d'enseignement et l'activité de recherche.

Mon exposé de l'évolution institutionnelle de la musicologie sera bref : il est superflu pour le musicologue qui trouvera sans difficulté des documents plus complets qui racontent l'histoire de sa discipline ; il est cependant nécessaire au non spécialiste en musicologie d'être rapidement introduit à cette discipline. Il s'agit donc ici seulement d'établir le contexte général dans lequel s'insèrent les revues étudiées dans le cadre de ce travail et qui seront l'objet des chapitres suivants.

5.1. La musicologie française : une institutionnalisation tardive

Si, en France, l'étude de la musique relève déjà d'une longue tradition, la discipline universitaire n'existe que depuis un siècle. Ainsi, jusqu'en 1939, les musicologues sont issus de cursus d'histoire, de philosophie ou de littérature, parfois autodidactes, et, dans les rares institutions qui accueillent la musicologie, c'est l'histoire de la musique qui prévaut. En 1937, dans sa communication au Premier Congrès National de Musique¹⁹⁴, Amédée Gastoué décrit la situation de la musicologie française à l'université de la manière suivante :

« Dans l'enseignement supérieur, seules les universités de Paris et de Strasbourg ont des chaires "d'histoire de l'art" musical, car c'est l'euphémisme employé, préparant à la licence d'histoire avec certificat musical, destinée surtout à des futurs professeurs de lycée ou d'université. Encore, ces derniers jours, vient-on de supprimer, par économie,

¹⁹⁴ GASTOUÉ, Amédée. III. La musicologie, communication présentée au Premier Congrès National de la Musique, au nom de la Société Française de Musicologie, par M. A. Gastoué, Président. *In Documents. Nouvelles Musicologiques. RM*, 1937, t. 18, n° 62, p. 53-60.

l'une des deux chaires de Paris, celle tenue avec l'autorité que l'on sait, par un musicien et un historien de la valeur d'André Pirro !... »¹⁹⁵

L'approche de l'institutionnalisation de la discipline est souvent comparative, comme dans cette communication d'Amédée Gastoué. Ces tableaux qui dressent l'état de la discipline sont aussi souvent le lieu de remarques sur un prétendu retard de la musicologie française, par rapport à l'Allemagne ou, plus tard, aux États-Unis. Ce qui est certain, c'est que, pendant longtemps, la musicologie ne trouve sa place qu'en tant que science auxiliaire de l'histoire ou de la littérature, à l'inverse de la proposition de Guido Adler. Plus récemment, en 1991, Jean Gribenski écrit que « [...] plus d'une thèse sur deux relative à la musique est soutenue dans une autre discipline que la musicologie (principales disciplines : littérature française, esthétique, langues, philosophie, histoire) » ; il estime que « sans aucun doute, cette proportion reflète une certaine tradition, très "littéraire", de la recherche universitaire sur la musique en France »¹⁹⁶.

À ce monde académique s'oppose celui de la pratique musicale dont la principale structure d'enseignement en France était alors le Conservatoire de Paris, où l'histoire de la musique avait sa « classe » depuis 1871 sous la responsabilité d'Auguste Barbereau¹⁹⁷. D'autres institutions jouent un rôle déterminant dans le développement de la musicologie : le Musée d'ethnographie du Trocadéro, la Bibliothèque Nationale, les sociétés savantes comme la Société française de Musicologie et les sociétés dédiées à l'étude d'un compositeur particulier.

De nos jours, la musicologie a élargi son cercle d'influence. Elle gravite principalement autour de l'Université, des Conservatoires nationaux supérieurs de musique de Paris et de Lyon, de l'École nationale supérieure, de l'École des hautes études en sciences sociales, de l'École pratique des hautes études, de l'IRCAM, du Centre national de la recherche scientifique, de la Bibliothèque nationale de France, de la Cité de la musique, de Radio-France, autour de sociétés savantes et de revues. Aujourd'hui comme hier, l'implantation institutionnelle de la musique traduit des tensions, des projets scientifiques différenciés et des affiliations à tel ou tel courant culturel ou scientifique.

5.2. La *Musikwissenschaft* : rupture d'une tradition

L'intégration de la *Musikwissenschaft* dans les universités allemandes est précoce :

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹⁹⁶ GRIBENSKI Jean, LESURE François. La recherche musicologique en France depuis 1958. *AcM*, 1991, vol. 63, n° 2, p. 223.

¹⁹⁷ CAMPOS, Rémy. « Mens sana in corpore sano » : l'introduction de l'histoire de la musique au Conservatoire. In HONDRÉ, Emmanuel (dir.). *Le Conservatoire de musique de Paris : regards sur une institution et son histoire*. [Paris] : Association du bureau des étudiants du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, 1995. P. 145-171.

« Dès la fin du XVIII^e siècle, le disciple de Johann Sebastian Bach, Lorenz Christoph Mizler, consacre un cours à la *Musikalische Wissenschaft* à l'université de Leipzig. En mars 1827, un article intitulé "Über Musik als Musikwissenschaft" convoque les noms d'Isaac Newton et de l'archéologue Johann Joachim Winckelmann comme modèles scientifiques pour une nouvelle discipline musicale. Dès les années 1830, Adolf Bernhard Marx enseigne la *Musikwissenschaft* à Berlin ; en 1863, Friedrich Chrysander fonde le *Jahrbuch für musikalische Wissenschaft*. Suite à la victoire de Bismarck dans le conflit franco-allemand en 1871, débute un engouement sans précédent pour la musicologie en Allemagne. C'est alors que l'on crée des postes universitaires, non plus de *Musikdirektor* ou même de *Musikgeschichte*, mais de *Musikwissenschaft* : le premier est attribué à Gustav Jacobsthal à Strasbourg, nommé *außerordentlich* en 1875, et *ordentlicher Professor* en 1897. Le premier numéro de l'organe officiel apparaît en 1885, le *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, dans lequel Guido Adler annonce les "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft". »¹⁹⁸

John Haines montre d'une part que la musicologie allemande bénéficie d'une implantation solide à l'université, mais aussi comment, dès 1898-1999, la musicologie française se construit dans une dimension comparative avec la musicologie allemande : il présente le cours de Pierre Aubry à l'Institut catholique de Paris comme fondateur de la musicologie française et comme une « réponse à la *Musikwissenschaft* allemande ». En raison de son organisation territoriale et politique, décentralisée, l'Allemagne du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle profite d'un riche réseau universitaire, de bibliothèques et de centres de recherche soutenus financièrement par les principautés locales ; je détaillerai plus loin cet aspect avec le cas du Fürstliches Forschungsinstitut zu Bückeburg, premier éditeur de l'*Archiv für Musikwissenschaft*. L'hégémonie de la musicologie allemande se traduit principalement sur le terrain universitaire et éditorial : même s'il ne dément pas la puissance de la *Musikwissenschaft* de cette époque, l'ouvrage *Speaking of Music* indique clairement l'implication tout aussi importante dans les colloques de chercheurs français. Du point de vue épistémologique cependant, la *Musikwissenschaft* inspirera à la fois la musicologie française et la *musicology* américaine, que celles-ci se situent en opposition ou en accord avec elle.

Les années 1930 à 1950 marquent la fin d'une tradition musicologique allemande : la *Musikwissenschaft* en sort très affaiblie¹⁹⁹. Ses principaux acteurs se sont détournés de l'Allemagne pour rejoindre les États-Unis. Après 1945, la *Musikwissenschaft* doit se reconstruire sur le plan institutionnel, mais aussi épistémologique : elle doit se libérer des théories développées durant la période nazie et retrouver une nouvelle crédibilité internationale. De nos jours, la *Musikwissenschaft* n'a pas restauré sa position d'avant-guerre, remplacée en cela par les États-Unis, mais elle a retrouvé une grande vitalité en réintégrant notamment la musicologie de l'ancienne RDA. Ce sont aussi les maisons allemandes

¹⁹⁸ HAINES, John. Généalogies musicologiques, aux origines d'une science de la musique vers 1900. *AcM*, 2001, vol. 73, n° 1, p. 22.

¹⁹⁹ ALBRECHT, Otto E. Music publishing and musicology in Germany. *Notes*, septembre 1948, vol. 5, n° 4, p. 488-496.

d'édition musicale qui ont permis à la *Musikwissenschaft* de se relever : elles ont soutenu des projets d'éditions musicologiques – éditions critiques de partitions, encyclopédies, revues, actes de colloques – et ainsi largement diffusé les travaux des musicologues allemands.

5.3. États-Unis : la *musicology* héritière de la *Musikwissenschaft*

La musicologie américaine se caractérise par la rapidité de son développement au XX^e siècle. Au début de ce siècle, la musicologie américaine se distingue peu de la musicologie allemande, les musicologues américains ayant, pour beaucoup, étudié en Allemagne. La tradition du voyage de formation en Europe et l'immigration du début du XX^e siècle et celle des années 1930-1940 a facilité l'importation de certains aspects de la *Musikwissenschaft* aux États-Unis. Si la *musicology* américaine s'est construite à partir de la *Musikwissenschaft*, elle a aussi su s'en distancer. Ainsi, dans l'intégration de la discipline à l'université, une différence apparaît : en Allemagne, il s'agit d'une discipline académique alors qu'aux États-Unis le rapport avec la pratique est plus étroit. Il émerge donc une contradiction entre la tradition humaniste et la liaison structurelle avec les disciplines pratiques. La musicologie américaine s'appuie sur des revues comme *The Musical Quarterly*, fondée en 1915, sur des sociétés savantes dont l'influence internationale ira en grandissant, comme l'American Musicological Society (1934), et sur des maisons d'édition musicale ainsi que sur des presses universitaires puissantes.

Avec un accroissement notable des travaux universitaires dans la première moitié du XX^e siècle, la musicologie américaine se dirige vers une spécialisation accrue, ce qui est visible notamment par la création de sociétés savantes et de revues spécialisées.

J'ai indiqué plus haut le souhait de Joseph Kerman, en 1965, de dégager la musicologie américaine de l'influence de la *Musikwissenschaft*, de créer une « nouvelle musicologie » qui rompe avec le positivisme, qui se détache des limitations du texte, et qui conçoive la musique, non pas comme un document, mais comme un art d'interprétation²⁰⁰. Pour Edward E. Lowinsky, l'enjeu pour la musicologie américaine serait d'affirmer sa dimension internationale²⁰¹, à la fois en terme d'héritage et de rayonnement.

De manière générale, en France, en Allemagne et aux États-Unis, le développement des techniques et technologies de recherche et de production d'information au cours du XX^e siècle a accompagné la dynamique grandissante de la discipline : les pratiques des chercheurs se

²⁰⁰ KERMAN, Joseph. A Profile for American Musicology. *JAMS*, printemps 1965, vol. 18, n° 1, p. 61-69.

²⁰¹ LOWINSKY, Edward E. Character and Purposes of American Musicology ; a Reply to Joseph Kerman. *JAMS*, été 1965, vol. 18, n° 2, p. 222-234.

sont modifiées, les bibliothèques ont travaillé à rendre les fonds musicaux plus accessibles, l'édition musicologique a pris de l'ampleur.

La naissance de la musicologie ne peut pas être associée seulement à son intégration à l'université, mais aussi à des initiatives personnelles et associatives. La formation de cette discipline résulte d'une série de changements de paradigmes depuis « les débuts systématiques de la spéculation mathématico-philosophique de l'Antiquité jusqu'à une histoire et une philologie spécifiquement musicologiques, comme elles se sont pleinement développées seulement à la fin du XIX^e siècle. »²⁰²

Les tensions qui parcourent l'écriture sur la musique, c'est-à-dire principalement celle entre l'art et la science, entre la pratique musicale et la recherche, trouvent peut-être une origine partielle dans la manière dont la science se sépare progressivement de la culture. À propos de l'évolution des démarches scientifiques, Yves Jeanneret estime que la « séparation graduelle de la science et de la culture » obéit à un processus découpé en trois étapes définies par Jean-Marc Lévy-Leblond : aux XVI^e siècle et XVII^e siècle, une « phase d'intégration » « correspondant à un concept unique, celui de philosophie de la nature », au XVIII^e siècle une « phase d'alliance » qui se concrétise notamment dans le mouvement encyclopédiste, une « phase d'éloignement progressif » au XIX^e siècle, « dans la mesure où le scientisme et le romantisme sont comme l'envers l'un de l'autre » et une « phase contemporaine d'aliénation » d'indifférence de la culture à l'égard de la science²⁰³.

Outre le « développement des méthodes et des instruments de la science »²⁰⁴, une autre distinction semble avoir accentué l'écart entre la science et la culture. Il s'agit de celle qui s'établit, au XIX^e siècle, entre le travail et le loisir, qui a également modifié les habitudes de lecture et, en conséquence, les formes d'écriture :

« Permettez-moi d'attirer encore l'attention sur une autre dimension du changement au XIX^e siècle. Alors que la société rurale cédait le pas à l'industrialisation, la division du travail s'accroît rapidement, et avec elle une distinction de plus en plus tranchée entre le travail et le loisir qui, pour les membres de la classe moyenne, coïncidait avec la différence entre les hommes et les femmes. On cessa certaines catégories de livres comme étant destinées au "loisir" ; et au fil du temps, puisque le loisir était le fait des femmes, ces mêmes livres, et jusqu'à leur lecture elle-même, finirent par être associées au sexe féminin. »²⁰⁵

²⁰² Musikwissenschaft. In *MGG*², Sachteil, vol. 6 : « [...] Abfolge von Paradigmenwechseln von den systematischen Anfängen antiker mathematisch-philosophischer Spekulation bis zu jener spezifisch musikwissenschaftlichen Historik und Philologie, wie sie sich am Ende des 19. Jh. erst voll ausgebildet hatte. »

²⁰³ JEANNERET, Yves. *Ecrire la science : formes et enjeux de la vulgarisation*. Paris : PUF, 1994. P. 192-193.

²⁰⁴ *Ibid.* P. 192-193.

²⁰⁵ HALL, David D. Les lecteurs et la lecture dans l'histoire et dans la théorie critique : un exposé sur la recherche américaine. In CHARTIER, Roger (dir.). *Histoires de la lecture : un bilan des recherches : actes du colloque des 29 et 30 janvier 1993 – Paris*. P. 175

À l'inverse, certaines catégories de livres sont alors codées comme étant destinées au travail. Ainsi, se dessine une césure entre les livres de loisir, d'accès facile, de vulgarisation, pour le public « ignorant » représenté par les femmes²⁰⁶ et les livres de travail, pour les hommes, écrits au ton sérieux, dont font partie les publications scientifiques. Les pages suivantes sont consacrées à une forme de ces publications destinées au travail : la revue scientifique, support qui se forge en réponse aux habitudes de lecture et de communication des savants.

L'héritage historique et philologique de la musicologie confirme, affirme et construit le rôle de l'écriture dans son rapport avec la musique. J'ai commencé ce chapitre par l'examen de l'union paradoxale entre la musique, art des sons, et l'écriture ; à partir de là, j'ai montré que le discours sur la musique était ambigu et traversé par des tensions entre subjectivité et objectivité, entre rationalité et sensorialité. Cependant, plutôt que de concevoir l'écriture métamusical comme une série d'oppositions, je rejoins Yves Jeanneret qui, dans son étude sur le « monde musical » de Romain Rolland, propose d'interroger les principes de légitimation de l'écriture sur la musique. Au cours de ce chapitre, des exemples choisis ont illustré la diversité de l'écriture métamusical. Cette diversité me fait dire que la musicologie est une des possibilités du discours sur la musique, plus précisément de l'écriture sur la musique, dans le sens où l'écriture rend possible la science. L'écriture savante sur la musique est traversée par une double tension : d'une part par la relation de la science à l'écriture et de l'autre par celle de la musique à l'écriture, ce qui renvoie à une confrontation plus générale entre une dimension sonore, entendue ou émise, et une dimension visuelle.

Baudouin Jurdant émet l'hypothèse que « la science, telle que nous la connaissons encore aujourd'hui, ne serait rien d'autre qu'une manière, pour les communautés humaines, de gérer ce qu'il y a de problématique dans les rapports entre la parole et l'écriture. » Analysant les transformations de la parole et du savoir que peut produire l'émergence de l'écriture dans une société de tradition orale, il identifie l'oralité primaire pratiquée par une communauté sans écriture, « parole entendue » impersonnelle et constituant le lien social, et l'oralité secondaire qui serait celle de la communauté ayant adopté « un système d'écriture destiné à offrir une représentation visuelle de la parole », « parole parlante » personnelle renvoyant à « l'acte de parole et, bien sûr, au sujet qui en est le support. » Baudouin Jurdant propose d'imaginer « que *ce que* l'usage de la parole pourrait avoir perdu en passant, à cause de

²⁰⁶ Un exemple de cette division entre publication destinée au spécialiste et publication destinée au profane, représenté par le public féminin, est le traité de Fuchs : son adaptation « pour les dames » a été citée dans la note 51 : adaptation et traduction du traité de J.P. Leopold Fuchs, le *Traité d'harmonie mis à la portée des dames* (trad. de l'allemand en 1865). In CORRE, Christian. *Écritures de la musique*. Paris : PUF, 1996. P. 73.

l'écriture, d'une oralité primaire à une oralité secondaire, un usage particulier de cette même écriture se soit spécifié pour le retrouver » :

« Tout se passerait comme si, à l'apparition d'une oralité secondaire – fantasmatiquement dommageable en termes de lien social et de cohésion socio-culturelle –, se trouverait associée ce qu'on pourrait appeler une "scripturalité primaire", définissant un usage de l'écriture centré sur le contenu de l'écrit plutôt que sur la légitimité du scripteur, mettant l'accent sur la dimension impersonnelle du message plutôt que sur ses possibilités d'expression subjective, faisant intervenir des contraintes analogues à celles qui, dans le cadre de l'oralité primaire, déterminent une nouvelle forme de clivage du sujet-scripteur, à la fois écrivant l'écriture mais aussi écrit par elle, bref, un usage de l'écriture dont les règles se spécifieraient en vue de le libérer d'un conditionnement associé à l'oralité secondaire que l'écriture alphabétique aurait pourtant contribué à mettre en place. »²⁰⁷

L'hypothèse émise par Baudouin Jurdant m'intéresse en ce qu'elle identifie le caractère collectif de l'écriture scientifique dans la mesure où celle-ci tente de restituer le lien social assuré par la parole dans les sociétés sans écriture. Je tenterai de montrer au fil de ce texte que les revues scientifiques constituent un support de médiation d'un collectif et qu'elles se définissent elles-mêmes souvent comme « forum », c'est-à-dire comme lieu de parole. Toutefois, il apparaîtra que l'écriture scientifique sur la musique est traversée par une ambiguïté entre l'expression collective, impersonnelle, et l'expression personnelle, que cette dernière prend la forme d'une quête de reconnaissance ou d'implication subjective dans l'évaluation de la musique, ou encore celle de la créativité, relevée par Baudouin Jurdant, dont le scientifique, ici le musicologue, fait preuve dans son acte d'écriture.

Enfin, appliquée à la musique, cette analyse pourrait éclairer les modifications que l'écriture a fait subir à la musique et contribuer à expliquer l'émergence de l'individualité créatrice qu'est le compositeur et, avec elle, de l'œuvre musicale, ainsi que de l'intérêt que celles-ci suscitent de la part des musicologues²⁰⁸.

²⁰⁷ JURDANT, Baudouin. La science : une écriture parlante. *Alliage*, 1998, n° 37-38. [Consulté le 10/09/2008]. Disponible sur : <http://www.tribunes.com/tribune/alliage/37-38/jurdant.htm>

²⁰⁸ Cf. Annexes *RM*, *AfMW*, *MQ* : analyse de contenu (catégories « Personne » et « Généralités ») pour percevoir le poids des références liées respectivement aux compositeurs et aux œuvres musicales.

Chapitre 2.

Diversité des revues savantes sur la musique

« Le genre épistolaire est [...] au cœur de l'éloge de l'écriture que fait Palamède devant le tribunal où l'a conduit l'accusation de haute trahison. "Qui est absent et a franchi l'étendue des mers sait exactement tout ce qui se passe au loin, dans sa maison et dans sa patrie." C'est la lettre-missive, cette chose muette qui fait entendre la voix aussi loin qu'elle le veut, qui, mystérieusement, fait paraître sourds ceux qui lui sont présents quand le destinataire la lit des yeux, en silence comme il arrive très tôt en Grèce, n'en déplaie à Augustin. Autre produit de l'activité épistolaire : le testament appelé *disposition*, mais d'abord disposition de lettres et de mots. "Un mourant fait connaître par écrit à ses fils comment il partage sa fortune, et l'héritier sait ce qu'il reçoit." »¹

La lettre met en présence l'un de l'autre un scripteur et un lecteur, séparés physiquement par la distance et par le temps. Écrire, c'est aussi mettre en ordre : dans le cas du testament, il s'agit d'un partage des biens personnels ; dans le cas de la correspondance entre savants, la mise en ordre concerne le savoir. Or, la revue scientifique est fille de la correspondance entre savants : en témoigne notamment le vocabulaire employé pour certains titres comme ceux de *Correspondance des professeurs et amateurs de musique* (1803/03-1805), *Kritische Briefe über die Tonkunst* (Berlin, 1759/60-1764) de F. W. Marpurg, *Musikalische Korrespondenz der Teutschen Filarmonischen Gesellschaft* (Speyer, 1790-1792). La correspondance et, après elle, la revue permettent l'échange et la confrontation. Candice Delisle² étudie la controverse qui a opposé le botaniste Conrad Gesner (1516-1565) et des médecins au XVI^e siècle : une polémique éclate d'abord dans des libelles entre Gesner et Pietrandrea Mattioli (1500-1577) et se poursuit dans une correspondance entre Gesner et son adversaire, arbitrés, à la demande du premier, par plusieurs médecins allemands. La configuration de cette controverse, que le genre épistolaire rend possible par l'échange ainsi que par un discours qui repose sur l'argumentation et dont Candice Delisle souligne le rôle dans l'élaboration du savoir, annonce l'organisation des revues dans lesquelles l'arbitrage est assuré par le comité scientifique. En publiant, en plus de s'assurer la paternité d'une découverte, même dans un cercle restreint de spécialistes, le savant cherche à asseoir son

¹ DETIENNE, Marcel. *L'écriture d'Orphée*. Paris : Gallimard, 1989. P. 108.

² DELISLE, Candice. Du libelle à la lettre : Conrad Gesner et la Tora Valdensium. In LEFÈBVRE, Muriel (coord.). *Préactes du colloque international pluridisciplinaire « Sciences et écritures », 13 et 14 mai 2004, Besançon*. [Consulté le 18/05/2009]

Disponible sur : <http://mshe.univ-fcomte.fr/programmation/col04/documents/preactes/Delisle.pdf>

autorité parmi ses pairs et à légitimer son activité. La dimension contractuelle de l'écriture ainsi que la « vérité des lettres et de la chose écrite » mises en avant par Marcel Detienne dans l'extrait cité ci-dessus donnent une portée significative à l'arbitrage exercé dans le cadre de cette polémique.

La revue scientifique naît notamment de la correspondance entre savants en passant de la sphère privée à la sphère publique. Le développement de la science, la multiplication du nombre de savants, l'augmentation du besoin d'information et des échanges engendrent une massification des échanges de courriers : il arrive que les savants reproduisent alors à l'identique une même lettre et l'envoient à plusieurs collègues. Du correspondant unique au groupe de spécialistes d'un même domaine, le cercle des destinataires s'élargit peu à peu ; le caractère privé et intime de la correspondance s'efface progressivement au profit d'un style plus objectif et plus officiel, et de nouveaux standards de lisibilité³. Aujourd'hui, si la forme de la revue scientifique s'est éloignée de celle de la lettre, la parenté entre ces deux supports nous est rappelée par leur canal identique de distribution : celui de la poste.

Par sa distinction d'avec les autres types de correspondances, la lettre de savants a acquis une forme spécifique : écrite en latin, elle adopte une structure formelle stricte et accorde une place de plus en plus accessoire aux éléments personnels et émotionnels. Yves Gingras attribue la rupture de l'« unité du monde savant » à la Réforme et à « l'usage croissant des langues vernaculaires » : la distinction s'accroît alors que les savants usent du latin pour s'adresser à leurs pairs et de la langue vernaculaire « pour atteindre un public non spécialisé, ajustant ainsi la langue à l'auditoire visé. »⁴ En outre, l'étymologie de *Brief* qui vient de *brevis libellus* rappelle un point commun entre la lettre et l'article de revue scientifique : la brièveté du texte. Une des différences entre le genre épistolaire et la revue scientifique réside dans l'édition dont la seconde fait l'objet. La lettre se construit en fonction des règles de la correspondance, dans une entente mutuelle et plus ou moins libre entre deux interlocuteurs – ou un faible nombre d'interlocuteurs. Institutionnalisée, dépendante d'une politique éditoriale, la revue s'organise autour d'un groupe plus important, d'une langue et de normes que celui-ci établit. Sa publication s'inscrit dans – et instaure – une régularité formelle et temporelle.

³ ZOTT, Regine. Der Brief und das Blatt. Die Entstehung wissenschaftlicher Zeitschriften aus der Gelehrtenkorrespondenz. In PARTHEY, Heinrich, UMSTÄTTER, Walther (éds.). *Wissenschaftliche Zeitschrift und Digitale Bibliothek : Wissenschaftsforschung Jahrbuch 2002*. Berlin : Gesellschaft für Wissenschaftsforschung, 2003. P. 47-59. Disponible sur : http://www.wissenschaftsforschung.de/JB02_47-59.pdf

⁴ GINGRAS, Yves. Les formes spécifiques de l'internationalité du champ scientifique. *ARSS*, 2002/2, n° 141, p. 38. Disponible sur : http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=ARSS&ID_NUMPUBLIE=ARSS_141&ID_ARTICLE=ARSS_141_0031

De l'art à la littérature, des sciences humaines et sociales aux sciences de la nature, de nombreuses recherches ont été menées sur la revue et sur des titres spécifiques. Le périodique scientifique a suscité des études en particulier de la part des spécialistes de la communication scientifique, de l'histoire des sciences et des chercheurs en sciences de l'information et de la communication, des professionnels des bibliothèques et de la documentation, des organismes subventionneurs : je propose ci-après un rapide aperçu de ces travaux au lecteur, avant de défendre le choix du support périodique dans le cadre de cette thèse. Je retiendrai différents aspects de la revue : la revue en tant que corpus cohérent, la revue en tant que véhicule, la revue comme collectif. L'attention du lecteur sera ensuite portée spécifiquement sur la revue de musicologie. Le caractère ambigu de cette dernière est un obstacle pour le chercheur qui souhaite établir un corpus de revues strictement musicologiques. Par ailleurs, à propos des périodiques scientifiques, Philippe Quinton estime qu'« il est parfois très délicat de définir ce qui fait la légitimité d'une revue » et souligne l'impossibilité de « toute forme de *label* scientifique. »⁵ Je ferai part ci-dessous des difficultés qui se sont présentées lors de l'établissement du corpus de revues dans le cadre de ce travail, ainsi que des compromis que j'ai acceptés. À partir de ce corpus, je dresserai un panorama des revues musicologiques au XX^e siècle, pour ensuite concentrer le propos sur trois revues « phares » – qualificatif que j'emprunte à Robert Boure⁶ – de la discipline : *Archiv für Musikwissenschaft*, *The Musical Quarterly*, *Revue de Musicologie*.

1. L'objet revue

L'objet que je considère dans cette thèse répond à des appellations variées : en français, « revue », « bulletin », « cahiers », etc. ; en allemand, « *Zeitschrift* », « *Beiträge* », « *Archiv* », « *Jahrbuch* », etc. ; en anglais, on retrouve le terme français « *journal* », à côté de « *review* », « *yearbook* », « *reports* » etc. Ce point de vocabulaire met en lumière les constantes qui caractérisent ce support multiforme : la périodicité, la fonction de collection et d'archive, la fonction d'information, la notion de diffusion, celle de contribution, le découpage en rubriques, le format empunté à la fois au livre et au cahier.

⁵ QUINTON, Philippe. Publier, éditer, exister... Figures et acteurs des écrits de recherche. In *Actes du colloque « Place et enjeux des revues pour la recherche en Infocom »*. Nice SFSIC-LAMIC, 25 et 26 mars 2002.

⁶ BOURE, Robert. Produire une revue scientifique. In RENZETTI, Françoise (dir.). *Stratégies informationnelles et valorisation de la recherche scientifique*. Paris : ADBS Éditions, 1998. P. 110 : « Si la stratégie d'une revue scientifique est largement tournée vers la légitimation par les "pairs", toutes ne jouent pas un rôle équivalent dans la production et la communication des connaissances, la construction des carrières, et plus généralement le fonctionnement scientifique et social des sciences ».

1.1. La revue, objet de recherche

Le lecteur qui parcourera l'exposition suivante des travaux menés sur les revues scientifiques sera peut-être étonné de l'éventail très large des champs présentés : comme je l'ai indiqué dans l'introduction générale, la rareté des études sur les revues musicologiques rend indispensable l'incursion dans des textes qui relèvent de domaines de recherche variés qui ont pour objet la revue de musique, mais aussi la revue littéraire ou artistique, la revue de sciences humaines et sociales, la revue de sciences et techniques.

C'est cette dernière qui a suscité le plus grand nombre de recherches, nombre qui augmente corrélativement à la multiplication des publications périodiques elles-mêmes ; le regard porté sur les revues et sur les thèmes traités change en fonction de l'évolution des moyens éditoriaux ou de la communication entre chercheurs. Ainsi, depuis quelques années, le passage du support périodique papier au support périodique électronique est au centre des interrogations des chercheurs et des professionnels des bibliothèques ou de la documentation. C'est notamment un des thèmes de recherche de Ghislaine Chartron, professeur en sciences de l'information et de la communication, actuellement directrice de l'INTD, institut de formation professionnelle des documentalistes : au-delà de ses recherches, Ghislaine Chartron s'est consacrée à l'édition de la première revue électronique française en sciences de l'information et de la communication, *Solaris*, créée en 1997 et dont la publication a été interrompue depuis. On le voit, le chercheur entretient une triple relation avec la revue de recherche : il l'étudie, il l'utilise et, souvent comme dans cet exemple, il est impliqué dans son édition.

Il serait trop long de lister tous les auteurs qui s'intéressent à ce bouleversement éditorial ; toutefois, parmi d'autres, un colloque d'histoire des sciences intitulé « *Wissenschaftliche Zeitschrift und Digitale Bibliothek* » (« Revue scientifique et bibliothèque numérique »)⁷ et organisé en 2003 par la Gesellschaft für Wissenschaftsgeschichte domiciliée à Berlin, a retenu mon attention. La revue y est abordée de diverses manières : du point de vue de son usage, sous l'angle historique, sous l'angle économique, en tant que support numérique, en tant que support d'évaluation de la recherche. Ces approches listées sont aussi les principales rencontrées lorsqu'on tente de recenser la bibliographie sur la revue de recherche.

Certaines études portent sur la revue en tant qu'objet hybride, intermédiaire entre l'univers de la recherche scientifique et celui de la pratique professionnelle. Je m'arrête plus

⁷ PARTHEY, Heinrich, UMSTÄTTER, Walther (éds.). *Wissenschaftliche Zeitschrift und Digitale Bibliothek : Wissenschaftsforschung Jahrbuch 2002*. Berlin : Gesellschaft für Wissenschaftsforschung, 2003. 222 p. Disponible sur : <http://www.wissenschaftsforschung.de/Jahrbuch2002.pdf>

longuement sur ces textes en raison de l'appui qu'ils apportent au présent travail en ce qui concerne le lien que la recherche scientifique établit avec d'autres secteurs d'activité ainsi que le rôle d'une revue dans le développement d'une discipline. Observant *Documentaliste-Sciences de l'information* (1964-...), éditée par l'ADBS, association professionnelle de documentalistes spécialisés, Viviane Couzinet définit le rapport que le périodique tisse entre profession et recherche : celui-ci est exprimé dès le titre de la revue. L'analyse de contenu du périodique montre que les chercheurs transmettent une image et des résultats de la recherche en sciences de l'information et de la communication, que les articles de recherche et les articles à contenu professionnel cohabitent. On peut alors attribuer à *Documentaliste-Sciences de l'information* les qualités de la revue professionnelle, ce qu'elle est en premier lieu, et de la revue de recherche. La communication s'exerce de manière complexe et multidirectionnelle entre les communautés de documentalistes et de chercheurs : la revue est envisagée comme un « système de communication [...] ouvert »⁸. Par l'observation approfondie de ce périodique spécialisé, Viviane Couzinet contribue à l'étude de l'évolution des sciences de l'information et de la communication.

Dans un domaine différent, les *Annales des ponts et chaussées* (1831-1971/1977-...) participent à établir la légitimité de la communauté des ingénieurs des ponts et chaussées, à institutionnaliser une « science de l'ingénieur ». Nathalie Montel⁹ considère la revue comme un « moyen de partager et d'accroître des connaissances ». Au-delà de cet aspect, elle s'intéresse à l'écriture des ingénieurs et montre que la « mise en texte du savoir » modifie « le statut des savoirs ». Dans le contexte de la première moitié du XIX^e siècle où « le mémoire écrit reste le droit d'entrée des sociétés savantes les plus prestigieuses », où « c'est sous une forme écrite que les connaissances scientifiques sont évaluées », où « l'écriture de textes faisant état d'un savoir constitue encore [...] une ligne de partage entre arts et sciences », créer une revue signifie pour l'administration des ponts et chaussées, élever l'art des ingénieurs – au sens d'artisanat et de pratique professionnelle – au rang de science de l'ingénieur.

De plus en plus nombreuses, les études sur les revues de sciences humaines et sociales se construisent très souvent en lien avec celles relatives aux périodiques des sciences et techniques, c'est-à-dire dans une dimension comparative, ou en tentant de s'approcher des problèmes qui se rapportent aux revues de sciences dures, comme la « revuemétrie ». Il ne s'agit pas alors seulement d'apprendre à connaître le fonctionnement de ces publications, leur

⁸ COUZINET, Viviane. *Médiations hybrides : le documentaliste et le chercheur en sciences de l'information*. Paris : ADBS Éditions, 2000. P. 248-249.

⁹ MONTEL, Nathalie. Mettre en revue les savoirs de l'ingénieur d'Etat au XIX^e siècle : la création des *Annales des Ponts et Chaussées* en 1831. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 17-30.

histoire, leur organisation, mais aussi de défendre la place de la revue de sciences humaines et sociales dans la communication entre chercheurs et dans le paysage éditorial. Les questions auxquelles on soumet les revues de ces disciplines sont parfois identiques à celles qui se posent aux revues des sciences naturelles : dans ce cas, elles portent sur la publication électronique, sur le rôle des revues dans le processus d'évaluation de la recherche, sur l'usage des périodiques par les chercheurs et les étudiants, sur leur fonction dans la communication scientifique¹⁰. En raison de la proximité des revues de sciences humaines et sociales avec celles de musicologie, de nombreux rapprochements et comparaisons seront faits entre ces deux groupes dans cette thèse.

Pour leur part, les études sur les revues littéraires sont ponctuelles, constate Olivier Corpet en 1990 : elles sont rares et elles se concentrent en priorité sur un titre¹¹. Au regard de ceux mêmes qui fréquentent le livre, notamment les chercheurs en littérature et les professionnels des bibliothèques, la revue passerait donc derrière le livre et constituerait un genre mineur. Si Olivier Corpet dénonce les lacunes de la recherche sur les revues littéraires, il faut cependant mentionner, parmi d'autres, les travaux de Paul Aron qui consacre nombre d'écrits aux revues littéraires francophones belges des XIX^e et XX^e siècles¹² ainsi que ceux de Claude Labrosse et de Pierre Rétat auxquels j'emprunte beaucoup¹³. Les revues artistiques¹⁴ font l'objet d'un manque d'attention comparable à celui porté aux revues littéraires : à côté de l'œuvre artistique, leur place en tant qu'objet de recherche est secondaire, hormis les « grandes » qui transmettent un programme et fondent une école artistique.

¹⁰ Voir les travaux de Ghislaine Chartron et du LERASS, dont ceux de Viviane Couzinet.

¹¹ CORPET, Olivier. Revues littéraires. In *Encyclopædia Universalis* [En ligne], 2007. [Consulté le 14/11/2008] Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/article2.php?napp=&nref=S927220>

¹² ARON, Paul. Les revues littéraires, média privilégié de l'identité culturelle ? In Gorceix, Paul. *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones : Actes du colloque international de Soleure (juin 1993)*. Paris : Honoré Champion, 1993. P. 108-120.

Id. Les revues littéraires en Belgique francophone II. 1914-1940. *RR*, 1991, n° 11, p. 55-62.

Id. Pour une sociologie des revues littéraires. In DIDIER, Béatrice, ROPARS, Marie-Claire (éds). *Revue et recherche*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1994, p. 97-108. (Les Cahiers de Paris 8).

Id. Les revues politico-culturelles, lieux de contact dans la société belge francophone du XX^e siècle. In KURGAN-VAN HENTERYK, G. (éd.). *Laboratoires et réseaux de diffusion des idées en Belgique*. Bruxelles : Editions de l'Université Libre de Bruxelles, 1994. P. 95-108.

¹³ LABROSSE, Claude, Rétat, Pierre. *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*. Centre d'études du XVIII^e siècle de l'université de Lyon II ; Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985. 180 p.

¹⁴ Sur les revues spécialisées d'art contemporain, voir notamment : DEFLAUX, Fanchon. *Les biennales et la « scène internationale » de l'art contemporain : l'opérativité des dispositifs d'énonciation dans la régulation des positions et des valeurs*. Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse : Thèse de doctorat, sciences de l'information et de la communication, sous la direction de Jean Davallon, 2008. 425 p.

1.2. La revue, un objet cohérent

« Innombrables, les revues se remarquent tant par la diversité de leurs projets et de leurs formes que par le rôle irremplaçable qu'elles jouent depuis plus d'un siècle dans la vie littéraire. »¹⁵

En soulignant la richesse des revues, cette première phrase de l'article « Revues littéraires » d'Olivier Corpet rend apparente une éventuelle incohérence de ce support. Ce dernier pourrait ainsi être frappé d'une forme d'irrégularité ; pourtant, en premier chef, c'est bien la régularité qui le caractérise par son mode de parution périodique. Sous des dehors hétérogènes, le corpus constitué par une revue est une entité cohérente. En effet, la revue est désignée par son titre et, depuis 1975, par un numéro d'ISSN¹⁶. Sa politique éditoriale assure l'unité de la publication. Le vocabulaire employé pour qualifier le périodique de même que le statut hybride attribué à certaines collections de livres m'orientent vers la notion de collection. *Serial* en anglais, *Reihe* en allemand renvoient à la série ; les bibliothécaires incluent les périodiques à la catégorie des publications en *série*.

Annette Béguin rappelle qu'étymologiquement le terme « collection » renvoie à la cueillette, qu'effectuer une anthologie signifie à l'origine faire « un choix de fleurs »¹⁷. Dans le cas de la revue, la diversité des articles résulte d'un choix éditorial, et notamment celui de la sélection des textes par un comité de lecture. S'interrogeant sur la définition du texte par ses bords, Annette Béguin pose la question de ce que l'on entend par « les bords du texte » et rappelle que la tradition rhétorique a une « façon d'envisager le texte [qui] renvoie à la temporalité de la lecture orale » :

« Le texte est perçu comme un continuum déroulant à deux bornes : le début et la fin, l'introduction et la conclusion, l'incipit et la clausule, lieux stratégiques où se jouent la rencontre et la séparation. »¹⁸

La temporalité joue un rôle important dans la définition de la revue, ce que j'ai déjà illustré par le vocabulaire. Par sa distribution dans le temps, la revue a un début et une fin ; étant donné que cette dernière n'est pas fixée à l'avance¹⁹, on peut la concevoir comme ouverte. C'est comme un livre inachevé et destiné à être complété qu'est présentée l'*Analyse musicale* : on la décrit comme « une Collection qui s'apprécie avec le temps » et portant sur

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Organisation internationale de normalisation. *Numérotation internationale normalisée des publications en série (ISSN) : ISO 3297 : norme internationale - AFNOR*. 1^{re} éd. Genève : ISO, 1975. 6 p.

¹⁷ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2006. P. 21.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ La norme ISO 3297 propose la définition suivante de la publication en série : « Publication, imprimée ou non, paraissant en fascicules ou volumes successifs s'enchaînant en général numériquement ou chronologiquement, pendant une durée non limitée à l'avance. » In ORGANISATION INTERNATIONALE DE NORMALISATION. *Numérotation internationale normalisée des publications en série (ISSN) : ISO 3297 : norme internationale - ISO*. 2^e éd. Genève : ISO, 1986.

un ensemble de « thèmes qui forment les éléments d'un Traité Moderne d'Analyse Musicale régulièrement augmentés des apports de la recherche française et internationale. »²⁰

La revue constitue une entité physique ; le texte s'y déroule dans sa matérialité :

« C'est par ses bords matériels qu'intuitivement, on définit le texte comme une unité : par les paragraphes, par la page, par les marges. Unités et sous-unités sont déterminées par la typographie, l'empreinte du texte. La maquette joue un rôle distributif : cadres, pavés, colonages gèrent les hiérarchies, articulent unités textuelles et contexte. »²¹

Dans le cas de la revue, l'unité matérielle est-elle la collection complète ou le numéro de revue, ou encore l'article ? La réponse dépend de la perspective choisie. On peut imaginer que l'ensemble de la collection représente une seule unité matérielle, divisée en sous-unités que sont les volumes ou les fascicules numérotés, c'est-à-dire la revue telle qu'elle se présente sur l'étagère de bibliothèque.

Un rapprochement entre la revue et la bibliothèque²² est encouragé par certains titres, comme la *Musikalische-kritische Bibliothek* (1778-1779) fondée par Johann Nikolaus Forkel (1749-1818). Le périodique est alors envisagé comme un lieu où se trouve rassemblé un savoir spécialisé : alors que le chercheur ne peut plus prétendre à l'encyclopédisme, ni même maîtriser la masse de publications dans son domaine disciplinaire, la cohérence du contenu de la revue est assurée par une politique éditoriale appliquée par un comité de sélection qui garantit la qualité des textes et leur ancrage dans la spécialité. Le tri de l'information est effectué pour le chercheur en amont de sa lecture.

Dans le contexte des Lumières, à l'origine du changement de paradigme qui a fait naître la musicologie, l'écrit – la raison, la mise en ordre, la distance réflexive –, aidé par l'imprimerie, triomphe de l'oral – la passion, la séduction, l'immédiateté. Dans ce cadre, dans lequel se construit la notion de progrès, la revue peut apparaître comme le véhicule de la raison, comme celui de la volonté de partager et de faire avancer la science.

Aujourd'hui, plusieurs siècles après s'être substitué à une certaine correspondance entre savants, le périodique est la forme de publication privilégiée pour la communication scientifique. J'ai montré plus haut qu'il se prêtait à l'échange entre chercheurs : il se qualifie volontiers de « forum ». Par ailleurs, la revue est un support qui se forge en partie en réponse aux habitudes de lecture des savants et pallie les limites du livre. En conclusion du premier chapitre, j'ai mentionné la séparation opérée progressivement entre la lecture de loisir et la lecture de travail dont relève, selon Hans Erich Bödeker, la lecture érudite :

²⁰ AM, 1^{er} trim. 2004, n° 50, p. 2-3.

²¹ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Op. cit.*, p. 24.

²² Sur ce rapport entre la bibliothèque et la revue voir : Parthey, Heinrich. Wege des Erkennens und Publizierens in der Wissenschaft. In KANT, Horst, VOGT, Annette (éds). *Aus Wissenschaftsgeschichte und -theorie : Hubert Laitko zum 70. Geburtstag überreicht von Freunden, Kollegen und Schülern*. Berlin : Verlag für Wissenschafts- und Regionalgeschichte, 2005. P. 389.

« Il s'agit de faire apparaître la singularité, la situation propre de l'érudit considéré comme un lecteur par obligation. En tant que tel, il avait un rapport professionnel avec le livre ; et comme, en règle générale, il ne se contentait pas de lire des livres, mais en écrivait aussi, il avait un sens affirmé du livre comme vecteur d'informations. Il réagissait au livre ; et c'est dans cette réaction que se révèlent la spécificité et les limites du livre. »²³

Par rapport au livre, la revue est plus adaptée à cette réaction du lecteur et à la polémique, notamment par la publication du courrier des lecteurs et d'articles qui répondent à certains textes parus dans la revue ou sur d'autres supports. Un exemple tiré du *Musical Quarterly* a déjà été exposé au premier chapitre : la réaction d'Edward E. Lowinsky à l'article de Joseph Kerman de 1965 ; le lecteur rencontrera d'autres exemples de ce type dans les chapitres suivants. C'est de la correspondance que la revue a hérité cette capacité à la réactivité et à accueillir la discussion ; de la presse, notamment du journal, la revue reçoit son organisation en rubriques et sa mission de diffusion régulière de l'information ; du journal intime, elle retient la consignation régulière par écrit d'une mémoire. Au livre la revue emprunte son format et sa maniabilité. Le périodique scientifique s'approprie certaines caractéristiques d'autres supports, proches les uns des autres, pour les faire converger vers une efficacité maximale afin de faciliter le travail du savant : la maniabilité, la fréquence de parution, la lisibilité des textes, des normes de présentation homogènes²⁴ qui facilitent la lecture.

Jusqu'ici la revue a été appréhendée comme un support matériel. Il s'agit d'abord d'une oeuvre humaine : cet aspect est voilé par la supériorité que l'on a coutume d'accorder à la production scientifique, à l'oeuvre d'art et au génie scientifique ou créateur. Anna Boschetti pense que nombre de chercheurs qui travaillent sur les revues restent attachés à « l'image charismatique du créateur ». Selon elle,

« [...] paradoxalement, cette approche les empêche de mesurer toute l'importance de leur objet [de recherche : la revue], car elle les voue à ne pas voir toute l'ampleur du travail collectif dont une revue est le produit ni tous les effets qu'elle est susceptible de produire. Ce qu'on sait de l'histoire des revues, de leur fonctionnement et de leur rôle constitue, en effet, le meilleur démenti au mythe de la création comme expression du génie solitaire d'un individu. »²⁵

Les revues de recherche échappent en partie à ce phénomène en raison du caractère collectif de l'écriture des articles de sciences dures et de la controverse dont se nourrissent les disciplines, de la structuration collective des champs disciplinaires. Elles sont également

²³ BÖDEKER, Hans Erich. D'une « histoire littéraire du lecteur » à l'« histoire du lecteur » : bilan et perspectives de l'histoire de la lecture en Allemagne. In CHARTIER, Roger (dir.). *Histoires de la lecture : un bilan des recherches : actes du colloque des 29 et 30 janvier 1993 - Paris*. Paris : Institut Mémoires de l'édition contemporaine ; Maison des Sciences de l'Homme, 1995. (In Octavo) P. 98.

²⁴ Normes nationales et internationales qui définissent la présentation du périodique : ISO 8 :1977 (Présentation des périodiques), ISO 18 :1981 (Sommaires des périodiques), ISO 215 :1986 (Présentation des articles de périodiques et autres publications en série).

²⁵ BOSCHETTI, Anna. Des revues et des hommes. *RR*, 1994, n° 18, p. 52.

envisagées comme des espaces de communication, des collectifs, des institutions et des territoires. Ghislaine Chartron identifie la revue à un champ social ou à un territoire qui serait à la fois un « champ de bataille », un « lieu de reproduction », un « lieu de pouvoir »²⁶.

À côté de l'écriture de la science, de la diffusion de la recherche dans l'espace et dans le temps, de l'archivage des productions scientifiques, de l'actualisation de la recherche, de l'authentification de la priorité d'une découverte, la revue scientifique a aussi pour fonction de valider les travaux des chercheurs, de légitimer un auteur, individuel ou collectif, et les savoirs qu'il produit. Encourageant la discussion et les controverses, elle participe à la constitution d'un collectif d'auteurs et de lecteurs, ainsi qu'au développement des sciences et à l'évolution des disciplines. Dans la communication scientifique, Christoph Meinel, professeur d'histoire des sciences à l'université de Regensburg, distingue la « communication synchronique » qui « relie des contemporains comme membres d'une communauté de chercheurs » et la « communication diachronique » qui « transmet le savoir selon l'axe du temps et génère ainsi le contrat scientifique entre générations »²⁷. La communauté de chercheurs se constitue donc en fonction de ces deux axes, spatial et temporel : la revue scientifique en est à la fois un reflet et un moteur.

2. Revues musicologiques

Entre le champ disciplinaire et la revue s'établit une relation de réciprocité. Pour Christoph Meinel, la structuration moderne des disciplines a fait apparaître des formes littéraires spécifiques²⁸. Il montre, à partir du cas de la chimie, que, vers la fin du XVIII^e siècle, les périodiques à vocation morale et éducative ainsi que la presse générale ne répondent plus aux exigences de la discipline, de plus en plus spécialisée. À la spécialisation des disciplines correspond alors une spécialisation des publications périodiques. C'est aussi à cette période que commencent à voir le jour les premiers périodiques musicaux spécialisés. La revue de

²⁶ CHARTRON, Ghislaine. Nouveaux modèles pour la communication scientifique ? In *Une nouvelle donne pour les revues scientifiques ? (19-20 novembre 1997, ENSSIB)*. Disponible sur : <http://web.ccr.jussieu.fr/urfist/enssibv2.htm>

²⁶ CHARTRON, Ghislaine. La presse électronique en sciences de l'information : perspectives d'organisation. *Documentaliste-Sciences de l'information*, 1999, vol. 36, n° 6, p. 333.

²⁷ MEINEL, Chr. Die wissenschaftliche Fachzeitschrift : Struktur- und Funktionswandel eines Kommunikationsmediums. In MEINEL, Chr. *Fachschrifttum, Bibliothek und Naturwissenschaft im 19. und 20. Jahrhundert*. Wiesbaden : Harrassowitz, 1997. P. 137. (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, n° 27) : « Wissenschaftliche Kommunikation läßt sich in zwei Schnittebenen darstellen : (1) *synchrone Kommunikation* verknüpft Zeitgenossen zu Mitgliedern einer Forschergemeinschaft ; (2) *diachrone Kommunikation* überträgt Wissen entlang der Zeitachse und stellt so den wissenschaftlichen Generationvertrag her. »

²⁸ *Ibid.* P. 137-155.

recherche en musicologie est le fruit d'une évolution semblable à celle que Christoph Meinel décrit pour les périodiques de chimie.

Ainsi, à la fin du XVIII^e siècle, les revues musicales à tendance didactique et critique cèdent progressivement la place à des périodiques destinés à un public nouveau, le bourgeois amateur de concerts : les revues sur la vie musicale, les revues émanant d'une ville ou concernant une spécialité comme la musique vocale, la musique instrumentale, la musique religieuse, des revues commerciales, des revues à caractère national avec la montée des nationalismes à la fin du XIX^e siècle, etc. Cette diversité s'accroît au long des XIX^e et XX^e siècles, parallèlement au nombre de revues.

Ainsi, en 2000, Catherine Rudent relève les « contours flous de la presse musicale » et en établit une répartition en fonction de l'éditeur et du public destinataire²⁹. Suivant ce mode de classification, les périodiques musicaux recensés dans la liste établie par Imogen Fellinger dans le *Grove Music Online*³⁰ peuvent être distribués selon les catégories suivantes :

- la presse d'association : associations de défense des droits d'auteurs et de compositeurs, associations de musique sacrée, associations de musique militaire, associations professionnelles concernant notamment l'enseignement musical, associations consacrées à des instruments particuliers, associations de développement de la pratique amateur, associations d'étudiants ou d'anciens élèves ;
- la presse produite par les entreprises ou par les institutions publiques (salles de spectacles ou sociétés de concerts) ;
- les périodiques diffusant les informations intéressant les professions musicales,
- les publications de maisons d'édition ;
- la presse télévision et radio, la presse d'information générale ;
- les publications HiFi, informatique, danse, achat (jazz, rock, folk, variétés, art lyrique) ;
- les revues qui publient les résultats de la recherche.

Cette dernière catégorie, objet de la présente recherche, a commencé à se développer réellement à la fin du XIX^e siècle avec « la consolidation de la musicologie en tant que discipline et la création de sociétés musicologiques »³¹.

2.1. Construction d'un corpus

La question qui concerne la définition de la revue musicologique se pose avant la constitution du corpus. L'article « Periodicals » du *Grove Music Online* qui dresse la liste des

²⁹ RUDENT, Catherine. *Le discours sur la musique dans la presse française : l'exemple des périodiques spécialisés en 1993*. Université de Paris : thèse de doctorat, musicologie, sous la direction de Danièle Pistone. 2000. 3 vols (319 p., 609 p., 862 p.).

³⁰ FELLINGER, Imogen *et al.* Periodicals. In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. [Consulté le 19 juin 2009] Disponible sur : <https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21338>

³¹ *Ibid.* : « The consolidation of musicology as a discipline and the formation of musicological societies initiated the publication of musicological journals in the later 19th century. »

périodiques musicaux dans le monde³², et les index de revues musicales et musicologiques ne contribuent pas à préciser cette définition, mais révèlent la dimension protéiforme de la revue de musicologie : il est parfois difficile de distinguer entre la revue musicale et la revue de musicologie, entre la revue professionnelle et la revue de recherche. La revue de musicologie hérite de la revue musicale, sur le plan formel, mais aussi sur le plan thématique et stylistique ; elle s'inscrit dans une relation de réciprocité avec la musicologie dont j'ai illustré le caractère interdisciplinaire. La difficulté à établir un corpus cohérent est le signe de la richesse et de la diversité du périodique musicologique.

Je suis partie du principe que les revues à partir desquelles le musicologue se forge le plus aisément une image de sa discipline et sur lesquelles il fonde son discours sont les plus visibles et donc celles qui sont indexées. Après lecture des objectifs déclarés par différents outils de référencement³³, j'ai choisi la liste des « revues cœur »³⁴ du *Répertoire international de littérature musicale (RILM)* : ces périodiques sont dépouillés intégralement et sont définis par le *RILM* comme consacrés complètement à l'étude de la musique³⁵. En 2000, Alan Green, actuellement membre du Conseil technique du *RILM*, estime que « comme *The Music Index* et *IIMP* indexent de manière exhaustive l'ensemble du spectre des périodiques musicaux de la revue scientifique au magazine, le *RILM* s'attache, dans un rôle spécialisé à "valeur ajoutée", au segment particulier de la littérature que constitue le périodique musical à caractère scientifique. »³⁶

L'avantage de cette méthode réside dans le fait que la sélection des revues est opérée en amont par un organisme international spécialisé dans la documentation sur la musique et reconnu en musicologie. Principal index de littérature sur la musique³⁷ parue depuis 1967, le *RILM* est un outil spécialisé présent en premier lieu dans les bibliothèques nationales,

³² *Ibid.*

³³ J'ai confronté les index suivants : le *Répertoire international de littérature musicale (RILM)*, l'*ISI Arts & Humanities Index* et l'*International Index to Music Periodicals (IIMP)*. J'ai écarté le second car, non spécialisé en musique, il sélectionne des titres très éloignés de la musicologie ; de même, j'ai laissé le troisième de côté en raison de l'amplitude trop importante de son éventail de titres.

³⁴ Les revues « cœur » correspondent à celles dont tous les articles sont indexés dans le *RILM*.

³⁵ « These [The core journals] are journals devoted completely to music scholarship, and are hence abstracted thoroughly in *RILM* ». In « *RILM's primary journal titles* » [En ligne] [Consulté le 20 octobre 2004]. Disponible sur : <http://www.rilm.org/prime-jt.html>

³⁶ GREEN, Alan. The *RILM Project: Charting the Seas of Modern Musicological Literature*. *College Music Symposium*, automne 2000, vol. 40. [Consulté le 05/04/2009]. Disponible sur : http://www.music.org/cgi-bin/symp_show.pl?h=36&f=28&id=748 : « Since *The Music Index* and *IIMP* comprehensively index the full spectrum of music periodicals from the scholarly to the popular, *RILM* serves in a specialized "value added" role for the scholarly music journal segment of the literature. It comprehensively indexes and abstracts a smaller list of scholarly "core journals", selected by the national committees; using their committee staff and volunteers, they ensure that all significant items published in these journals are covered. »

³⁷ Les périodiques ne sont pas les seuls supports indexés par le *RILM* qui dépouille également monographies, documents électroniques, thèses, enregistrements sonores et vidéo, etc. Cf. Scope. Document types. In *Rilm : Répertoire International de Littérature Musicale*. 2008 [Consulté le 20/11/2008]. Disponible sur : <http://www.rilm.org/scope/DocumentTypes.html>

universitaires et de recherche ; destiné à une communauté scientifique large³⁸, il est hébergé par les principaux distributeurs de bases de données scientifiques³⁹ et interrogé en priorité par des musicologues. La sélection des revues indexées par le *RILM* se fait par des spécialistes disciplinaires et selon une ligne de conduite définie par une politique éditoriale tournée depuis environ deux décennies vers une meilleure couverture documentaire de l'ethnomusicologie, des musiques populaires (variétés, rock, etc.) et du jazz, ainsi que vers l'ouverture internationale⁴⁰. Dans cette liste, je retiens les périodiques français, allemands et américains vivants.

2.1.1. Le corpus large⁴¹

La liste générale de revues musicologiques, dont je viens de décrire l'élaboration, permet de montrer l'hétérogénéité de l'objet revue en musicologie, d'établir un paysage éditorial de la revue, de dresser une évolution générale des titres et des spécialités, de dessiner une cartographie des périodiques dans ce domaine. Les éléments observés sont le titre, la date de création, le thème, la forme dans son aspect général, la périodicité, le statut de l'éditeur. Afin de bénéficier de différentes échelles d'observation, j'ai choisi un corpus à géométrie variable qui obéit à un mouvement progressif de focalisation. De ce corpus large, dont je m'échappe parfois pour établir des comparaisons avec des revues qui lui sont extérieures, je retiens trois titres « phares » : *The Musical Quarterly*, la *Revue de Musicologie* et l'*Archiv für Musikwissenschaft*. J'en ai extrait un corpus de sommaires et un corpus de textes.

2.1.2. Le corpus éditorial⁴²

Une étude détaillée sur le temps long – le XX^e siècle – impose le critère de l'ancienneté pour la sélection des trois revues phares. Ces dernières doivent être à la fois suffisamment représentatives de ce qu'est une revue musicologique tout en présentant des divergences. Elles doivent aussi avoir joué un rôle central dans la production des connaissances et dans l'évolution de la discipline. M'ont paru répondre le plus étroitement à ces conditions : *The Musical Quarterly* fondé en 1915, l'ensemble formé par le *Bulletin de la Société française de Musicologie* créé en 1917 et par la *Revue de Musicologie* qui lui succède en 1922, ainsi que

³⁸ *Rilm* : *Répertoire International de Littérature Musicale*. 2008 [Consulté le 20/11/2008]. Disponible sur : <http://www.rilm.org/aboutUs/French.html> : « Le Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) est une bibliographie compréhensive de musique qui sert la communauté globale de recherche. »

³⁹ *Ibid.* : ProQuest - CSA Illumina, EBSCO – EBSCOhost, NISC – BiblioLine, OCLC – FirstSearch, OVID – SilverPlatter.

⁴⁰ Scope. In *Rilm* : *Répertoire International de Littérature Musicale*. 2008 [Consulté le 20/11/2008]. Disponible sur : <http://www.rilm.org/scope/index.html>

⁴¹ Cf. Annexe 1 : Corpus large

⁴² Cf. Annexes 3, 4 et 5.

l'*Archiv für Musikwissenschaft* né en 1918. Ces trois périodiques tiennent une place importante dans l'histoire de la musicologie et le déclarent. Obéissant à des modèles éditoriaux différents, placées sous la responsabilité d'un institut de recherche, de sociétés savantes et d'éditeurs commerciaux, elles poursuivent des politiques éditoriales spécifiques, sont le support de collectifs musicologiques différents, mènent une vie partagée entre stabilité et mouvement. Contemporaines les unes des autres, elles sont le support d'échanges d'un collectif à l'autre. Leurs fondateurs et responsables scientifiques comptent parmi les acteurs majeurs de la musicologie : Oscar Sonneck, Lionel de La Laurencie, Max Seiffert, Johannes Wolf, Max Schneider, pour ne citer que les premiers. Un point commun réunit ces trois titres : ceux-ci déclarent avoir été créés notamment pour poursuivre l'activité des sections américaine, allemande et française de la Société Internationale de Musique dont les activités ont pris fin avec la première guerre mondiale. Je dois de nouveau rappeler ici que ces revues, tout en jouant un rôle majeur dans la construction de la musicologie, ne permettent pas à elles seules d'établir une définition de cette discipline.

The Musical Quarterly, la *Revue de Musicologie* et l'*Archiv für Musikwissenschaft* constituent le corpus central de la thèse et ont été soumises à une analyse de contenu à partir de leurs sommaires dont j'ai d'abord observé l'organisation, puis indexé le contenu thématique. Les sommaires de ces revues mais aussi la matérialité de ces dernières révèlent les tendances thématiques, les approches disciplinaires, le positionnement de la revue dans la définition de la discipline.

2.1.3. Le corpus de textes

Un troisième corpus aménage une entrée dans le texte musicologique lui-même. Il répond aux questions relevant de l'écriture en musicologie, concernant notamment la relation entre pratiques d'écriture et discipline. Parmi ces textes figurent les textes éditoriaux, les textes de définition de la musicologie, les textes qui décrivent et analysent l'évolution de la discipline : les textes éditoriaux informent sur les grandes étapes de l'existence de ces revues, sur les projets que les revues ont formulés, sur les missions qu'elles se sont données, sur leurs approches de la musicologie ; les textes de fond sur la musicologie permettent aussi de déterminer quelles dimensions de la discipline ces revues défendent. Pour l'analyse de la circulation et de la transformation du discours sur la musique, je me suis concentrée sur deux groupes de textes : un ensemble d'écrits sur François Couperin parus dans la *Revue de Musicologie* – il s'agit d'un des compositeurs sur lesquels cette revue a publié le plus de textes de façon relativement continue – ainsi que les articles sur les *Variations Goldberg* de Johann Sebastian Bach, œuvre qui a suscité le plus d'intérêt chez les auteurs des trois revues.

Les choix effectués pour la délimitation du corpus présentent des limites : le corpus ne fait pas état des périodiques d'autres disciplines contenant des articles de musicologie, il est circonscrit géographiquement et ne rend pas compte des petites revues ou de celles qui ont compté en musicologie mais qui n'existent plus. Si le corpus obtenu présente l'avantage d'être validé par une instance spécialisée, je note cependant, avec Robert Boure, les restrictions introduites par les classifications et les listes établies par les index : « L'élaboration d'une typologie "validée" est un travail aussi difficile [...] que dangereux [...] et frustrant, aucune classification ne pouvant prétendre épuiser le sujet ». Robert Boure poursuit en remarquant que « toutefois, [chaque classification] apporte un éclairage particulier, fort utile pour préciser l'objet, et facilite les comparaisons. »⁴³

2.2. Vue panoramique sur les revues

Observons donc l'ensemble des titres du corpus large décrit ci-dessus, après une précision pour le profane en musicologie. Les travaux du musicologue empruntent des circuits de publication différents : celui de l'édition générale ou scientifique et celui de l'édition musicale. De manière générale, le partage se fait entre la publication des textes musicologiques et celle des éditions critiques d'œuvres musicales ; en effet, en musicologie, la partition s'ajoute aux produits éditoriaux rencontrés dans d'autres disciplines. Dès le XIX^e siècle, des éditeurs de musique publient des partitions historiques et critiques ; cette activité s'amplifie au cours du siècle pour aboutir, au début du XX^e siècle et au-delà, à des projets de publication d'anthologies de compositeurs. Actuellement, l'édition de musique reste une dimension importante du travail musicologique, et qui est aussi entrée en revue. Par exemple, dans la *Revue de Musicologie*, de nombreux articles consistent en une édition critique de manuscrits et d'œuvres anciennes. Une complémentarité se forme donc entre la partition et la revue : la revue sert de support de publication de partitions inédites, par le biais de fac-similés le plus souvent ; l'article musicologique explicite souvent le travail musicologique préalable à l'édition musicale.

Le périodique rencontre la partition, mais aussi le livre qu'il côtoie étroitement bien que l'on aime souvent opposer les deux supports dans les études d'usage de la documentation scientifique : « la revue savante se range dans une bibliothèque avec les livres » remarque Michel Lemaire dans une présentation de *L'Astrolabe*, « revue électronique de recherche littéraire »⁴⁴. Ainsi, après 1945, dans le mouvement général d'accroissement rapide de

⁴³ BOURE, Robert. Sociologie des revues de sciences sociales et humaines. *Réseaux*, 1993, n° 58.

⁴⁴ LEMAIRE, Michel. *L'Astrolabe*, revue électronique de recherche littéraire. 11 p. [Consulté le 26.06.2005] Disponible sur : www.ebsi.umontreal.ca/rech/acfas2002/lemaire.pdf

l'information scientifique, les musicologues et les éditeurs investissent une énergie importante dans la publication de monographies, d'encyclopédies et de dictionnaires pour donner de l'élan à leur discipline, énergie dont a également bénéficié la production de revues.

2.2.1. Hybridité des périodiques

L'hybridité, un signe de la richesse du champ musicologique

Dans le corpus large, la mention des termes « musicologie », « *musicology* », « *Musikwissenschaft* », « *Musikforschung* » dans les titres déclare d'emblée certains périodiques comme appartenant au champ de cette discipline⁴⁵ : ce sont des revues généralistes de musicologie. Si ces périodiques cités dans la note 45 se revendiquent comme musicologiques, d'autres titres indiquent qu'ils ont choisi de se consacrer à un champ plus vaste⁴⁶ et de s'adresser un à public élargi dépassant le milieu musicologique. Outre le spécialiste, musicologue ou critique musical, certaines revues du corpus visent l'amateur : par exemple, la *Neue Zeitschrift für Musik*, *The Opera Quarterly* et *L'Avant-scène Opéra*. Celles-ci proposent un contenu à la fois proche des préoccupations du public amateur et de celles des musicologues. Cela suffirait à les exclure du corpus large ; pourtant, François Lesure reconnaît la contribution que *L'Avant-scène Opéra* apporte à la musicologie puisque ce périodique est parmi les rares qu'il mentionne dans l'article qu'il a cosigné avec Jean Gribenski intitulé « La recherche musicologique en France depuis 1958 » :

« Bien qu'il ne poursuive pas essentiellement un but scientifique et s'adresse surtout aux amateurs d'art lyrique, *L'Avant-scène Opéra* [...] a publié depuis 1977 près de 140 monographies consacrées à des opéras et opéras-comiques français et étrangers, contenant chaque fois : livret, analyse, discographie et iconographie, avec souvent des études originales. »⁴⁷

De même, au sujet de *The Opera Quarterly*, Imogen Fellingner remarque que c'est une revue qui « revendique un caractère scientifique, mais tient compte de l'amateur d'opéra. »⁴⁸

Le corpus large contient aussi des titres qui touchent autant des musicologues que des interprètes⁴⁹. Dans certains domaines concernés — organologie, musique ancienne, orgue, instruments à clavier, luth — les deux activités, musicologie et interprétation, se recoupent parfois. Pour exécuter le répertoire ancien, des interprètes utilisent des reconstitutions d'instruments d'époque, s'informent sur les techniques de jeu préconisées à certaines

⁴⁵ Ce sont *Revue de Musicologie*, *Archiv für Musikwissenschaft*, *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft*, *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, *Die Musikforschung*, *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch*, *Current musicology*, *International journal of musicology*, *The Journal of musicology*.

⁴⁶ *The Music Review*, *The Musical Quarterly*, *The Musical Times*, *Musik-Konzepte*, *Neue Zeitschrift für Musik*

⁴⁷ GRIBENSKI Jean, LESURE François. La recherche musicologique en France depuis 1958. *AcM*, 1991, vol. 63, n° 2, p. 227.

⁴⁸ FELLINGER, Imogen. Article « Zeitschriften ». In FINSCHER, Ludwig (éd.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 10. col. 2266: « *The Opera Quarterly* [...] erhebt wissenschaftlichen Anspruch, trägt aber auch dem Opern-Interessenten Rechnung. »

⁴⁹ *Chelys*, *Clavier*, *Concerto*, *Consort*, *Early keyboard journal*, *Gitarre und Laute*, *L'Orgue*.

périodes, confrontent les sources musicales existantes : organologie, musicologie et interprétation sont alors liées. Certains périodiques peuvent difficilement être assimilés à des revues musicologiques : c'est par exemple le cas de *Tibia : Magazin für Holzbläser* et de *Médecine des arts : Approche médicale et scientifique des pratiques artistiques*. Le sous-titre de *Tibia* plaide pour l'appartenance de ce périodique au genre du magazine plutôt qu'à celui de la revue scientifique, pendant que le titre du second le rattache à la médecine davantage qu'à la musicologie. Par ailleurs, sont incluses dans cette liste des revues d'associations professionnelles d'enseignants comme *Musik und Bildung* ou *National Association of Schools of Music : Proceedings*, des périodiques d'associations religieuses comme *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, des titres consacrés à des compositeurs qui n'ont pas un caractère uniquement musicologique.

Dans ce corpus cohabitent les revues généralistes avec les revues spécialisées, les revues qui se déclarent musicologiques et celles qui, au contraire, affirment une ouverture plus large ; elles visent le musicologue et parfois l'amateur, l'instrumentiste, l'enseignant, le musicien d'église, le bibliothécaire musical, etc. L'ambiguïté de nombreux titres de cette liste incite à se poser la question de la pertinence du choix de ce corpus. Pour autant, la présence de ces titres dans la liste des revues cœur du *RILM* révèle que ceux-ci peuvent représenter un intérêt pour le musicologue et donne une idée du champ d'intervention possible de ce dernier, ainsi que de la dimension protéiforme de la musicologie. La position que j'ai prise quant à l'intégration de ces titres dans un corpus de revues musicologiques m'éloigne de la définition du périodique scientifique comme un « "produit" éditorial [...] fait par des chercheurs pour des chercheurs »⁵⁰. L'explicitation que je dois au lecteur à ce sujet s'élabore au fil de ce volume pour se préciser à la section 5.2.2⁵¹.

Une hybridité inscrite dans l'histoire de la revue musicologique

L'histoire de la revue musicale explique en partie l'hybridité de la revue musicologique. Dès les origines du périodique musical, une ambiguïté existe puisque, d'après Imogen Fellingner, « le terme de *périodique* et ses équivalents dans d'autres langues ont été employés pour désigner à la fois les périodiques musicaux et les publications périodiques de musique. »⁵² La distinction entre les « périodiques musicaux » et les « publications

⁵⁰ BOURE, Robert. De quelques aspects économiques des revues scientifiques en sciences sociales et humaines. In DIDIER, Béatrice, ROPARS, Marie-Claire (éds). *Revue et recherche*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1994. (Les Cahiers de Paris 8) P. 45.

⁵¹ Cf. *infra* chap. 5, 2.2. Invitations à revoir la définition de la revue musicologique

⁵²FELLINGER, Imogen. Article « Zeitschriften ». In FINSCHER, Ludwig (éd.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sächteil 10, col. 2253 : « Der Ausdruck *Zeitschrift* und die entsprechenden Begriffe in anderen Sprachen wurden von Anfang an sowohl für Musikzeitschriften als auch für periodische Musikpublikationen angewendet. »

périodiques de musique » peut paraître obscure. Les premiers contiennent des articles, des critiques, des annonces, etc. ; les seconds qui correspondent aux publications périodiques de musique mentionnées ci-dessus sont constitués exclusivement de partitions de musique⁵³ sur lesquelles figurent des compositions musicales entières plutôt que des exemples musicaux⁵⁴. Dans toute l'Europe, sauf dans la sphère germanique, ce second type de périodique devance celui qui publie des articles.

Imogen Fellingner insiste sur le rôle majeur qu'a cette forme de publication dans le développement de la revue musicale :

« Cette forme, dont le nombre s'accroît rapidement après 1780, se développe au XIX^e siècle et se trouve encore au XX^e siècle de manière occasionnelle, influence le développement général des revues musicales. Pourvoir chaque numéro d'une revue musicale d'une annexe de partition musicale ou un supplément musical remonte aussi à cette forme ; c'est également le cas pour un type de périodiques musicaux très répandus au XIX^e siècle apparaissant déjà au XVIII^e siècle et qui consistaient en parties égales de morceaux de musique et d'explications théoriques »⁵⁵.

Les exemples et les suppléments musicaux joints aux revues actuelles de recherche en musicologie trouvent en partie leur origine dans cette forme, ainsi que dans les pratiques d'écriture des musicologues. Par exemple, dans l'*Archiv für Musikwissenschaft*, une des trois revues du corpus éditorial, on trouve parfois des numéros qui contiennent plus de trente pages d'exemples musicaux ou des partitions entières : la revue peut apparaître alors comme un support d'édition musicale. Même si l'influence de ce modèle est forte, des écrits de théorie musicale, des recensions de livres et d'œuvres musicales ont été intégrés progressivement dans les périodiques de partitions musicales dès la fin du XVIII^e siècle. Ces suppléments « littéraires » semblent être une des sources de ce que l'on appelle aujourd'hui la revue musicale.

Par ailleurs, les revues savantes généralistes du XVII^e siècle, comme *Le Journal des sçavans* (1665-) et *Acta eruditorum...* (1682-1731), ne font porter leurs articles que rarement sur des questions de musique, mais jouent un rôle de première importance pour le développement de la revue de recherche en musicologie, de même que le font les rubriques sur la vie musicale des périodiques d'information générale. Cette place seulement périphérique que l'on accordait à la musique dans les revues savantes donne l'impulsion à la

⁵³ *Ibid.*, col. 2253

⁵⁴ DE LERMA, Dominique-René. Music Periodicals. In KENT, Allen, LANCOUR, Harold, DAILY, Jay E. (éds). *Encyclopedia of Library and Information science*. New York, Bâle : Marcel Dekker, 1976. Vol. 18, p. 464.

⁵⁵ FELLINGER, Imogen. Article « Zeitschriften ». In FINSCHER, Ludwig (éd.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 10. col. 2254: « Diese Erscheinungsform, die nach 1780 rapide zunimmt, sich im 19. Jh. fortsetzt und vereinzelt auch noch im 20. Jh. vorkommt, beeinflusste die allgemeine Entwicklung der Musikzeitschriften. Jede Nummer einer Musikzeitschrift mit einer Notenbeilage oder einem musikalischen Supplement auszustatten, geht ebenso auf diese Erscheinungsweise zurück wie jener schon im 18. Jh. auftretende, im 19. Jh. teilweise sehr verbreitete Typ musikalischer Zeitschriften, die zu gleichen Teilen aus Musikstücken und theoretischen Darlegungen bestehen ».

création d'un « forum spécifique aux questions musicales »⁵⁶ ; cette sécession ne concerne pas uniquement la musique, mais de nombreux autres domaines également, comme l'a montré Christoph Meinel cité ci-dessus au sujet de la chimie. Au sujet des premiers périodiques français de musique, Jacques-Gabriel Prod'homme écrit en 1917 dans le texte d'ouverture du *Bulletin de la Société française de Musicologie* :

« À mesure que les gazettes se multipliaient, répondant à des besoins de plus en plus variés, traitant – avec plus ou moins de compétence, – les sujets les plus divers, la nécessité de se spécialiser se fit jour ; et c'est ainsi que, pour répondre à la curiosité des « honnêtes gens », des amateurs que l'universel *Mercur de France* et autres recueils analogues ne satisfaisaient plus, la musique, après la littérature, se trouva, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, avoir des publications périodiques à elle. »⁵⁷

Au XVIII^e siècle, les premières revues savantes de musique font se côtoyer les écrits savants sur la musique, les annonces et les critiques :

« Leur rôle consistait essentiellement à assister le développement du savoir musical et à assurer sa reconnaissance au moyen de l'exégèse critique de littérature. Ces premiers périodiques musicaux relèvent d'une part de la tradition des revues scientifiques encyclopédiques et d'autre part de la tradition des revues didactiques destinées à servir l'amélioration de l'éducation et de la morale. »⁵⁸

Parmi celles-ci figurent notamment *Critica musica...* de Johann Mattheson, *Neu eröffnete musikalische Bibliothek...* (1722/23-1725) de L. C. Mizler von Kolof, *Critischer Musikus* (1737/38-1739/40 ; 1745) de J. A. Scheibe, *Der critische Musicus an der Spree* (1749/50) de F. W. Marpurg et le *Journal de musique historique, théorique et pratique sur la musique ancienne et moderne...* (1770-1771 ; 1773-1774 ; 1777) de Nicolas Etienne Framery. Un des objectifs de ces revues dédiées à l'éducation et aux bonnes mœurs était de former le goût de l'amateur de musique.

Au XIX^e siècle, l'essor de la bourgeoisie engendre un accroissement du nombre d'amateurs de musique et un renouvellement de la vie musicale : les revues s'adressent alors à un public plus important. De nombreux périodiques laissent place aux amateurs non seulement en tant que lecteurs, mais également en tant que collaborateurs. De ce point de vue, la *Neue Zeitschrift für Musik* de Robert Schumann occupe une position originale : se caractérisant par sa longévité et son audience – il s'agit de la plus ancienne revue du corpus large – elle fut l'organe principal du romantisme musical. Contrairement à d'autres revues du XIX^e siècle, elle donne la parole à l'artiste alors que l'amateur est exclu du travail de revue, ce qui autorise une perspective strictement artistique. Les critiques produites par cette revue ont fortement influencé l'opinion publique. Parallèlement, au XIX^e siècle, la tendance à la

⁵⁶ *Ibid.* col. 2255.

⁵⁷ PROD'HOMME, J. G. Essai de bibliographie des périodiques musicaux de langue française. *BSFM*, 1918, t. 1, n° 2, p. 76.

⁵⁸ FELLINGER, Imogen *et al.* Periodicals. In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [Consulté le 19 juin 2009] Disponible sur : <https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21338>

spécialisation se répercute sur les périodiques. Les créations de titres correspondent à l'élargissement de l'offre musicale et à l'ouverture de nouvelles institutions :

« Il y a des feuilles consacrées exclusivement à la musique religieuse, d'autres à la musique chorale, à l'orphéon, dont la fortune commence vers 1860. Jusqu'en 1870, le nombre de feuilles de cette catégorie, dont plusieurs ont subsisté jusqu'à nos jours, est assez considérable. Le développement de la musique militaire, des sociétés de musique créées à leur image, à côté des orphéons ; les progrès de la facture instrumentale, objet de nombreuses recherches et parfois de réalisations durables, font éclore aussi des organes spéciaux. »⁵⁹

Toutefois, parmi ces titres spécialisés, nombreux sont ceux qui ne survivent pas à la première guerre mondiale.

La revue de recherche en musicologie est le fruit de cette évolution. Du point de vue de la forme, les exemples et suppléments musicaux que l'on trouve dans les revues de musicologie actuelles trouvent leur origine dans les premières publications musicales périodiques. Ces dernières, dans lesquelles cohabitent musique et théorie musicale, étaient aussi bien destinées à des praticiens qu'à des savants, comme certaines revues du corpus large. La revue musicale naît des suppléments « littéraires » des périodiques de partitions musicales, de la revue savante et de la revue à finalité éducative, qui se donnait pour mission de former au bon goût et qui a fait ainsi ses premiers pas vers la critique musicale dont se démarque de manière plus ou moins tranchée le discours musicologique.

Le corpus large se caractérise par une hétérogénéité apparente et par l'hybridité des revues qui y sont représentées. Un esprit rigoureux chercherait à exclure les cas particuliers, à réduire les dissemblances, à réunir un ensemble de revues dont la cohérence ne prêterait pas à discussion, à choisir des titres dont l'identité ne serait pas multiple. Ce sont pourtant ces irrégularités qui me paraissent faire la richesse de la musicologie et illustrer le mieux l'amplitude de son champ. Dans les pages qui suivent pour des raisons de commodité, j'emploierai souvent le terme générique « revues musicologiques » : il ne faudra pas interpréter ce terme au sens strict, mais penser qu'il renvoie à l'ensemble hybride des revues du corpus large ; de même, le terme « musicologie » désigne à la fois un vaste ensemble d'interprétations de l'activité de recherche sur la musique, conceptions parfois assez différentes les unes des autres, et le projet disciplinaire que les revues formulent.

2.2.2. Accroissement numérique des titres

Le poids d'une discipline dépend étroitement du nombre de publications que celle-ci produit : en retraçant celle des revues scientifiques, Ginette Gablot remarque que « l'histoire des périodiques primaires suit de très près celle de l'activité de recherche, de son émergence

⁵⁹ PROD'HOMME, J. G. Essai de bibliographie des périodiques musicaux de langue française. *BSFM*, 1918, t. 1, n° 2, p. 77.

et de son développement. »⁶⁰ Or, le XX^e siècle voit croître de manière très significative le nombre de revues musicologiques. Pour Walther Umstätter, la revue est un outil indispensable pour documenter pas à pas l'évolution de la science⁶¹. Retracer l'histoire des revues musicologiques à partir du corpus large défini ci-dessus, c'est tenter de mettre au jour des élans, des paliers et des ruptures qu'a connus la musicologie. Un regard, même bref, sur la liste du corpus fait prendre conscience de la vie mouvementée des revues : changements de nom (de titre), d'hébergement (d'éditeur), unions (absorptions d'autres titres), interruptions puis reprises de publication, changements de périodicité, de support, etc. Cette richesse me fait opter pour un tableau général de l'évolution des revues au XX^e siècle, telle qu'elle apparaît dans ce corpus : pour une meilleure lisibilité de ce développement, j'abandonne l'idée d'une statistique complexe et peu fiable dans laquelle le lecteur se perdrait. Pour autant, l'image proposée des périodiques musicologiques ne reste pas floue : elle est précisée par une focalisation sur certains détails.

La courbe chronologique des naissances des périodiques du corpus large suit un tracé parallèle à celui de l'histoire du XX^e siècle⁶². À la période d'expansion et de coopération internationale d'avant la première guerre mondiale, succède une dépression qui correspond aux années de guerre. La première guerre mondiale suspend l'activité des revues ; certains titres fondés à cette époque, fragilisés par le conflit, n'ont pas survécu ou ont fusionné avec d'autres. Né aux États-Unis en 1915, *The Musical Quarterly* doit puiser dans les ressources européennes pour alimenter ses pages et se trouve en difficulté pour rassembler un nombre suffisant d'articles ; dès le texte d'ouverture du premier numéro, les éditeurs expriment leur soutien aux musicologues européens et informent le lecteur de la difficulté à trouver des contributeurs en raison de la première guerre mondiale⁶³. Quinze ans plus tard, Carl Engel rappelle comment Oscar Sonneck a remédié à cette pénurie de textes musicologiques : sous un pseudonyme, il a rédigé lui-même plusieurs textes dans la revue⁶⁴.

Les deux autres revues du corpus éditorial, l'*Archiv für Musikwissenschaft* et la *Revue de Musicologie*, datent respectivement de 1918 et de 1922. La fin du conflit marque en effet

⁶⁰ GABLOT Ginette. Radioscopie des revues scientifiques et techniques en France. *RR*, février 1989-1990, n° 8, p. 28.

⁶¹ UMSTÄTTER Walther. Was ist und was kann eine wissenschaftliche Zeitschrift heute und morgen leisten. In PARTHEY, Heinrich, UMSTÄTTER, Walther (Éd.). *Wissenschaftliche Zeitschrift und digital Bibliothek : Wissenschaftsforschung Jahrbuch 2002*. Berlin : GeWiF, 2003. P. 146. Disponible sur : <http://www.wissenschaftsforschung.de/assjb.html#JB2002>

⁶² Béatrice Bouvier relève une progression semblable pour les revues d'architecture qu'elle a recensées. Cf. BOUVIER, Béatrice. Introduction. Table ronde : les répertoires de périodiques d'architecture. In LENIAUD, Jean-Michel, BOUVIER, Béatrice. *Les périodiques d'architecture : XVIII^e-XX^e siècle : recherche d'une méthode critique d'analyse. Journée d'étude du 2 juin 2000 organisée au Collège de France...* Paris : Ecole des Chartes, 2001. P. 149-182. (Études et rencontres de l'Ecole des Chartes ; 8)

⁶³ *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1.

⁶⁴ ENGEL, Carl. A postscript. *MQ*, 1929, vol. 15, n° 1, p. 149-151.

une reprise des créations de périodiques qui se poursuit dans les années 1920, pour se stabiliser ensuite. Des sociétés de musicologie sont fondées dans les années précédant ou suivant le premier conflit mondial : en 1917, la Société française de Musicologie voit le jour et publie un *Bulletin*, puis, en 1922, la *Revue de Musicologie* ; la Société internationale de musicologie succède à la Société internationale de musique en 1928 ; son *Bulletin* précède *Acta musicologica*.

Un tournant supplémentaire dans l'histoire des revues de recherche en musicologie se produit avec la seconde guerre mondiale. Plus de 80% des titres du corpus large sont fondés après 1945. Si cette proportion ne peut pas être négligée et reflète la massification de la publication de périodiques musicologiques dans cette période, je ne peux passer sous silence les biais introduits par la nature du corpus. Les titres sont sélectionnés en fonction de leur visibilité et de leur importance en musicologie ; surtout, la liste ne contient que des titres vivants et ce sont les plus anciens qui rencontrent la probabilité la plus forte de voir leur publication arrêtée. De nombreux périodiques créés dans la première moitié du XX^e siècle ne figurent donc pas dans cette liste. Cependant, le rebond de la création de périodiques dans les années 1950 est réel, massif et dû à la multiplication des revues spécialisées ; ensuite, l'augmentation du nombre de titres s'accroît encore au fil des années⁶⁵. Si les revues allemandes sortent affaiblies de la période nazie, de nombreux périodiques se créent outre-atlantique dans les années 1950⁶⁶, accentuant l'essor que connaît la musicologie américaine déjà depuis les années 1930. En 1957, Manfred Bukofzer écrit :

« Au cours des trois dernières décennies, les études de musicologie aux États-Unis ont connu un développement qui, en quelque sorte, est spectaculaire. Virtuellement inexistantes au début des années 1920, elles sont devenues depuis un champ du savoir reconnu dans quelques-unes de nos meilleures institutions d'enseignement supérieur ; et elles prennent encore de l'ampleur. »⁶⁷

Ce musicologue illustre cette croissance en notant une franche augmentation du nombre de thèses entre la fin des années 1920 et le début des années 1950 : dans *Doctoral Dissertations of Musicology*, il recense trois thèses en 1926-1927 et quarante-deux en 1950-1951⁶⁸, ajoutant que, parmi les premières d'entre elles, rares étaient celles qui pouvaient être considérées comme relevant vraiment de la musicologie. Alors que l'expansion de la musicologie américaine devient particulièrement visible à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, son

⁶⁵ Dans la liste du corpus large, la baisse du nombre de revues créées dans les années 1990 s'explique notamment par le fait que celles-ci sont encore trop récentes pour avoir acquis une légitimité dans la discipline.

⁶⁶ FELLINGER, Imogen. Article « Zeitschriften ». In FINSCHER, Ludwig (éd.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 10, col. 2262-2264.

⁶⁷ BUKOFZER, Manfred. *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning*. New York : The Liberal Arts, 1957. P. 3 : « In the course of the last three decades the study of musicology in the United States has evinced a development that in certain respects, is spectacular. Virtually nonexistent in the early twenties, it has since that time grown to be a recognized field of study in some of our leading academic institutions ; and it is still growing. »

⁶⁸ *Ibid.*, p. 3.

entrée dans l'université se fait, comme en France, « par la petite porte » selon l'expression de Manfred Bukofzer, par des départements disciplinaires qui ne sont pas consacrés à la musique. En France, l'installation véritable de la musicologie à l'université commence avec la création par Paul-Marie Masson de l'Institut de musicologie de la Sorbonne en février 1951 dont Jacques Chailley prend la direction en 1952, et se poursuit avec le développement de diplômes nationaux, la création du CAPES d'éducation musicale et chant choral en 1972 et celle de l'agrégation de musique en 1974.

Ces périodes de productivité en matière de revues ne sont pas réservées à la seule musicologie, mais semblent offrir un climat particulièrement favorable à la création de revues de recherche en général, constatent les auteurs d'une étude sur les périodiques scientifiques de sciences sociales menée à partir de la base de données *Dare* de l'Unesco et le *Social sciences citation index* de l'ISI :

« Les décennies les plus productives en nouveaux titres publiés par les pays à haut revenu sont, d'une part, antérieures à 1900 et, d'autre part, correspondent aux années 1970. Les années 1950 représentent une décennie remarquable [...]. La plupart des journaux dans le SSCI ont été publiés à partir des années 1970. »⁶⁹

L'augmentation du nombre d'étudiants dûe à la démocratisation de l'enseignement supérieur, l'accroissement du nombre de musicologues et de travaux musicologiques conduit après 1945 à une amplification des différentes branches de la discipline et à la naissance de revues qui y correspondent. En musicologie, les revues spécialisées sont largement plus nombreuses que les revues générales et représentent plus de 80% du corpus. Michel Dubois recense quelques facteurs qui participent à l'émergence et au développement des spécialités scientifiques : « l'identification d'un problème "digne d'intérêt" », « l'état social et cognitif de la recherche », « la structure académique et le groupe de référence », « la formation et le recrutement », « les vecteurs de la sélectivité interdisciplinaire », « la compétition »⁷⁰. Robert Boure en repère d'autres spécifiques aux revues :

« Afin d'échapper aux délais de publication trop longs, de dégager de nouveaux thèmes de recherche ou d'autres problématiques, de débattre avec des chercheurs issus d'autres disciplines, se créent de nouveaux périodiques à la périphérie des noyaux durs disciplinaires. »⁷¹

Initiée au XIX^e siècle, après le mouvement des Lumières, la spécialisation des connaissances s'est poursuivie et accentuée au cours du XX^e siècle dans toutes les disciplines.

⁶⁹ NARVAEZ-BERTHELENOT, Nora, RUSSEL, Jane M. World distribution of social science journals : a view from the periphery. *Scientometrics*, 2001, vol. 51, n° 1, p. 225-233 : « The most productive decades for new titles published by the High IEC were prior to 1900 and during the '70s. The '50s was an outstanding decade [...]. Most journals in the SSCI were published from the '70s onwards. »

⁷⁰ DUBOIS, Michel. *Introduction à la sociologie des sciences*. Paris : PUF, 1999. P. 237-249 (Coll. Premier Cycle)

⁷¹ BOURE, Robert. Revues et champ scientifique : le cas des sciences humaines et sociales. In MARCO, Luc (dir.). *Les revues d'économie en France (1751-1994)*. Paris : L'Harmattan, 1996. P. 22.

Cependant, on aurait tort de penser que la spécialisation scientifique conduit à l'abandon des revues générales. Dans le corpus large, une très large majorité des périodiques généralistes de musicologie est apparue après 1945. Chacune de ces publications a une identité spécifique et une histoire unique ; à chacun de ces titres correspond une conception différente de la musicologie générale, ce qui sera illustré par les cas des trois revues du corpus éditorial dans le chapitre 3. Les uns sont liés à la vie d'un département de musicologie dans une université, comme la *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* (1997-...) et *Current musicology* créé en 1965 par des étudiants de l'université de Columbia et qui publie des travaux de jeunes chercheurs ou d'étudiants, d'autres à celle d'une société savante comme le *Journal of the American Musicological Society* (1948-...) dont la publication est confiée à des presses universitaires. Les unes sont orientées vers la musicologie historique alors que d'autres telles que *Repercussions* tentent de promouvoir « des points de vue alternatifs et critiques sur la musique et la science »⁷².

2.2.3. Spécialités musicologiques

Les revues spécialisées du corpus se répartissent selon plusieurs branches de la musicologie et selon quelques thématiques. Parmi ces branches, les plus représentées y sont l'histoire de la musique, l'analyse et la théorie musicales, l'organologie et l'ethnomusicologie. En ce qui concerne les sujets abordés et l'approche disciplinaire, ce corpus de périodiques spécialisés peut être soumis à plusieurs lectures différentes qui influent sur la catégorisation des titres. Il est d'ailleurs difficile d'attribuer une catégorie fixe à une revue donnée, même si j'ai été amenée à le faire dans l'annexe 1 ; je rappellerai plus loin le caractère subjectif et social de toute catégorisation⁷³. Toutefois, ce travail présente l'avantage de dégager des thématiques et des approches dominantes, de distinguer les grandes orientations des revues spécialisées qui composent ce corpus.

Compositeurs – La classe des revues sur les compositeurs domine largement ce corpus. Ces périodiques émanent le plus souvent de sociétés savantes qui, lorsqu'elles s'adressent à un éditeur commercial ou universitaire pour la publication de leur périodique, conservent la responsabilité scientifique de l'édition. Ces associations se consacrent à la promotion du compositeur et de sa musique par l'intermédiaire de travaux musicologiques et, très fréquemment, par des activités musicales. Cependant, réduire la fonction de ces revues à la simple promotion d'un compositeur serait erroné. Ces périodiques sont à associer à une période historique et à un contexte musical précis : la musique baroque pour les revues sur

⁷² Titre complet : *Repercussions : Critical & Alternative Viewpoints on Music and Scholarship* (1992-...).

⁷³ Cf. *infra* chap. 3, 3.3. Les sommaires, objets de l'analyse de contenu

Bach, Haendel et Schütz, la musique classique pour celles sur Joseph Haydn, W.A. Mozart, Ludwig van Beethoven, Antonio Rosetti, la musique romantique pour les titres sur Franz Schubert, Johannes Brahms, Hector Berlioz, Richard Wagner, Franz Liszt, Robert Schumann, la musique post-romantique avec ceux sur Hans Pfitzner, la musique du XX^e siècle avec ceux sur Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Hindemith et des compositeurs plus proches de notre temps comme Allan Pettersson et Ysang Yun. Pour les compositeurs les moins connus, comme ces deux derniers et Antonio Rosetti (1750-1792), compositeur tchèque ayant vécu au XVIII^e siècle, les revues participent aujourd'hui à faire connaître et comprendre leur musique. Prenons l'exemple de Johann Sebastian Bach. Au début du XX^e siècle, faire découvrir ou redécouvrir la musique de Bach et la musique baroque en général était un des enjeux du *Bach-Jahrbuch*. Fondé en 1904, le *Bach-Jahrbuch* de la Neue Bach Gesellschaft a longtemps figuré au catalogue de l'éditeur musical Breitkopf & Härtel dont le siège social était à Leipzig, une des villes où séjourna Bach et qui, de nos jours est considérée comme sa « capitale ». Le premier éditeur scientifique de cette revue est Arnold Schering, un des musicologues allemands les plus en vue du début du XX^e siècle et auquel on doit de nombreux écrits sur la musique ancienne, notamment en tant qu'éditeur scientifique des *Denkmäler Deutscher Tonkunst*⁷⁴. Seulement, actuellement, comme Bach et pour la plupart, les compositeurs auxquels sont dédiés les périodiques spécialisés du corpus large comptent parmi les plus célèbres de l'histoire de la musique. Ces revues consacrées à des compositeurs participent à l'héroïsation de ces musiciens, à l'entretien du culte du génie créateur qui fait perdurer une vision romantique de l'artiste, et, par là, contribuent à installer dans la durée une conception de la création musicale où le créateur et son œuvre occupent une place centrale. De nombreuses d'entre elles sont à rattacher à la musicologie historique.

Instruments – Une autre part importante des titres spécialisés du corpus large concerne les instruments de musique. Comme les revues consacrées aux compositeurs et dans les mêmes proportions, ces périodiques relèvent d'associations. Un instrument domine ces titres : l'orgue. Ces revues se répartissent entre l'organologie et l'approche générale d'un instrument de musique, approche qui n'est pas toujours musicologique. Les plus nombreuses d'entre elles ont un rapport avec la musique ancienne, ainsi qu'avec la musique sacrée, thématique à laquelle revient une part non négligeable du corpus de périodiques spécialisés. Si l'intérêt pour l'orgue est à attribuer pour une part à l'inventaire des monuments historiques établi au

⁷⁴ Collection de musique ancienne allemande publiée par Breitkopf & Härtel depuis 1889. Pamela M. Potter indique que pour cette collection, de même que pour les *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, les éditeurs ont réussi à attirer l'attention des gouvernants sur « la nécessité de préserver les “trésors” de la musique dans des publications », afin que ceux-ci apportent leur soutien financier. Cf. POTTER, Pamela Maxine. *Trends in German Musicology, 1918-1945 : The effects of methodological, ideological, and institutional change on the writing of music history*. PhD. Université de Yale, 1991. P. 214.

XIX^e siècle, pour une autre à la pratique de cet instrument par un grand nombre de musicologues, cette concentration de titres autour d'instruments de musique est à mettre en relation de manière plus générale à l'extension de la pratique musicale en amateur et professionnelle. Dans ces titres, la figure du lecteur oscille entre celle de l'instrumentiste et celle du musicologue, identités qui se superposent très souvent.

Période historique – À ces deux classes de revues, sur les compositeurs et sur les instruments de musique, se joignent celles qui se tournent vers l'étude d'une période particulière de la musique occidentale : le Moyen Âge avec les *Études grégoriennes* et *Beiträge zur Gregorianik*, la musique baroque avec *Concerto : das Magazin für alte Musik*, *Journal of Seventeenth-Century Music*, la période classique avec les *Recherches sur la musique classique française*, les XIX^e et XX^e siècles avec *19th-Century Music* et *Twentieth-Century Music*. Cette dernière vise également l'époque contemporaine à laquelle se consacrent aussi *Perspectives of New Music* et *Positionen : Forum für experimentelle und grenzbeschreitende Musik*. Les deux dernières revues citées tentent d'inventer une approche originale d'une musique « nouvelle », « expérimentale » et « qui traverse les frontières ». En plus de fonder de nouvelles tendances disciplinaires, elles s'attachent à légitimer une musique qui, trop proche de nous, ne se laisse que difficilement appréhender selon une approche historique.

Branches disciplinaires – Les périodiques spécialisés du corpus large peuvent être répartis selon la branche disciplinaire qu'ils privilégient : histoire de la musique, analyse et théorie musicales, organologie, ethnomusicologie, éducation musicale, musique et médecine, musique et informatique, psychologie de la musique, *gender studies*. Comparons les sujets traités par les revues les plus anciennes du corpus large et ceux des conférences des années 1850-1930 recensées dans *Speaking of Music*. Apparaît alors une partie des fondations de la musicologie : recherches sur la musique religieuse⁷⁵ et études sur le folklore⁷⁶. En effet, comme ces périodiques nés dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, les premiers congrès spécifiquement musicaux référencés dans *Speaking of Music* portent sur le plain chant et la musique d'église⁷⁷. La musique trouve également sa place dans des congrès relatifs à d'autres disciplines, comme les congrès historiques, les congrès des américanistes et des orientalistes, des congrès sur les traditions populaires, d'anthropologie, de psychologie et

⁷⁵ *Musica sacra* (1900-...), *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* (1886-1911; 1930-1938; 1950-...), *Musik und Kirche* (1929-1944, 1947-...), *Württembergische Blätter für Kirchenmusik* (1927-1941, 1949-...) : voir la liste des revues du corpus large à l'annexe 1 pour les titres qui ont précédé ceux-ci.

⁷⁶ Le *Jahrbuch für Volksliedforschung* est fondé en 1928; il précède *Lied und populäre Kultur*.

⁷⁷ 1860 : [Paris] Congrès pour la restauration du plain chant et de la musique d'église ; 1882 : [Arezzo] Congrès européen d'Arezzo pour l'étude et l'amélioration du chant liturgique ; 1895 : [Rodez] Congrès diocésain de musique religieuse et de plain-chant. In COWDERY, James R., BLAZEKOVIC, Zdravko, BROOK, Barry S. (éds). *Speaking of music : music conferences, 1835-1966*. New York : RILM, 2004. P. 1-4.

d'archéologie. Ces manifestations sont localisées principalement en Europe et la majorité d'entre elles en France : malgré des racines communes, la musicologie s'est construite en empruntant des voies et des outils différents en Allemagne, aux États-Unis et en France. Je reviendrai sur cet aspect d'ici quelques pages.

La consultation de la liste du corpus large fait parfois apparaître des changements de paradigmes, comme celui qui affecte les recherches sur les traditions musicales populaires autour des années 1950 : on passe de l'étude de la musique folklorique, dans une certaine logique de récolement pour la revue *Lied und populäre Kultur*, et de la *Vergleichende Musikwissenschaft* à l'ethnomusicologie. Le terme « *ethnomusicology* », attribué à Jaap Kunst qui le définit dans un ouvrage paru en 1950, *Musicologica : a Study of the Nature of Ethnomusicology, its Problems, Methods, and Representative Personalities*⁷⁸, permet de « nommer et de décrire le déplacement paradigmatique de la comparaison musicale vers les méthodes des sciences sociales. »⁷⁹ Dès 1953, ce mot est emprunté dans l'appellation de la Society of ethnomusicology et dans le titre de sa revue, *Ethnomusicology*.

À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, les congrès recensés dans *Speaking of Music* affichent un caractère international. Si, comme je viens de l'indiquer, les communications sur des sujets musicaux sont d'abord accueillies par des congrès d'autres disciplines ou qui portent spécifiquement sur la musique religieuse, un tournant semble s'opérer avec la première session du Congrès international de musique à l'Exposition universelle de 1900. Dès lors, les congrès sur la musique en général deviennent plus nombreux, sous l'action notamment de la Société internationale de musique qui, de 1899 à 1915, publie les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. C'est aussi à partir de ce début de siècle qu'en France et aux États-Unis s'intensifient les tentatives de délimitation d'un champ disciplinaire musicologique, les créations de sociétés savantes et les fondations de revues : je le rappelle, *The Musical Quarterly* est fondé en 1915 et le *Bulletin de la Société française de Musicologie* en 1917. En Allemagne, l'élaboration d'une définition de la *Musikwissenschaft* commence plus tôt, dès la seconde moitié du XIX^e siècle, notamment dans les *Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft* de Friedrich Chrysander parus chez Breitkopf & Härtel à partir de 1863. Pour l'Allemagne au milieu du XIX^e siècle, pour la France et les États-Unis au début du XX^e siècle, la fondation de ces revues correspond à l'émergence d'une

⁷⁸ KUNST, Jaap. *Musicologica : a Study of the Nature of Ethno-musicology, its Problems, Methods, and Representative Personalities*. Amsterdam : Indisch Instituut, 1950. 77 p.

⁷⁹ PEGG, Carol et al. Ethnomusicology. In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [Consulté le 19 Juin 2009]. Disponible sur : <https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52178pg3>

nouvelle approche de la musique et relève d'une volonté d'établissement et de légitimation de la discipline.

Patrimoine – Le rôle de légitimation que l'on confère à la revue devient particulièrement lisible dans certains titres de la liste du corpus large qui revêtent une dimension nettement identitaire. C'est le cas de *Musica judaica*, de la *Latin American Music Review*, de *The Americas review : A review of Hispanic literature in the USA*, de *Black Music Research Journal* et *New directions : Readings in African diaspora music*. Ces périodiques ont tous été créés après 1960 et revendiquent une considération plus importante pour ces musiques qui sont encore aux marges de la musicologie. Également aux frontières des études musicologiques, se trouvent les travaux sur les musiques actuelles comme la musique pop et le rock. Un seul périodique du corpus large diffuse des travaux sur ces musiques : *Popular Music and Society*. Au-delà même de la liste du *RILM*, le faible nombre des périodiques de recherche consacrés à ces musiques confirme leur illégitimité aux yeux de certains chercheurs ; en revanche, leur présence dans la liste montre qu'un regard scientifique peut être porté sur elles.

Si les titres à dimension identitaire cités ci-dessus défendent la musique de diasporas, c'est-à-dire un patrimoine musical disséminé géographiquement, d'autres sont consacrées au patrimoine musical d'une région ou d'un pays, et valorisent une musique régionale ou nationale. C'est le cas notamment d'*American Music*, de *Recherches sur la musique classique française*, de *Musik in Bayern* et de *Musik in Baden-Württemberg*. Pour les deux premières revues, on ne peut s'empêcher de voir une confrontation des musiques américaine et française avec la tradition musicale germanique ; les deux dernières semblent davantage répondre à un souci régionaliste.

Profession / Recherche – Un parallèle peut être établi entre certains périodiques et *Documentaliste-Sciences de l'information* analysé par Viviane Couzinet⁸⁰ : *Notes, Fontes Artis Musicae* et *Forum Musikbibliothek* émanent tous trois d'une association professionnelle du monde de bibliothèques et de la documentation et établissent des relations de communication complexes entre le milieu professionnel et celui de la recherche. Ils sont les témoins de l'implication des bibliothèques musicales dans l'établissement de la discipline. Il s'agit de revues relativement anciennes, fondées respectivement en 1934, en 1954, en 1959 et en 1980, qui sont des publications de l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales ou de factions locales de cette association. Ces périodiques s'inscrivent dans une

⁸⁰ COUZINET, Viviane. *Médiations hybrides : le documentaliste et le chercheur en sciences de l'information*. Paris : ADBS Éditions, 2000. 340 p.

démarche de coopération internationale et, même s'ils contiennent des articles de recherche, s'adressent en priorité aux personnels des bibliothèques. En fonction de son statut, le professionnel des bibliothèques peut mener des activités de recherche ; en musique, des exemples célèbres que le lecteur rencontrera dans les paragraphes suivants peuvent être cités ici : Oscar G. Sonneck, directeur du département de la musique de la Bibliothèque du Congrès et fondateur du *Musical Quarterly*, François Lesure (1923-2001), directeur du département de la musique de la Bibliothèque nationale de France et éditeur scientifique de la *Revue de Musicologie*, Johannes Wolf, directeur des collections musicales à la Bibliothèque d'État de Prusse et éditeur scientifique de l'*Archiv für Musikwissenschaft*. Par ailleurs, ces professionnels travaillent au service de la recherche en signalant les sources et la littérature musicales et en les rendant plus visibles. *Notes*, *Fontes Artis Musicae* et *Forum Musikbibliothek* publient certes les comptes rendus de réunions d'associations professionnelles et des écrits qui traitent de questions purement bibliothéconomiques, mais aussi des bibliographies et des articles de recherche qui intéressent le chercheur en musicologie. Ces trois titres appartiennent à la classe des revues professionnelles, dont font partie également ceux qui visent les musiciens d'église ou les enseignants de musique, ainsi que *Das Orchester*, conçu pour les musiciens d'orchestre et *Tibia : Magazin für Holzbläser* qui vise plutôt une communauté précise d'instrumentistes à vent, amateurs ou professionnels.

Enfin, on peut dire de certains périodiques de ce corpus large qu'ils appartiennent à la catégorie de la revue musicale. L'histoire et le contenu de *NZ. Neue Zeitschrift für Musik*, revue générale dont le lecteur a déjà rencontré le titre dans les pages précédentes, font d'elle une revue musicale qui intéresse le musicologue ; c'est le cas également de *L'Avant-Scène Opéra*, comme je l'ai précisé ci-dessus, et de *Concerto : das Magazin für alte Musik*.

Synthèse – Cette variété de périodiques du corpus large recouvre celle de la diversité des supports d'écriture et de lecture du musicologue, de ses champs d'intervention. Cependant, dans ce corpus sont représentées plusieurs branches de la musicologie, mais non pas toutes : par exemple, l'acoustique musicale, la physiologie de l'oreille, la philosophie de la musique, la littérature et les beaux-arts dans leur relation avec la musique, la sociologie de la musique sont absentes de cette liste du *RILM*. Incomplète, cette dernière est le résultat de choix et de propositions : de ce fait, l'image qu'elle offre de la musicologie n'est pas parfaitement fidèle à la réalité. Toutefois, en fournissant au chercheur des informations bibliographiques, le *RILM*, un des index les plus consultés par les musicologues, contribue à la construction de la littérature musicologique actuelle et future sur la base des références qu'il propose. En effet, cet outil rend compte de l'activité dans ces domaines et permet ainsi leur accroissement. Malgré cette relative infidélité à certaines sous-disciplines de la

musicologie dans la liste des revues « cœur », le corpus large reflète l'évolution décrite par Imogen Fellingner, c'est-à-dire une baisse de publications pendant les deux guerres mondiales, une hausse pendant les années 1920 et 1930, puis, à partir des années 1950, une forte croissance continue. Par ailleurs, le corpus laisse apparaître certaines caractéristiques de la musicologie et d'abord sa relation avec le champ disciplinaire de l'histoire : pour beaucoup d'entre eux, les titres du corpus sont à attacher à l'histoire de la musique. La création de certains périodiques correspond à un changement de paradigme comme je l'ai montré pour l'ethnomusicologie, d'autres marquent la naissance d'une nouvelle branche de la musicologie, comme les *gender studies* appliquées à la musique dans les années 1990 ou l'informatique musicale dans les années 1970, sous l'influence d'autres disciplines, des progrès technologiques et de la société. L'inégalité de couverture des différentes spécialités dans cette liste mérite d'être signalée, de même que la formulation des titres de revues. Indiquant explicitement les domaines auxquels ces dernières assurent la visibilité et le développement, les intitulés des périodiques s'articulent autour de certains concepts : une approche disciplinaire, une période, un lieu, une personne, un instrument de musique, des techniques émergentes. Émergent aussi de cette liste générale : le rôle des revues dans la canonisation et la patrimonialisation d'un répertoire musical, le poids des spécialités anciennes de la musicologie et l'apparition de nouvelles branches, la domination de l'écrit, les enjambements entre le milieu de la pratique amateur, celui de la pratique professionnelle et celui de la recherche.

2.2.4. De l'Europe vers les États-Unis

Constaté dans le paragraphe précédent, l'essor des revues musicologiques s'accompagne d'un déplacement géographique de la musicologie. Dans le corpus large, la répartition géographique des titres se décline de la manière suivante : sur 122 titres, 16 sont français, 51 américains et 55 allemands. Il y a encore quatre ans, le nombre de titres américains dans la liste des revues « cœur » du *RILM* était légèrement supérieur à celui des titres allemands. Le *RILM* s'oriente vers un rééquilibrage de la distribution géographique des périodiques dépouillés intégralement au profit de l'Europe et de pays émergents comme la Russie, les pays d'Europe de l'Est, la Chine par exemple.

Malgré les aléas de l'histoire, les revues allemandes sont visibles au niveau international, du moins par l'intermédiaire des index. La présence à hauteur de 45% des titres allemands dans le corpus large est un des indicateurs du poids de la musicologie dans ce pays avant la seconde guerre mondiale et de la reprise de l'activité musicologique depuis 1945. Malgré le bouleversement de la première guerre mondiale, l'Allemagne domine la production de revues de recherche en musicologie jusque dans les années 1930 ; cependant, elle ne

retrouve pas alors sa vitalité d'avant-guerre et se contente de maintenir une activité relative dans le monde des revues. Les années 1930 et 1940 forment une période noire pour l'Allemagne : rares sont les périodiques qui survivent au nazisme et rares sont ceux, créés pendant ces décennies, qui figurent encore parmi les plus remarquables.

Dans le corpus large, la revue musicologique américaine la plus ancienne est *The Musical Quarterly* qui paraît à partir de 1915. D'après les données de ce corpus, la production américaine de revues de recherche en musicologie croît progressivement au cours des années 1950 et 1960 ; c'est dans les années 1970 et 1980, qu'elle est à son maximum. Si, entre les années 1920 et 1950, il existait un équilibre entre l'Allemagne et les États-Unis, c'est à partir de 1950 que la balance commence à pencher en faveur des seconds. Bien que cette explosion de la production des revues soit globale, c'est aux États-Unis que celle-ci est la plus spectaculaire de 1950 à 1990. En France, il faut attendre les années 1970 pour constater une hausse, discrète mais réelle, du nombre de périodiques musicologiques.

On l'aura compris, après la seconde guerre mondiale, le centre géographique de l'édition de revues musicologiques se déplace de l'Allemagne vers les États-Unis. Cependant, la tradition musicologique de l'Allemagne est solide : la musicologie y a trouvé sa place au sein des universités bien plus tôt qu'aux États-Unis ; au XIX^e siècle, la production de revues musicales y est florissante.

Dans le corpus large, la vigueur de la musicologie américaine après 1950 se mesure non seulement au nombre de périodiques publiés, mais également à leur contenu thématique. Les sujets couverts par les revues spécialisées du corpus fournissent des indicateurs intéressants à ce titre. Pour les revues allemandes dominant deux thèmes de la tradition musicologique : les compositeurs et la musique religieuse. L'Allemagne valorise ses compositeurs ; elle est aussi le berceau du romantisme qui a véhiculé le mythe de l'artiste créateur. Tia DeNora montre en quoi l'image du génie de Beethoven est une construction sociale⁸¹, et Pamela Potter et Cecilia Applegate comment, par le discours sur la musique, l'Allemagne s'est forgée une image de nation musicale⁸². Même si, dans ce corpus, les sujets des périodiques allemands sont variés, ils se situent davantage du côté de la tradition que ceux dont traitent les revues américaines. Pour les États-Unis, les titres qui relèvent de la théorie musicale sont les plus nombreux ; sont fortement représentées également les revues à caractère identitaire et celles qui sont à associer à l'émergence d'une nouvelle spécialité ou qui portent sur le jazz et les musiques actuelles. La lecture du corpus large fait donc apparaître une distinction entre l'Allemagne, berceau de la

⁸¹ DENORA, Tia. *Beethoven et la construction du génie*. Paris : Fayard, 1998. 305 p.

⁸² APPLGATE, Cecilia, POTTER, Pamela Maxine (éds). *Music and German National Identity*. Chicago : University of Chicago Press, 2002, 329 p.

tradition musicologique dont dépendent les revues les plus anciennes, et les États-Unis à la conquête d'espaces nouveaux à explorer et à légitimer.

L'Allemagne, du XIX^e siècle jusque dans les années 1920, et les États-Unis, à partir des années 1950, dominent la communication scientifique et l'édition de revues savantes en particulier. Or, Elizabeth Eisenstein a montré que la richesse de la vie scientifique n'est pas extérieure à tout processus social et technique, mais qu'elle est liée à la présence et à l'organisation de centres d'édition et de diffusion. « La discussion sur les activités de recherche devrait s'accompagner d'un souci de publication de résultats. De plus, si l'on s'efforce de repérer les terreaux ou les pépinières, il convient d'examiner plus attentivement les officines des premiers imprimeurs »⁸³, écrit-elle. Ce sont donc les facteurs éditoriaux qui recevront mon attention dans les pages qui suivent.

2.2.5. Variété des structures éditoriales

Mon intention ici est de repérer la variété des structures éditoriales impliquées dans la publication des revues musicologiques et non d'en dresser un état chiffré précis, ce que ne permettent ni la diversité ni l'instabilité de la vie des périodiques. Ces acteurs appartiennent à cinq groupes principaux : les éditeurs commerciaux scientifiques, les éditeurs commerciaux de livres sur la musique, les éditeurs commerciaux de musique, les presses universitaires et les associations (sociétés savantes, associations d'étudiants, associations professionnelles). Bien que leur implication soit numériquement moins représentative que celle des acteurs répartis dans ces cinq groupes, les départements universitaires de musique et les centres de recherche participent de manière non négligeable à l'édition de périodiques. En fonction des pays, ces différentes structures éditoriales se distribuent différemment la publication des périodiques listés dans ce corpus : les presses universitaires sont majoritaires aux États-Unis, mais quasiment absentes du paysage éditorial français et allemand en musicologie ; en revanche, en Allemagne, un rôle déterminant revient aux éditeurs commerciaux et, en France, aux sociétés savantes.

Ces divergences s'expliquent en partie par l'histoire institutionnelle de la musicologie et par la politique scientifique en général. Pour une autre part, elles trouvent des raisons dans le développement de l'édition scientifique et musicale. À propos de ces « caractéristiques structurelles du processus éditorial », Ghislaine Chartron remarque que « l'organisation de la fonction éditoriale d'un champ scientifique hérite aussi de son histoire (revues centenaires,

⁸³ EISENSTEIN, Elizabeth L. *La révolution de l'imprimé : à l'aube de l'Europe moderne*. Paris : Hachette littératures, 2003. P. 109.

colloques emblématiques, maisons d'édition fondatrices) »⁸⁴. Ainsi, l'Allemagne, les États-Unis et la France obéissent chacun à un modèle éditorial différent pour la publication de revues. Un point commun les unit : l'implication importante des sociétés savantes dans l'édition de périodiques musicologiques, que ce soit en tant que structure rédactionnelle ou de publication. Dans une étude comparative entre les publications scientifiques en sciences de la nature et en sciences humaines, Ghislaine Chartron indique que les premières sont marquées par « le poids des grandes sociétés savantes (américaines et européennes) et celui des grands éditeurs internationaux alors que les champs des sciences humaines et sociales organisent au contraire cette fonction éditoriale avec de multiples acteurs nationaux dont notamment les presses universitaires et divers organismes de recherche. »⁸⁵ En tant que discipline, la musicologie serait à rapprocher plutôt du champ des sciences humaines et sociales. Cependant, du point de vue éditorial, si l'on discerne bien la multiplicité des acteurs impliqués dans la publication de revues musicologiques, le rôle des presses universitaires et des organismes de recherche n'est prépondérant qu'aux États-Unis. D'ailleurs, Ghislaine Chartron invite à nuancer et à effectuer des études au niveau des spécialités disciplinaires ; selon elle, la distinction entre le modèle de publication des sciences de la nature et celui des sciences humaines serait alors moins marqué⁸⁶.

La faible représentation des presses universitaires françaises et allemandes dans le corpus large ne signifie pas que celles-ci ne publient pas de périodiques de recherche en musicologie. Ces revues existent tout en souffrant d'un manque de visibilité et, parfois, d'une durée de vie un peu courte. Par exemple, les revues suivantes qui émanent d'universités françaises, ne figurent pas dans le corpus large, mais constituent des titres de référence pour les musicologues français : le *Bulletin du GAM* (Groupe d'Acoustique Musicale ; Laboratoire d'acoustique musicale de l'université Paris VI, 1963-1987), le *Journal de recherche en éducation musicale* (Université de Paris IV, 2002-...), *Les Cahiers de l'OMF* (Université de Paris IV, 1996-2000), *Musicologies* (Université de Paris IV, 2004-...).

Ce manque de visibilité des revues universitaires sur les index est un des signes d'un manque de rayonnement des presses universitaires françaises et allemandes, rayonnement qui reste souvent national. Les universités anglo-saxonnes bénéficient de presses actives et importantes. University of California Press, University of Illinois Press, University of North Carolina Press, University of Nebraska Press, MIT Press, University of Texas Press publient

⁸⁴ CHARTRON, Ghislaine. Éléments pour une approche comparée de la publication scientifique. In *Forum universitaire : La communication scientifique en quatre dimensions ; 4-6 juin, Montréal 2003, Archives nationales du Québec*. Disponible sur : http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000435/fr/

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

chacune une ou plusieurs revues de recherche en musicologie. Ces presses universitaires adoptent des stratégies marketing dynamiques, publient des revues de haute qualité et en font une promotion significative. Face à ces géants, les universités françaises et allemandes ne disposent que de faibles moyens. Alors que, comme le mentionne David Fallows⁸⁷, les éditeurs britanniques, même universitaires, gardent à l'esprit la viabilité commerciale du projet éditorial et veillent donc, tout en publiant des ouvrages de haute qualité, à s'adresser aussi bien à un public spécialisé qu'à un public non spécialiste mais cultivé, les presses universitaires françaises ont vocation à éditer des documents pour les chercheurs. C'est ce qu'affirme Sophie Barluet en 2004 dans son rapport de mission pour le Centre National du Livre sur l'édition de sciences humaines et sociales en France qui a infléchi la politique de subvention de cet organisme⁸⁸ en faveur des éditeurs commerciaux afin de renforcer le lien entre recherche et société. En 1991, François Lesure écrit qu'en France « l'Université ne donne aucune priorité à des actions éditoriales, et le CNRS s'en est peu à peu désengagé. »⁸⁹ En 1993, dans une étude sur les revues universitaires, Marie-Cécile Clare remarque que ces dernières « ne jouent pas le même rôle que les revues du même champ [...] produites par les maisons d'éditions privées » et que « dans leur plus grand nombre, les Presses Universitaires n'ont pas été constituées pour éditer des revues », qu'« elles ont souvent "récupéré" des revues publiées et diffusées par des groupes intra-universitaires ou même par des associations inter-universitaires. »⁹⁰ Si le contexte observé par Marie-Cécile Clare est français, cette « récupération » des revues par les presses universitaires s'observe également pour les revues musicologiques aux États-Unis. En effet, pour les plus anciens d'entre eux, ces périodiques sont entrés dans le catalogue des presses universitaires tardivement ; nombreux sont également ceux dont la responsabilité scientifique appartient à une société savante qui délègue l'activité de publication à des presses universitaires. Cette migration des revues vers les presses universitaires pourrait s'expliquer d'abord par un échange en termes de légitimation : la société savante profite du prestige des presses universitaires qui, en retour, bénéficient de la crédibilité scientifique de la première. Par ailleurs, depuis les années 1990, les presses universitaires sont confrontées à une chute des ventes de monographies, en raison du poids pour les bibliothèques du coût des périodiques scientifiques publiés par les éditeurs commerciaux, et à une exigence de la part de certaines universités à une plus grande

⁸⁷ FALLOWS, David. Historical musicology. In FALLOWS, DAVID *et al.* Musicology in Great Britain since 1945. *AcM*, 1980, vol. 52, n° 1, p. 54.

⁸⁸ BARLUET, Sophie. *Édition de sciences humaines et sociales : le cœur en danger*. Paris : PUF, 2004. P. 124.

⁸⁹ GRIBENSKI, Jean, LESURE, François. La recherche musicologique en France depuis 1958. *AcM*, 1991, vol. 63, n° 2, p. 224.

⁹⁰ CLARE, Marie-Cécile. Les revues dans les presses universitaires en France. In Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS). *La production des revues de sciences sociales et humaines : actes du séminaire « La communication et l'information entre chercheurs » (1993)*. Université de Toulouse 3 – IUT, 1993. Vol. 2, p. 31.

indépendance budgétaire⁹¹ : elles ont donc diversifié leurs activités et leurs champs de publication.

Il serait tentant d'opposer les logiques poursuivies par les éditeurs commerciaux et par les organismes à but non lucratif : les premiers sont susceptibles de rechercher principalement la rentabilité financière, pendant que les seconds déclarent poursuivre une activité purement désintéressée au service du progrès scientifique. Pourtant, la distinction entre les deux champs, commercial et scientifique, est beaucoup moins nette pour les revues musicologiques que pour les périodiques spécialisés en sciences et techniques. De plus, de ce point de vue et cela concerne tous les domaines du savoir, les presses universitaires ont un statut hétérogène et ambigu : elles se situent au croisement du champ scientifique dont elles bénéficient de la légitimité et du champ commercial dont elles adoptent les stratégies marketing et éditoriales ; leur fonctionnement économique est financièrement plus ou moins dépendant des universités, de même que leur politique éditoriale.

Les tarifs d'abonnements élevés des revues en sciences et techniques pratiqués par les éditeurs commerciaux scientifiques tendent à montrer que la rentabilité financière est au centre des préoccupations de ces acteurs. Ainsi, rares sont les revues du corpus large qui font partie du catalogue d'un éditeur commercial scientifique majeur⁹² ; celles-ci sont principalement allemandes, et pour quelques-unes d'entre elles américaines. À l'exception des éditions Peter Lang, ces éditeurs commerciaux scientifiques sont spécialisés en littérature, arts, sciences humaines et sociales, et pratiquent des politiques tarifaires beaucoup moins agressives que les éditeurs en sciences et techniques. Certains éditeurs concentrent leur activité sur la publication d'ouvrages sur la musique ; s'il s'agit bien d'éditeurs commerciaux scientifiques, la nature, les objectifs et la taille de leur entreprise ne peuvent être comparés à celles des éditeurs commerciaux cités dans la note 92. Connus dans le domaine musicologique, ces derniers éditeurs fonctionnent avec des moyens humains et matériels bien plus réduits que les grandes maisons d'édition ; en revanche, ils sont eux-mêmes spécialistes de la discipline et, pour cette raison, ont réussi à s'imposer dans le milieu de l'édition musicologique.

En ce qui concerne les revues étudiées dans cette thèse, la catégorie des éditeurs commerciaux est hétérogène : les uns, dont il a été question ci-dessus, sont des éditeurs scientifiques spécialisés dans les sciences humaines, les arts et la littérature, les autres des

⁹¹ THOMPSON, John B. L'édition savante à la croisée des chemins. *ARSS*, 2006/4, n° 164, p. 93-98.

⁹² Scarecrow Press : *Annual review of jazz studies* ; Routledge/ Taylor & Francis : *Popular Music and Society* ; Franz Steiner Verlag : *Archiv für Musikwissenschaft* ; Metzler : *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* ; Vandenhoeck & Ruprecht : *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* et *Musiktherapeutische Umschau* ; Peter Lang : *International Journal of Musicology* et *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*.

éditeurs généralistes, et, enfin, la plupart en Allemagne, des éditeurs spécialisés en musique, que ce soit dans l'édition de partitions musicales ou dans l'édition de livres sur la musique. Contrairement à la France et aux États-Unis, la publication des périodiques musicologiques allemands est assurée en majorité par l'édition commerciale. On pourrait en conclure rapidement qu'elle est soumise en premier lieu à la rentabilité commerciale. Si une telle logique rentable ne peut être niée complètement, il convient pourtant de nuancer. Certes, comme le soulignent les auteurs de l'« Enquête sur les nouvelles revues de sciences humaines et sociales (1985-1990) », pour les éditeurs commerciaux, même si ceux-ci « sont souvent prompts à énumérer les difficultés que représente la publication de revues (charges coûteuses, gestion difficile, faible rapport) », la publication de revues présente « des avantages [...] non négligeables » : « un des rares produits payables à l'avance », par abonnement, elles « permettent d'effectuer un travail de prospection, de constituer un réseau d'auteurs sur des secteurs "pointus", et également de mieux préparer les projets d'ouvrages ou de collections. »⁹³

La constitution d'un réseau d'auteurs est un des avantages symboliques dont l'éditeur bénéficie par la publication d'une revue. Ceux-ci peuvent être déterminants et, comme l'écrivent Ghislaine Chartron et Jean-Michel Salaün, « même si l'organisation de l'édition scientifique est marchande, ses acteurs industriels ne sont pas toujours motivés par la seule recherche du profit. »⁹⁴ Ainsi, pour les éditeurs musicaux allemands, les avantages symboliques de la publication de revues priment souvent sur les avantages financiers. Par la publication d'une revue musicologique, l'éditeur musical se constitue un carnet d'adresses de musicologues susceptibles de réaliser des éditions critiques de partition ; il s'assure également d'un lien étroit avec le milieu scientifique et universitaire, et, ainsi, de la fidélisation d'une clientèle universitaire qui du professeur atteint les étudiants et les bibliothèques. L'activité scientifique assure une légitimité supplémentaire à cet éditeur musical dont l'activité principale est la publication de partitions : le gain symbolique apporté par la publication scientifique se répercute sur la publication de partitions en accroissant l'image de sérieux de la maison et du travail qu'elle fournit. Par exemple, les éditions *Urtext* produites par Breitkopf & Härtel ou par Bärenreiter sont réputées dans le monde musical pour leur qualité ; elles sont les héritières d'éditions plus anciennes et d'habitudes de travail engagées il y a environ deux siècles. J'approfondirai cet aspect ci-dessous avec l'exemple de Breitkopf & Härtel. Par ailleurs, la publication de revues musicologiques dépend d'une politique éditoriale

⁹³ CHABIN, André, CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves, CORPET, Olivier. Enquête sur les nouvelles revues de sciences humaines et sociales (1985-1990). *RR*, 1993, n° 15, p. 76.

⁹⁴ CHARTRON, Ghislaine, SALAÜN, Jean-Michel. La reconstruction de l'économie politique des publications scientifiques. *BBF*, 2000, t. 45, n° 2, p. 32.

globale aux orientations scientifiques. À l'origine de l'activité d'édition musicologique d'une maison d'édition musicale se trouve parfois l'intérêt personnel d'un de ses dirigeants, comme l'illustrent les cas de Gustav Schirmer (1829-1893) et de Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (1719-1794), noms que le lecteur rencontrera de nouveau ci-dessous.

Pour les titres du corpus large, dans la très grande majorité des cas, ces éditeurs commerciaux travaillent en liaison avec les associations responsables scientifiques de la revue, comme le font également quelquefois les presses universitaires. Les structures à but non lucratif sont celles qui sont les plus nombreuses, et cela pour les trois pays, à être impliquées dans la publication de revues musicologiques. La plus grande partie des revues françaises du corpus large est publiée par ces organisations. Mentionnée précédemment, l'enquête sur les nouvelles revues de sciences humaines et sociales (1985-1990) parue dans *La Revue des revues* en 1993 fait apparaître que :

« Lorsque aucun éditeur privé ne s'intéresse à un projet de revue ou quand les avantages que peut procurer une telle formule en termes de structures et de stabilité risquent de constituer pour les animateurs de la revue une entrave à leur projet, l'association est généralement la solution retenue. »⁹⁵

On l'a vu, un éditeur commercial non musical trouve difficilement un intérêt financier à la publication d'une revue musicologique. De plus, le gain symbolique que lui apporterait un tel geste dépend largement de son domaine d'activité. Aussi, faire entrer une revue musicologique à son catalogue peut ressembler à un acte d'engagement artistique et scientifique : Jean-Michel Place, qui assure la publication d'un des périodiques musicologiques français du corpus large, *Ostinato rigore*, a bâti sa maison d'édition sur un pari issu d'un travail de recherche publié sous le titre de *Bibliographie des revues et journaux littéraires*, celui de la réédition de revues littéraires et artistiques d'avant-garde du début du XX^e siècle⁹⁶.

Ce type d'initiative est rare et, d'après l'étude citée ci-dessus, les porteurs d'une revue opéreraient par défaut pour l'association. Cependant, comme mentionné ci-dessus, l'éditeur commercial se révèle aussi contraignant. Il exige des compromis de la part de l'éditeur scientifique, comme l'adaptation du contenu de la revue aux exigences commerciales et de marketing, auxquels celui-ci n'est pas prêt à se plier :

« L'édition scientifique se cale sur les structures de l'édition littéraire : valorisation des auteurs, prestige des maisons d'éditions canoniques, effets de saison dans certains cas, notamment dans le contexte d'une actualité sensible (internet, banlieues, lien social, etc.).

⁹⁵ CHABIN, André, CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves, CORPET, Olivier. *Op. cit.*, p. 76.

⁹⁶ Jean-Michel Place : *la maison*. [En ligne] Paris : Éditions Jean-Michel Place, 2008. [Consulté le 06/12/2008]. Disponible sur : http://www.jeanmichelplace.com/fr/maison/la_maison.cfm

Ce type d'enjeux est très largement contradictoire avec la logique de l'écriture scientifique. »⁹⁷

Souvent, à l'inverse de l'éditeur commercial, la société savante possède la crédibilité scientifique. De plus, le poids des sociétés savantes s'explique aussi par leur rôle historique dans la communication scientifique et par la manière dont la discipline s'est construite : en France et aux États-Unis, où les sociétés savantes apparaissent à la lecture du corpus large comme les plus nombreuses à publier des revues, l'insertion de la musicologie à l'université a été tardive. Dans ces mêmes pays, ce sont les sociétés savantes qui ont participé activement à l'institutionnalisation de cette discipline : il en est ainsi pour la Société française de Musicologie (1917-) et pour l'American Musicological Society (1934-). Comme le remarque Horst Kant à propos des plus anciens périodiques de physique, les premières revues sur la musique sont l'œuvre non pas d'un éditeur ou d'un groupe, mais de savants isolés qui se sont associés à des éditeurs. En Europe, les sociétés savantes sont apparues à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle parallèlement à la spécialisation scientifique et à la naissance des revues spécialisées dans un souci de différenciation des revues généralistes des Lumières⁹⁸. Ce processus n'affecte pas seulement le domaine examiné par Horst Kant, mais aussi les revues de musique. En France, le second périodique, par ordre chronologique, recensé par Imogen Fellingner, *Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique* (1756), à visée critique et éducative, est l'œuvre de l'Abbé de Morambert⁹⁹ et d'Antoine de Lérís¹⁰⁰. Le troisième déjà est le *Journal de musique historique, théorique et pratique sur la musique ancienne et moderne, les musiciens et les instruments de tous les temps et de tous les peuples* fondé en 1770 par Nicolas Étienne Framery, qui devient en 1773 *Journal de musique par une Société d'amateurs*¹⁰¹.

Bien que spécialisées en musique, ces sociétés poursuivent des objectifs encyclopédiques comme l'indiquent le titre ci-dessus et les appellations de ces sociétés qui

⁹⁷ BABOU, Igor, LE MAREC, Joëlle. Nova Atlantis : manifeste pour une utopie baconienne en sciences humaines et sociales, *Alliage*, 2001, n° 47, p. 8.

⁹⁸ KANT, Horst. Disziplinäre Gesellschaften als Träger von Fachzeitschriften. Einige Anmerkungen zur Entstehung physikalischer Zeitschriften im 19. Jahrhundert in Deutschland. In PARTHEY, Heinrich, UMSTÄTTER, Walther (éds.). *Wissenschaftliche Zeitschrift und Digitale Bibliothek : Wissenschaftsforschung Jahrbuch 2002*. Berlin : Gesellschaft für Wissenschaftsforschung, 2003. P. 61-82.

Disponible sur : http://www.wissenschaftsforschung.de/IB02_61-82.pdf

⁹⁹ Morambert, Antoine-Jacques Labbet (Abbé de) (1721-17 ?). Professeur de musique. (Source : Eitner, Robert. *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon...* Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1902, vol. 7, p. 56)

¹⁰⁰ Antoine de Lérís (1723-1795). Huissier à la Chambre des comptes à Paris. A publié le *Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différents théâtres de Paris...* Paris : Jombert, 1754. 1 vol. (Source : Eitner, Robert. *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon...* Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1902, vol. 6, . 145)

¹⁰¹ FELLINGER, Imogen. Periodicals. In SADIE, Stanley (éd.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Londres : Macmillan, 1980. Vol. 14, p. 409-535. Dans la version plus récente de cet article dans le *Grove Music Online*, le *Sentiment d'un harmoniphile...* a disparu de la liste française mais figure dans celle des Pays-Bas. En effet, ses auteurs, français, ont fait éditer ce périodique à Amsterdam. Cf. FELLINGER, Imogen *et al.* Periodicals. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [Consulté le 19 Juin 2009] Disponible sur : <https://rprenet.bnf.fr:443/http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21338pg31>

réunissent amateurs, musiciens et « gens de lettres ». Au cours du XIX^e siècle, alors que ces sociétés disparaissent, d'autres types d'associations musicales se créent et publient leur périodique : associations professionnelles, sociétés de concerts, associations de musique religieuse, sociétés chorales¹⁰². Au même moment, la critique musicale prend de l'importance et c'est à la fois à partir d'elle et en opposition à elle que semble se forger l'identité de la musicologie. Les premiers musicologues sont actifs dans le domaine de la critique musicale et en tant qu'historiens de la musique. Pour faire valoir leur approche savante de la musique, Jules Combarieu, Pierre Aubry, Maurice Emmanuel, Louis Laloy et Romain Rolland fondent en 1901 la *Revue d'histoire et de critique musicales* qui devient *La Revue musicale* en 1902 ; Léon Vallas crée en 1903 la *Revue musicale de Lyon* : la section française de la Société internationale de musique publie son bulletin sous le titre de *Mercure musical et Bulletin français de la S.I.M.* à partir de 1907, faisant suite au *Mercure musical* dirigé par Louis Laloy et Jean Marnold. En France, on peut voir là les débuts du développement de la musicologie. Cette croissance se confirme avec la création en 1917 de la Société française de Musicologie et de son *Bulletin*. Or, Horst Kant rappelle l'apport, en termes de diffusion et de rayonnement, que représente la publication d'une revue pour une société savante¹⁰³.

Aux États-Unis également, la musicologie acquiert un poids plus important parallèlement à la naissance en 1934 de l'American Musicological Society. Cela ne signifie pas pour autant que les sociétés savantes sont les seuls acteurs de l'implantation de la discipline, car elles ne peuvent se constituer qu'à partir du moment où la discipline concerne un nombre suffisant de spécialistes. Toutefois, par leur action, elles contribuent à rassembler des acteurs auparavant isolés et à diffuser une conception relativement homogène de la discipline ; la sociabilité qu'elles favorisent permet les échanges entre membres, et, vers l'extérieur, assure une meilleure visibilité aux chercheurs par des manifestations diverses ainsi qu'en offrant à leur travaux un support de publication. Enfin, cela n'est pas négligeable, elles assurent des moyens financiers à une activité de recherche musicologique peu subventionnée par ailleurs.

En Allemagne, on remarque dès 1839, une revue de société savante consacrée à la musique : les *Jahrbücher des Deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft*

¹⁰² *Annuaire de l'Association des Artistes musiciens* (1844-1937), *Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique : Bulletin* (1852-).

Journal des Sociétés philharmoniques : Festivals, Concerts et Congrès musicaux (1854-1856).

Le Chœur par la Société de musique religieuse (Nancy ; 1848/49-1859/60).

L'Orphéon : Moniteur des Orphéons et sociétés chorales de France, d'Algérie et de Belgique (1855-1939)

¹⁰³ KANT, Horst. Disziplinäre Gesellschaften als Träger von Fachzeitschriften. Einige Anmerkungen zur Entstehung physikalischer Zeitschriften im 19. Jahrhundert in Deutschland. In PARTHEY, Heinrich, UMSTÄTTER, Walther (éds.). *Wissenschaftliche Zeitschrift und Digitale Bibliothek : Wissenschaftsforschung Jahrbuch 2002*. P. 77.

(1839-1942). Toutefois, si les associations sont aussi variées et actives qu'en France, l'Allemagne se distingue surtout par l'implication précoce et importante des éditeurs musicaux, comme précisé auparavant.

Ainsi, la part importante des sociétés savantes dans la publication de périodiques musicologiques est commune aux trois pays concernés dans ces pages. Elle est à attribuer autant aux fondements historiques de la constitution des disciplines scientifiques en général, à celle de la musicologie en particulier, au rôle des sociétés savantes dans la communication scientifique et à leur légitimité dans le champ disciplinaire, au poids de la musicologie par rapport à d'autres disciplines, qu'à des considérations économiques. Plusieurs modèles éditoriaux apparaissent à l'analyse du corpus éditorial : le modèle de la publication de périodiques par les sociétés savantes mentionné ci-dessus, celui, américain, de la prédominance des presses universitaires, enfin le modèle allemand dominé par l'éditeur commercial, notamment celui de musique. Ces principaux acteurs éditoriaux semblent coïncider aussi avec ceux qui ont favorisé l'implantation de la musicologie dans ces pays : cette affirmation serait encore à affiner par des études plus précises.

Ces principaux modèles seront illustrés ci-après par le parcours éditorial des trois revues du corpus restreint, *Archiv für Musikwissenschaft*, *The Musical Quarterly* et la *Revue de Musicologie*.

3. Histoires de revues

Les trois revues citées ci-dessus sont des périodiques généralistes en musicologie : *a priori*, les différentes branches de la musicologie devraient y être représentées. Ce sont également trois revues majeures de la discipline et elles comptent parmi les plus anciennes, ce qui rend possible une étude sur le temps long. Cependant, malgré ces points communs, elles se distinguent les unes des autres par leur parcours et leur projet éditoriaux. Ainsi, l'*Archiv für Musikwissenschaft* s'inscrit dans la lignée des premières revues musicologiques allemandes et confirme les avancées musicologiques que celles-ci ont produites ; ce périodique dépend au départ d'un centre de recherche, puis d'un éditeur commercial musical. *The Musical Quarterly*, œuvre conjointe d'un éditeur commercial musical et d'un musicologue, se situe également dans une perspective éditoriale héritière du modèle allemand ; cependant, elle est pionnière dans son domaine aux États-Unis. La *Revue de Musicologie* est une revue de société savante qui succède à l'organe d'information de ses membres, le *Bulletin de la Société française de Musicologie* ; elle aussi a un rôle fondateur par rapport à la discipline qu'elle défend. Toutes trois sont des actrices de premier plan dans la constitution et dans l'affirmation de la musicologie, notamment en se déclarant musicologiques dès leur titre, pour l'*Archiv für*

Musikwissenschaft et la *Revue de Musicologie*, et dès le premier texte pour *The Musical Quarterly* dont le titre laisse entrevoir une certaine ouverture.

Les trois histoires éditoriales présentées ci-après ont pour cadre les contextes nationaux décrits dans le paragraphe précédent ; ces itinéraires confirment certaines des tendances exposées ci-dessus. Cependant, comme l'écrit Christian Corre à propos de *La Revue musicale* de Henry Prunières, « les journaux accomplissent eux aussi un destin qui s'identifie pour une part à celui des hommes qui les font »¹⁰⁴. Les histoires de ces revues sont aussi celles des hommes qui ont présidé à leur fondation, qui les ont soutenues et qui les ont façonnées.

3.1. *Archiv für Musikwissenschaft*¹⁰⁵

L'*Archiv für Musikwissenschaft*, revue allemande créée en 1918, porte les traces de l'histoire de son pays et de celle, plus spécifique, de la *Musikwissenschaft* : sa publication fut interrompue en 1927 puis reprise vingt-cinq ans plus tard, en 1952. La reprise de la parution, au début des années 1950, participe d'une volonté forte de faire renaître la musicologie allemande. La régularité et l'homogénéité dans la présentation de la revue comblent le silence de ces vingt-cinq années d'interruption : le parcours visuel du lecteur semble se poursuivre sans heurt malgré les changements d'éditeurs et de structures qui soutiennent la revue.

L'*Archiv für Musikwissenschaft* est aussi une figure emblématique de la discipline musicologique. D'une part, elle se situe dans la filiation directe des plus grandes revues de musicologie du XIX^e siècle allemand, notamment celles qui furent publiées par Breitkopf & Härtel ; d'autre part, elle est l'héritière des *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, société qui a œuvré pour l'internationalisation de la discipline. La dissolution en 1914 de la Société internationale de musique est une des conséquences de la guerre sur la musicologie. Née en 1918, l'*Archiv für Musikwissenschaft* participe d'« un nouveau commencement pour la musicologie à la fois sur le plan structurel et scientifique », avec la fondation du Fürstliches Institut für Musikforschung in Bückeburg, de la Deutsche Musikgesellschaft et de sa revue, la *Zeitschrift für Musikwissenschaft*¹⁰⁶.

Ci-dessous la revue sera d'abord présentée telle qu'elle paraît aujourd'hui : parmi les critères qui font d'elle un des périodiques les plus significatifs en musicologie figurent son ancienneté dans la discipline et sa longévité, mais aussi la visibilité que lui offrent son éditeur et différents outils d'indexation.

¹⁰⁴ CORRE, Christian. Les années trente de *La Revue Musicale*. In PISTONE, Danièle. *Musiques et musiciens dans les années trente*, p. 421

¹⁰⁵ Cf. Annexe 5

¹⁰⁶ POTTER, Pamela Maxine. *Trends in German Musicology, 1918-1945 : The effects of methodological, ideological, and institutional change on the writing of music history*. PhD. Université de Yale, 1991. P. ix.

Actuellement, cette revue trimestrielle est publiée par les éditions Franz Steiner spécialisées en histoire, géographie, philosophie du droit, langues française et allemande, musique et qui comptent de nombreuses revues scientifiques à leur catalogue. Fondée en 1949, cette maison d'édition semble jouer un rôle déterminant dans l'édition à caractère académique de l'Allemagne de l'après-guerre. Elle a repris plusieurs revues dont la publication a été interrompue. Sur le plan musicologique, elle compte également à son catalogue le *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, dirigé par Wilibald Gurlitt dès 1950, et le périodique *Schubert : Perspektiven*. Éditeur commercial scientifique, Franz Steiner héberge le site de la revue¹⁰⁷ sur lequel figurent le sommaire accompagné d'abstracts pour les numéros postérieurs à 2000, ainsi que d'autres informations sur ce périodique.

L'*Archiv für Musikwissenschaft* est diffusé sous forme papier et archivé également sous forme électronique. Depuis 2004, *JSTOR*¹⁰⁸, organisation à but non lucratif qui assure l'archivage électronique de revues de recherche, offre un accès à la version électronique de la collection complète de la revue. Les périodiques archivés par *JSTOR* sont sélectionnés en fonction des critères suivants : le nombre d'abonnés institutionnels de la revue, l'analyse de citations, l'avis d'experts du domaine, la durée de vie du titre. *JSTOR* présente ce titre allemand de la manière suivante :

« Depuis 1918, *Archiv für Musikwissenschaft* est l'un des principaux périodiques allemands en musicologie. Les articles en allemand et en anglais concernent des sujets de toutes périodes musicales, incluant la musique ancienne, le chant médiéval aussi bien que les compositions contemporaines. Le périodique met l'accent sur le développement de la musique européenne tant d'un point de vue historique que systématique, dans un souci permanent de l'individualité et de la créativité de chaque pièce musicale. L'objectif des éditeurs est de créer un forum pour la discussion de recherches musicologiques autant que de contribuer aux débats actuels sur des développements nouveaux. »¹⁰⁹

Pour *JSTOR*, l'*Archiv für Musikwissenschaft* figure bien parmi les revues incontournables de la musicologie allemande et, réciproquement, sa présence sur cette archive en ligne accroît sa visibilité dans la discipline. Cette visibilité est renforcée par l'indexation dans les bases de données spécialisées comme le *RILM (Répertoire international de littérature musicale)*¹¹⁰,

¹⁰⁷ *Archiv für Musikwissenschaft : AfMw*. [En ligne]. Wiesbaden : Franz Steiner Verlag [Mis à jour le 16/01/2007]. [Consulté le 27/01/2007]. Disponible sur : <http://www.steiner-verlag.de/AfM/>

¹⁰⁸ *JSTOR (Journal Storage)* : The Scholarly Journal Archive. [En ligne]. 2000-2007. [Consulté le 29/01/2007]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/>

¹⁰⁹ *Archiv für Musikwissenschaft*. In *JSTOR* [En ligne]. 2000-2007. [Consulté le 29/01/2007]. Disponible sur : <http://www.jstor.org/journals/00039292.html> :

« Since 1918, *Archiv für Musikwissenschaft* is one of the leading German periodicals for musicology. Articles in German and English deal with topics from all musical periods, including ancient music, medieval songs as well as contemporary compositions. The periodical focuses on the development of European music in a historical as well as a systematic context, always aware of the individuality and creativity of each single musical piece. It is the editors' aim to create a forum for the discussion of musicological research as well as to contribute to current debates of new developments. »

¹¹⁰ *Rilm abstracts of music literature*. [En ligne]. [Consulté le 27/01/2007]. Disponible sur : <http://www.rilm.org/index.html> : « From hip hop to Händel, from ethnomusicology to music therapy, from elementary music education to advanced music theory, RILM is the first stop for the researcher who wants clear,

l'*ISI Arts & humanities Citation Index*¹¹¹, le *Periodicals Index Online*¹¹², *The Music Index*¹¹³, l'*International Index to Music Periodicals*¹¹⁴ ; l'indexation des années 1918 à 1926 de l'*Archiv für Musikwissenschaft* est en préparation au *RIPM*¹¹⁵. La présence de ce titre dans ces index atteste l'importance de ce périodique en musicologie. En effet, pour quatre d'entre eux, ces outils documentaires majeurs relèvent du domaine spécifique de la musique. Si les deux autres index cités ci-dessus sont moins spécialisés et concernent les arts et les sciences humaines et sociales, leur prise en compte de l'*Archiv für Musikwissenschaft* confirme le rayonnement de cette revue. J'abandonne là ces ressources électroniques et documentaires qui ne sont pas au cœur de mes préoccupations et que je n'ai convoquées que pour illustrer l'importance de la revue en musicologie et non pour décrire la revue elle-même.

Les débuts de l'*Archiv für Musikwissenschaft* s'inscrivent dans le cadre décrit plus haut¹¹⁶ : comme dans de nombreux domaines, la fin de la première guerre mondiale est une période charnière dans le développement des périodiques de musique et, à ce moment, les sociétés savantes jouent un rôle capital dans l'expansion des revues spécialisées en musicologie. Née en 1918, l'*Archiv für Musikwissenschaft* est, à ses débuts, éditée par un institut de recherche, le Fürstliches Institut für musikwissenschaftliche Forschung de Bückeberg, fondé par le prince Adolf zu Schaumburg-Lippe et dirigé par Carl August Rau puis par Max Seiffert¹¹⁷. Cette affiliation est déclarée dès le texte introductif de la revue.

verified bibliographic information, fully cited, abstracted, and indexed. Since our first publication in 1967 we have been a mighty ally of music researchers, and our capabilities and coverage have been constantly expanding. RILM is ready to work for you, to bring the full force of its all-encompassing database and powerful search techniques to your own projects. »

¹¹¹ *Arts and Humanities Citation Index*. [En ligne]. Thomson Corporation, 2007. [Consulté le 27/01/2007]. Disponible sur : <http://scientific.thomson.com/products/ahci/> : « The Arts & Humanities Citation Index® (A&HCI ®) and Arts & Humanities Search® provide access to current and retrospective bibliographic information and cited references found in nearly 1,130 of the world's leading arts & humanities journals. They also cover individually selected, relevant items from approximately 7,000 of the world's leading science and social sciences journals. »

¹¹² *Periodicals Index Online*. [En ligne]. Proquest Company, 2005-2007 [Consulté le 27/01/2007]. Disponible sur : <http://pio.chadwyck.com/> : se qualifie de : « un index électronique contenant plusieurs millions d'articles publiés dans les domaines de l'art, des sciences humaines et sociales »

¹¹³ *The Music Index*. [En ligne]. Harmonie Park Press, 2004. [Consulté le 27/01/2007]. Disponible sur : <http://www.harmoniemarkpress.com/MusicIndex.asp> : se qualifie de : « resource for both the novice scholar and the experienced academician »

¹¹⁴ *IIMP Full Text*. [En ligne]. Proquest Company, 2007. [Consulté le 27/01/2007]. Disponible sur : <http://iimpft.chadwyck.com/public?XXrequest=/home> : se qualifie de : « resource for study and research in music »

¹¹⁵ *RIPM : Retrospective Index to Music Periodicals : 1800-1950*. [Consulté le 27/01/2007]. Disponible sur : http://www.ripm.org/forthcoming_titles.php : « While the importance of this monumental documentary resource has long been recognized by the musicological community, RIPM represents the first effort to undertake and to coordinate retrospective periodical indexing on an international scale. »

¹¹⁶ FELLINGER, Imogen *et al.* *Periodicals*. Grove Music Online. Oxford Music Online. [Consulté le 19 Juin 2009]. Disponible sur :

<https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21338pg31>

FELLINGER, Imogen. *Zeitschriften, Die Musik in Geschichte und in Gegenwart*, col. 2263.

¹¹⁷ WERNER, Theodor W. *Stiftungstag des Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeberg. AfMW*, oct. 1926, vol. 8, n° 1, p. 118.

Créée par Max Seiffert qui en est aussi le premier éditeur scientifique, l'*Archiv für Musikwissenschaft* continue les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (1899-1915), bulletin de la Société internationale de musique¹¹⁸ dont une des principales missions était de promouvoir les relations internationales dans le domaine de la musique. L'inscription de l'*Archiv für Musikwissenschaft* dans la continuité des *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* laisse supposer que le périodique poursuivra des objectifs musicologiques dans un souci d'ouverture internationale. Cependant, c'est une direction différente qui sera annoncée en 1918 dans le texte introductif du premier numéro de la revue, et que je préciserai au chapitre suivant.

Avant son interruption en 1927 lors de la dissolution de l'institut, la publication trimestrielle de l'*Archiv für Musikwissenschaft* est assurée conjointement jusqu'en 1920 par l'institut et par Breitkopf & Härtel, l'un des éditeurs musicaux allemands les plus importants encore aujourd'hui, puis par l'éditeur musical Siegel. Le rayonnement de ce dernier éditeur qui publie l'*Archiv für Musikwissenschaft* à partir de 1920¹¹⁹ et qui se consacre principalement à l'édition musicologique est beaucoup plus restreint et discret que celui de Breitkopf & Härtel. Au moment où l'*Archiv für Musikwissenschaft* entre dans son catalogue, la maison d'édition Siegel, qui remonte au milieu du XIX^e siècle, a déjà assuré la parution de plusieurs revues sur la musique¹²⁰ et de nombreuses monographies. De 1927 à la reprise de publication en 1952, d'autres organes ont assuré une certaine forme de continuité de la revue : *Das Archiv für Musikforschung* (1936-1943 ; Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft) relaie deux revues, celle que je considère ici et la *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, fondée par la Deutsche Gesellschaft für Musik en 1918 également et publiée, comme l'*Archiv für Musikwissenschaft*, par Breitkopf & Härtel ; en 1948, le flambeau est repris par *Die Musikforschung* (Gesellschaft für Musikforschung). En 1952, l'*Archiv für Musikwissenschaft* renaît sous la responsabilité de la fondation Hohner et poursuit l'œuvre commencée dans les premiers numéros. La numérotation traduit cette continuité en s'inscrivant à la suite des numéros antérieurs : la revue reprend avec le volume 9 et Wilibald Gurlitt, l'éditeur

¹¹⁸ International Musicological Society. In SADIE, Stanley (éd.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres : Macmillan, 1980. Vol. 9, p. 274-275 : La première guerre mondiale met fin aux activités de cette société. Celle-ci sera reconstituée sous le nom de Société internationale de musicologie en 1927 sous l'impulsion d'Henry Prunières et de Guido Adler. Elle se dotera alors d'une revue, *Acta musicologica*.

¹¹⁹ À cette époque, les propriétaires de la maison d'édition C.F.W. Siegel sont Carl Linnemann et Richard Linnemann. Pour faire face aux difficultés financières de l'institut de recherche de Bückeburg, ils sont à l'origine de la fondation de la *Gesellschaft der Freunde des Institutes*, société des amis de l'institut.

¹²⁰ FELLINGER, Imogen *et al.* Periodicals. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [Consulté le 19 Juin 2009]. Disponible sur : <https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21338pg31> : de 1903 à 1910, *Musikalisches Wochenblatt/Neue Zeitschrift für Musik : Vereinigte musikalische Wochenschriften* et en 1912 le périodique *Musikverlag und Musikleben*.

scientifique de la revue, signe un texte intitulé « Zum neunten Jahrgang » en ouverture de ce numéro.

On peut noter l'importance du mécénat dans la vie de la revue : dans son texte introductif¹²¹, celle-ci marque sa reconnaissance au prince Adolf zu Schaumburg-Lippe. En 1952, Wilibald Gurlitt réussit à convaincre un mécène privé, Ernst Hohner, de reprendre la publication de l'*Archiv für Musikwissenschaft*¹²² ; la fondation Hohner de Trossingen, dont les débuts datent de 1951, a également pris en charge la création de l'actuelle Hochschule für Musik et d'un institut pour musique populaire et « de jeunesse ». Il n'est pas inutile de préciser que cette fondation est financée par l'entreprise Hohner, fabricant d'accordéons et d'harmonicas. Cet élément est d'importance pour cerner le paysage éditorial des revues allemandes. En 1962-1963, la publication de la revue passe aux mains des éditions commerciales Franz Steiner.

Il apparaît que la publication de l'*Archiv für Musikwissenschaft* est assurée successivement par quatre éditeurs au profil très différent : deux éditeurs musicaux, une fondation d'entreprise de facture instrumentale, un éditeur de livres académiques. Cet itinéraire éditorial de la revue est d'une diversité remarquable et caractéristique de la situation allemande. Alors qu'en France les acteurs du monde musical — éditeurs musicaux et facteurs instrumentaux — se font discrets dans le paysage éditorial des revues musicologiques, ils se révèlent très actifs sur ce plan en Allemagne. D'un point de vue plus général, les éditeurs musicaux allemands ont joué un rôle déterminant dans la diffusion de la musicologie.

Le cas du premier éditeur de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, Breitkopf & Härtel est significatif. Il montre à quel point ce sont les hommes et leurs centres d'intérêt qui orientent la politique d'une maison d'édition, et cela parfois pour longtemps, et que l'éditeur est un des acteurs centraux de la diffusion et de l'établissement d'un champ disciplinaire. Le poids des éditeurs allemands dans la publication des revues musicologiques, constaté à partir du corpus large, trouve sa source dans l'histoire de l'édition musicale allemande et, plus précisément, dans celle de certains éditeurs spécifiques.

Les débuts des éditions Breitkopf & Härtel sont décisifs. La maison Breitkopf ouvre en 1719 en tant qu'imprimeur généraliste ; encouragé par son amitié avec Johann Christoph Gottsched, son fondateur Bernhard Christoph Breitkopf se consacre d'abord à l'édition littéraire, les éditions musicales jouant un second rôle. Ce sont les innovations techniques de son fils Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (1719-1794) en matière de gravure musicale, qui propulsent la maison au premier plan du paysage de l'édition musicale allemande puis

¹²¹ Zum Geleit. *AfMW*, 1918, vol. 1, n° 1.

¹²² GURLITT, Wilibald. Zum neunten Jahrgang. *AfMW*, 1952, vol. 9, n° 1.

européenne. Presque tous les compositeurs les plus importants de la seconde moitié du XVIII^e siècle tentent de faire éditer des œuvres par Johann Gottlob Immanuel Breitkopf qui s'entoure de scientifiques et de musiciens reconnus, s'intéresse à la recherche savante et publie des articles. L'orientation « savante » de la politique éditoriale semble dès lors lancée ; elle est poursuivie, à partir de 1796, par Gottfried Christoph Härtel (1763-1827) qui reprend l'entreprise¹²³. Selon Jean-Yves Mollier, « tout laisse à penser que l'édition est née en Europe, essentiellement en France, dans les îles britanniques et dans les territoires germaniques, entre 1760 et 1810 »¹²⁴ ; Johann Gottlob Immanuel Breitkopf et Gottfried Christoph Härtel semblent être des acteurs de cette transition qui s'opère entre la fonction d'imprimeur et celle d'éditeur ; on pourrait leur attribuer le portrait que Jean-Yves Mollier dresse des premiers éditeurs :

« L'esprit toujours à l'affût de la nouveauté, débordant d'activité, lecteurs infatigables de la presse, des revues et des livres de leurs concurrents, ils sont porteurs de projets intellectuels qui les distinguent radicalement du négociant d'antan qui aspirait à vivre de ses rentes et à se retirer des affaires une fois fortune faite. »¹²⁵

La naissance de la figure de l'éditeur au tournant du XIX^e siècle me semble coïncider avec la diffusion ou même la production de la *Musikwissenschaft* qui, elle-même, à ce moment, est au centre d'une constellation de multiples facteurs technologiques et culturels. Breitkopf & Härtel a contribué à diffuser un canon musical, celui de la musique germanique classique et romantique, notamment par la création de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (1798-1848), revue majeure de critique musicale en Allemagne, et par le rayonnement international de l'entreprise assuré par des filiales et des conventions avec des maisons d'édition à l'étranger. Cet éditeur a également diffusé un canon musicologique, par le biais de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, ce que j'approfondirai au chapitre 4, mais aussi par celui de ses activités : édition critique d'œuvres musicales¹²⁶, catalogues des œuvres de compositeurs¹²⁷, accompagnement du mouvement de redécouverte du patrimoine musical ancien¹²⁸, publication de monographies de très haute qualité concernant la musique,

¹²³ PLESSKE, Hans-Martin. Breitkopf & Härtel. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [Consulté le 19 Juin 2009]. Disponible

sur : <https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03920>

¹²⁴ MOLLIER, Jean-Yves. Naissance de la figure de l'éditeur. In LEGENDRE, Bertrand, Robin, Christian (dir.). *Figures de l'éditeur*. Nouveau Monde, 2005. P. 14.

¹²⁵ *Ibid.* P. 18.

¹²⁶ Autour de 1800, Gottfried Christoph Härtel lance l'édition d'une collection d'œuvres complètes, collection qui peut être considérée comme l'ancêtre des éditions critiques. Entre 1850 et 1912, Breitkopf & Härtel publie des éditions critiques monumentales des œuvres de compositeurs comme W. A. Mozart, J. Haydn, R. Schumann, F. Schubert, H. Schütz, H. Berlioz, F. Liszt, R. Wagner et J. H. Schein.

¹²⁷ À partir du milieu du XIX^e siècle, la maison d'édition s'est consacrée à publier plusieurs catalogues, notamment ceux des œuvres de Mozart (catalogue de Koechel) dès 1862, puis de Carl Philipp Emmanuel Bach en 1905 (Catalogue Wotquenne) et de Jean-Sébastien Bach en 1950.

¹²⁸ Cet éditeur publie les travaux de la Bach Gesellschaft au milieu du XIX^e siècle, ainsi qu'à partir de la fin du siècle, les *Denkmäler Deutscher Tonkunst* et *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, sous la responsabilité de musicologues.

notamment des correspondances de compositeurs, collaboration avec des musicologues comme Robert Eitner, Hugo Riemann, Hermann Kretzschmar, Friedrich Ludwig, Johannes Wolf, Hermann Abert et Rudolf Schering. La section de publication de livres produit des ouvrages qui comptent parmi les travaux musicologiques les plus significatifs du XIX^e siècle. Parallèlement, l'éditeur s'investit sur le plan pédagogique et didactique en faisant paraître des traités théoriques et des méthodes musicales. Il est à remarquer que le catalogue de cet éditeur s'ouvrait également à des domaines comme la théologie, la médecine et l'esthétique.

Depuis 1798, une vingtaine de revues émanent de cette maison d'édition. Parmi ces titres figurent des bulletins d'information de la société elle-même, des revues musicales et de nombreuses revues musicologiques de premier plan comme l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (1798-1848) déjà mentionnée et, pour la musicologie, les *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* (Chrysander ; 1863,1867), les *Monatshefte für Musikgeschichte* (R. Eitner ; 1884-1905), la *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* (Chrysander, Spitta et Adler ; 1885-1894) et les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (1899-1914), titres tous cités dans le texte introductif de la revue étudiée ici. L'*Archiv für Musikwissenschaft* se situe donc explicitement dans la lignée des revues musicologiques publiées par cet éditeur et qui sont aussi les revues les plus significatives de leur temps¹²⁹.

Breitkopf & Härtel légitime une conception de l'édition musicale dans laquelle la production de livres et de revues musicales ou de *Musikwissenschaft* accompagne celle de partitions, dans laquelle la connaissance théorique de la musique fonde la pratique musicale, dans laquelle l'approche savante de la musique s'allie à l'interprétation musicale. Des éditeurs comme Breitkopf & Härtel ont grandement contribué à la diffusion de la *Musikwissenschaft* et à son développement, à sa valorisation et à sa légitimation. En Allemagne, ils ont aussi

¹²⁹ Liste de revues publiées par Breitkopf & Härtel :

Allgemeine musikalische Zeitung (1798-1848), *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* (Friedrich Chrysander ; 1884-1905), *Monatshefte für Musikgeschichte* (Robert Eitner ; 1863, 1867), *Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig*, devient en 1876 *Mitteilungen des Hauses Breitkopf & Härtel* (1838-1952), *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* (F. Chrysander, Friedrich Spitta et Guido Adler ; 1885-1894), *Deutscher Bühnen-Spielplan* (1896-1944), *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (1899-1914), *Bulletin de la Société internationale de musicologie* (1928-1930), *Acta musicologica* (après 1935, la publication de la revue est assurée par d'autres éditeurs) (1931-1935), *Konzert-Programm-Austausch* (1892-1923), *Bach-Jahrbuch* (Arnold Schering ; 1904-1952), *Studien zur Musikwissenschaft : Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (G. Adler ; 1913-1916, 1918-1923), *Gluck-Jahrbuch* (1913-1918), *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (Alfred Einstein ; 1918-1935), *Der Bär : Jahrbuch von Breitkopf & Härtel* (1924-1930), *Händel-Jahrbuch* (Rudolf Steglich) (1928-1933), *Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft* (1928-1930), *Acta musicologica* (1931-1935), *Archiv für Musikforschung* (R. Steglich) (1936-1943), *Acta Mozartiana* (1956-1965), *Mitteilungen des Max Reger-Instituts* (1954-1974), *Collegium musicae novae* (1954-1968).

Cf. FELLINGER, Imogen *et al.* Periodicals. In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [Consulté le 19 juin 2009] Disponible sur :

<https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21338>

et *Library of Congress Online Catalog*. 2006. [Consulté le 14/10/2006]. Disponible sur : www.loc.gov

participé à une alliance entre la pratique musicale et l'approche théorique de la musique. On comprend mieux alors pourquoi les éditeurs musicaux allemands occupent une place prépondérante dans la publication des revues du corpus large et comment une entreprise comme Hohner a pu être amenée à apporter son aide financière à l'*Archiv für Musikwissenschaft*.

Pourtant, on peut s'étonner que les éditeurs musicaux français et américains ne soient pas plus présents sur le terrain de la publication de revues musicologiques. L'explication se trouve peut-être du côté de l'histoire de l'édition musicale ; ceci reste à confirmer par un examen plus approfondi à mener ailleurs. En effet, l'édition musicale française est florissante dans la première moitié du XVIII^e siècle. Cependant, alors que le support de la revue musicale prend forme et s'affirme, le pôle de l'édition musicale se déplace de Paris et Londres vers diverses villes des Pays-Bas et de l'Allemagne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle¹³⁰ : au XIX^e siècle, l'édition musicale allemande est dispersée entre plusieurs villes, mais il semble que son centre majeur soit Leipzig, ville de l'industrie d'édition du livre et où se situe alors la maison d'édition Breitkopf & Härtel. Le poids des éditeurs musicaux allemands dans la publication de périodiques musicologiques semble donc lié à la conjonction d'un contexte particulier – le transfert du centre européen de l'édition musicale vers l'Allemagne parallèlement à la naissance de la forme de la revue musicale –, d'innovations techniques qui ont permis l'essor de l'édition musicale allemande, d'actions d'hommes isolés, comme les dirigeants de Breitkopf & Härtel et les musicologues dont ils ont su s'entourer, de politiques éditoriales à long terme.

3.2. *The Musical Quarterly*¹³¹

The Musical Quarterly appartient au corpus de revues phares, aux côtés de l'*Archiv für Musikwissenschaft* et de la *Revue de Musicologie*. Il compte parmi les revues musicologiques les plus importantes et les plus anciennes aux États-Unis. Son parcours éditorial est intéressant à plus d'un titre. Fondé en 1915 par un éditeur commercial, il témoigne de l'influence de la tradition germanique. Repris en 1989 par Oxford University Press, il appartient à la catégorie des revues publiées par des presses universitaires, dont j'ai montré, à partir du corpus large, qu'elles dominaient actuellement l'édition de revues musicologiques aux États-Unis. Assez rapidement dans l'histoire de ce périodique, on constate que cei-ci

¹³⁰ KRUMMEL, Donald W. Printing and publishing of music, §II, 3. The Age of Engraving, 1700-1860. In SADIE, Stanley (éd.). *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Londres : MacMillan, 1980. Vol. 15, p. 268.

¹³¹ Cf. Annexe 3

s'émancipe d'un modèle européen, et plus particulièrement allemand, emprunté au moment de sa fondation, pour affirmer son identité américaine.

L'idée de créer *The Musical Quarterly* a été lancée par Rudolph Schirmer, responsable d'une des plus importantes maisons d'édition musicale américaines, puis concrétisée en 1915 à New York, ville dont je rappelle qu'elle était alors le lieu d'une importante activité éditoriale. Ce dernier aspect n'est pas à négliger : ici encore, comme pour l'*Archiv für Musikwissenschaft*, on peut associer le dynamisme d'un centre industriel et commercial de l'édition – New York ou Leipzig – à la diffusion du savoir et d'un domaine disciplinaire en particulier. *The Musical Quarterly* naît dans un contexte où la musicologie américaine n'est pas encore établie ; dès son premier article, il propose une définition de cette discipline.

Il s'agit d'un second exemple de l'action des éditeurs de musique dans le domaine de la publication de revues. Il est parfois dit que, pour les éditeurs musicaux, contrairement aux sociétés savantes qui ne sont pas soumises à l'impératif commercial, la revue se révèle souvent être un outil de promotion du catalogue. Les périodiques publiés par les éditeurs commerciaux de musique sont donc soupçonnés de fournir une vision réductrice de la vie musicale. En ce qui concerne *The Musical Quarterly*, les éditeurs scientifiques insistent à plusieurs reprises sur la volonté de Rudolph Schirmer de ne pas faire de cette revue un organe de la maison d'édition et de ne pas intervenir dans la revue, ni en tant qu'auteur, ni en tant qu'éditeur scientifique¹³². C'est aussi pour cette raison que Rudolph Schirmer charge Oscar Sonneck, responsable du département de musique de la Bibliothèque du Congrès de Washington, de l'édition scientifique du *Musical Quarterly*. Malgré le fait que cette neutralité n'ait jamais été démentie par aucun des éditeurs scientifiques, que la revue n'offrait pas de place à la publicité directe des œuvres publiées par Schirmer¹³³, je ne peux m'empêcher de relever une ambiguïté : de nombreux éditeurs scientifiques de la revue ont occupé un poste à responsabilités au sein de la maison d'édition¹³⁴.

Entre le moment où germe l'idée de créer une revue et la publication de son premier numéro, plusieurs années s'écoulent. Dans un texte paru en 1924 dans *The Musical Quarterly*, « After ten years », Oscar Sonneck, revient sur la conception du périodique :

¹³² SONNECK, Oscar. After ten years. *MQ*, 1924, vol. 10, n° 4, p. 459-462 ; SONNECK, Oscar. Rudolph Schirmer. *MQ*, octobre 1919, vol. 5, n° 4, p. 451-452 ; ENGEL, Carl. A postscript. *MQ*, 1929, vol. 15, n° 1, p. 149 ; ENGEL, Carl. Oscar Sonneck, *MQ*, janvier 1933, vol. 25, n° 1, p. 2 ; S[ALZMAN], E. Introduction. *MQ*, hiver 1991, vol. 75, n° 4, Anniversary Issue: Highlights from the First 75 Years. P. iv.

¹³³ Voir par exemple : SONNECK, Oscar. Rudolph E. Schirmer. *MQ*, 1919, vol. 5, n° 4, p. 451-452, dans lequel l'auteur relate l'épisode suivant : « [...] when the physical appearance and character of the magazine were being tentatively discussed, the Editor, boldly testing, as he later on confessed, the idealistic motives of Mr. Schirmer, urged that Schirmer publications be rigorously barred from the section devoted to publishers' announcements. With but a moment's hesitation, Mr. Schirmer accepted this unprecedented condition. The Editor then relented – but had his difficulties to persuade Mr. Schirmer to do likewise. »

¹³⁴ Cf. Annexe 3, 2.1. Éditeurs scientifiques : indications biographiques

« [...] au début de 1914, Mr Schirmer me rendit visite à la Bibliothèque du Congrès. Au cours de la conversation, Mr Schirmer [...] déclara qu'il était temps de réaliser son ambition et celle de son frère Gustave, dont la mort prématurée avait eu lieu en 1907, de publier une revue musicale comme partie intégrante des travaux de la maison Schirmer. »¹³⁵

Dans ce même texte, en tant que premier éditeur scientifique du *Musical Quarterly*, Sonneck fait référence à un prospectus publié en 1914 et destiné à présenter la future revue. Environ un an s'écoule donc entre le recrutement d'Oscar Sonneck par Rudolph Schirmer, l'annonce de la parution et la publication du premier numéro en octobre 1915.

Comme la plupart des éditeurs de musique classique aux États-Unis, la maison Schirmer ouvre au milieu du XIX^e siècle : elle est fondée en 1861 à New York par Gustav Schirmer (1829-1893), un allemand arrivé à New York en 1837, et Bernard Beer. Le succès que rencontre l'éditeur au début du XX^e siècle lui permet d'investir dans des projets à faible lucrativité, comme l'édition d'une revue musicologique. En 1913, lors d'une conférence tenue à la Schola Cantorum de New York, Oscar Sonneck déplore l'absence d'une revue musicale de haute qualité comme il en existe alors en Europe¹³⁶ ; Rudolph Schirmer lui propose la direction scientifique d'un périodique de ce type. Pour ce dernier, il souhaitait prendre exemple sur les revues musicales européennes et en particulier allemandes, l'Allemagne étant souvent considérée comme le « berceau »¹³⁷ de la musicologie. Les périodiques américains publiés pendant la seconde moitié du XIX^e siècle et jusqu'en 1915 relèvent principalement de la critique musicale, de l'annonce de concerts, de la pédagogie musicale, de la pratique chorale ou orchestrale et sont fortement influencés par le modèle allemand. De nombreux titres recensés par Imogen Fellinger¹³⁸ sont en langue allemande. Selon, H. Earle Johnson, une des premières revues musicales américaines, *The Musical Magazine, or Repository of Musical Science, Literature and Intelligence*, dont le premier numéro paraît le 5 janvier 1839, adopte un point de vue nettement allemand et consiste presque entièrement en la traduction d'articles

¹³⁵ SONNECK, Oscar. After ten years. *MQ*, 1924, vol. 10, n° 4, p. 459 :

« [...] early in 1914 Mr. Schirmer visited me at the Library of Congress. In the course of conversation, [...], Mr. Schirmer declared the time ripe for the realization of his ambition and that of his brother Gustave, whose premature death had occurred in 1907, to publish as an integral part of the labors of the house of Schirmer a musical magazine. »

¹³⁶ SONNECK, Oscar. After Ten Years. *MQ*, vol. 10, n° 4, p. 459.

¹³⁷ POTTER, Pamela Maxine. *Trends in German musicology, 1918-1945 : The effects of methodological, ideological, and institutional change on the writing of music history*. Thèse (PhD). Yale University, 1991. 304 p. À l'inverse, l'article « Musicology » du *Grove Music Online* invite à considérer la musicologie comme un « produit des Lumières » françaises. Cf. *supra* chapitre 1.

¹³⁸ Par exemple : *Deutsche Musikzeitung für die Vereinigten Staaten (Staaten von Nordamerika)* (Philadelphie ; 1856/7-1860/1), *Kleine Musik-Zeitung : Musical Gazette* (New York ; 1858/9-1870) ; *Bühnen-Almanach des St. Louis-Opern Hauses* (St Louis, 1861) ; *New Yorker Musik-Zeitung* (New York ; 1865- ?79), *Neue New Yorker Musik-Zeitung* (New York ; 1866/7- ?1870/71) ; *New York Figaro : Belletristische Wochenschrift für Theater, Musik, Kunst, Literatur und Unterhaltung* (New York ; 1881-1900) ; *Deutsch-amerikanische Chorzeitung* (Chicago ; 1891/2-1893/4) ; *Lyra : Populäre Monatsschrift für Musik, Kunst, Wissenschaft und Leben* (New York ; 1900/01) ; *Aus der musikalischen Welt* (New York ; 1906/7-1908/9). Cf. Fellinger Imogen. Periodicals. In Sadie Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Londres : Macmillan, 1980. Vol. 14, p. 409-535.

extraits de périodiques allemands ; « même les articles sur la vie musicale à Paris étaient traduits de revues allemandes. »¹³⁹ Toutefois, il existe d'autres périodiques qui exposent une vision différente de la musique et, avec les premières années du XX^e siècle, les titres allemands de périodiques musicaux disparaissent.

C'est donc dans la perspective de doter les États-Unis d'une revue savante de musique comme il en existe en Europe qu'Oscar Sonneck et Rudolph Schirmer créent le *Musical Quarterly*. Leur politique éditoriale vise à faire du *Musical Quarterly* une publication qui se situe dans la lignée de *Die Musik* et de *La Rivista Musicale Italiana*¹⁴⁰. Pourtant, selon James Holmes¹⁴¹, *The Musical Quarterly* hériterait beaucoup du *Musical Antiquarian* (1909-1913), revue trimestrielle anglaise qui propose une approche historique de la musique et qui se rapporte surtout à la musique ancienne, publiée par Oxford University Press et à laquelle contribua Oscar Sonneck. *Die Musik* et *La Rivista Musicale Italiana* sont deux revues musicales européennes majeures, la première étant allemande et la seconde italienne, les deux pays dans lesquels Oscar Sonneck, de père américain et de mère allemande, a étudié. Comme lui, les premiers éditeurs scientifiques du *Musical Quarterly* sont imprégnés de culture européenne, soit en raison de leurs origines, soit parce qu'ils ont effectué leurs études en Europe¹⁴².

Si cette influence européenne est déterminante, et cela également par le fait que *The Musical Quarterly* doit puiser dans le vivier européen de musicologues pour alimenter les numéros des premières années, ce périodique oriente son contenu en priorité vers la musique américaine. D'ailleurs, la maison d'édition Schirmer était fortement engagée dans la publication de la musique américaine qui compte aussi parmi les principaux centres d'intérêt des deux premiers éditeurs scientifiques du *Musical Quarterly*, Oscar Sonneck et Carl Engel.

Auteurs, éditeurs scientifiques et éditeurs commerciaux sont les acteurs qui ont forgé *The Musical Quarterly*. À l'origine de la fondation de la revue, la maison d'édition Schirmer a assuré la publication de celle-ci pendant 70 ans, de 1915 à 1985. En 1968, cette société passe

¹³⁹ JOHNSON, H. Earle. Early New England Periodicals Devoted to Music, *MQ*, 1940, vol. XXVI, n° 2, p. 157-158.

¹⁴⁰ SONNECK, Oscar. After ten years. *MQ*, 1924, vol. 10, n° 4, p. 462 : « The Musical Quarterly is still young compared with such magazines as the "Rivista Musicale Italiana" and "Die Musik" from which it originally drew much of its editorial inspiration. »

Die Musik (Berlin et Leipzig : Hesse, 1901/2-1914/15 ; Stuttgart, Berlin et Leipzig, 1922/3-1928/9 ; Berlin, 1928/9-1942/3)

Rivista musicale italiana (Turin: Bocca, puis Milan, 1894-1932, 1936-1943, 1946-1955), puis *Nuova rivista musicale italiana* (Turin: ERI, 1967-95; 1997-)

¹⁴¹ HOLMES, James R. *The Musical Quarterly : its History and Influence on the Development of American Musicology*. A Thesis submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in the Department of Music. Chapel Hill, 1967. 83 p.

¹⁴² Cf. Annexe 3, 2.1. Éditeurs scientifiques : indications biographiques

aux mains de Macmillan, société d'édition généraliste et de dimension internationale née en 1843, qui, comme je l'ai déjà indiqué, cède en 1986 la publication de partitions musicales à Music Sales, mais conserve celle de livres, dont celle du *Musical Quarterly*¹⁴³, sous le nom de Schirmer Books. Jusqu'en 1988, *The Musical Quarterly* reste sous la responsabilité de cet éditeur aux activités variées : publications à vocation pédagogique, publications scientifiques, livres de fictions et documentaires, services éditoriaux de distribution et de production. Macmillan compte de nombreuses revues scientifiques à son catalogue, de même que des ouvrages dans le domaine de la musique, comme *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹⁴⁴.

En 1989, après deux années d'interruption de sa parution, *The Musical Quarterly* vient enrichir le catalogue d'Oxford University Press. Remontant au xv^e siècle, ayant ouvert une maison « sœur » aux États-Unis dès la fin du xix^e siècle, OUP établit sa politique éditoriale sous le contrôle de l'université d'Oxford. L'activité de publication de revues de cet éditeur a commencé en 1906 et s'est considérablement développée depuis : OUP publie plus de 180 revues scientifiques, très souvent en collaboration avec des sociétés savantes prestigieuses¹⁴⁵. Cinq revues concernent la musique et comptent parmi les plus significatives dans leur domaine : *Early Music* (à partir de 1973 chez OUP), *The Musical Quarterly*, *Music & Letters* (à partir de 1955 chez OUP), *The Opera Quarterly*, *Journal of the Royal Musical Association* (à partir de 1987 chez OUP). Il est à remarquer encore une fois que, comme d'autres presses universitaires éditrices de revues du corpus large, Oxford University Press a repris ces titres alors qu'ils paraissaient depuis plusieurs années sous la tutelle d'éditeurs commerciaux et surtout de sociétés savantes. Les domaines couverts par OUP sont variés. Celui de la musique s'est développé principalement au xx^e siècle, notamment avec la publication en 1901 de l'*Oxford History of Music* de W.H. Hadow. Oxford University Press a mené en parallèle l'édition de livres sur la musique, dont de nombreux titres de référence, et l'édition de partitions¹⁴⁶.

Depuis sa création, *The Musical Quarterly* a toujours dépendu de maisons d'édition de grande notoriété et de dimension internationale que ce soit dans le domaine musical pour Schirmer, dans le domaine de l'édition généraliste pour Macmillan, ou dans celui de l'édition scientifique pour Oxford University Press. Les profils de ces éditeurs sont bien différenciés et ceci montre encore à quel point la vie des revues est mouvementée. Placé d'abord sous la

¹⁴³ MARROCCO, W. Thomas, JACOBS, Mark, BOZIWICK, George. Schirmer. In MACY, L. (éd.). *Grove Music Online*. [Consulté le 02/10/2007]. Disponible sur : <http://www.grovemusic.com>

¹⁴⁴ *Macmillan Publishers throughout the World : About us*. Macmillan Publishers, 2007. [Consulté le 2/10/2007]. Disponible sur : <http://www.macmillan.com/aboutus.asp>

¹⁴⁵ *Oxford University Press*. 2007. [Consulté le 09/03/2008]. Disponible sur : <http://www.oup.com>

¹⁴⁶ WARD JONES, Peter. Oxford University Press [OUP]. In MACY, L. (éd.). *Grove Music Online*. [Consulté le 03/10/2007]. Disponible sur : <http://www.grovemusic.com>

responsabilité d'un éditeur musical, le parcours du *Musical Quarterly* débute dans le sillage d'une certaine tradition germanique, visible par l'héritage que les fondateurs de ce périodique lui transmettent et par la signature européenne des articles publiés dans les premières années. Cette revue évolue parallèlement au contexte éditorial, à l'essor des universités américaines et à l'institutionnalisation de la musicologie, à laquelle elle contribue : entre la fondation du *Musical Quarterly* et aujourd'hui, la *musicology* est entrée à l'université, s'est imposée comme discipline ; par ailleurs, dans le monde américain de l'édition savante de périodiques de musique, les rôles ont été redistribués : les presses universitaires sont actuellement au premier plan.

Toutefois, depuis les débuts du *Musical Quarterly*, un personnage relie le monde de l'édition au monde scientifique, et, selon Ghislaine Chartron et Jean-Michel Salaün, deux économies emboîtées l'une dans l'autre, l'« économie symbolique » et l'« économie de biens »¹⁴⁷ : l'éditeur scientifique. D'ailleurs, les textes éditoriaux de ce périodique ne tranchent pas réellement la question de la paternité de la revue entre Oscar Sonneck et Rudolph Schirmer ce qui sera développé au chapitre 4¹⁴⁸. Les changements d'éditeurs scientifiques sont au moins sinon plus déterminants pour l'orientation du *Musical Quarterly* que les passages d'une structure de publication à une autre.

3.3. *Revue de Musicologie*¹⁴⁹

Après une période d'expansion économique et culturelle autour de 1900, la guerre met à mal le mouvement de coopération internationale qui s'était engagé dans de nombreux domaines, notamment dans le domaine musical. Valérie Tesnière remarque que « les congrès, dont l'essor s'est accéléré, sont brutalement arrêtés » et que « les revues refluent »¹⁵⁰. Cette observation générale est applicable aux recherches sur la musique : en effet, *Speaking of Music* ne recense aucune contribution sur la musique à un congrès européen entre 1914 et 1919¹⁵¹ ; l'analyse du corpus large révèle deux créations de revues musicologiques pendant la première guerre mondiale : *The Musical Quarterly* et le *Bulletin de la Société française de Musicologie* fondé en 1917, date à partir de laquelle « le débat s'amorce à nouveau sur la réorganisation d'après guerre »¹⁵². Saluant le « mérite » de Lionel de la Laurencie de fonder

¹⁴⁷ CHARTRON, Ghislaine, SALAÜN, Jean-Michel. La reconstruction de l'économie politique des publications scientifiques. *BBF*, 2000, t. 45, n° 2, p. 33.

¹⁴⁸ Cf. *infra* chap. 4., 1.1. Généalogie de la revue

¹⁴⁹ Cf. Annexe 4.

¹⁵⁰ TESNIÈRE, Valérie. *Le Quadrige : un siècle d'édition universitaire 1860-1968*. Paris : Presses universitaires de France, 2001. P. 197.

¹⁵¹ COWDERY, James R., BLAZEKOVIĆ, Zdravko, BROOK, Barry S. (éds). *Speaking of music : music conferences, 1835-1966*. New York : RILM, 2004. P. 15.

¹⁵² *Ibid.*

une société de musicologie en pleine guerre, André Schaeffner justifie, à l'occasion du cinquantenaire de cette association, le choix du premier éditeur de ce bulletin :

« La même année [en 1917] paraissait chez Alcan le premier numéro de notre revue, qui ne s'intitulait encore que *Bulletin de la Société française de Musicologie*. Pourquoi Alcan, éditeur universitaire et plus particulièrement d'ouvrages philosophiques, et non point quelque éditeur de musique ? Déjà chez Alcan avaient paru trois années de suite, de 1911 à 1913, trois ouvrages collectifs sous le titre de *L'Année musicale*, les véritables ancêtres de nos propres publications. Également chez Alcan une collection de monographies était publiée, *Les Maîtres de la musique*, dirigée par Jean Chantavoine et où figurent le *Haendel* de Romain Rolland, le *Jean-Sébastien Bach* d'André Pirro, le *César Franck* de Vincent d'Indy, le *Rameau* de Louis Laloy et bien d'autres ouvrages que l'on a encore aujourd'hui intérêt à consulter. »¹⁵³

Les éditions Alcan avaient déjà publié *L'Année musicale*¹⁵⁴ entre 1911 et 1914, sous la responsabilité scientifique de Michel Brenet (alias Marie Bobillier), de Jean Chantavoine et de Lionel de la Laurencie. Ces lignes, écrites cinquante ans après la naissance du *Bulletin*, explicitent la volonté des fondateurs de la SFM de légitimer la musicologie dans le milieu universitaire.

En effet, l'éditeur Félix Alcan, aux talents de musicien¹⁵⁵, est une « figure centrale » de l'édition universitaire française de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle :

« Plus qu'une maison qui assimile *a posteriori* des courants de pensée originaux, plus que le point de passage obligé de tout thésard talentueux, l'entreprise Alcan a avant tout été celle qui sait accueillir et faire cohabiter toutes les tendances qui émergent dans la recherche de 1875 jusqu'en 1914. Ces courants à la recherche d'une légitimation vont la trouver dans l'université qui se structure alors, l'éditeur étant un élément central de cette stratégie. »¹⁵⁶

La musicologie fait partie de ces tendances nouvelles ; elle ne trouve sa place à l'université que plusieurs décennies plus tard, mais les fondateurs de la *Revue de Musicologie* semblent bien poursuivre cette « stratégie » décrite par Valérie Tesnière.

Plusieurs éléments font penser que c'est en opposition à un certain milieu musical, celui de la critique, que se construit la musicologie. Cet aspect sera approfondi au chapitre 5¹⁵⁷, notamment par l'examen des définitions que l'on donne des termes « musicographie » et « musicologie ». À ce moment clé de l'institutionnalisation et de la définition de la musicologie française, celui de la fondation de la Société française de Musicologie, le choix de cet éditeur universitaire n'est pas anodin. En effet, dès ses origines, cette société savante revendique une place pour l'histoire de la musique à l'université :

¹⁵³ SCHAEFFNER, André. Cinquantenaire de la Société Française de Musicologie (Allocution du 26 janvier 1967). *RM*, 1967, t. 53, n° 2, p. 104.

¹⁵⁴ *L'Année musicale* éd. M. Brenet (M. Bobillier), J. Chantavoine, L. de La Laurencie, publié chez Alcan <1911-1913> 1912-1914, 3 vols, annuel.

¹⁵⁵ TESNIÈRE, Valérie. *Le Quadriga : un siècle d'édition universitaire 1860-1968*. Paris : Presses universitaires de France, 2001. P. 55.

¹⁵⁶ *Ibid.* P. 53.

¹⁵⁷ Cf. *infra* chap. 5, 1.3. La science comme valeur : de la musicographie à la musicologie

« Depuis une vingtaine d'années, les questions relatives à l'Histoire de la Musique et des Musiciens, à l'Esthétique et à la Théorie musicales, à la construction des instruments ont pris en France une grande extension et ont sollicité, de plus en plus, l'attention des érudits. Il est apparu, notamment, que, non seulement l'enseignement de l'Histoire de la Musique devait prendre la place à laquelle il a droit à côté de celui de l'Histoire de l'Art, mais encore que l'Histoire de la Musique pouvait apporter une contribution d'une importance extrême à l'Histoire générale. »¹⁵⁸

Dans le premier numéro du *Bulletin*, le « Comité » réclame pour l'enseignement de la musique une place « à côté de celui de l'Histoire de l'Art », et non au sein de celui-ci, comme c'était alors le cas à la Sorbonne et au Collège de France. Il n'échappe pas au lecteur de cette citation que l'étude savante de la musique est appréhendée ici selon une approche historique et qu'en outre, au sein de l'université, elle s'adosse à cette discipline majeure en ce début de XX^e siècle qu'est l'histoire, en lui apportant sa « contribution ». Par ailleurs, cet extrait situe la fondation de la Société française de Musicologie dans le cadre de l'essor que connaissent les études sur la musique en France depuis l'extrême fin du XIX^e siècle, essor qui correspond aussi à un effort de définition française de cette discipline. J'ai déjà mentionné au chapitre précédent le cours de Pierre Aubry de 1898-1899 à l'Institut Catholique de Paris qui contribue à officialiser le terme « musicologie »¹⁵⁹ ; j'ai également rappelé dans le présent chapitre l'élan qu'ont donné les conférences tenues à l'occasion de l'Exposition universelle en 1900 à Paris. Issu du premier numéro du *Bulletin de la SFM* de 1917, ce texte s'adresse aux lecteurs et se réfère, sans toutefois ne jamais la nommer si ce n'est d'« organisme international », à la Société Internationale de Musique, née en 1898-1899 à l'initiative de Oskar Fleischer et de Max Seiffert. Ce dernier est le fondateur de l'*Archiv für Musikwissenschaft* : par cette convergence, l'observateur prend conscience du caractère restreint du cercle des musicologues à la fin du XIX^e siècle et de la concentration du pouvoir en matière scientifique. Plus explicitement, il est fait mention dans ce texte, de la section française de la SIM réunie en 1904 par Lionel Dauriac.

Un épisode relaté dans *The Musical Times* et qui concerne cette section a retenu mon attention. Au Congrès de la Société Internationale de Musique tenu à Bâle du 24 au 27 septembre 1906, Jules Écorcheville aurait proposé de faire du *Mercure musical*, fondé par Jean Marnold et Louis Laloy en 1905, l'organe français de la Société Internationale de Musique : ainsi, il aurait suggéré de retirer les événements français des publications périodiques polyglottes de la société¹⁶⁰, événements qui auraient alors été relayés dans le périodique français. Cette proposition fut rejetée. Toutefois, Jules Écorcheville assimila alors

¹⁵⁸ *BSFM*, 1917, t. 1, n° 1, p. v-vi.

¹⁵⁹ Cf. *supra* chap. 1, 5. Évolution institutionnelle de la musicologie

¹⁶⁰ *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft* (éds Oskar Fleischer, Johannes Wolf ; publié par Breitkopf & Härtel, 1899/1900-1913/14) ; *Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft* (éds Oskar Fleischer, Max Seiffert ; publié par Breitkopf & Härtel, 1899/1900-1913/14)

le *Mercur Musical* aux publications centrales de la SIM en le qualifiant de *Bulletin français de la SIM*¹⁶¹ tout en excluant les membres non français. Il s'agit là, comme l'écrit *The Musical Times*, d'une « sécession littéraire et d'un abandon du principe fondateur de la société en ce qui concerne la publication, celui de la coopération. »¹⁶² Dorénavant, le français est absent des publications périodiques de la SIM et cet acte engendre des modifications en cascade de l'orientation du contenu de ces revues. La Société française de Musicologie se situe dans le sillage de cette section nationale de la SIM. En 1914, la Société internationale de musique et son bureau français mettent fin à leurs activités. C'est notamment pour remédier à cette carence que les musicologues français constituent en 1917 la Société française de Musicologie, initiative comparable à la création de la Deutsche Musikgesellschaft en 1918. À ses lecteurs, le comité du *Bulletin de la SFM* déclare qu'il « fut résolu de fonder une société nouvelle, à l'effet de reprendre les travaux interrompus par les événements politiques » :

La Société française de Musicologie « réunit la plupart des personnes qui s'adonnent aux recherches musicologiques ; son but est l'étude de l'Histoire de la Musique et des Musiciens, de l'Esthétique et de la Théorie musicales. Ses moyens d'action consistent dans la publication d'un Bulletin périodique, et, éventuellement, de documents, textes et travaux de toutes nature concernant la Musicologie. »¹⁶³

Cette société savante affiche son « patriotisme » dans ce texte aux lecteurs et expose les orientations scientifiques du travail envisagé : des recherches historiques dans les « dépôts d'archives » et les bibliothèques « en vue de faire revivre le passé musical » français.

Ces travaux ainsi que les comptes rendus des séances de la SFM et une partie bibliographique paraissent de 1917 à 1921 dans le *Bulletin de la Société française de Musicologie*. En 1922, partant d'un constat comparable à celui que formule Oscar Sonneck, c'est-à-dire qu'il n'existe plus en France de revues « qui soient spécialement consacrées aux études musicologiques »¹⁶⁴, il est décidé de créer un nouvel organe, la *Revue de Musicologie* :

« Désireuse d'étendre le champ de ses opérations, et sans cesser de s'adresser à ceux qui, en lui apportant les premiers leur adhésion, lui ont donné les plus précieuses marques de sympathie, elle [la SFM] voudrait maintenant atteindre un public plus étendu. C'est pourquoi, profitant de l'achèvement d'une première série de son bulletin périodique, elle a résolu, en inaugurant une seconde de modifier son titre, marquant par là son désir d'intéresser, en dehors de ses membres mêmes, tous ceux qui se préoccupent des questions de son ressort. »¹⁶⁵

En assurant une diffusion plus large de son périodique, la Société française de Musicologie voit croître le nombre de ses membres : entre 1920 et 1924, on passe de 80 à 250

¹⁶¹ *Le Mercure musical* (1905-1906) ; *Le Mercure musical et Bulletin français de la SIM* (1907) ; *Bulletin français de la SIM* (ancien *Mercur musical*) (1908-1909) ; *SIM Revue musicale mensuelle* (1910-1911) ; *Revue musicale SIM* (1912-1914).

¹⁶² The Late Jules Ecorcheville and his Undertakings. *The Musical Times*, 1^{er} mai 1915, vol. 56, n° 867, p. 276-278

¹⁶³ *BSFM*, 1917, t. 1, n° 1, n. p.

¹⁶⁴ *RM*, 1922, t. 3, n° 2, p. 2.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 2.

membres. La *Revue de Musicologie* compte donc de plus en plus d'abonnés ; en 1928, Julien Tiersot indique que « les propositions de communications soumises au Comité se multiplient », et que la SFM a déjà « dû augmenter à plusieurs reprises le nombre des feuilles d'impression de la *Revue de Musicologie*. »¹⁶⁶ Dans le même texte, il attribue au périodique « la principale raison d'être de la Société » : celui-ci diffuse les activités de la SFM et la fait vivre aux yeux des abonnés, pendant qu'en retour la Société française de Musicologie se concentre sur cette activité de publication. Entre la société savante et sa revue s'instaure une relation de dépendance réciproque en termes de diffusion, de légitimation et de validation.

Comme les deux autres revues « phares », la *Revue de Musicologie* a connu différents éditeurs. Entre 1922 et 1979, elle passe des mains des éditions Fischbacher à celles des éditions musicales Heugel. En 1979, en raison de la fermeture de la maison Heugel, les éditeurs scientifiques de la revue choisissent de confier sa diffusion aux éditions musicales Transatlantiques, aux éditions Minkoff puis aux éditions Zurfluh. Si les éditions Fischbacher côtoyaient le monde universitaire, les autres sont établies dans le monde musical. Au moment d'entrer au catalogue des éditions Transatlantiques, la *Revue de Musicologie* traverse des difficultés économiques et souhaite élargir sa diffusion, notamment vers les librairies parisiennes et de métropoles régionales :

« [...] nous souhaiterions que, sans renoncer en rien à son caractère scientifique, notre revue s'insère dans les grands débats qui occupent la scène musicologique internationale, qu'il s'agisse de facture, d'interprétation, de langage... Nous aimerions que nos lecteurs considèrent la *Revue de Musicologie* comme le lieu de rencontre de leurs idées, de leurs travaux, de leurs choix et surtout comme un moyen d'expression nullement réservé à tel ou tel courant de pensée. »¹⁶⁷

Toutefois, les éditeurs scientifiques indiquent bien que, malgré une diffusion plus large et l'ancrage dans le monde musical que leur confère cet éditeur, ils ne souhaitent pas renoncer à la dimension scientifique de la revue.

Les difficultés matérielles auxquelles doit faire face la Société de Musicologie pour publier sa revue se répercutent sur le contenu de celle-ci qui, en 1937, doit « être réduite de moitié, par suite de la hausse continue des tarifs »¹⁶⁸. Cette période de restriction se prolonge : en effet, la *Revue de Musicologie* compte de 1937 à 1939 un numéro double par an, puis en 1940 et 1941 voit sa publication arrêtée. Entre 1942 et 1944, la SFM poursuit ses activités de publications périodiques dans ses *Rapports et communications*¹⁶⁹. La *Revue de Musicologie* renaît en 1945, toujours confrontée à des difficultés économiques :

¹⁶⁶ *RM*, 1928, t. 9, n° 25, p. 56.

¹⁶⁷ *RM*, 1938, t. 19, n° 66-67, p. 124.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 124.

¹⁶⁹ *Rapports et communications de la Société française de musicologie* (à partir du numéro 73).

« La *Revue de Musicologie*, comme beaucoup d'autres revues scientifiques, subit en ce moment des retards dont nous nous excusons, mais qui sont dus surtout à la situation économique générale. Pour atténuer ces retards, nous avons réunis en un seul volume la matière des fascicules prévus pour 1947. Mais nos lecteurs n'y perdront rien, bien au contraire, car le nombre de pages de l'année 1947 est très supérieur à celui de 1946. »¹⁷⁰

En effet, depuis 1937, la parution de la *Revue de Musicologie* ne peut plus être considérée comme trimestrielle : les numéros doubles se multiplient, et les tomes 25 (1947), 26 (1948) et 27 (1949) réduisent quatre numéros en un. Depuis ces années, la *Revue de Musicologie* n'a plus jamais atteint le rythme de quatre numéros par an. Cependant, le nombre annuel de pages, tombé à moins de 100 en 1945 augmente régulièrement malgré les numéros multiples. Il avait atteint environ 340 en 1931 pour descendre progressivement à 100 en 1939 ; il dépasse de peu ce nombre en 1975 avec environ 360 pages et culmine en 1996 avec 400. Ces difficultés sont partagées par de nombreuses revues de sciences humaines et sociales qui bénéficient, comme la *Revue de Musicologie*, du soutien du Centre national de la recherche scientifique ou de celui du Centre national du livre en échange du respect des règles fixées par ces organismes subventionneurs.

En raison des difficultés économiques auxquelles sont exposées les associations, on pourrait penser que le choix de la société savante pour publier une revue est celui que l'on retiendrait par défaut¹⁷¹. Pourtant, selon Horst Kant, la structure de la société savante paraît adaptée à cette activité, du moins au XIX^e siècle :

« [...] les sociétés savantes se sont d'abord révélées particulièrement adaptées à assumer l'investissement spécifique que les revues à comité de lecture exigent. Avec, d'un côté, l'augmentation continue de l'investissement nécessaire à la production de revues et, de l'autre, le gain avéré de prestige pour la société qui pouvait renvoyer à ses propres revues, les sociétés cherchaient aussi à prendre en charge des revues déjà couronnées de succès [...]. Ceci était également opportun, dans la mesure où, entre autres choses, l'investissement éditorial lié à l'évaluation des propositions d'articles devenait toujours plus grand. »¹⁷²

En effet, la société savante réunit les spécialistes du domaine couvert par la revue : elle dispose d'un vivier d'évaluateurs potentiels pour constituer un comité de lecture. Elle possède la légitimité scientifique qui fait défaut à l'éditeur commercial. Du point de vue de l'économie symbolique, elle s'avère donc à la fois adaptée à la production de la revue et en retire des bénéfices en termes de croissance et de reconnaissance. La viabilité de la revue est liée à la

¹⁷⁰ *RM*, 1947, t. 25, n° 81-84, 2^e de couv.

¹⁷¹ Cf. Chap. 2, 2.2. Variété des structures éditoriales

¹⁷² KANT, Horst. Disziplinäre Gesellschaften als Träger von Fachzeitschriften. Einige Anmerkungen zur Entstehung physikalischer Zeitschriften im 19. Jahrhundert in Deutschland. In PARTHEY, Heinrich, UMSTÄTTER, Walther (éds.). *Wissenschaftliche Zeitschrift und Digitale Bibliothek : Wissenschaftsforschung Jahrbuch 2002* : « Dabei erwiesen sich Gesellschaften zunächst als besonders geeignet, den spezifischen Aufwand, den Referatezeitschriften erfordern, zu übernehmen. Bei dem einerseits immer größer werdenden Aufwand zur Produktion von Zeitschriften und andererseits dem erwiesenen Prestigegewinn durch die Gesellschaft, wenn sie auf ihre Zeitschriften verweisen konnte, waren die Gesellschaften auch bestrebt, bereits erfolgreiche Zeitschriften zu übernehmen [...]. Das war auch insofern günstig, als unter anderem der Herausgeberaufwand bezüglich der Beurteilung eingesandter Beiträge immer größer wurde. »

qualité de ces échanges symboliques : Horst Kant indique aussi que la revue et la société savante parviennent à une « symbiose » lorsque leur rayonnement devient équivalent¹⁷³.

Dans ces trois histoires de revues consacrées à l'*Archiv für Musikwissenschaft*, à *The Musical Quarterly* et à la *Revue de Musicologie*, j'ai volontairement privilégié le « profil éditorial », m'inspirant de la citation suivante extraite de l'« Enquête sur les nouvelles revues de sciences humaines et sociales (1985-1990) » parue dans *La Revue des Revues* :

« Il nous a paru en effet riche d'enseignements de porter l'essentiel de notre travail d'analyse et de réflexion sur cette évolution du *profil éditorial* des revues, plutôt que sur l'étude de la situation économique des revues et de son évolution dans la période considérée [...], dans la mesure notamment où ce type d'étude économique est grevé par le manque patent et navrant de données fiables : à quelques exceptions près, en effet, la dimension économique de l'activité revuiste n'est pas, comme pour l'ensemble de l'édition commerciale ou de la presse quotidienne et des magazines, le facteur décisif de l'existence ou de la non existence des revues. Notre hypothèse, validée par toute l'histoire des revues depuis plus d'un siècle, est que les revues tirent leurs raisons et possibilités d'existence (fût-elle marginale ou éphémère) moins des capitaux et des moyens matériels mis en jeu que de la force des projets éditoriaux et de l'existence de structures et de réseaux de sociabilité intellectuelle ou scientifique que ces revues organisent et activent, ainsi que des effets directs ou indirects dans les domaines intellectuels et scientifiques de leur production en termes de stratégie individuelle ou collective de légitimation. »¹⁷⁴

Du point de vue éditorial, ces trois parcours de revues révèlent la situation intermédiaire des revues de musicologie entre le champ scientifique, le champ commercial et le champ musical. Ces trois itinéraires montrent aussi que « toujours lié à des caractéristiques géographiques et à des propriétés linguistiques, le champ de l'édition prend des formes variables d'un pays à l'autre. »¹⁷⁵ S'y ajoutent des critères historiques et techniques. Si j'ai accentué volontairement le rôle de Breitkopf & Härtel dans le profil éditorial de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, qui n'a paru que de 1918 à 1920 sous la responsabilité de cet éditeur, c'est pour mettre en lumière la contribution des éditeurs musicaux allemands à la naissance de la *Musikwissenschaft* : cette situation découle d'une configuration qui réunit un contexte culturel particulier – celui du romantisme – et la formation du support de la revue musicale, des innovations techniques qui participent à l'essor de l'édition musicale allemande ainsi que l'investissement personnel d'éditeurs et de scientifiques. Toujours sur le plan éditorial, au moment de leur création, ces trois revues musicologiques s'adosent à un modèle légitimant : l'*Archiv für Musikwissenschaft* paraît chez l'éditeur musical allemand le plus célèbre et qui a publié plusieurs des premières revues majeures de musicologie ; *The Musical Quarterly*

¹⁷³ *Ibid.* P. 81.

¹⁷⁴ CHABIN, André, CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves, CORPET, Olivier. Enquête sur les nouvelles revues de sciences humaines et sociales (1985-1990). *RR*, 1993, n° 15, p. 69.

¹⁷⁵ THOMPSON, John B. L'édition savante à la croisée des chemins. *ARSS*, 2006/4, n° 164, p. 93.

s'appuie au départ sur le modèle allemand considéré par certains comme fondateur ; la *Revue de Musicologie* cherche un ancrage dans le monde de l'édition universitaire.

La deuxième partie de ce chapitre aura peut-être contribué à rendre plus explicite le rôle des éditeurs dans la production du savoir, comme nous y invite Roger Bautier :

« Certes, la philosophie des sciences et la sociologie des sciences de la seconde moitié du vingtième siècle nous ont habitués à reconnaître le caractère « construit » des connaissances et elles ont contribué à ce que les procédures intellectuelles de production de savoirs soient désormais conçues comme profondément attachées aux caractéristiques des moyens de communication, qu'il s'agisse des moyens de communication fondamentaux (l'oral, l'écrit, l'image), des types de discours (le narratif, l'argumentatif, l'injonctif...) ou bien des médias (livre, journal, télévision, exposition...). Mais, justement, la reconnaissance de cette construction n'a peut-être fait que renforcer la prégnance de la figure du chercheur, au détriment de celle de l'éditeur. »¹⁷⁶

Comme le lecteur pourra s'en convaincre dans les pages qui suivent et en annexe, les identités de ces trois périodiques sont diverses. Pourtant, leurs profils éditoriaux présentent de nombreuses ressemblances : l'existence de ces revues est affectée par les changements d'éditeurs, par les difficultés économiques qui rendent nécessaires un soutien financier d'un organisme public, d'un prince ou d'un éditeur commercial. Malgré ces facteurs qui pourraient entraver leur développement, ces revues ont une longévité et une stabilité remarquables ; surprenante, si l'on se réfère à la fragilité économique des revues de sciences humaines et sociales en général et de musicologie en particulier, cette solidité serait peut-être à mettre sur le compte du caractère fondateur de ces périodiques pour la musicologie. La *Revue de Musicologie* est le premier périodique français à se déclarer ouvertement musicologique ; *The Musical Quarterly* s'ouvre sur la définition de la *musicology* ; l'*Archiv für Musikwissenschaft* contribue à la renaissance de la *Musikwissenschaft* après la première guerre mondiale. Lors de la création de ces trois périodiques, leurs responsables éditoriaux partent du constat d'une carence que leurs projets devraient combler : selon Oscar Sonneck, les États-Unis ne produisent pas de revue de haute qualité sur la musique qui puisse rivaliser avec les périodiques européens ; les fondateurs de la Société de musicologie et de la *Revue de Musicologie* regrettent qu'en France il n'existe plus de revue savante consacrée à la musique ; pour les éditeurs de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, il s'agit de reprendre les activités interrompues avant le premier conflit mondial et de leur donner un caractère plus officiel et plus centralisé, par le biais du Fürstliches Institut für Musikforschung in Bückeburg.

Ce chapitre a souligné la variété des revues musicologiques, autant que la cohérence du support périodique. Archive, cette publication permet aussi la discussion, l'argumentation et la controverse. Selon ses usages, la revue sur la musique est un objet de divertissement ou de travail, de lecture ou d'écriture. Celui qui étudie la revue savante sur la musique se trouve

¹⁷⁶ BAUTIER, Roger. Axe Savoirs : Introduction. In LEGENDRE, Bertrand, ROBIN, Christian (dir.). *Figures de l'éditeur*. Nouveau Monde, 2005. P. 106.

confronté à la difficulté de définir un champ d'observation précis et homogène qui soit suffisamment représentatif et large : les frontières floues du territoire retenu ici ne font que confirmer l'amplitude du champ d'intervention du musicologue et résultent de l'histoire même du périodique musical. Outil de légitimation du musicologue, de la musicologie et de certaines musiques ou d'approches de la musique, la revue est un lieu paradoxal. D'une part, elle véhicule un savoir auquel on voudrait conférer, par l'écriture, vérité et objectivité ; en cela elle est un lieu d'expression d'un désir de vérité et de scientificité. D'autre part, sa capacité à accueillir la polémique en fait le support d'une information relative, résultat d'une interprétation, objet d'évaluation et de discussion. La revue oscille entre fixation et redéfinition permanente du savoir.

Chapitre 3.

La revue, espace disciplinaire

De prime abord, il me faut éclairer le lecteur sur le choix de deux métaphores auxquelles j'aurai souvent recours dans les pages qui suivent et que le titre de ce chapitre donne à lire. La première est la métaphore théâtrale. Ce choix découle d'une réflexion initiée par la lecture d'*Images en texte, images du texte* d'Annette Béguin-Verbrugge¹ : l'auteur de cet ouvrage y développe une approche du texte par ses frontières, c'est-à-dire par son cadre qui borde un espace de représentation :

« [...] la délimitation de l'objet "à lire" n'est pas uniquement une frontière perceptive, elle définit aussi un espace où le lecteur laisse s'installer une communication. »²

En effet, le lecteur imagine un espace de représentation à partir d'une trame qui lui est imposée. Il est lui-même intégré à ce lieu par un « contrat de communication » tel que le définit Yves Jeanneret :

« Je propose de comprendre par la notion de contrat de communication le fait qu'un acte de communication représente son propre fonctionnement et peut, dans cette mesure, l'infléchir. Par exemple, la sociologie du lectorat et le choix que fait un auteur de son public sont dans un rapport dialectique. L'auteur n'a pas le loisir de se donner un destinataire qui ne correspondrait à aucun lecteur effectif ; en revanche, le texte propose une sorte de règle du jeu, pose des contraintes qui conduisent certains lecteurs à s'exclure d'eux-mêmes, fournit un espace de liberté borné, ou orienté. »³

Or, ce lieu clos, dans lequel règne à la fois l'ordre et la liberté, qui réunit auteurs et lecteurs, ou acteurs et spectateurs, trouve un équivalent dans le théâtre ; la séparation entre les différents espaces du théâtre (scène, salle, coulisses, bureaux, etc.) figure aussi les limites du visible et de l'invisible pour le lecteur-spectateur et l'articulation des différentes fonctions de création, de lecture, de sélection et d'administration.

La revue scientifique peut être assimilée à un tel espace de représentation⁴ au sein duquel se joue une pièce – ou plusieurs – soumise à sélection, mise en scène, règles et à

¹ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2006. 313 p.

² *Ibid.* P. 38.

³ JEANNERET, Yves. *Écrire la science : formes et enjeux de la vulgarisation*. Presses universitaires de France, Paris, 1994. P. 269.

⁴ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Op. cit.* P. 251.

distribution des rôles. Considérant le « travail textuel du vulgarisateur », Yves Jeanneret écrit que celui-ci « consiste [...] à créer un théâtre de la science » :

« Entendons par là à la fois : d’abord, au sens étymologique, un dispositif pour voir la science, qui, comme on l’a déjà noté, ne se donne pas elle-même à voir ; ensuite, dans ce lieu de spectacle – de contemplation, de dérision, de jeu, c’est selon – des places et des rôles ; enfin, globalement, par le biais de ce dispositif, un point de vue sur le savoir et les pratiques qui le constituent. Comme on l’a déjà dit, le vulgarisateur est placé dans la nécessité de créer un tel théâtre, et il a le loisir, ou l’obligation, de montrer ce théâtre de façon manifeste, davantage que le chercheur ne le fait lorsqu’il réalise une communication conçue pour donner tous les gages de l’objectivité. »

Comme le vulgarisateur, mais peut-être de manière plus masquée, le chercheur conçoit son « théâtre de la science » en fonction d’un « contrat de communication » établi avec un public cible. Ce contrat prend forme dans ce que l’on considère volontiers comme le support par excellence de la communication scientifique, la revue de recherche.

Ainsi, la métaphore théâtrale me semble particulièrement adaptée au périodique. L’histoire et les titres des périodiques fournissent quelques éléments qui peuvent conforter ce choix. Au XVIII^e siècle, on dote les périodiques de type « Spectateur »⁵ d’une mission d’observation morale. Certes, ces publications qui contiennent des anecdotes, des aventures, des lettres et des discours ne relèvent pas de la revue savante, mais elles témoignent du poids que la forme périodique accorde à l’élément visuel et dramatique, de même que le font encore certains titres comme ceux-ci que j’ai extraits du corpus large : *Le Monde de la musique*, *Avant-scène Opéra*, *Bach perspectives*, *Musiktherapeutische Umschau*, *Perspectives of new music*. Si la revue obéit à des ressorts similaires à ceux de la représentation théâtrale, la métaphore théâtrale occulte cependant deux dimensions primordiales du support périodique : la dimension graphique, qui renvoie à la métaphore du tableau, et la périodicité, qui évoque un autre genre dramatique, le feuilleton télévisé. Cette comparaison entre la revue et le feuilleton peut surprendre mais paraît opératoire de plusieurs points de vue. D’abord, ce dernier genre dramatique a emprunté à la fois au théâtre et à la presse. Toutefois, contrairement au théâtre, l’écran installe un filtre entre cette scène et le spectateur, comme la page écrite se dresse entre l’auteur et le lecteur ; dans le premier cas comme dans le second, ce filtre diffère la production du discours dans le temps. La parution à intervalles réguliers dans le temps permet une accoutumance du lecteur et, par là, une fidélisation d’un public sur la base de procédés visuels et narratifs. À l’inverse de la revue scientifique, outil de travail, le feuilleton est considéré comme un objet de divertissement ; cette comparaison peut faire l’effet d’un clin d’œil, mais il m’a semblé intéressant de repérer, de manière passagère, les points de contact entre deux objets aux statuts si différents.

⁵ LÉVRIER, Alexis. *Les journaux de Marivaux et le monde des « spectateurs »*. Paris : Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2007. 521 p.

En me fondant sur *Surveiller et punir* de Michel Foucault, j'aurai recours à une seconde métaphore dans cette thèse : celle du territoire quadrillé, surveillé et délimité par un cadre, plus ou moins strict⁶. La revue sera donc envisagée comme un champ de surveillance, comme un outil qui montre et qui masque, qui inclut et qui exclut. Comité de sélection, auteurs et lecteurs sont à la fois ceux qui observent et ceux qui sont observés ; ils évoluent dans ce territoire et le font fonctionner. Le théâtre est un espace de spectacle et d'observation, dans lequel règne une discipline dictée par les usages sociaux, par les pratiques et par l'écriture théâtrales, ainsi que par la mise en scène ; il est aussi un lieu de liberté. Au sein de cet espace s'opère un triple enfermement : la scène est le cadre dans lequel se joue la pièce, comme le support périodique contient le texte ; le théâtre réunit acteurs, spectateurs et administrateurs, comme la collection revue réunit le collectif des auteurs, des lecteurs et des éditeurs ; la pièce théâtrale subit les contraintes liées à son interprétation par les acteurs et à sa réception – une seconde interprétation – par les spectateurs, comme l'article de recherche est soumis aux normes qui régissent l'écriture scientifique et aux conditions de sa lecture. Toutefois, c'est pour un dispositif particulier fait de contraintes mais aussi de libertés que l'œuvre théâtrale a été conçue et dans lequel elle prend vie ; de même, les règles qui régissent la revue participent à modeler et à générer les cheminements intellectuels que l'auteur présente dans l'article de recherche et que le lecteur effectue à la réception du texte. L'article peut déborder du cadre de la revue par les citations, par les renvois à d'autres espaces disciplinaires, par l'abord de pistes inexplorées dans le champ et par la transgression de certaines normes ; dans un mouvement inverse, des éléments extérieurs peuvent faire incursion dans le champ disciplinaire, malgré les frontières qui l'entourent. S'ils sont guidés, ces parcours sont aussi d'une diversité extrême.

Une dernière mise au point s'impose sur le titre de ce chapitre et plus précisément sur la polysémie du terme « discipline ». L'acception de ce terme comme branche de la connaissance paraît évident ; je le comprends également comme ensemble organisé d'êtres humains et de pratiques de recherche. Enfin, ce terme sera aussi entendu ici dans le sens d'un ensemble de règles imposées ; ces dernières organisent la communauté et la spécialité scientifique. Du XII^e siècle au XIV^e siècle, l'emploi du terme « discipline » en français a une histoire qui laisse apparaître plusieurs dimensions : celle du châtement corporel, celle de la règle de vie, celle de l'action d'apprendre, celle de la matière d'enseignement ou de branche de la connaissance⁷. « Discipline » dérive du doublement de la racine indo-européenne

⁶ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975. 362 p.

⁷ « Discipline » In *Tlfi : le Trésor de la Langue française informatisé* [En ligne]. CNRS, Atilf, Université Nancy 2, [Consulté le 20/12/2008].

Disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?13;s=2423246385;r=1;nat=;sol=6;>

« dek- », prendre, accepter, faire accepter⁸. De ces quelques éléments de terminologie, je retiens qu'imposer la discipline signifie faire accepter quelque chose, que ce soit par la contrainte physique ou par des procédés rhétoriques par exemple ; « faire accepter » peut être compris comme étant l'une des formes du « faire partager » défini par Yves Jeanneret⁹.

Montrer que la revue de musicologie impose une discipline, à la fois au sens de règle et de spécialité scientifique, nécessite de définir ce qu'elle souhaite promouvoir et la manière dont elle le fait. Je porterai donc un regard sur certains métatextes des trois revues phares en y recherchant en quoi ceux-ci participent à faire accepter la discipline. J'analyserai ensuite la mise en ordre du savoir musicologique opérée par ces trois revues. Enfin, si imposer la discipline est aussi persuader, il convient de s'intéresser aux moyens que la revue déploie pour capter le regard du lecteur et pour l'intégrer à son dispositif ; ce sera alors aussi le moment d'exposer la méthode choisie pour le dépouillement du contenu de la *Revue de Musicologie*, de l'*Archiv für Musikwissenschaft* et du *Musical Quarterly*. La revue musicologique sera donc abordée ici à la fois en tant qu'outil de promotion de la discipline musicologique et en tant qu'instrument qui ordonne.

1. Imposer la discipline

L'analyse des intentions des concepteurs de ces revues et des circonstances dans lesquelles celles-ci ont été fondées¹⁰ devrait permettre de définir le projet de départ des trois revues phares. Ces intentions s'expriment dans les métatextes, et surtout initialement dans les textes introductifs des revues. Mais avant de mener cet examen rétrospectif sur les objectifs déclarés des fondateurs des trois revues phares, je considère le texte introductif dans sa fonction de cadre, d'entrée dans la revue et de délimitation d'un discours musicologique ; je m'intéresse aussi à la manière dont s'exerce le contrôle du discours dans ces revues musicologiques.

Le lecteur des pages qui suivent pourra appréhender les métatextes selon quatre axes. Dans l'axe thématique, les périodiques affirment le caractère interdisciplinaire de la musicologie, tout en assurant une couverture inégale des différentes spécialités. L'axe documentaire concerne le type de textes publiés, la volonté d'appliquer des normes de la publication scientifique, la position de la revue par rapport à d'autres supports, ainsi que la

⁸ Appendix I. Indo-European Roots : Dek-. In PICKETT, Joseph P. et al. *The American Heritage® Dictionary of the English Language*. [En ligne] 4^e éd. Boston : Houghton Mifflin Company, 2000. [Consulté le 20/12/2008] Disponible sur : <http://www.bartleby.com/61/roots/IE76.html>

⁹ JEANNERET, Yves. *Penser la trivialité : volume 1 : la vie triviale des êtres culturels*. Paris : Lavoisier, 2008. (Collection Communication, médiation et construits sociaux). P. 21

¹⁰ MONTEL, Nathalie. Mettre en revue les savoirs de l'ingénieur d'État au XIX^e siècle : la création des *Annales des Ponts et Chaussées* en 1831. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 17-30.

détermination de ce qui peut être considéré comme un écrit scientifique sur la musique. L'usage des périodiques examinés se distribue selon un lectorat très spécialisé, pour la *Revue de Musicologie* et pour l'*Archiv für Musikwissenschaft*, et un lectorat plus hétérogène pour *The Musical Quarterly*. Selon l'axe auctorial, les trois revues phares départagent ceux qui écrivent sur la musique et habilitent certains d'entre eux à produire un discours musicologique. Ces quatre dimensions se rejoignent dans la définition du projet intellectuel ainsi que de l'identité matérielle et symbolique de la revue.

1.1. Les textes introductifs des revues

Quelle est la fonction du texte introductif en tant que cadre ? Que disent ces textes d'ouverture du cadre de la revue ? Comment les notions de surveillance et d'observation, de territoire quadrillé apparaissent-elle dans ces textes ?

Le texte introductif constitue l'un des bords de la revue, sa porte d'entrée. Il dessine le cadre de la revue en l'intégrant dans un contexte plus large, historique notamment : ainsi, la première guerre mondiale est évoquée dans les textes d'ouverture du *Musical Quarterly*, du *Bulletin de la SFM* et de l'*Archiv für Musikwissenschaft*¹¹. Les trois textes font des références explicites aux difficultés et aux pertes humaines qu'elle provoque. De plus, les textes introductifs du *Bulletin de la Société française de Musicologie* et de l'*Archiv für Musikwissenschaft* insèrent ces deux revues dans un parcours musicologique : le *Bulletin de la SFM* poursuit les travaux des « érudits » qui, « depuis une vingtaine d'années », se sont de plus en plus intéressés aux « questions relatives à l'Histoire de la Musique et des Musiciens, à l'Esthétique et à la Théorie musicales, à la construction des instruments »¹² ; l'*Archiv für Musikwissenschaft* exprime l'opportunité de se développer qu'acquiert « une jeune discipline qui, depuis un siècle, lutte difficilement tout en étant en pleine expansion »¹³.

Le cadre de la revue se définit aussi sur le plan géographique : pour le *Bulletin de la SFM* et, en 1922, pour la *Revue de Musicologie*, ainsi que pour l'*Archiv für Musikwissenschaft*, l'élément national est prépondérant en cette période de guerre et d'immédiat après-guerre. Le *Bulletin de la SFM* situe explicitement son champ d'action en France :

« Unissons nos efforts en vue de faire revivre le passé musical de notre pays. La moisson est assez belle pour tenter notre patriotisme. »¹⁴

¹¹ Die Schriftleitung. Zum Geleit. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 1, p. 1-2 ; Le Comité. À nos lecteurs (1917). *BSFM*, 1917, n° 1, p. v-vi ; *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, n. p.

¹² *BSFM*, 1917, n° 1, p. v-vi.

¹³ *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 1, p. 1-2.

¹⁴ *BSFM*, 1917, n° 1, p. v-vi.

De même, l'*Archiv für Musikwissenschaft* rompt avec la dimension internationale des *Sammelbände der Internationale Musikgesellschaft* pour se consacrer en priorité au patrimoine allemand, « bien entendu sans exclure totalement ce qui est étranger ». Le comité de rédaction poursuit ainsi :

« Nous pouvons admettre ouvertement que temporairement il en est assez de l'effort accordé en priorité à l'éclaircissement et à la compréhension de l'histoire de la musique de nos ennemis actuels. Mais, cela signifierait ôter les fondations sur lesquelles la musique allemande repose historiquement, si, par un patriotisme mal compris, nous voulions contester les puissantes relations qui mènent d'ici à l'étranger. Maintenir celles-ci dans notre champ de vision tout en soignant avec davantage d'insistance l'histoire allemande de la musique, pour laquelle nos bibliothèques et nos archives recèlent à proximité des sources encore extrêmement riches et inexploitées, cela sera et doit être notre devoir et notre mission. Nous souhaitons et nous espérons que nous retrouverons sur ce chemin nos anciens amis et collaborateurs de l'étranger comme des fidèles compagnons de travail. »¹⁵

L'appel à l'exploitation des ressources conservées dans les bibliothèques et dans les archives sonne comme un écho à celui lancé par le *Bulletin de la SFM* :

« Nos dépôts d'archives et nos bibliothèques offrent un fonds d'une richesse extrême dont les trésors sont loin d'être épuisés, et qu'il importe d'exploiter pour le plus grand bien de la science française. Aussi, voulons-nous espérer que la collaboration de nos Universités, de nos archivistes et de nos Sociétés historiques, artistiques et scientifiques nous sera acquise. »¹⁶

On peut lire ici les orientations que les équipes éditoriales des deux revues veulent donner à la recherche musicologique ; on peut y voir aussi une parenté formelle des textes introductifs.

Souvent non paginés ou adoptant une numérotation différente du texte de la revue, ces textes sont courts et se situent en exergue, à l'entrée de la revue. Signés par l'éditeur scientifique ou par le comité éditorial, ils établissent clairement la responsabilité de la revue et l'autorité de ces instances en matière de politique éditoriale. Le texte introductif de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, intitulé « Zum Geleit »¹⁷ est signé par la rédaction ; en allemand, « Die Schriftleitung » renvoie explicitement à la fonction de la rédaction, c'est-à-dire à la direction, au guidage et au contrôle de l'écriture dans la revue. Pour *The Musical Quarterly*, « editor », éditeur scientifique, et « publisher », éditeur commercial, s'unissent pour annoncer la « naissance » de leur publication. Ce texte court non titré et non paginé, à la trame stricte où

¹⁵ Die Schriftleitung. Zum Geleit. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 1, p. 2 : « Wir dürfen offen das Zugeständnis machen, daß zeitweilig des Guten zuviel getan worden ist in der bevorzugten Bemühung um die Aufhellung und Durchdringung der Musikgeschichte bei unsern jetzigen Feinden. Aber es hieße den Boden weggraben, auf dem die deutsche Musikgeschichtlich steht, wollten wir den starken Zusammenhängen, die von hier ins Ausland führen, aus falsch verstandener Vaterlandsliebe das Recht bestreiten. Sie weiterhin im Auge zu behalten und doch dabei mit größerem Nachdruck die heimische deutsche Musikgeschichte zu pflegen, für die unsere Bibliotheken und Archive noch überreiches, ungenutztes Quellenmaterial in aller Nähe bergen, das wird und muß unsere Pflicht und Aufgabe sein. Wir wünschen und hoffen, daß wir auch auf diesem Wege unsere alten Freunde und Mitarbeiter des Auslandes als treue Arbeitsgenossen wieder finden werden. »

¹⁶ *BSFM*, 1917, n° 1, p. v-vi.

¹⁷ Trad. : « En introduction »

les paragraphes sont introduits par le signe ¶ qui les distingue en typographie, établit le pouvoir des éditeurs sur le périodique : celui de lui donner vie et celui de l'organiser, même si l'éditeur scientifique déclare s'effacer au profit des auteurs. Les éditeurs scientifiques se réservent la responsabilité de l'écriture de la revue ; toutefois, pour les trois revues phares, ils inscrivent systématiquement leur action dans les cadres institutionnels ou commerciaux qui les soutiennent. Ainsi en est-il dans « À nos lecteurs (1917) », texte d'ouverture du *Bulletin de la Société française de Musicologie* :

« Aussi, fut-il résolu de fonder dès à présent une société nouvelle, à l'effet de reprendre les travaux interrompus par les événements politiques. La Société française de Musicologie a été constituée le 17 mars dernier. Elle réunit la plupart des personnes qui s'adonnent aux recherches musicologiques ; son but est l'étude de l'Histoire de la Musique et des Musiciens, de l'Esthétique et de la Théorie musicales. Ses moyens d'action consistent dans la publication d'un Bulletin périodique, et, éventuellement, de documents, textes et travaux de toutes nature concernant la Musicologie. On en trouvera plus loin les Statuts et le Règlement intérieur. »¹⁸

Le « Comité » conçoit le *Bulletin* comme un organe de la *Société française de Musicologie*, comme un de ses « moyens d'action » pour promouvoir la musicologie. Les statuts et le règlement intérieur suivent en effet immédiatement ce texte dans le premier numéro du *Bulletin* et dessinent le cadre institutionnel de la revue ; texte obéissant à des normes strictes, les statuts de la Société française de Musicologie définissent l'instance responsable du périodique par sa dénomination, par ses moyens d'action, sa composition, les modalités de son administration, ses réunions, ses dépenses et ses ressources, ainsi que par son règlement intérieur ; ils fixent aussi le contenu et le caractère périodique du *Bulletin* « comprenant les actes de la Société, les comptes rendus de ses séances, des articles et mémoires peu étendus, enfin une partie bibliographique. »¹⁹ Les limites du contenu du *Bulletin de la SFM* sont ainsi établies par ce texte, auquel est aussi soumis le comité éditorial. Cet effacement du comité de rédaction derrière la Société française de Musicologie perdure dans le texte introductif de la *Revue de Musicologie* de 1922²⁰, nouvel organe placé sous la tutelle de la société :

« Qu'il soit permis à notre Société d'essayer de donner une nouvelle impulsion à un mouvement si fâcheusement arrêté, ou tout au moins ralenti. Elle continuera à s'y appliquer de son mieux, et c'est pour marquer cette intention qu'elle a songé à substituer au titre primitif de son simple "Bulletin" celui de la *Revue de Musicologie*. Sous cette nouvelle devise, elle s'efforcera de rendre à la science musicale les services dont celle-ci a besoin ; elle serait heureuse de voir la tâche lui être facilitée par l'appui qu'elle attend des gens de bonne volonté. »²¹

¹⁸ LE COMITÉ. À nos lecteurs (1917). *BSFM*, 1917, t. 1, n° 1, p. v.

¹⁹ Statuts. *BSFM*, 1917, t. 1, n° 1, p. 1.

²⁰ *Revue de Musicologie*. *RM*, mars 1922, t. 3, n° 1, p. 1-2.

²¹ *Ibid.*, p. 1-2.

Cette fois ne figure pas sous le texte la signature du Comité : on devine seulement la présence de celui-ci par l'emploi de la troisième personne pour désigner la Société française de Musicologie. Cette dernière conserve la pleine responsabilité de la revue.

L'*Archiv für Musikwissenschaft* présente une répartition différente du pouvoir : les premières lignes de l'introduction à la revue rendent hommage à la « générosité clairvoyante » du prince Adolf zu Schaumburg-Lippe qui a appelé la publication d'un périodique à la réalité. L'institut de recherche créé grâce au mécénat du prince « inaugure la série de ses publications avec l'*Archiv für Musikwissenschaft* »²². Dans ce texte, le comité de rédaction ne s'efface pas derrière cet organisme, mais son action se conforme aux intentions de son mécène.

D'après son texte introductif, *The Musical Quarterly* naît d'une collaboration entre « publisher » et « editor ». Peut-être pourrait-on voir dans la graphie en caractères gras majuscules du terme « publisher » et dans sa place première dans le texte, une forme de préséance accordée à cet acteur sur le second :

« PUBLISHER and Editor are agreed not to throttle *The Musical Quarterly* at birth with a "program". »²³

L'éditeur scientifique ne signe pas le texte, mais la rédaction de celui-ci laisse supposer qu'il en est l'auteur. Cette citation emploie la métaphore de la naissance, que l'on trouve également dans le texte introductif de l'*Archiv für Musikwissenschaft* : « Sa direction éditoriale souhaiterait l'accompagner de quelques mots dans son premier pas dans le monde. »²⁴ À cette métaphore se joint celle du voyage et du parcours. Dans les quatre textes introductifs considérés ici, on peut également relever des expressions qui appartiennent aux champs sémantiques de l'édifice, du territoire, de l'observation²⁵. Dans « Zum Geleit », ce n'est pas la revue mais la discipline qui est décrite comme un territoire ; ce dernier apparaît comme un espace que l'on cherche à étendre au-delà de ses frontières tout en continuant à en assurer la sécurité et le contrôle visuel.

La « surveillance » de la revue se manifeste de diverses manières dont l'une est la conception et la mise en œuvre de la politique éditoriale et la sélection des textes par le comité éditorial :

²² *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 1, p. 1.

²³ *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, n. p.

²⁴ *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 1, p. 1 : « Seine Schriftleitung möchte ihm bei dem ersten Schritte in die Welt einige Worte mit auf den Weg geben. »

²⁵ Édifice : « The foundations of this magazine », « eine Heimstätte geschaffen »

Territoire : « freier, uneingeengter und gesicherter Entfaltung », « weinger als die anderen Geiteswissenschaften ist die Musikwissenschaft [...] ein in sich abgeschlossenes, fest umgrenztes Gebiet », « Mit tausend Fasern laufen die Wurzeln [...] nach allen Seiten », « Grenzgebieten », « Grenzen », « Désireuse d'étendre le champ de ses opérations »

Observation : « If contributors view the world of music from an angle opposed to his own », « Weitblickende Hochherzigkeit », « Aus- und Einblicke », « im Auge zu behalten »

« Les fondations de ce périodique ont été posées des mois avant que la guerre européenne n'ait éclaté. Depuis de nombreux collaborateurs furent appelés sous les drapeaux, et l'éditeur scientifique se trouva soudainement dans la nécessité de changer la distribution de ses forces et d'ajuster ses plans à des circonstances malvenues. »²⁶

L'« éditeur scientifique » est mis ici pour Oscar Sonneck qui, avec Rudolph Schirmer, a créé *The Musical Quarterly* en 1915 et à qui revient d'établir et de mettre en oeuvre la politique éditoriale du périodique, comme de choisir des contributeurs. De même, la direction éditoriale de l'*Archiv für Musikwissenschaft* fixe les frontières de la revue et exerce son contrôle par la sélection des textes qu'on lui soumet (« Schriftwahl »). D'emblée, elle établit des critères et des valeurs que les soumissions – terme dont il est intéressant de noter l'usage dans la communauté scientifique – doivent respecter²⁷. En 2000, cette revue déclare se conformer aux normes des « refereed journals » dans le processus de sélection des articles²⁸.

En transparence de ces textes se dessine la figure du lecteur auquel la revue est adressée. Alors que, dans le premier numéro du *Bulletin de la SFM*, le lecteur reçoit une adresse explicite de la part du Comité, il n'est pas mentionné directement par les textes d'ouverture des deux autres périodiques. Mais, ce type d'écrit, par son existence et par sa fonction introductive, ne fait qu'accroître la présence du lecteur.

Selon Michel Foucault, la surveillance exercée dans un dispositif disciplinaire n'est pas forcément attribuée à une personne qui détiendrait seule le pouvoir. Analyser la manière dont elle se distribue dans la revue exige que l'on s'intéresse aux différents acteurs susceptibles de l'exercer. J'ai déjà mentionné le pouvoir d'organisation et de sélection, c'est-à-dire celui d'ouvrir ou de fermer les frontières du territoire, qui appartient à l'éditeur scientifique ; j'ai aussi indiqué que celui-ci se place souvent sous la tutelle d'un organisme qui apporte son soutien à la publication et qui possède donc un droit de regard sur les activités de la revue et sur les choix de l'éditeur scientifique. Je n'ai pas encore évoqué le rôle tenu par le lecteur, qu'il soit auteur ou non. Dans son introduction au périodique, le comité de rédaction de l'*Archiv für Musikwissenschaft* mentionne les « critiques créatives » que l'on peut lui soumettre : ce n'est pas précisé, mais il pourrait s'agir des critiques que les lecteurs auraient à adresser à la revue, qui sont des traces de leur lecture, de leur observation et de leur contrôle de la revue.

²⁶ *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, n. p. : « The foundations of this magazine were laid months before the European War broke out. Since then many foreign collaborators have been called to the colors, and the Editor suddenly found himself under the necessity of changing the distribution of his forces and of adjusting his plans to unwelcome circumstances. »

²⁷ *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 1, p. 1 : « [...] alle Forschungsbeiträge werden ihm willkommen sein, die im großen wie im kleinen neue Aus- und Einblicke ihr zu schaffen bestrebt sind. »
« Jede Arbeit von Wert, jede schöpferische Kritik [...] ».

²⁸ RIETHMÜLLER, Albrecht. Zum 57. Jahrgang. *AfMW*, 2000, vol. 57, n° 1, p. 1 : « Erforderlich wird freilich eine Begutachtung der eingehenden Manuskripte, die dem heute gängigen Standard von refereed journals entspricht. »

Par le biais de ses métatextes, *The Musical Quarterly* illustre de manière intéressante le contrôle qu'exerce le lecteur sur la revue. Ceux-ci ponctuent les événements importants de la revue : sa naissance, les changements d'éditeurs scientifiques, de politique éditoriale et d'organisation des rubriques par exemple.

1.2. *The Musical Quarterly* : le pouvoir du lecteur

La figure du lecteur est très présente dans les textes éditoriaux de ce périodique : elle se manifeste notamment dans les appels aux abonnés ou dans des anecdotes. Pour les dix ans de la revue, Oscar Sonneck remercie les lecteurs de leur fidélité au périodique et relate certains échanges qu'il a eu avec des abonnés : plus de deux pages sur quatre de cet écrit sont consacrées au lectorat. Il semble considérer que le temps est venu d'évaluer sa politique éditoriale, évaluation qu'il fonde sur la constance des abonnés et sur les attentes supposées du lectorat :

« [...] les abonnés vont et viennent, comme c'est même le cas pour les revues "payantes" ; mais, heureusement, les abonnés du *Musical Quarterly* ont maintenu leur intérêt avec une régularité gratifiante. Ceci semblerait indiquer que leur majorité préfère que *The Musical Quarterly* continue à être ce qu'il devait être au départ, plutôt que d'expérimenter des changements structurels qui pourraient l'améliorer, pourraient attirer un nombre plus important d'abonnés, mais pourraient aussi détruire sa nature et tromper ces lecteurs loyaux dont *The Musical Quarterly* dépend principalement, et ceci au bénéfice d'une différence pas très significative entre recettes et dépenses. »²⁹

La fidélité des lecteurs à ce périodique apparaît comme un critère déterminant pour Oscar Sonneck qui maintient donc le cap de la politique éditoriale définie à la création de la revue. Dans ce même texte, l'éditeur dresse le profil du lecteur de périodique scientifique : les abonnés dont l'esprit supérieur est affamé d'articles » de haute densité intellectuelle, « ceux qui regrettent que le contenu d'un numéro ne les intéresse pas assez pour le lire de bout en bout », « ceux qui déclarent avoir lu, comme d'habitude, tous les dix ou douze articles avec un égal plaisir », ceux qui « se satisfont d'une proportion de deux ou trois articles intéressants parmi dix, pour la raison qu'aucune personne sensée n'attende davantage d'un numéro de revue. »³⁰ C'est ce dernier profil de lecteur qu'Oscar Sonneck retient pour justifier sa politique éditoriale.

L'éditeur poursuit en exposant certaines suggestions faites par des lecteurs qui auraient souhaité lire des articles plus nombreux sur les compositeurs américains et d'un style plus

²⁹ SONNECK, Oscar. After Ten Years. *MQ*, 1924, 10, n° 4, p. 460 : « subscribers come and subscribers go, as is the case with even "paying" magazines, but happily the subscribers to THE MUSICAL QUARTERLY have maintained their interest with gratifying steadiness. This would seem to indicate that their majority prefer THE MUSICAL QUARTERLY to continue to be what it was intended to be rather than to experiment with structural changes which might improve it, might attract more subscribers, but might also destroy its character and alienate those loyal readers on whom THE MUSICAL QUARTERLY mainly depends for a not too burdensome difference between income and outgo. »

³⁰ *Ibid.* *MQ*, 1924, 10, n° 4, p. 461.

léger. Cette mise en exergue de la figure du lecteur n'est-elle qu'un jeu rhétorique qui permet à Oscar Sonneck de confirmer la politique éditoriale du périodique et d'annoncer de nouvelles tendances ? Quoi qu'il en soit, ce texte, comme d'autres dans *The Musical Quarterly*, octroie un rôle de premier plan au lecteur qui devient un acteur à part entière dans les pages du périodique aux côtés des éditeurs et des auteurs.

En 1948, dans une note de l'éditeur, Paul Henry Lang rappelle que « *The Musical Quarterly* a toujours fait son possible pour tenir compte des souhaits de ses abonnés. »³¹ Treize ans plus tard, à l'occasion du soixantième anniversaire du périodique, Paul Henry Lang renouvelle les remerciements aux abonnés pour leur soutien à la revue, qu'Oscar Sonneck avait formulés en 1924.

Dans leurs textes éditoriaux, les éditeurs ne font pas de réelle distinction entre l'abonné, le lecteur assidu, et le lecteur ponctuel : d'ailleurs, seul le premier est identifiable. Dans la première moitié de la vie de la revue, le lecteur apparaît comme « fidèle », « loyal », « régulier », un « abonné pérenne » ; par ses cotisations, il participe à faire vivre *The Musical Quarterly*³². Le lecteur est aussi un correspondant³³ qui émet des suggestions relatives au contenu. En 1924, de manière indirecte, par une anecdote relatée sur un ton léger, Oscar Sonneck illustre la variété des lecteurs du périodique :

« Récemment un chef d'harmonie de couleur des Îles Vierges vint me voir pour un conseil. Au moment de prendre congé, [...], il hésita un instant et exprima sa gratitude pour le plaisir et le bénéfice qu'il tirait de la lecture régulière du *Musical Quarterly*. L'éditeur, il est inutile de le dire, fut touché par cet hommage, mais n'avait qu'une notion très vague de l'emplacement des Îles Vierges. »³⁴

La figure du lecteur fidèle subsiste encore en 1965 pour disparaître par la suite. Dans la « Prefatory Note » d'avril 1979, Joan Peyser renvoie à une lettre reçue par l'équipe éditoriale et signée par des « musicologues américains concernés »³⁵ :

« Il y a plusieurs mois, nous avons reçu une lettre anonyme signée par des “musicologues américains concernés” qui exprimaient leur regret à propos “d'un numéro qui contenait exclusivement des articles sur la musique du XX^e siècle et d'un autre sur la musique américaine...” Les auteurs déclaraient que “davantage que tout autre chose, ce qui a fait de *MQ* une grande revue c'était le fait qu'elle contenait des articles substantiels sur la musique du Moyen Âge, de la Renaissance et de la période baroque. ...”

Les éditeurs scientifiques du *Musical Quarterly* voudraient rassurer les auteurs de la lettre et tout autre lecteur concerné qu'aucun changement radical de politique éditoriale n'est planifié ni n'a eu lieu. »³⁶

³¹ LANG, Paul Henry. Editor's Note. *MQ*, juillet 1948, vol. 34, n° 3, p. 404 : « *The Musical Quarterly* has always endeavored to heed the wishes of its subscribers. »

³² SONNECK, Oscar. After Ten Years. *MQ*, 1924, 10, n° 4, p. 459-462 ; Lang, Paul Henry. Introduction. *MQ*, janvier 1965, vol. 51, n° 1, p. 1-11.

³³ *Ibid.*, p. 459-462.

³⁴ *Ibid.*, p. 461 : « Recently a colored bandmaster from the Virgin Islands called on me for a bit of advice. When taking his leave [...], he hesitated an instant and then expressed his gratitude for the pleasure and benefit he derived from regularly reading THE MUSICAL QUARTERLY. The editor, needless to say, was touched by this tribute but had only a very hazy notion of the whereabouts of the Virgin Islands. »

³⁵ PEYSER, Joan. Prefatory Note. *MQ*, avril 1979, vol. 65, n° 2, p. 145.

Jusqu'au numéro de printemps 1993, il s'agit de la dernière référence au lectorat. Provisoirement, la figure du lecteur se retire de la revue et, peu à peu un glissement s'opère vers un lectorat que l'on perçoit comme plus spécialisé. Toutefois, la réponse de l'éditeur scientifique Joan Peyser à la réaction des lecteurs ainsi que les exemples cités précédemment montrent bien le poids que les lecteurs exercent sur la définition de la politique éditoriale du *Musical Quarterly*.

Les différents acteurs du périodique, c'est-à-dire l'organisme qui soutient la publication, l'éditeur scientifique et les lecteurs qui se confondent parfois avec les auteurs exercent ensemble une surveillance de la revue et, au-delà, une emprise sur le discours musicologique. Les textes introductifs, une de ces « formes ritualisées » que, selon Michel Foucault, l'institution impose pour rendre « les commencements solennels », les entourer « d'un cercle d'attention et de silence »³⁷, soulignent l'événement qu'est la naissance d'une revue, son surgissement d'un contexte historique, géographique et scientifique, définissent dans les grandes lignes les frontières du périodique. La répétition de ce rituel au cours de l'existence des revues va de pair avec une redéfinition de la répartition du pouvoir sur la revue : changement d'institution de tutelle, changement d'éditeur scientifique, changement majeur de politique éditoriale.

1.3. Imposer la musicologie

Le rituel de l'introduction est renouvelé dans différents textes éditoriaux qui marquent des recommencements de la revue. C'est le cas des trois textes suivants de l'*Archiv für Musikwissenschaft* : « Zum Geleit », « Zum 9. Jahrgang », « Zum 57. Jahrgang ». Sur le modèle de la répétition, ces trois écrits inscrivent la revue dans un continuum chronologique et introduisent trois phases majeures de la vie de la revue. Chacun de ces trois textes définit de nouveau la politique éditoriale de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, la répartition du pouvoir dans la revue et l'orientation musicologique que la publication souhaite promouvoir. Ces textes participent à tracer les limites de la discipline musicologique telle que l'*Archiv für Musikwissenschaft* la conçoit.

³⁶ *Ibid.*, p. 145 : « Several months ago we received an anonymous letter signed by “Concerned American Musicologists” who expressed their regret over “one issue containing exclusively articles on twentieth century music and another on American music...” The writers claimed that “more than anything else what made *MQ* a great journal was its inclusion of substantial articles on music of the Middle Ages, renaissance and baroque. ...” The editors of *The Musical Quarterly* would like to reassure the authors of the letter and any other concerned readers that no radical change of editorial policy is being planned or has taken place. »³⁶

³⁷ FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*. P. 8-9.

1.3.1. *Archiv für Musikwissenschaft* : trois jalons

Dans « *Zum Geleit* », le comité de rédaction affirme le caractère interdisciplinaire de la musicologie et adopte une position héritée des auteurs de classifications systématiques de la *Musikwissenschaft* :

« Malgré toute l'autonomie et la particularité du matériau dont elle traite, la musicologie est moins que les autres disciplines scientifiques un domaine clos en lui-même et entouré de frontières de manière permanente. Constituées de milliers de filaments, les racines de sa connaissance se propagent dans toutes les directions vers la théologie, la philosophie (psychologie, esthétique, mathématiques, sciences de la nature, histoire, sciences du langage), et également vers la médecine et vers les beaux-arts. En raison des sources écrites et des instruments de musique, elle bénéficie de l'assistance de la technique et de l'artisanat. L'«*Archiv*» se met à la disposition de la musicologie dans cette acception large avec ses domaines frontaliers et ses disciplines auxiliaires ; seront bienvenus tous les articles qui cherchent à lui apporter de nouveaux points de vue. »³⁸

L'*Archiv für Musikwissenschaft* se met au service de la musicologie au sens large. Elle se refuse à n'être le porte-parole que d'une école particulière³⁹. La revue se construit dans les difficiles lendemains de la première guerre mondiale qui « a fait voler en éclats la Société internationale de musique »⁴⁰ : l'introduction s'achève sur une invitation à la reprise des activités musicologiques interrompues par la guerre. La conception de la musicologie que cette revue cherche à imposer est interdisciplinaire mais aussi patrimoniale. Les orientations en termes de choix d'auteurs sont données : il s'agit d'une volonté de la revue de publier des textes émanant de musicologues allemands et d'ouvrir la revue parfois, et toutefois de manière assez réduite, à des musicologues étrangers.

En 1952, Wilibald Gurlitt réintroduit la revue suspendue pendant vingt-cinq ans. Les objectifs qu'il fixe à la revue sont les suivants :

« L'*Archiv für Musikwissenschaft* veut compléter *Die Musikforschung* et se réduit pour cette raison, comme précédemment, aux publications d'articles de recherche. Les monographies de littérature musicologique devront être évitées ; cependant il sera tenté plus tard de rendre compte, sous forme de brefs rapports, de la recherche nationale et internationale dans les divers domaines de la musicologie. »⁴¹

³⁸ Zum Geleit. *AfMW*, 1918, vol. 1, n° 1 : « Weniger als die anderen Geisteswissenschaften ist die Musikwissenschaft trotz aller Selbständigkeit und Eigenart des von ihr behandelten Stoffes ein in sich abgeschlossenes, stets umgrenztes Gebiet. Mit tausend Fasern laufen die Wurzeln ihrer Erkenntnis nach allen Seiten zur Theologie, Philosophie (Psychologie, Ästhetik, Mathematik, Naturwissenschaften, Geschichte Sprachwissenschaften), ja auch zur Medizin und den bildenden Künsten hinüber. Des Schriftwesens und der Musikinstrumente wegen bedarf sie des Beistandes von Technik und Kunsthandwerk. Der Musikwissenschaft in diesem weiten Sinne mit ihren Grenzgebieten und Hilfsfächern stellt sich das „Archiv“ zur Verfügung, und alle Forschungsbeiträge werden ihm willkommen sein, die im grossen wie im kleinen neue Aus- und Einblicke ihr zu schaffen bestrebt sind. »

³⁹ *Ibid.* : « Damit ist gleichzeitig ausgesprochen, daß das „Archiv“ keine einseitige Schulrichtung vertreten soll. »

⁴⁰ *Ibid.* : « [die] durch den Krieg zesplitterte Internationale Musikgesellschaft ». »

⁴¹ GURLITT, Wilibald. Zum neunten Jahrgang. *AfMW*, 1952, vol. 9, n° 1 : « Das „Archiv für Musikwissenschaft“ will „Die Musikforschung“ ergänzen und beschränkt sich dabei, wie bisher, auf die Veröffentlichung von Abhandlungen. Von Einzelbesprechungen musikwissenschaftlicher Literatur soll abgesehen, indessen später versucht werden, in der Form knapper Sammelreferate über den Gang der in- und ausländischen Forschung auf den verschiedenen musikologischen Sachgebieten zu berichten. »

De manière indirecte, *Die Musikforschung* est l'héritière du premier *Archiv für Musikwissenschaft* : créée en 1948, cette revue poursuit l'œuvre de *Das Archiv für Musikforschung* et de la *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, revues qui se situaient elles-mêmes dans la continuité de l'*Archiv für Musikwissenschaft*. De plus, des membres du comité éditorial de cette dernière, comme Carl Dahlhaus, Ludwig Finscher et Wolfram Steinbeck, sont respectivement vice-président et président de la Gesellschaft für Musikforschung – responsable de l'édition de *Die Musikforschung*, éditeur et rédacteur en chef de cette dernière revue. Les liens entre les deux revues s'avèrent en effet très étroits.

Comme les auteurs du texte introductif de 1918, Wilibald Gurlitt met l'*Archiv für Musikwissenschaft* au service de la musicologie et de la « vérité », ajoutant une intention de soutien aux jeunes chercheurs⁴². Dans la continuité de l'introduction de la revue en 1918, ce texte annonce des changements, mais pas de franche rupture par rapport à la période de 1918 à 1927, sauf en ce qui concerne l'ouverture aux recherches internationales.

Conforme au modèle instauré par « Zum Geleit » et « Zum neunten Jahrgang », « Zum 57. Jahrgang »⁴³ s'ouvre sur un hommage à Hans Heinrich Eggebrecht décédé en 1999. Accompagnant le premier numéro de l'année 2000, ce texte présente une nouvelle formule éditoriale. L'ouverture de la revue à toutes les branches de la musicologie est réaffirmée dans cet écrit, de même que l'interdisciplinarité de la musicologie.

« La publication de l'*Archiv für Musikwissenschaft* se poursuit dans un esprit d'ouverture à toutes les directions musicologiques, pour représenter et refléter l'envergure de la discipline. Au regard du poids accru que l'on confère à l'interdisciplinarité dans le paysage scientifique contemporain, cette ouverture vaudra aussi pour les contributions correspondantes, dans la mesure où elles éclairent l'objet même de la musique. »⁴⁴

Comme Wilibald Gurlitt en 1952, le responsable éditorial Albrecht Riethmüller considère que l'*Archiv für Musikwissenschaft* doit donner la parole aux jeunes chercheurs. Cependant, il souhaite que la revue dépasse, davantage qu'elle ne l'a fait jusqu'alors, les frontières de l'Allemagne pour atteindre une dimension internationale :

« Une tendance à la limitation nationale formulée à la manière d'un programme dans des éditoriaux précédents de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, poursuivie au fil des années par Eggebrecht, ne peut plus servir aujourd'hui de ligne de conduite. Au début du XXI^e siècle, elle devrait paraître dépassée dans une Europe qui s'unifie, de même qu'en raison du report, déjà quantitativement remarquable, du centre de gravité de la musicologie vers l'Amérique du Nord. Pour améliorer la visibilité internationale, les

⁴² *Ibid.* : « Die in neuer Gestalt wiedererstehende Zeitschrift will der lebendigen deutschen Musikwissenschaft dienen im Bewußtsein der Verantwortung für die reiche Überlieferung ihrer verpflichtenden Wahrheitssuche im allgemeinen und für ihren jungen Forschernachwuchs im besonderen. »

⁴³ RIETHMÜLLER, Albrecht. Zum 57. Jahrgang. *AfMW*, 2000, vol. 57, n° 1, p. 1-2.

⁴⁴ « Das Archiv für Musikwissenschaft wird fortgeführt in der Offenheit für alle musikwissenschaftlichen Richtungen, um das Fach in seiner Breite darzustellen und zu reflektieren. Angesichts der verstärkten Bedeutung, die dem Interdisziplinären in der gegenwärtigen Wissenschaftslandschaft zukommt, gilt diese Offenheit auch für entsprechende Beiträge, soweit sie den Gegenstand Musik selbst erhellen. » In RIETHMÜLLER, Albrecht. Zum 57. Jahrgang. *AfMW*, 2000, vol. 1, p. 1.

articles seront accompagnés, comme c'est maintenant l'habitude dans les revues spécialisées, de *summaries* en anglais. Il est prévu de déposer en outre ces résumés sur Internet, pour créer une plate-forme de discussion avec des lecteurs et des personnes intéressées. »⁴⁵

Ce texte introduit une nouvelle phase de la revue. Pour parvenir à trouver une place au sein de la communauté scientifique internationale, l'*Archiv für Musikwissenschaft* prévoit d'élargir ses frontières géographiques et disciplinaires, et donc de se conformer à certaines pratiques et à certaines normes en vigueur dans le monde des revues scientifiques : des résumés en anglais accompagneront les articles et seront déposés sur Internet. Ce texte véhicule des éléments de l'image actuelle de la communauté scientifique internationale : celle-ci se plie à certaines normes de publication, communique principalement en anglais et se sert volontiers d'Internet pour s'informer et pour échanger. L'*Archiv für Musikwissenschaft* ne fait que poursuivre un mouvement dans lequel d'autres revues de musicologie sont engagées depuis plusieurs années. En outre, le premier numéro de l'année 2000 est un numéro particulier ; il s'agit d'un numéro spécial consacré à la musicologie et qui clôt la deuxième période de la revue avec un état de la discipline, mais ouvre sur la troisième phase en proposant de nouvelles perspectives.

1.3.2. Plusieurs scènes musicologiques ?

Quelles relations peut-on établir entre la revue et la discipline, entre un périodique musicologique donné et la musicologie ? La revue scientifique s'insère d'abord dans un corpus plus ou moins étendu de textes : corpus de textes musicologiques, corpus de textes scientifiques, corpus de textes musicaux, corpus des textes sur la musique, des périodiques musicaux, etc. Les frontières floues de ce corpus peuvent se décliner à l'infini. Dans le cadre précis du contexte scientifique, il est évident que « l'écrit scientifique ne peut [...] être réduit au seul article publié dans une revue reconnue. »⁴⁶ Entre le texte confidentiel et le texte publié se glissent des « écritures intermédiaires », comme les brouillons et les lettres : publier le texte, c'est-à-dire le rendre public, conduit à le soumettre à un lecteur, à le partager, à le plier à des règles d'écriture, à entrer en interaction avec les représentations d'autrui, à l'intégrer à un corpus de textes, à un contexte dont Annette Béguin-Verbrugge souligne « l'impossibilité

⁴⁵ « Eine in früheren Geleitworten zum Archiv für Musikwissenschaft programmatisch formulierte, von Eggebrecht im Laufe der Jahre unterlaufene Tendenz zu nationaler Begrenzung kann heute nicht mehr als Richtschnur dienen. Am Beginn des 21. Jahrhunderts müßte sie in einem zusammenwachsenden Europa ebenso überholt erscheinen wie angesichts einer schon quantitativ unübersehbaren Verlagerung des Zentrums von Musikwissenschaft nach Nordamerika. Zur Erleichterung der internationalen Wahrnehmbarkeit werden den Artikeln von nun an, wie in Fachzeitschriften inzwischen üblich, englisch abgefaßte summaries beigegeben. Es ist geplant, diese Zusammenfassungen zusätzlich ins Internet zu stellen, um eine Diskussionsgrundlage mit Lesern und Interessenten zu schaffen. » *In Ibid.*

⁴⁶ LEFEBVRE, Muriel. Les écrits scientifiques en action : pluralité des écritures et enjeux mobilisés. *Sciences et écriture*, février 2006, n° 67, p. 7.

de définition »⁴⁷. D'ailleurs, l'*Archiv für Musikwissenschaft* se situe elle-même dans la filiation d'autres revues dédiées à la *Musikwissenschaft*, qu'elle qualifie d'« ancêtres » : « la "Cäcilia" de Mayence, les "Jahrbücher für Musikwissenschaftliche Wissenschaft" de Fr. Chrysander, les "Monatshefte für Musikgeschichte" de R. Eitner, la "Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft" de Chrysander, Spitta, et Adler, les "Kirchenmusikalische Jahrbücher" de Haberl et les "Sammelbände" »⁴⁸.

Or, la communauté scientifique n'est pas homogène et uniforme ; il n'existe pas une seule communauté scientifique, mais plusieurs :

« [...] l'observation attentive du champ scientifique lui-même et de l'activité des chercheurs dissipe bien vite le mythe d'un discours de la science qui serait précisément identifié [...]. Même si certains chercheurs opposent un "forum constituant", dans lequel la communication entre les pairs est réglée par des principes et des procédures explicites, et un "forum officiel"⁴⁹ où les stratégies argumentatives sont beaucoup plus ouvertes, ils mettent aussi en évidence la complexité des activités de communication qui se déploient au sein du forum constituant. Ils nous décrivent, non une communauté scientifique qui énoncerait des propositions, mais un ensemble d'institutions, de formes de communication, de pratiques expérimentales assorties de leurs commentaires et traversées par des stratégies de reconnaissance. »⁵⁰

Ce sont donc plusieurs scènes et non une scène unique qui donnent à voir la musicologie ; à chaque scène correspond aussi une pièce, toujours différente, et à chaque revue sa conception de la musicologie. Le discours musicologique est multiforme ; il s'élabore dans les métatextes, dans les articles, dans les recensions, dans les bibliographies et jusque dans les annonces publicitaires. Comme un tableau pointilliste, la revue réunit et met en ordre un discours qui paraît hétérogène si on l'observe à l'échelle microscopique, pour le rendre cohérent à l'échelle macroscopique, c'est-à-dire celle de la revue dans son ensemble. Ce changement d'échelle articule les chapitres 4 et 5, l'un exposant la revue comme un objet relativement unifié, l'autre comme un support plus mobile et éclaté.

Les trois revues phares de mon corpus explicitent leur position dans le champ disciplinaire dans les textes introductifs mais aussi dans les articles qu'elles consacrent à la musicologie et dans leur titre. Ces positions seront examinées dans les deux chapitres suivants. L'*Archiv für Musikwissenschaft*, la *Revue de Musicologie*, *The Musical Quarterly* ont été choisis en raison notamment de leur rôle particulier dans l'établissement de la musicologie : or, imposer une discipline, c'est aussi faire accepter le vocabulaire qui

⁴⁷ Sur la notion de « contexte », cf. BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2006, p. 71-92.

⁴⁸ Zum Geleit. *AfMW*, 1918, vol. 1, n° 1.

⁴⁹ Note d'Angélica Rigaudière.

Yves Jeanneret fait référence à l'article de Harry M. Collins et Trevor J. Pinch, *The construction of the paranormal, nothing unscientific is happening*, traduit sous le titre *En parapsychologie, rien ne se passe qui ne soit scientifique*, In M. Callon et B. Latour (éd.). *La science telle qu'elle se fait*. La Découverte, 1990, p. 297 sq.

⁵⁰ JEANNERET, Yves. *Écrire la science*. P. 39.

appartient à celle-ci et qui la désigne. Voyons donc quel emploi ces trois revues font du terme « musicologie » et comment elle l'introduisent.

En 1917, les auteurs de l'introduction au *Bulletin de la Société française de Musicologie* qualifient la musicologie de « science nouvelle », âgée d'une « vingtaine d'années ». « Musicologie » désigne une discipline jeune : dans ce texte, le terme est contourné et explicité par l'expression « l'étude de l'Histoire de la Musique et des Musiciens, de l'Esthétique et de la Théorie musicales »⁵¹. En revanche, par son titre et par celui de l'institution dont il est l'organe, le *Bulletin* introduit le terme « musicologie » dans le paysage français des périodiques dédiés à la musique. Dans le deuxième numéro, J. G. Prod'homme établit un « Essai de bibliographie des périodiques musicaux de langue française »⁵², comme pour situer le *Bulletin de la Société française de Musicologie* dans un contexte bibliographique, ce qui souligne à la fois l'appartenance de celui-ci à la catégorie des revues sur la musique, le situant donc dans une tradition d'écriture sur la musique, et sa volonté de faire émerger un mode d'écriture nouveau, musicologique.

En 1922, après cinq années de publication, le *Bulletin de la Société française de Musicologie* est remplacé par la *Revue de Musicologie* : ayant acquis alors une certaine assise, la société savante souhaite étendre son activité et augmenter par là l'audience de cette discipline. Le terme « musicologie » semble désormais établi et reconnu du moins parmi les membres de la société et ceux qui s'intéressent à ses activités. Les auteurs du texte d'ouverture de la *Revue de Musicologie* emploient ce mot à plusieurs reprises et sans détour, à l'exception de l'expression « science musicale »⁵³.

Comme indiqué ci-dessus, « Zum Geleit » expose la conception que le comité de rédaction de l'*Archiv für Musikwissenschaft* se fait de la *Musikwissenschaft*. Ce dernier terme, déjà bien implanté dans la langue académique allemande, apparaît à plusieurs reprises dans le texte : la seule définition qui paraît nécessaire aux auteurs de ce texte est un rappel du caractère interdisciplinaire de la discipline, « au service de laquelle se met l'*Archiv* »⁵⁴.

The Musical Quarterly choisit de ne pas mentionner le terme « *musicology* » dans le texte introductif, pas davantage que dans le titre de la revue et d'attendre le premier article du périodique pour le définir. C'est « *musical* » qui a été choisi et non « *musicological* » pour le titre. L'ambiguïté dans la définition de la revue, qui apparaît à la lecture du titre, est entretenue au fil des textes et invite à s'interroger sur ce qu'est la musicologie. Elle répond au

⁵¹ *BSFM*, 1917, n° 1, p. v-vi.

⁵² PROD'HOMME, J. G. Essai de bibliographie des périodiques musicaux de langue française. *BSFM*, 1918, t. 1, n° 2, p. 76-90.

⁵³ *Revue de Musicologie. RM*, mars 1922, t. 3, n° 1, p. 1-2.

⁵⁴ Zum Geleit. *AfMW*, 1918, vol. 1, n° 1 : « Der Musikwissenschaft in diesem weiten Sinne mit ihren Grenzgebieten und Hilfsfächern stellt sich das "Archiv" zur Verfügung ».

projet éditorial d'origine d'Oscar Sonneck, c'est-à-dire celui de faire connaître et de promouvoir la musicologie aux États-Unis, tout en s'adressant à un public assez large qui ne se réduit pas aux seuls spécialistes de cette jeune discipline. Si le terme « musicological » n'apparaît pas dans le titre, il ne faut pas voir pour autant dans *The Musical Quarterly* une revue musicale : la musicologie est une discipline encore peu connue aux États-Unis en 1915 et le vocable « *musicology* » reste assez peu employé. D'après la liste de titres de périodiques proposée par le *Grove*, le premier titre américain à contenir le mot « *musicology* » est *The Journal of Musicology*, publié à partir de 1939. En Grande-Bretagne, ce n'est qu'en 1973 que le titre *Journal of Musicological research* renvoie à ce terme, alors qu'en Allemagne, la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* voit le jour dès la fin du XIX^e siècle, en 1885⁵⁵. La chronologie d'apparition du terme « *musicology* » dans les titres de revues et celle de l'organisation institutionnelle de la discipline semblent évoluer parallèlement.

Pour *The Musical Quarterly*, la définition de « *musicology* » paraît indispensable : elle est l'objet du premier article du périodique, « On behalf of musicology » de Waldo Selden Pratt, dans lequel l'auteur défend cette discipline. À défaut de se déclarer explicitement comme revue de musicologie, cette revue trouve là un moyen explicite de fonder son discours sur cette discipline naissante aux États-Unis.

1.3.3. Le premier article du *Musical Quarterly*

Le texte d'ouverture de la revue propose une définition de la musicologie en tant que science de la musique, où l'objet d'étude, la musique, occupe la place centrale. Waldo Selden Pratt, l'auteur de ce texte, mène une réflexion sur cette discipline en mentionnant la classification de Guido Adler et en s'appuyant sur celle de Hugo Riemann avec laquelle il prend cependant des distances. J'expose ci-après les idées de l'auteur.

Le terme « *musicology* » semble impopulaire dans la langue anglaise et la difficulté à définir la discipline tient à l'amplitude de son objet, la musique. Cet objet est lui-même difficile à circonscrire. Par ailleurs, la musicologie établit des liens avec des domaines extra-musicaux et le « monde de la musique » est complexe. La musicologie est la science de la musique, par opposition à l'art de la musique. Cette science se divise en sept branches : physique de la musique (« *Musical Physics* » ; ou acoustique), psychologie de la musique

⁵⁵ - Autriche : *Studien zur Musikwissenschaft: Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (Leipzig: Breitkopf & Härtel and Vienna: Artaria, 1913–16, 1918–23; Vienna: Universal, 1924–34; Vienna: Österreichischer Bundesverlag, 1955–6; Graz: Böhlau, 1960–66; Tutzing: Schneider, 1977-)

- Belgique : *Bulletin de la Société liégeoise de musicologie* (Liège, 1935-)

- France : *Bulletin de la Société française de musicologie* (1917-1922), *Revue de Musicologie* (1922-1941/1944-)

- Allemagne : *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1885–1894)

- Grande-Bretagne : *Journal of Musicological research* (1973-)

Dans : Periodicals, §3: List: Europe. Italy. In Macy, L. (éd.). *Grove Music Online* [Consulté le 04/10/2007]. URL: <http://www.grovemusic.com>

(« *Musical Psychics* »), poétique musicale (« *Musical Poetics* »), esthétique musicale (« *Musical Aesthetics* »), graphique musicale (« *Musical Graphics* » ; ou sémiotique de la musique), technique musicale (« *Musical Technics* »), pratique musicale (« *Musical Practics* »). Ces branches se distinguent par leur objet et ne suffisent pas, à elles seules, à définir la musicologie de manière exhaustive. Cette discipline s'appuie d'une part sur la méthode historique, d'autre part sur la méthode systématique (ou analytique) ; d'autres méthodes sont envisageables comme la méthode critique et la méthode pédagogique. Cela aboutit à une seconde classification des sous-disciplines de la musicologie : histoire de la musique, taxonomie de la musique (« *Musical Encyclopaedia* »), critique de la musique et pédagogie de la musique. La critique musicale réunit l'histoire de la musique et la théorie musicale d'un côté et la branche constructiviste et pédagogique de l'autre.

En dépit des nombreux travaux effectués, la musicologie est une discipline peu reconnue par les musiciens eux-mêmes et par les spécialistes d'autres disciplines. La branche à laquelle on reconnaît le plus d'utilité est l'histoire de la musique. La pédagogie de la musique implique une connaissance profonde de ce que la musique est et devrait être pour l'élève ; cette branche apparaît comme la plus utile et la plus gratifiante. Il serait souhaitable que les musiciens se tournent davantage vers l'étude scientifique de la musique, condition qui permettrait aux compositeurs et aux interprètes d'atteindre l'excellence, et qu'ils participent ainsi à l'établissement plus solide de la musicologie. En retour, la poétique musicale s'enrichit du travail des compositeurs sur le langage musical. Par ailleurs, l'acoustique devrait trouver des applications dans le domaine de l'enseignement de la composition, notamment en ce qui concerne l'orchestration. Les liens entre la musicologie et la pratique musicale devraient être renforcés.

Voilà donc résumés en quelques lignes les propos de Waldo Pratt qui conclut son article ainsi :

« Une remarque conclusive ne serait pas déplacée. Il est probable qu'en ces jours de spécialisme avancé, personne ne peut espérer être maître des détails de chaque branche de ce qui a été appelé "musicologie" dans cet article, ou être engagé dans des découvertes originales et fructueuses dans plusieurs de ces directions. Mais, ce n'est pas exagéré d'espérer que davantage de chercheurs du domaine musical se familiariseront ainsi avec l'amplitude globale du sujet qui sera à leur portée et qu'ils travailleront à imposer la science de la musique à la fois au monde musical et au monde scientifique. Peut-être un jour y aura-t-il une chaire de professeur de "musicologie" dans les facultés de certaines grandes institutions ; sa fonction serait de déployer les larges frontières de cette science et, non seulement de démontrer sa dignité intellectuelle par rapport aux autres sciences, mais aussi son utilité pratique à grande échelle à des musiciens et à des amateurs de musique. »⁵⁶

⁵⁶ PRATT, Waldo. On behalf of musicology. *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, p. 16 :

« One concluding remark may not be out of place. It is likely that no one person, in these days of advanced specialism, can hope to be a full master of details in all branches of what has been called "musicology" in this

Ce paragraphe a une double fonction : celle de clore le texte initial de la revue, que je considère comme son texte fondateur et celle d'introduire le lecteur dans la revue. Les grandes lignes de la politique éditoriale sont énoncées ici : inciter les chercheurs à se consacrer à la musicologie, relier la musicologie au monde musical et au monde scientifique, faire connaître cette discipline, s'intéresser à la musicologie au sens large, s'adresser à un lectorat étendu composé de chercheurs, d'enseignants, de musiciens et d'amateurs de musique.

L'auteur se distingue des musiciens par l'emploi du pronom de la troisième personne du pluriel et les exhorte à se rallier à la musicologie. On reconnaît entre les lignes de ce texte les catégories auxquelles appartiendront les auteurs de la revue : musicologues, compositeurs, critiques musicaux, acteurs du monde du spectacle. Ce premier article se charge de définir le terme « *musicology* », emprunté au français « musicologie ». À en croire James R. Holmes⁵⁷, il s'agit là d'une des premières apparitions de ce mot au sujet duquel Waldo Selden Pratt remarque dans son article :

« Il est si récent et rare qu'il n'est encore listé dans aucun dictionnaire général de langue anglaise ni dans aucun catalogue des termes musicaux anglais. Je doute même qu'il apparaisse dans le grand "Dictionary of Music et Musicians" de Grove. »⁵⁸

James R. Holmes souligne que l'emploi de « *musicology* » par Waldo Selden Pratt dans ce premier article du *Musical Quarterly* ne fit pas de nombreux émules, « pas même parmi les auteurs d'articles sur la méthodologie critique dans le *Musical Quarterly* » et qu'on ne trouve aucune mention de ce terme avant 1924, dans un article de Charles L. Seeger, « The Principles of Musicology »⁵⁹. Le mot « *musicology* » rencontre un faible succès, comme semblait le pressentir Waldo Selden Pratt. À la fin des années 1920, il s'établit progressivement, mais suscite toujours des réactions négatives.

Entre le premier article de Waldo Selden Pratt et l'article de Louis Harap de 1937, « On the Nature of Musicology »⁶⁰, dont j'ai montré qu'il paraissait conçu comme une réponse au

article, or to be engaged in fruitful original discovery in many lines. But it is not too much to hope that more disciplined scholars in the musical circle will so familiarize themselves with the total range of the subject that they can in their own persons and work commend the science of music to the attention of both the scientific and the artistic worlds. It may even be that sometime there will be in the faculties of certain large institutions a professorship of "musicology," whose function shall be to unfold the broad outlines of the science and to demonstrate not only its intellectual dignity among other sciences, but its practical utility on a large scale to hosts of musicians and music lovers. »

⁵⁷ HOLMES, James R. *The Musical Quarterly : its History and Influence on the Development of American Musicology*. A Thesis submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in the Department of Music. Chapel Hill, 1967. P. 61-77.

⁵⁸ PRATT, Waldo. On behalf of musicology. *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, p. 1 : « It is so new and rare that it is not yet listed in any general English dictionary or in any catalogue of English musical terms. I doubt whether it even occurs in Grove's big "Dictionary of Music and Musicians." »

⁵⁹ SEEGER, Charles L. On the Principles of Musicology. *MQ*, 1924, vol. 10, p. 244-250.

⁶⁰ HARAP, Louis. On the Nature of Musicology. *MQ*, 1937, vol. 23, p. 18-25.

premier⁶¹, *The Musical Quarterly* se fait le héraut du terme « *musicology* » que Carl Engel, Oscar Sonneck et certains autres contributeurs à la revue défendent à plusieurs reprises⁶². En 1937, Carl Engel dénonce vivement le rejet que provoque le mot « *musicology* » en décrivant, dans une de ses « Views and reviews », l'attitude hostile exprimée par « trois des enseignants de musique les plus connus » :

« Il y a moins de dix ans, le premier de ces messieurs, dans une humeur prophétique, déclarait le nom même comme si laid que la chose qu'il représentait n'avait pas de fondement ; le second a simplement admis qu'il ne concerne pas les questions historiques ou scientifiques sur la musique ; le troisième, appelé à la direction d'une institution nationale célèbre, écrasa et piétina rapidement la faible tentative qui avait été faite d'introduire un cours de musicologie dans le cursus scolaire. Ces cas de myopie sont typiques d'une attitude qui, en Amérique, était commune et persistante. Lorsque, en 1929, Dr. Waldo Leland proposa et accomplit la formation d'un "Comité de musicologie" au sein de l'American Council of Learned Societies, le pauvre orphelin fut adopté dans une grande famille et son nom – que l'on ne ridiculisa plus – fut reconnu officiellement aux côtés de ses plus anciennes sœurs-ologies. »⁶³

Si la diffusion du terme, sa définition et sa défense sont organisées par *The Musical Quarterly*, la légitimation officielle de la « *musicology* » comme discipline scientifique passe par l'approbation d'une organisation savante, que ce soit l'American Council of Learned Societies ou la Société Internationale de Musicologie. Cette dernière est mentionnée ci-après par Edward Dent qui constate et tente d'expliquer les réticences des Anglais à employer ce mot :

« Ces dernières années, un nouveau mot s'est manifesté ; le nom, semblerait-il, d'une nouvelle science – la musicologie. Ce mot "*musicology*" a d'abord été forgé en France, j'imagine, et de là a été importé en Amérique ; en Angleterre, il n'est pas accepté très volontiers, malgré le fait qu'il ait des origines grecques non moins honorables que celles de "*theology*" ou de "*physiology*". Lorsque la Société Internationale de Musicologie fut fondée à Bâle en 1927 la question du nom de la Société en anglais se posa ; et je constatai que les anglais intéressés par ses activités préféraient l'appeler Society for Musical Research. Les anglais sont notoirement illogiques ; je pense que la raison sous-jacente au

⁶¹ Cf. *supra* chap. 1, 4.1. Les tensions en musicologie

⁶² ENGEL, Carl. Views and Reviews. *MQ*, 1928, vol. 14, n° 2, p. 298-299 : « What we have still in insufficient numbers are trained music critics, music historians, and music librarians – or, in one word, musicologists – that is, musicians equipped with critical acumen, historical vision, and bibliographic knowledge. »

SONNECK, Oscar G. The future of Musicology in America. *MQ*, 1929, vol. 15, n° 3, p. 318 : « Musicology is to music what philology is to literature, or what any kind of "ology" is to its proper sphere of mental discipline. »

ENGEL, Carl. A postscript. *MQ*, 1929, 15, 1, p. 149 : « The term musicology is still unfamiliar in America; it is looked upon with suspicion. Only recently, the term was decried as "unattractive" by one of our most influential educators, who deemed it an obstacle to the pursuits that it designates. »

⁶³ ENGEL, Carl. Views and Reviews, *Musical Quarterly*, 1935, vol. 21, p. 484 : « Less than ten years ago, the first of these gentlemen, in a prophetic mood, declared the very name to be so ugly that the thing it stood for had not a leg to stand on ; the second merely admitted that he had no concern with the historical or scholarly pursuits of music ; the third, called to the directorship of a nationally famous institution, promptly squashed and trampled upon the feeble attempt that had been made to introduce a course in musicology into the school's curriculum. These cases of myopia are typical of an attitude which, in America, was common and persistent. When Dr. Waldo Leland, in 1929, proposed and carried out the formation of a "Committee on Musicology" within the American Council of Learned Societies, the poor waif was adopted into a great family, its name – no longer ridiculed – was given official recognition among its older sister-ologies. »

rejet du mot “*musicology*” était que quel que soit leur intérêt pour la recherche musicale, ils refusaient de perdre de vue le principe que la musique est un art. »⁶⁴

Si *The Musical Quarterly* a été le premier organe à promouvoir le terme « *musicology* » aux États-Unis et à diffuser les méthodes de cette discipline, la fondation de l’American Musicological Society en 1934 marque un tournant dans l’histoire de la musicologie aux États-Unis. Dans cet événement, Carl Engel voit la récompense d’années d’investissement pour la légitimation de la musicologie :

« Le fait demeure que, depuis des années, cela a été mon rêve de voir la musicologie établie aux États-Unis comme une branche légitime de notre vie académique, pratiquée rigoureusement et sans compromis – d’après le modèle européen. Et ce rêve, je crois, n’est plus une vision vague et intermittente, mais il est devenu une réalité palpable et définie. »⁶⁵

Éditeur scientifique et président de cette société, Carl Engel s’exprime ici à l’occasion d’une rencontre de l’American Musicological Society et de la National Music Teachers Association en 1937. Il a en effet œuvré activement pour la promotion de la musicologie et cela notamment par le biais du *Musical Quarterly*, soutenu par la maison d’édition Schirmer.

1.3.4. *The Musical Quarterly* : promotion de la *musicology*

Participent à la promotion de la *musicology*, la renommée des auteurs publiés par *The Musical Quarterly*, leurs relations avec le monde de la critique musicale, du livre et de la pratique musicale, la dimension internationale de la revue, issus des choix éditoriaux de Rudolph Schirmer et d’Oscar Sonneck en 1915. La stratégie de diffusion de la revue favorise l’ancrage immédiat du *Musical Quarterly* dans la sphère internationale ; conformément à des pratiques commerciales courantes à l’époque, la maison Schirmer annonce la création du périodique avec la diffusion d’un prospectus publicitaire à destination des États-Unis et de l’Europe.

La volonté des fondateurs de la revue de créer un organe qui véhicule un discours savant sur la musique, déclaré comme nouveau dans les États-Unis du début du XX^e siècle, est lisible dans ce prospectus, c’est-à-dire avant la parution même du premier numéro :

⁶⁴ DENT, Edward. The Historical Approach to Music. *MQ*, 1937, vol. 23, p.1 : « Within the last few years a new word has made itself manifest, the name, it would seem, of a new science – Musicology. This word “Musicology” was first coined, I fancy, in France, and was imported thence to America ; in England it is not very willingly accepted, in spite of the fact that it is derived from Greek origins no less honourable than those of “theology” or “physiology”. When the Société Internationale de Musicologie was founded at Basle in 1927 the question arose what the Society was to be called in English, and I found that such English people as were interested in its aims preferred to call it the Society for Musical Research. English people are notoriously illogical ; I think their underlying reason for rejecting the word “musicology” was that, however keenly interested they might be in musical research, they refused to lose sight of the principle that music was an art. »

⁶⁵ ENGEL, Carl. An Address. *MQ*, 1938, vol. 24, p. 97 : « The fact remains, that to see musicology established in the United States as a legitimate branch of our academic life, rigorously and uncompromisingly pursued – after the European model –, had been for years my dream. And this dream, I think, is no longer a vague or intermittent vision, but has become a palpable and definite reality. »

« Il [Oscar Sonneck] concevait *The Musical Quarterly* comme une entreprise solide non commerciale, comme un organe vivant, mais non d'actualité. Il envisageait sa revue non pas comme un enregistrement d'événements actuels, mais comme une réserve de savoir permanent. Sa conception était unique. Cependant, sans le soutien bienveillant et constant de Rudolph Schirmer, cette vision ne serait pas devenue réalité. En pleine guerre mondiale, Oscar Sonneck a eu le courage d'entreprendre l'édition d'une revue dédiée uniquement à la musicologie, ou aux branches scientifiques et académiques de l'art musical. Pour un périodique américain, le ton et le contenu de cette revue étaient une nouveauté. Du journalisme musical, notre pays en avait beaucoup, de niveau négligeable ou fade. À son meilleur, il s'agissait de saine critique musicale d'un niveau littéraire élevé. Mais, une proportion infime appartenait au domaine de la musicologie. »⁶⁶

Ce projet originel de Rudolph Schirmer et d'Oscar Sonneck naît en effet dans un contexte éditorial et institutionnel où la musicologie occupe une position très fragile, voire inexistante. Le premier texte de la revue « On behalf of musicology », présenté ci-dessus, donne le ton :

« Le premier article dans le premier numéro du *Musical Quarterly* (janvier 1915), par le Professeur Waldo S. Pratt, est intitulé "On behalf of Musicology". C'était un article clé. »⁶⁷

Si le texte de Waldo S. Pratt éclaire le lecteur sur le terme « *musicology* » et sur ce qu'il recouvre, présente celui-ci comme un vocable qui manque d'élégance et peu usité, il définit aussi la mission assignée à la revue de promouvoir la *musicology* tout en fixant les frontières de la revue. En conclusion, traduite dans la note 56 du présent chapitre, l'auteur exprime un espoir, qui était aussi le rêve de Carl Engel exposé précédemment⁶⁸, celui de voir la musicologie établie dans les universités américaines au même titre que les autres disciplines. Jusque dans les années 1930, les écrits qui paraissent dans la revue laissent supposer que l'objectif premier de la revue n'est pas encore pleinement atteint :

« Bien que la musicologie ait depuis quelque temps été reconnue par l'American Council of Learned Societies comme un champ unique et spécifique de recherche scientifique et historique, il y a encore des personnes dans notre pays qui jettent un regard désapprobateur ou d'amusement non dissimulé sur le musicologue. Ces mêmes personnes, qui n'accordent que peu d'attention à la différence présumée entre l'homme et l'insecte, ne sont en aucune manière dérangées par l'anthropologue et l'entomologue. Comme c'est du grec, cela ne leur pose pas de problème. Mais dans le mot "musicologue", ils discernent, comme trop apparent, le rapport avec la musique – que tout le monde connaît et sur laquelle chacun est autorisé de s'exprimer par oral ou par écrit de façon dogmatique. Pourquoi devrait-il y avoir un "ologue" de cela ? C'est aussi

⁶⁶ ENGEL, Carl. A postscript. *MQ*, 1929, 15, 1, p. 149 : « He [Oscar Sonneck] conceived The Musical Quarterly as a sound but noncommercial enterprise, as a live but non-topical organ. He saw his magazine, not as a record of current events, but as a store of permanent knowledge. His conception was unique. Without the sympathetic and ready support of Rudolph Schirmer, however, the vision would not have become a reality. Oscar Sonneck had the courage, in the midst of the worldwar, to set about editing a magazine devoted solely to musicology, or to the scientific and scholarly branches of musical art. For an American periodical, the tone and contents of the magazine were a departure. Of musical journalism our country had a great deal; much of it inconsiderable, some of it faddish. At its best, it was sane musical criticism of a high literary order. But very little of it belonged to the domain of musicology. »

⁶⁷ *Idem* : « The first article in the first issue of The Musical Quarterly (January, 1915), by Professor Waldo S. Pratt, was entitled "On Behalf of Musicology". It was obviously a "keynote" article. »

⁶⁸ Cf. *supra* note 65.

absurde que si une personne versée dans l'art et la science culinaires, c'est-à-dire une personne capable de faire bouillir un œuf, était appelée "cuisinologue". »⁶⁹

En 1945, Paul Henry Lang inaugure sa période de direction scientifique par l'article « Musical scholarship at the crossroads », dans lequel il invite la musicologie à abandonner une attitude trop positiviste, pour se rapprocher de la création, de la pratique et de la vie musicales : il ne s'agit alors plus seulement de participer à la diffusion et à l'institutionnalisation d'une discipline, mais de tenter d'infléchir le cours de son évolution, comme le feront aussi les éditeurs scientifiques qui lui succéderont, ce qui sera approfondi aux chapitres 4 et 5. Plus tard, en 1965, le même éditeur scientifique souligne que la revue a participé à vaincre l'animosité contre la musicologie⁷⁰. Les efforts répétés de définition de la musicologie se lisent dans les textes du *Musical Quarterly*⁷¹ qui révèlent à quel point cette mission importait pour ce périodique⁷².

Revenons à la première citation de cette section. Extraites d'un texte en hommage à Oscar Sonneck de Carl Engel, ces quelques lignes rappellent le rôle de Rudolph Schirmer et le risque que représentait la création d'un organe comme *The Musical Quarterly* dédié spécifiquement à la musicologie. Régulièrement, les éditeurs scientifiques reconnaissent la dette de la revue envers la maison Schirmer.

« Il [Rudolph Schirmer] a conçu et créé *The Musical Quarterly* parce qu'il considérait que le temps était venu aux États-Unis pour une revue de ce type ; et parce que c'était une seconde nature chez lui de faire les choses pour l'amour de l'art qu'il aimait et comprenait si bien, indifféremment du coût et des obstacles commerciaux. »⁷³

Oscar Sonneck poursuit son hommage à Rudolph Schirmer en rappelant quelques anecdotes qui montraient « jusqu'où il [R. Schirmer] était prêt à aller pour saper une

⁶⁹ ENGEL, Carl. Views and Reviews. *MQ*, avril 1944, vol. 30, n° 2, p. 234 : « Although musicology has for some time been recognized by the American Council of Learned Societies as a proper and specific field of scientific and historical research, there are still people in our country who look askance, or with unconcealed amusement, upon a musicologist. These same people, who little care for the alleged difference between man and bug, are in no wise disturbed by the anthropologist and the entomologist. That's Greek to them and therefore all right. But in the word "musicologist" they discern, as too apparent, the connection with music – a thing that everybody knows and is entitled to speak or write about dogmatically. Why should there be an "-ologist" of that ? It is as silly as if a person versed in the culinary art and science, that is, a person able to boil an egg, were styled "cookologist". »

⁷⁰ LANG, Paul Henry. Introduction [To the Special Fiftieth Anniversary Issue]. *MQ*, janvier 1965, vol. 51, n° 1, Special Fiftieth Anniversary Issue: Contemporary Music in Europe: A Comprehensive Survey, p. 2.

⁷¹ Cf. annexe 3, 4, 5 : Sources bibliographiques.

⁷² S[ALZMAN], E[rich]. Introduction. *MQ*, vol. 75, n° 4, Anniversary Issue: Highlights from the First 75 Years, p. iv : « From the first issue on, the journal promoted the concept of musicology and even championed the term itself-long considered awkward and foreign to American ears. But the concept of musicology as the study of music and its meaning in human life was very deeply ingrained, and, in fact, much discussed. »

PEYSER, Joan. Editorial. *MQ*, avril 1980, vol. 66, n° 2, p. 232 : «From the beginning, *The Musical Quarterly* has spearheaded change in musical scholarship. It virtually established musicology as a discipline in the United States, and later played a large role in the shift from archive research to the stylistic analysis that has dominated the field in recent years.»

⁷³ SONNECK, Oscar. Rudolph E. Schirmer. *MQ*, 1919, vol. 5, n° 4, p. 451 : « He conceived and created *The Musical Quarterly* because he considered the time ripe in America for such a magazine and because it was his second nature to do things for the art which he so loved and understood, regardless of cost and with indifference to commercial obstacles. »

quelconque impression du *Musical Quarterly* comme organe au service de la maison Schirmer »⁷⁴ : l'auteur rappelle que jamais Rudolph Schirmer n'a accepté de publier un texte dans *The Musical Quarterly*, malgré ses compétences musicales et les demandes répétées de l'éditeur scientifique ; le directeur de la maison d'édition a accordé à Oscar Sonneck de ne pas faire figurer de titre issu du catalogue Schirmer dans la rubrique consacrée aux annonces de publications ; il a également refusé une intéressante offre publicitaire concernant la quatrième de couverture de la revue.

Oscar Sonneck loue le désintéressement de Rudolph Schirmer et souligne l'influence que celui-ci exerçait sur la vie musicale des États-Unis en tant que président d'une maison d'édition telle que la sienne. Le caractère non commercial de la revue, mis en exergue dans cet éloge, est rappelé régulièrement dans les textes éditoriaux ultérieurs⁷⁵.

« En effet, M. Rudolph Schirmer ne laissa subsister aucun doute qu'il considérait cette revue particulière bien plus comme une contribution à la musique aux États-Unis, en mémoire à son frère, qu'une entreprise commerciale. »⁷⁶

The Musical Quarterly a été conçu comme un organe de promotion de la musicologie, et non comme un organe de promotion de la maison Schirmer, qui, au contraire, mettait des moyens commerciaux au service de la discipline, en échange de gains symboliques, on l'a vu au chapitre précédent. Articles consacrés à la définition de la musicologie, articles de recherche, recensions de livres, textes prononcés lors de rencontres musicologiques comme celle de l'American Musicological Society, éditoriaux, « Views and Reviews », tous ces écrits parus dans *The Musical Quarterly* participent à imposer d'abord le terme « *musicology* » et les méthodes de cette discipline, à valoriser certaines tendances disciplinaires et certains spécialistes prioritairement à d'autres, et surtout à faire accepter une forme savante d'écriture sur la musique.

2. Mise en ordre

Imposer la discipline, c'est quadriller l'espace délimité dans lequel elle s'exerce, soit établir un ordre. Or, dans *L'Ordre du discours*, Michel Foucault avance l'hypothèse que ces « procédures » par lesquelles « la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée » « ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en

⁷⁴ *Idem* : « Just how far he was willing to go to undermine any impression of *The Musical Quarterly* as a Schirmer house organ »

⁷⁵ SONNECK, Oscar. After Ten Years. *MQ*, 1924, vol. 10, n° 4, p. 459-462 ; ENGEL, Carl. A postscript. *MQ*, 1929, 15, 1, p. 149-151 ; ENGEL, Carl. To our readers, *MQ*, 1933, vol. 19, n° 1, 112

⁷⁶ SONNECK, Oscar. After Ten Years. *MQ*, 1924, vol. 10, n° 4, p. 459: « Indeed, Mr. Rudolph Schirmer left no doubt that he thought of this particular magazine much more as a contribution to music in America, in memory of his brother, than as a commercial enterprise. »

maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité. »⁷⁷ Les caractéristiques documentaires et sociales de l'« instrument périodique » dialoguant avec les normes du discours musicologique, je m'appliquerai, dans cette section, à montrer comment la prise en compte de la construction de l'objet revue éclaire la nature de l'institution disciplinaire.

2.1. Régulation

L'Ordre des livres est le titre d'un ouvrage de Roger Chartier, publié en 1992⁷⁸ et aujourd'hui épuisé ; trois essais de ce livre sont repris dans *Culture écrite et société*, où Roger Chartier donne trois sens à cette expression :

« Son premier sens désigne les opérations multiples qui rendent possibles la mise en ordre du monde de l'écrit. Pour apaiser l'inquiétude créée par la multiplication des textes mis en circulation par le livre manuscrit puis, plus encore, par l'imprimé, les hommes d'Occident ont usé de divers dispositifs : l'inventaire des titres, le classement des ouvrages, l'assignation des textes. L'invention de l'auteur comme principe fondamental de désignation des textes, le rêve d'une bibliothèque universelle, réelle ou immatérielle, contenant tous les ouvrages jamais écrits, tous les livres jamais publiés, l'affirmation d'une nouvelle définition du livre, associant un objet, un texte et un auteur, constituent quelques-unes des innovations majeures qui, avant et après Gutenberg, ont construit un ordre des livres qui est encore le nôtre. »

Le deuxième sens « vise l'ordre que le texte entend imposer au lecteur », celui de la lecture, de la compréhension, qui, toutefois, selon Roger Chartier, « n'a jamais la toute-puissance d'annuler la liberté des lecteurs ». Le troisième sens est celui du pouvoir qu'exerce la matérialité du livre sur « la possible appropriation des discours » : « il n'est donc pas d'"ordre du discours" (pour reprendre l'expression de Foucault) qui puisse être dissocié de l'ordre des livres qui lui est contemporain. »⁷⁹

Le périodique s'insère dans cet « ordre des livres », mais d'une manière qui lui est spécifique : on peut voir dans la revue une bibliothèque⁸⁰ – un objet qui se constitue lui-même en bibliothèque – qui rassemble le savoir produit pendant une période donnée dans un domaine particulier. Or, par sa structure, le périodique opère une segmentation du savoir : les limites de celui-ci sont celles du texte de l'article, emboîté dans le numéro de revue, lui-même contenu dans la revue dans son ensemble ; ses enchaînements sont ceux de la succession des articles et des numéros de la revue. Le périodique est un espace organisé qui filtre le savoir et le hiérarchise. Pour Claude Labrosse, l'apparition du périodique à la fin du XVII^e siècle s'inscrit dans la culture de l'ordre, de l'harmonie et de la régularité de la fin de la période

⁷⁷ FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1971. P. 10.

⁷⁸ Il s'agit de : CHARTIER, Roger. *L'Ordre des livres : lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et le XVIII^e siècle*. Aix-en-Provence : Alinéa, 1992. 118 p.

⁷⁹ CHARTIER, Roger. *Culture écrite et société : l'ordre des livres XIV^e siècle-XVIII^e siècle*. Paris : Albin Michel, 1996. P. 14-15.

⁸⁰ Cf. *supra* chap. 2, 1.2. La revue, un objet cohérent

classique ; elle correspond au développement des techniques de mesure de l'espace et du temps comme l'horloge, d'ordonnement comme les tables taxonomiques, de normalisation⁸¹ : Claude Labrosse conçoit là « l'émergence d'une même forme culturelle complexe liée à l'évolution du système économique comme à l'existence de bases épistémologiques concrètes (instruments et concepts de la connaissance scientifique) et qui commence à se généraliser à l'époque des Lumières. »⁸² Il voit dans le périodique « un projet permanent d'accumulation et de classement (encyclopédie) » qui est apte à « instituer des trames stables » et « à figurer des "états" ». En effet, on peut considérer les textes qui paraissent dans la revue, parmi lesquels comptent les articles, comme autant d'"états" du savoir. La stabilité qu'instaure le périodique est à la fois temporelle par la régularité de publication, matérielle par la forme physique du document que représente le numéro de revue et par les normes de présentation qui régissent la mise en texte du savoir, thématique par la cohérence de la sélection des textes, scripturaire par les règles d'écriture qui s'imposent à l'auteur. Cette régularité agit sur les pratiques d'écriture : la répétition et la fragmentation appellent une organisation du texte en rubriques, une charte graphique, et participent à la normalisation de l'article scientifique. Il s'agit là de quelques uns des « modes d'homogénéisation » que crée le périodique, selon l'expression de Claude Labrosse.

Le retour à l'identique d'une présentation graphique, d'un format et d'un volume donnés rendent palpables la répétition. Or, le parcours de lecture commence avec l'examen visuel et tactile de la revue. Prenons les premiers numéros de l'*Archiv für Musikwissenschaft* : ils sont de format 24 x 28 cm et comptent chacun entre 140 et 200 pages ; une stabilité s'installe au fil des années en ce qui concerne le format et le nombre de pages. Elle témoigne de l'assise de la revue qui publie aussi un nombre équivalent de textes d'un numéro à l'autre. Les modifications de mise en page de la couverture sont rares et discrètes. Deux d'entre elles, liées au changement de structure éditoriale, interviennent dans la composition très sobre de la couverture : le premier en 1952⁸³ pour la renaissance de la revue et le second en 1962⁸⁴. Même le passage au troisième millénaire n'occasionne pas de renouvellement de présentation de cette page de couverture. Ce n'est qu'en 2002 que la maison Franz Steiner soumet la couverture de ce périodique musicologique à une charte graphique semblable à celle d'autres revues de sciences humaines et sociales de son catalogue comme la *Geographische Zeitschrift* et *Hermes Zeitschrift für Klassische Philologie*. La présentation générale des textes de

⁸¹ LABROSSE, Claude. Fonctions culturelles du périodique littéraire. In LABROSSE, Claude, RETAT, Pierre. *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*. Centre d'études du XVIII^e siècle de l'université de Lyon II ; Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 7-136.

⁸² LABROSSE, Claude. Fonctions culturelles du périodique littéraire. P. 34.

⁸³ Cf. Annexe 5, 4. Page de couverture : couverture *AfMW*, 1952, n° 1.

⁸⁴ Cf. Annexe 5, 4. Page de couverture : couverture *AfMW*, 1962-1963, n° 1.

l'*Archiv für Musikwissenschaft* se fait en écho de celle de la couverture, dans la sobriété. La régularité et l'homogénéité dans la présentation de la revue comblent le silence des vingt-cinq années d'interruption de parution entre 1927 et 1952 : le parcours visuel du lecteur semble se poursuivre sans heurt malgré les changements d'éditeurs et de structures qui soutiennent la revue.

Cette stabilité est non seulement le produit de la régularité de parution du périodique, mais aussi celui d'une politique éditoriale menée par un comité de rédaction dont les membres partagent des motivations communes du point de vue épistémologique⁸⁵. Mise en texte du savoir et orientations disciplinaires sont liées, ce qui sera illustré au chapitre 5 par l'exemple de *Perspectives of New Music*⁸⁶. Cependant, pour les trois revues phares, les variations qui interviennent dans la mise en page des revues correspondent principalement au passage d'une structure éditoriale à une autre ; elles relèvent fréquemment d'une volonté de modifier le périmètre de socialisation de la revue et d'ajuster les missions de celle-ci. Ces deux facteurs interviennent sur la mise en texte de la musicologie et, plus généralement, sur l'ordre même de la revue, notamment sur la sélection des écrits comme sur l'organisation des rubriques du sommaire.

Comme pour l'*Archiv für Musikwissenschaft*, les changements de mise en page de la *Revue de Musicologie*⁸⁷ et du *Musical Quarterly*⁸⁸ sont réduits et marquent visuellement les phases importantes de la vie de ces périodiques. Par son homogénéité, la couverture d'une revue renforce sa capacité à rassembler les différents numéros sous une même collection. Or, actuellement publié par Oxford University Press, *The Musical Quarterly* pare chacun de ses numéros depuis 1993⁸⁹ d'une couleur et d'une illustration particulières, parfois en lien avec son contenu thématique : ainsi, une photographie de Max Reger introduit le numéro spécial⁹⁰ sur la musique de ce compositeur. L'éditeur fait ainsi le choix de considérer les numéros comme des unités distinctes reliées entre elles par une charte graphique et par une organisation du contenu identiques.

La stabilité de la mise en texte du savoir produit par la revue installe des habitudes de lecture ; au-delà d'une familiarité, elle instaure une relation de confiance entre le lecteur et la revue. Ainsi, une revue à destination d'un public scientifique misera sur une présentation sobre, synonyme de sérieux, ce qui est le cas de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, de la *Revue*

⁸⁵ Annexes 3, 4, 5 : éditeurs scientifiques et acteurs principaux des revues.

⁸⁶ Cf. *infra* chap. 5, 2.2. Invitations à revoir la définition de la revue musicologique

⁸⁷ Cf. Annexe 4, 3. Page de couverture.

⁸⁸ Cf. Annexe 3, 4. Page de couverture.

⁸⁹ C'est-à-dire depuis *MQ*, 1993, vol. 77, n° 1.

⁹⁰ *MQ*, hiver 2004, vol. 87, n° 4.

de *Musicologie* et du *Musical Quarterly* ainsi que de la très grande majorité des périodiques musicologiques qui composent le corpus large. Selon Annette Béguin-Verbrugge,

« [...] dans notre civilisation occidentale marquée par le goût de la géométrie et la prédominance du carré, l'orientation des cadres dans la page et la régularité de leur disposition renvoie à l'opposition ordre/désordre, équilibre statique/mouvement et dynamisme et aux valeurs sociales qui s'y rattachent. »⁹¹

Les valeurs sociales en vigueur dans le monde scientifique sont la rigueur, le sérieux, la fiabilité, auxquelles répond une présentation rigoureuse, carrée et sobre. Ces valeurs qui sont celles de la communauté scientifique en général sont aussi partagées par les communautés disciplinaires qui la composent, dont la communauté musicologique. J'approfondirai dans la section 3.3. divers moyens que les périodiques déploient pour capter le lecteur.

Du livre, la revue hérite les modes de présentation et classement du savoir, que sont le format, la couverture, le sommaire, l'index, etc. mais il en est un qui lui est propre : la périodicité qui ordonne le savoir dans le temps. Forme de régulation chronologique, la périodicité installe un rythme et un cycle de publication et, par là, permet à la fois la répétition et l'événement. Datée, la lecture devient selon Claude Labrosse, « un mode d'événement ». De même, la parution fait événement : dans le cas de l'article scientifique, la date de publication atteste l'antériorité d'une découverte ; l'événement de la découverte scientifique se greffe sur celui de la parution de la revue. La périodicité des revues est soumise à des impératifs de lecture, de mise à jour de l'information et à des impératifs économiques. J'ai déjà indiqué au chapitre 2 que la *Revue de Musicologie* s'est vue obligée de diminuer le nombre de ses livraisons annuelles, soit quatre numéros encore en 1936, trois dès 1937, puis deux en 1942, c'est-à-dire de passer en environ cinq ans d'une périodicité trimestrielle à une périodicité semestrielle, qu'elle a conservée jusqu'à nos jours.

Un regard sur le corpus large permet d'établir un état moyen de la périodicité des revues musicologiques⁹². Plus d'un tiers des revues musicologiques répertoriées dans le corpus large optent pour une parution annuelle ; environ un quart des titres de cette liste paraissent selon une périodicité trimestrielle ; un second tiers d'entre eux sont biannuels ou adoptent une périodicité irrégulière. Certains titres ne paraissent même que tous les deux ou trois ans. Enfin, il apparaît que la périodicité est attachée au genre auquel la revue tend à appartenir. Certaines revues du corpus, bimestrielles, proposent six livraisons par an⁹³ et deux d'entre elles arrivent à dix et à onze numéros annuels⁹⁴. Il s'agit de titres pour lesquels l'appartenance

⁹¹ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. P. 99.

⁹² Cf. Annexe 1. Corpus large, 3.6. périodicité.

⁹³ Bimestriels : *L'Avant-scène opéra*, *Forum Kirchenmusik*, *Gitarre & Laute*, *Musica sacra*, *Musik und Bildung*, *Musik und Kirche*, *NZ. Neue Zeitschrift für Musik*, *Württembergische Blätter für Kirchenmusik*.

⁹⁴ *Concerto*, 10 n^{os} par an ; *Das Orchester*, 11 n^{os} par an.

au genre de la revue scientifique peut être discutée, notamment pour *L'Avant-Scène Opéra*, *NZ. Neue Zeitschrift für Musik*, *Concerto* et *Das Orchester*. Ces revues portent sur des thèmes qui intéressent un public plus vaste que les seuls musicologues : les musiciens d'église, les enseignants, certains instrumentistes, les amateurs de musique. Historiquement, cette distinction existe déjà entre les journaux de commentaires, à parution trimestrielle et mensuelle, et les gazettes, à parution hebdomadaire et bi-hebdomadaire, du XVIII^e siècle. Dans la première catégorie, Alexis Lévrier situe la presse politique et la presse culturelle à laquelle se rattachent à la fois des journaux savants et des journaux destinés à un large public⁹⁵. En 1914, le prospectus qui annonce *The Musical Quarterly* distingue ce nouveau périodique des « hebdomadaires et mensuels » sur la musique, ainsi que de ceux qui répondent aux « intérêts techniques et professionnels de l'enseignant de musique, du virtuose et de l'antiquaire de musique »⁹⁶. Le projet du *Musical Quarterly* est de proposer « des discussions plus ou moins scientifiques » sur la musique qui nécessitent un délai de parution plus étendu que les revues d'actualité musicale. Les constats établis ci-dessus rejoignent ceux établis en 1993 par Marie-Cécile Clare⁹⁷ au sujet des revues de littérature, langues, sciences humaines et sociales éditées par les presses universitaires françaises et, la même année, par André Chabin, Yves Chèvrefils Desbiolles et Olivier Corpet, sur les nouvelles revues de sciences humaines et sociales créées entre 1985 et 1990⁹⁸. Marie-Cécile Clare remarque que la périodicité des revues qu'elle étudie « est diverse et parfois fluctuante », que « les revues à périodicité fréquente (5 ou 6 n°/an) sont rares »⁹⁹. Comme pour les revues recensées par cet auteur, la périodicité des revues musicologiques est sujette à variations : la tendance générale est plutôt celle d'un ralentissement de la fréquence de parution. Pour les revues de sciences humaines et sociales créées entre 1985 et 1990, André Chabin, Yves Chèvrefils Desbiolles et Olivier Corpet observent que celles-ci publient « le plus souvent de un à quatre numéros par année », ce que j'ai soulevé à propos des revues musicologiques de mon corpus, toutefois ils notent « une nette préférence pour les formules semestrielle ou trimestrielle ». Les revues musicologiques adoptent plutôt une périodicité annuelle que semestrielle ou trimestrielle, différence que peuvent expliquer des facteurs économiques. En effet, au chapitre précédent, j'ai noté le rôle prépondérant des sociétés savantes dans la publication des revues

⁹⁵ LÉVRIER, Alexis. *Les journaux de Marivaux et le monde des « spectateurs »*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007. P. 180.

⁹⁶ SONNECK, Oscar. After ten years. *MQ*, 1924, vol. 10, n° 4, p. 460.

⁹⁷ CLARE, Marie-Cécile. Les revues dans les presses universitaires en France. In LABORATOIRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES APPLIQUÉES EN SCIENCES SOCIALES (LERASS) (éd.). *La production des revues de sciences sociales et humaines : actes du séminaire "La communication et l'information entre chercheurs" (1993)*. Toulouse : Université Toulouse 3 - IUT. 1993. Volume 2, p. 29-46.

⁹⁸ CHABIN, André, CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves, CORPET, Olivier. Enquête sur les nouvelles revues de sciences humaines et sociales (1985-1990). *RR*, 1993, n° 15, p. 76.

⁹⁹ CLARE, Marie-Cécile. Les revues dans les presses universitaires en France, p. 33.

musicologiques¹⁰⁰ ; or, les nouvelles revues de sciences humaines et sociales créées entre 1985 et 1990 recensées par André Chabin, Yves Chèvrefils Desbiolles et Olivier Corpet figurent pour 50% d'entre elles dans les catalogues d'éditeurs commerciaux. Si ces deux groupes d'acteurs éditoriaux se chargent de la diffusion de l'information scientifique, leurs missions, leurs priorités ainsi que les moyens matériels et humains dont ils disposent à cette fin divergent radicalement. L'édition est l'activité principale des éditeurs commerciaux, ce qui signifie aussi qu'elle constitue la condition première de leur existence ; pour les sociétés savantes, elle est une manière parmi d'autres de diffuser le savoir et d'exister.

Une seconde raison à la différence de périodicité entre les revues de sciences humaines et sociales et les revues musicologiques réside sans doute dans le suivi plus ou moins proche que les unes et les autres ont de l'actualité. En effet, les revues de SHS et les revues d'idées proposent des réflexions sur l'actualité et sur des problèmes de société : le périodique cherche alors à trouver un équilibre entre le délai de réflexion nécessaire pour traiter l'information et le moment où celle-ci devient obsolète ; pour une très grande majorité, les revues musicologiques ne sont pas soumises à cet impératif.

Une dernière comparaison des données sur la périodicité que j'ai extraites du corpus large avec celles d'autres analyses permet de situer les revues musicologiques par rapport aux revues de sciences et techniques. En 1989, Ginette Gablot effectue pour *La Revue des revues* une « radioscopie des revues scientifiques et techniques en France »¹⁰¹. Un inventaire réalisé en 1984 par la Direction de l'Information Scientifique et Technique du ministère de la Recherche et de l'enseignement supérieur qu'elle présente en annexe indique que c'est en sciences humaines que la périodicité moyenne est la plus faible, soit trois numéros par an. Les délais de publication des revues des domaines techniques et de sciences de la vie sont les plus brefs avec sept livraisons annuelles ; ce sont aussi ces dernières publications qui montrent les signes de fonctionnement les plus favorables : ce sont elles qui perçoivent le moins de subventions, qui disposent le plus souvent d'un secrétariat permanent, qui ont le plus fort tirage et la diffusion moyenne la plus élevée. Selon ces éléments et les données présentées plus haut sur la *Revue de Musicologie*, la fréquence de parution semble en effet corrélée au bon fonctionnement économique de la revue.

Plus éloignée des questions d'ordre économique, la périodicité peut être inscrite dans le projet de départ de la revue et dans son titre¹⁰². *The Musical Quarterly* en fournit un exemple,

¹⁰⁰ Cf. *supra* chap. 2, 2.2.5. Variété des structures éditoriales

¹⁰¹ GABLOT, Ginette. Radioscopie des revues scientifiques et techniques en France. *RR*, hiver 1989-1990, n° 8, p. 37.

¹⁰² Titres du corpus large qui font mention de la périodicité : *Annual review of jazz studies* ; *Bach-Jahrbuch*, *American Music : A quarterly journal devoted to all aspects of American music and music in America*, *BACH : The quarterly journal of the Riemenschneider Bach Institute*, *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*,

la parution trimestrielle étant l'un des moyens dont dispose cette publication pour se différencier des revues musicales américaines. Un certain nombre de revues dont le titre même indique la périodicité changent leur fréquence de publication au cours de leur existence, et rompent ainsi le contrat établi avec le lecteur au moment de la création de la revue. Il est à noter que les titres ne sont pas toujours modifiés en fonction des variations de périodicités de la revue, comme par exemple le *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* qui paraît seulement tous les deux ans entre 1979 et 1988.

Inscrite dans le nom de la revue elle-même, la capacité de celle-ci à ordonner le savoir dans le temps donne lieu à des études sur l'obsolescence de l'information¹⁰³. À la régularité de la publication périodique se superpose le rythme que la communauté disciplinaire impose à la durée de vie des textes. La communauté disciplinaire attribue aux textes un statut différent en fonction de leur âge ; selon un principe d'autorégulation, elle abandonne la lecture et la citation de certains écrits au profit d'autres plus récents ou qui obéissent aux exigences d'un paradigme donné. On peut ainsi imaginer des constellations de textes qui gravitent autour d'un noyau commun de spécialité, constellations floues et sujettes à variations dans le temps et dans l'espace éditorial, qui communiquent les unes avec les autres. L'âge de l'information fait partie des critères de sélection établis par la communauté scientifique : de ce point de vue, en général, on note une plus grande souplesse en sciences humaines et sociales, lettres, langues et arts qu'en sciences et techniques.

En 1977, à partir d'une analyse des citations de six revues musicologiques majeures¹⁰⁴, Rey M. Longyear constate que « la littérature périodique de musicologie ne devient pas "obsoleète" dans le sens que l'on donne à ce terme au sujet de la littérature comparable en sciences et techniques »¹⁰⁵, comme l'a remarqué également David Lane Vaughan dans un

Händel-Jahrbuch 2nde serie, Hindemith-Jahrbuch/Annales Hindemith, Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Lied und populäre Kultur : Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg, Mozart-Jahrbuch, Musica disciplina : A yearbook of the history of music, Musik in Bayern : Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, Musikpsychologie : Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie, Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch, Notes : Quarterly journal of the Music Library Association, The Opera Quarterly, L'Orgue : Revue trimestrielle, Schütz-Jahrbuch, The Journal of musicology : A quarterly review of music history, criticism, analysis, and performance practice, The Organ yearbook, Yearbook for Traditional Music.

¹⁰³ ALVAREZ, Pedro, ESCALONA, Isabel, PULGARIN, Antonio. What is wrong with Obsolescence ? *Journal of the American Society for Information Science*, 2000, vol. 51, n° 9, p. 812-815 : dans cette acception, le terme « *obsolescence* » apparaît pour la première fois dans un article de 1927 par P.L.K. et E.M. Gross publié en octobre 1927 dans la revue *Science*.

¹⁰⁴ Périodiques considérés par R.M. Longyear dans l'article référencé dans la note ci-dessous : *The Musical Quarterly, Journal of the American Musicological Society, Music and Letters, The Music Review, Acta musicologica, Musica disciplina*.

¹⁰⁵ LONGYEAR, Rey M. Article citations and "obsolescence" in musicological journals. *Notes*, mars 1977, vol. 33, n° 3, p. 568-569 : « the journal literature in musicology does not "obsoleète" in the sens of the comparable literature in the sciences and technology ».

mémoire de master réalisé en 1959 sur les caractéristiques des citations dans *The Musical Quarterly* (1955-1958) et le *Journal of the American Musicological Society* (1953-1956)¹⁰⁶. C'est aussi la conclusion de l'article de Virgil Diodato et de Fran Smith qui consiste en « une mise à jour et [en] une extension de l'étude de Rey M. Longyear »¹⁰⁷. Ces auteurs ajoutent que « cependant, la littérature musicale évolue » et que « des sous-domaines entiers, comme l'éducation musicale et la théorie musicale suivent des modèles d'obsolescence proches de ceux que l'on trouve en sciences et techniques, domaines sur lesquels les bibliométriciens font souvent porter leurs analyses », ce qui signifie que, de ce point de vue, les règles d'écriture appliquées dans les sous-disciplines de la musicologie évoluent dans une certaine indépendance à l'égard de celles de leur discipline-mère. Toutefois, une nuance est à apporter à ces études : celles-ci répondent principalement à un objectif bibliothéconomique d'usage de la documentation scientifique et technique par les chercheurs, plutôt qu'elles ne cherchent à approcher l'écriture musicologique. Par ailleurs, ces travaux ne tiennent pas compte de la fonction de la citation dans le texte, ni de la valeur – positive ou négative – que l'auteur lui accorde. Enfin, le terme d'obsolescence associe l'âge et le vieillissement au déclin et à la dévaluation ; envisager cette question du point de vue du déplacement me paraîtrait plus juste¹⁰⁸.

Ce que ces analyses de citations, tous domaines confondus, tendent à montrer c'est qu'un pan entier de la littérature scientifique disparaît, au moins provisoirement dans les cas où il est amené à réapparaître. Le temps opère ainsi un tri dans l'information diffusée par les revues, entre celle que l'on cite déjà, celle que l'on cite encore et celle que l'on ne cite plus. Il s'agit aussi d'une forme de régulation organisée tacitement par la communauté scientifique en général et par la communauté disciplinaire en particulier.

¹⁰⁶ VAUGHAN, David Lane. *Characteristics of the Literature cited by Authors of Articles in The Musical Quarterly, 1955-1958, and The American Musicological Society Journal, 1953-1956*. A thesis submitted to the Faculty of the University of North Carolina in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Science in Library Science in the School of Library Science. Chapel Hill, 1959. 64 p.

¹⁰⁷ DIODATO, Virgil, Smith, Fran. Obsolescence of Music Literature. *JASIS*, mars 1993, vol. 44, n° 2, p. 101-112.

¹⁰⁸ ALVAREZ, Pedro, ESCALONA, Isabel, PULGARIN, Antonio. What is wrong with Obsolescence ? *Journal of the American Society for Information Science*, 2000, vol. 51, n° 9, p. 812-815 : les auteurs emploient le terme « topicality ».

2.2. Classification

Moyen de régulation, la sélection est aussi une forme de classification. Un tri s'effectue entre ce que l'on admet sur le territoire disciplinaire et ce que l'on en exclut. Parmi les « procédures d'*exclusion* », Michel Foucault recense celle de « l'*interdit* » :

« On sait bien qu'on n'a pas le droit de tout dire, qu'on ne peut pas parler de tout dans n'importe quelle circonstance, que n'importe qui, enfin, ne peut pas parler de n'importe quoi. Tabou de l'objet, rituel de la circonstance, droit privilégié ou exclusif du sujet qui parle : on a là le jeu de trois types d'interdits qui se croisent, se renforcent ou se compensent, formant une grille complexe qui ne cesse de se modifier. »¹⁰⁹

Dans le chapitre suivant, je montrerai que les revues de musicologie ne parlent pas de n'importe quoi et ne le font pas n'importe comment. En effet, le lecteur pourra s'apercevoir qu'un certain nombre de thèmes sont exclus des périodiques recensés dans le corpus large, que des thèmes absents y font leur entrée progressivement, que certains s'effacent alors que d'autres s'affirment. Par ailleurs, il y a l'art et la manière d'écrire sur la musique : l'écriture musicologique n'est pas celle de la critique musicale, par exemple. La revue ritualise la production du discours, on l'a vu pour le texte introductif, mais aussi par l'événement que constitue la parution du numéro et par la régularité du retour de celui-ci, par la mise en texte du savoir qu'elle publie, par le partage du pouvoir d'énonciation que détiennent les acteurs de la revue, c'est-à-dire les auteurs, les lecteurs, les éditeurs scientifiques et l'institution qui assure la publication du périodique.

2.2.1. Lignes de partage

Michel Foucault repère « un autre principe d'exclusion : non plus un interdit, mais un partage et un rejet. »¹¹⁰ En musicologie, comme dans toutes les autres disciplines, ce principe est à l'œuvre lorsqu'il s'agit de définir ce qui relève de l'écriture musicologique et ce qui s'en distingue, comme s'y attache Jacques Chailley dans son *Précis de musicologie* :

« Il n'y a musicologie que s'il y a *travail neuf et de première main à partir des sources*, avec débouché sur un accroissement de connaissances par rapport à ce qui existait auparavant. »¹¹¹

Cette proposition exclut du champ musicologique ce qui ne se plie pas à cette définition : Jacques Chailley détermine ici non les thématiques qui concernent le musicologue, mais le type d'écriture que celui-ci doit fournir pour élaborer un travail scientifique et participer au développement de sa discipline.

¹⁰⁹ FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1971. P. 11.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹¹ CHAILLEY, Jacques. *Précis de musicologie*. Paris : PUF, 1984², P. 19.

Un partage se manifeste également dans la classification de Guido Adler présentée au chapitre 1¹¹². Il est intéressant de repérer la place qu'occupent, dans les textes sur la musicologie, les classifications et les tableaux, le recours à la métaphore territoriale, l'assimilation de la discipline à un champ auquel on fixe des « frontières » ou des « limites ». De ce point de vue, un texte en deux épisodes d'Armand Machabey, paru en 1931 dans la *Revue de Musicologie*¹¹³, a attiré mon attention. Cet écrit est construit selon une logique tabulaire et énumérative, selon une série de divisions :

Première partie :

- Introduction
- distinction entre les domaines de la musique et de la musicologie,
- cinq étapes A, B, C, D, E de la progression de l'examen du « fait musical », cinq « sciences ou groupes de sciences » A, B, C, D, E qui correspondent aux cinq « problèmes » précédents, cinq opérations A, B, C, D, E qui « permettent de [...] décrire [le fait musical] sous tous ses aspects »,
- division entre les catégories de la musicologie,
- nomenclature des « branches latérales »,
- répartition des sources de la musicologie en trois groupes principaux « 1° Textes musicaux (notés) ; 2° Textes littéraires 3° Monuments figurés. » et étapes de leur étude.

Deuxième partie :

- Description des étapes de « l'élaboration d'un travail musicologique » : 1° Choix du sujet ; 2° Délimitation du sujet ; 3° Plan général ; 4° Bibliographie et plan de recherches, dont Armand Machabey détaille ici les étapes ; 5° Recherche des éléments ; 6° Classement des fiches ; 7° Étude des fiches ; 8° Rédaction
- Publication du manuscrit et vulgarisation
- Conclusion

La structure de cet écrit frappe rapidement l'œil du lecteur, de même que le vocabulaire qui renforce l'impression de quadrillage et de tracé décrite ci-dessus : Armand Machabey emploie de nombreux termes qui appartiennent aux champs sémantique de la classification¹¹⁴,

¹¹² Cf. *supra* chap. 1, 4.2. La musicologie : discipline unitaire ou pluraliste ?

¹¹³ MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, Mai 1931, t. 12, n° 38, p. 89-98 et Août 1931, t. 12, n° 39, p. 161-171.

¹¹⁴ *Classification* : « rang », « effort de classement et d'organisation logiques », « énumération », « groupement », « échelons », « différentes », « ramification », « constitution d'un groupe », « schématique », « tableau », « compartiments », « catégories », « étapes », « division », « subdivisions », « groupements », « branches », « nomenclature », « éléments », « classant », « de même ordre », « plan », « ordre chronologique », « ordre de complication croissante », « collectionner », « analogies », « classement des fiches », « répartition », « travail de sélection et d'organisation », « articulation ».

du territoire¹¹⁵, de la progression¹¹⁶. Si les trois champs sont représentés dans les deux parties du texte, leur poids se répartit, selon toute logique, en fonction de l'objectif visé par l'auteur : la première partie du texte se voulant une classification des branches et des méthodes de la musicologie, le lecteur y trouve la plus grande partie du vocabulaire lié aux notions de la classification et du territoire ; la deuxième partie décrit les étapes de la recherche musicologique et fait appel aux termes qui renvoient à l'idée de progression. L'auteur cherche ainsi à persuader le lecteur du caractère scientifique de son texte et de celui de la musicologie. Ce vocabulaire et la structure générale du texte accentuent le caractère scientifique du texte ainsi que celui de la musicologie ; ils laissent au lecteur l'impression que l'auteur, musicologue, se situe dans un cadre qu'il participe à construire et dans un couloir chronologique évolutif, dans lesquels il invite ceux qui voudraient s'adonner à la musicologie à le rejoindre. Par son caractère didactique, ce texte, comme d'autres dans les premières années de la *Revue de musicologie*, fait de celle-ci non seulement un support de définition de la musicologie, mais aussi un outil de formation à la recherche musicologique.

En outre, le travail musicologique, tel qu'il est défini par Armand Machabey est assimilé à un travail d'écriture. Dans les étapes de la recherche musicologique, c'est à la bibliographie¹¹⁷ et au plan de recherches que l'auteur accorde la plus grande importance matérielle. Sa description des étapes de la recherche musicologique ressemble fort à un guide de rédaction d'un mémoire ou d'un article. L'écriture des fiches bibliographiques, type d'écrit non publié mais qui participe de l'activité de recherche, reçoit une attention particulière : format de la fiche – là encore, on peut voir un cadre dans lequel sont consignées des données musicologiques – rédaction, classement et étude des fiches.

Enfin, cette phrase d'Armand Machabey pourrait résumer la conception qu'il diffuse du travail musicologique :

« Enfin, ni la brièveté d'une étude, ni la concision du style, ni sa clarté ne sont possibles sans ordre ; l'*ordre* doit tout dominer : c'est pourquoi nous avons insisté sur les opérations préliminaires de classement, d'étude des fiches, de constitution de dossiers. »¹¹⁸

Armand Machabey termine son texte en affirmant la domination de l'ordre. Il le commence en établissant un partage entre les « sujets qui parlent ». En effet, pour lui, définir

¹¹⁵ *Territoire* : « frontière », « domaines contigus », « limites », « mitoyens et voisins », « cadre », « éléments environnants », « canevas ».

¹¹⁶ *Progression* : « un enchaînement logique et une complication croissante », « progression géométrique », « étapes », « prolonger [...] les travaux antérieurs », « accroissement bibliographique », « se modifie avec une si grande rapidité », « direction », « développés », « déroulement logique et compréhensible des faits », « enchaînement ».

¹¹⁷ J'ai volontairement omis d'intégrer les termes liés à la bibliographie et aux bibliothèques dans l'énumération de la note 114 du vocabulaire lié à la notion de classification : ceux-ci ne concernent pas directement le travail musicologique et l'organisation du texte ; leur insertion dans cette liste aurait engendré un déséquilibre trop important.

¹¹⁸ MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, août 1931, t. 12, n° 39, p. 168.

la musicologie, c'est d'abord délimiter les champs de compétences des personnes qui ont un rapport professionnel avec la musique, c'est départager ceux qui sont autorisés à produire un discours musicologique et ceux qui ne le sont pas, c'est attribuer le statut d'auteurs en musicologie aux uns et le refuser à d'autres :

« Il est tout d'abord nécessaire de tracer une frontière entre les domaines contigus de la musique et de la musicologie, afin de pouvoir dégager l'objet de cette dernière.

Le musicien invente, écrit, exécute, écoute la musique.

Le musicographe saisit le phénomène musical à l'une de ces phases, et remontant à son origine l'étudie sous tous ses aspects et jusqu'à ses extrêmes répercussions dans la vie sociale.

Le musicien crée le fait musical.

Le musicographe l'analyse.

La *musicologie* est donc l'étude du fait musical, et son but, d'intégrer la musique dans l'histoire générale, donnant à ce terme le sens le plus large. »¹¹⁹

Armand Machabey emploie ici le terme « musicographe » sans le distinguer de celui de « musicologue ». Dans un écrit postérieur, il séparera nettement la musicographie et la musicologie¹²⁰. J'aborderai cette question au chapitre 5¹²¹.

Ce partage entre les personnes, les revues le dressent explicitement en publiant les listes des membres de la société savante dont elles émanent¹²² et par l'« assignation des textes » dont parle Roger Chartier, assignation qu'elles rendent particulièrement visible en faisant paraître le nom des auteurs dans les sommaires et les index¹²³. L'appartenance à une communauté est ainsi officialisée, tout comme l'est l'ordre social auquel se soumet cette communauté ; des rôles hiérarchiques sont attribués à ses membres : éditeur institutionnel ou commercial, éditeur scientifique, éditeur scientifique associé, responsables de rubriques, membres du comité éditorial, membres du comité de sélection, auteurs d'articles de recherche, auteurs de recensions, graphistes, lecteurs. Cet ordre varie : d'une revue à l'autre, les rôles et les attributions sont différents ; ils évoluent au cours du temps et passent de mains en mains. Cependant, la distribution des responsabilités se fait selon les affinités personnelles et selon des choix de politique éditoriale, ce que montrent les relations entre les éditeurs scientifiques de l'*Archiv für Musikwissenschaft* et du *Musical Quarterly*¹²⁴. De haut en bas de la hiérarchie, la visibilité de ces acteurs va en décroissant : les noms des éditeurs scientifiques figurent sur la couverture du numéro, dans le cas de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, ceux des

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 90.

¹²⁰ MACHABEY, Armand. *La Musicologie*. Paris : Presses universitaires de France, 1962. (Que sais-je ?)

¹²¹ Cf. *infra* chap. 5, 1.3. La science comme valeur : de la musicographie à la musicologie.

¹²² La *Revue de Musicologie* et l'*Archiv für Musikwissenschaft* font paraître de manière irrégulière la liste de leurs membres.

¹²³ En janvier 1939, *The Musical Quarterly* dresse la liste des contributeurs à la revue selon un classement par pays (*MQ*, janvier 1939, vol. 25, n° 1, p. 104-106).

¹²⁴ Cf. Annexe 5, 2, graphe sur les relations entre les éditeurs scientifiques de l'*Archiv für Musikwissenschaft*. Cf. Annexe 3, 2. Éditeurs scientifiques.

auteurs de recensions ne sont pas toujours mentionnés et les lecteurs sont un groupe anonyme¹²⁵.

D'autres lignes de partage peuvent être décelées dans les revues. Elles sont multiples, c'est pourquoi je n'en citerai que quelques-unes. Pour la Société française de Musicologie et pour le Fürstliches Institut für musikwissenschaftliche Forschung de Bückeburg, le périodique est un moyen de diffusion parmi d'autres, et devient, semble-t-il, rapidement le principal d'entre eux : là devient visible la différenciation entre les différents supports publiés par ces organisations, entre le périodique qui est un outil d'information des membres de l'institution et les publications de documents de travail et de sources musicales et musicologiques¹²⁶. Liée aux missions et aux moyens de ces institutions, à leur longévité, cette frontière subit plusieurs déplacements au cours de l'existence des revues. La *Revue de Musicologie* et l'*Archiv für Musikwissenschaft* se définissent par rapport aux autres supports publiés par leurs institutions de tutelle, mais aussi par rapport à d'autres périodiques¹²⁷, à d'autres publications musicologiques, etc. ; elles sont en interaction permanente avec un contexte dont j'ai déjà indiqué qu'il était insaisissable, sans cesse en mouvement.

Une autre ligne de séparation que les revues musicologiques tracent est celle de la définition de la musicologie qu'elles véhiculent. Cette définition se construit de diverses manières, dont notamment par la délimitation du champ de compétences de l'institution de tutelle de la revue, par les tentatives de définitions explicites dans les textes sur la discipline, par la sélection des textes parus dans le périodique. Par exemple, les statuts de la Société française de Musicologie publiés en 1917 dans le *Bulletin de la Société française de*

¹²⁵ Cf. Annexe 3, 4, 5 : couvertures de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, de la *Revue de musicologie* et du *Musical Quarterly*.

¹²⁶ Les statuts de la SFM paraissent en 1917 dans le premier numéro du *Bulletin de la Société française de musicologie*. Ils font état des « moyens d'action de la Société » qui sont :

1° La publication d'un *Bulletin périodique*, comprenant les actes de la Société, les comptes rendus de ses séances, des articles et des mémoires peu étendus, enfin une partie bibliographique ;

2° La publication de documents, textes musicaux, mémoires ou études de musicologie, dans la mesure où ses ressources le permettront. » (cf. Statuts. *BSFM*, 1917, t. 1, n° 1, p. 1)

En 1942, la SFM ajoute à ses moyens d'actions des « séances périodiques » (cf. Statuts révisés de la Société française de musicologie. *RM*, janvier 1942, t. 21, n° 1, Rapports et communications. Société française de musicologie, p. 20).

En 1988, les statuts sont révisés et déclarent que : « les moyens d'action de l'Association sont : 1) Ses séances périodiques et colloques ; 2) La publication d'une revue de caractère scientifique. » (cf. Société française de musicologie. Statuts. *RM*, 1988, t. 74, n° 2, Les Musiciens de Ronsard, p. 255).

En 1994, la SFM actualise de nouveau ses moyens d'action, et revient, à côté des deux autres activités précédentes, à « la publication de textes musicaux, de documents, de mémoires ou études de musicologie » de ses origines (cf. Société française de musicologie. Statuts. *RM*, 1994, t. 80, n° 2, p. 351).

¹²⁷ Cf. Zum Geleit. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 1, p. 2 : « Wird die Gesamthaltung des "Archivs" somit eine gewisse Ähnlichkeit mit den "Sammelbänden" der durch den Krieg zersplitterten Internationalen Musikgesellschaft aufweisen, so zeigt es schon durch seine Schriftwahl an, daß es sich im Unterschiede zu jenen an das Deutschtum vornehmlich wenden will. »

Cf. aussi GURLITT, Wilibald. Zum Neunten Jahrgang. *AfMW*, 1952, vol. 9, n° 1 : « Das "Archiv für Musikwissenschaft" will "Die Musikforschung" ergänzen und beschränkt sich dabei, wie bisher auf die Veröffentlichung von Abhandlungen. »

Musicologie déclarent que cette société savante a « pour but l'étude des questions relatives à l'Histoire de la Musique, à l'Esthétique et à la Théorie musicales »¹²⁸ : on peut en déduire que les autres questions relatives à la musique sont laissées à la porte de l'association. En 1942, alors que la musicologie est mieux établie, la SFM revoit ses missions : elle « a pour but d'encourager les progrès des études musicologiques en France »¹²⁹ ; la notion de progrès disparaît dans les statuts révisés de 1988¹³⁰.

Les revues proposent des définitions de la musicologie à des moments clés de leur existence, à leur naissance et à l'heure des bilans. Dans les premières années des revues phares, c'est-à-dire entre 1915 et 1930, *The Musical Quarterly*, le *Bulletin de la Société française de Musicologie*, puis la *Revue de Musicologie*, et l'*Archiv für Musikwissenschaft* dessinent les limites de ce qu'ils entendent par « *musicology* », « musicologie » et « *Musikwissenschaft* »¹³¹. La *Musikwissenschaft* étant la plus institutionnalisée sert d'élément de confrontation, de modèle ou de contre-modèle aux auteurs du *Musical Quarterly* et à ceux de la *Revue de Musicologie*. Armand Machabey, dans le texte mentionné précédemment, propose de donner « au terme *musicologie* un sens plus étendu que ne le font les auteurs germaniques » qui, selon lui, font coïncider la *Musikwissenschaft* avec l'histoire de la musique¹³². Ainsi, dans les textes sur la musicologie parus dans les trois revues phares entre 1900 et 1945, le critère de l'appartenance nationale est prépondérant et constitue une ligne de division marquée. On le voit, que ce soit en s'en inspirant comme le fait *The Musical Quarterly* ou en s'en démarquant comme le *Bulletin de la Société française de Musicologie* puis la *Revue de Musicologie*, la *Musikwissenschaft* sert de référence. Actuellement, grâce au dialogue international et aux interactions entre les « écoles » musicologiques nationales, ces différences se sont estompées et s'expriment plus rarement. D'autres lignes de partage se sont révélées depuis 1945, notamment les articulations entre musicologie systématique et musicologie historique, entre musicologie et « nouvelle musicologie ». Les rapports entre la musicologie générale et ses spécialités de même que ceux entre la musicologie et d'autres disciplines sont présents dès les premiers textes des revues, que ce soit dans le premier article de Waldo Selden Pratt dans *The Musical Quarterly*, dans le texte introductif de l'*Archiv für Musikwissenschaft* ou dans l'écrit de 1917 qu'adresse le comité du *Bulletin de la Société française de Musicologie* aux lecteurs. La distribution qui s'établit entre la musicologie générale et ses branches ou des disciplines extérieures se lit également dans certains titres

¹²⁸ LE COMITÉ. À nos lecteurs (1917). *BSFM*, 1917, n° 1, p. v.

¹²⁹ Statuts révisés de la Société française de musicologie. *RM*, janvier 1942, t. 21, n° 1, Rapports et communications. Société française de musicologie, p. 20.

¹³⁰ Société française de musicologie. Statuts. *RM*, 1988, t. 74, n° 2, Les Musiciens de Ronsard, p. 255.

¹³¹ Cf. Annexes 3, 4, 5 : Sources bibliographiques (Textes sur la musicologie)

¹³² MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, Mai 1931, t. 12, n° 38, p. 89.

d'articles publiés dans les revues phares, par les comparaisons et les liens qui s'y affichent entre les domaines considérés¹³³.

2.2.2. Sélection des textes soumis à publication

Le principe d'exclusion dont parle Michel Foucault est directement à l'œuvre dans la sélection des textes destinés à être publiés dans le périodique. Cette opération de sélection revient au comité de rédaction, au comité scientifique, au comité éditorial ou au comité de sélection, selon l'organisation des structures éditoriales. Ce n'est que relativement tardivement dans la vie des trois revues phares que l'on voit apparaître des recommandations aux auteurs. On s'aperçoit aussi que les procédures de sélection des textes à paraître dans les revues phares ont changé depuis le début du XX^e siècle. Devant actuellement proposer leurs textes pour lecture à un comité de sélection, les auteurs sont soumis à ce que l'on peut appeler à un examen : respect des normes d'écriture, conformité avec les thématiques et les idées défendues par la revue, qualité et originalité de la recherche selon les règles en vigueur dans la communauté disciplinaire, mais aussi dans la communauté scientifique en général. Michel Foucault montre l'importance de l'examen dans les « dispositifs de discipline » et relève le fait qu'il soit « hautement ritualisé » ; selon lui, il s'agit « encore [d']une innovation de l'âge classique que les historiens des sciences ont laissée dans l'ombre » dans laquelle « la superposition des rapports de pouvoir et des relations de savoir prend dans l'examen tout son éclat visible. »¹³⁴ Même si ces réflexions concernent les institutions disciplinaires que sont par exemple les prisons, elles paraissent pouvoir s'appliquer aussi aux écrits, et notamment aux périodiques, eux aussi issus de la fin de la période classique.

Michel Foucault écrit :

« L'examen intervertit l'économie de la visibilité dans l'exercice du pouvoir. Traditionnellement, le pouvoir, c'est ce qui se voit, ce qui se montre, ce qui se manifeste, et de façon paradoxale, trouve le principe de sa force dans le mouvement par lequel il la déploie. Ceux sur qui il s'exerce peuvent rester dans l'ombre ; ils ne reçoivent de lumière que de cette part de pouvoir qui leur est concédée, ou du reflet qu'ils en portent un instant. Le pouvoir disciplinaire, lui, s'exerce en se rendant invisible ; en revanche, il impose à ceux qu'il soumet un principe de visibilité obligatoire. Dans la discipline, ce

¹³³ Par exemple :

SACHS, Curt. Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft, *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 451-464 ; SCHÜNEMANN, Georg. Über die Beziehungen der vergleichenden Musikwissenschaft zur Musikgeschichte. *AfMW*, 1920, vol. 2, n° 2, p. 174-194.

SCHUMANN, Erich. Die Förderung der Musikwissenschaft durch die akustisch-psychologische Forschung Carl Stumpf's (Zu seinem 75. Geburtstag am 21. April 1923). *AfMW*, 1923, vol. 5, p. 172-176.

SEASHORE, Carl E. Psychology in music : the rôle of experimental psychology in the science and art of music. *MQ*, 1930, vol. 16, n° 2, p. 229-237.

CHIMÈNES, Myriam. Musicologie et histoire : frontière ou "no man's land" entre deux disciplines ? *RM*, 1998, t. 84, n° 1, p. 67-78.

¹³⁴ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975. P. 217.

sont les sujets qui ont à être vus. Leur éclairage assure l'emprise du pouvoir qui s'exerce sur eux. C'est le fait d'être vu sans cesse, de pouvoir toujours être vu, qui maintient dans son assujettissement l'individu disciplinaire. Et l'examen, c'est la technique par laquelle le pouvoir au lieu d'émettre les signes de sa puissance, au lieu d'imposer sa marque à ses sujets, capte ceux-ci dans un mécanisme d'objectivation. »¹³⁵

En matière de choix des textes soumis à publication, le pouvoir est détenu par le comité de sélection de la revue qui, lui-même, agit en fonction de la politique éditoriale dont on a vu qu'elle était sous l'emprise d'un ensemble d'acteurs. Or, ce pouvoir, disséminé, reste invisible ; par la sélection des textes, il « objective » ceux sur lesquels il s'exerce, en les publiant, c'est-à-dire les auteurs, ainsi rendus visibles. Une grande différence entre les prisons et les revues réside dans le fait que l'entrée dans le « dispositif disciplinaire » qu'est la revue n'est pas une punition mais une consécration pour les auteurs. Est ici encore une fois apparente la double fonction du cadre : enfermer par le contrôle et par la discipline, et montrer pour mener parfois au prestige. Cette distinction faite, les membres de la communauté disciplinaire que constitue la revue sont assujettis à un ensemble de contraintes et « captés » par cet organe de publication. La sélection des textes publiés dans les revues est soumise à une procédure définie par les communautés scientifique et disciplinaire et individuellement par les revues. Pour être acceptés, les textes doivent se conformer aux consignes publiées dans les périodiques et aux normes qui régissent l'écriture scientifique dans la discipline.

Le « protocole de rédaction » de la *Revue de Musicologie*, placé en troisième de couverture, prévient d'emblée les auteurs :

« Aucun article soumis pour publication dans la *Revue de Musicologie* ne sera examiné s'il ne se conforme aux normes suivantes ».¹³⁶

Cette phrase invite bien le lecteur à considérer la sélection comme un « examen » et à une mise en conformité de la production musicologique. Les normes édictées dans ce texte sont relatives à l'adressage du document, à la présentation des notes de bas de page, des exemples musicaux et des références bibliographiques ; en musicologie, ces trois derniers éléments sont les lieux privilégiés d'expression de la rigueur scientifique. Une condition tacite en matière de communication scientifique est celle de l'originalité de la recherche et de l'exclusivité de publication accordée à la revue : elle n'est pas mentionnée dans ce protocole. En revanche, elle figure sur les informations aux auteurs de l'*Archiv für Musikwissenschaft*¹³⁷ et sur celles du *Musical Quarterly*, publiées en ligne sur le site internet de l'éditeur¹³⁸. Ce dernier périodique insiste particulièrement sur les droits d'auteurs et de reproduction, règles

¹³⁵ *Ibid.* P. 219.

¹³⁶ *RM*, 2001, t. 87, n° 2, 3^e de couv.

¹³⁷ *AfMW*, 2002, vol. 59, n° 1 : « Der Redaktion angebotene Beiträge dürfen nicht bereits veröffentlicht werden ; Wiederabdrucke erfordern die Zustimmung des Verlages. »

¹³⁸ The Musical Quarterly : Information for Authors. *Oxford Journals* [En ligne]. Oxford University Press, 2008. [Consulté le 08/01/2009].

Disponible sur : http://www.oxfordjournals.org/our_journals/musqtl/for_authors/ms_preparation.html

qui dépassent la communauté scientifique et auxquelles toute activité éditoriale est soumise dans la société où elles ont été édictées.

Une parenthèse s'impose sur le changement des pratiques de la communication scientifique au cours du XX^e siècle. En effet, alors qu'actuellement, les chercheurs sollicitent les périodiques pour obtenir la publication de leurs textes, les éditeurs du début du XX^e siècle, à l'inverse, sollicitaient leurs auteurs. Ainsi, Valérie Tesnière relève le fait que, dans les quelques années qui précèdent 1900, Félix Alcan, premier éditeur du *Bulletin de la Société française de Musicologie*, rémunérait certains de ses auteurs :

« [...] Alcan paie les auteurs de comptes rendus et d'articles. Pour ces derniers la pratique semble n'être pas systématique et dépendre de l'auteur contacté. Les directeurs, en revanche, l'ont été, le rythme resserré de parution induisant un travail important. »¹³⁹

À cette même époque, les directeurs de revues « s'épuisent à relancer les auteurs d'articles, de chroniques ou de comptes rendus »¹⁴⁰. Dans les premières années du *Musical Quarterly*, Oscar Sonneck se charge de réunir les contributions au périodique, ce qui, d'après ses propos, se révèle parfois une tâche ardue, notamment en raison des pertes humaines provoquées par la première guerre mondiale¹⁴¹. D'après ce qu'écrivit Carl Engel en 1929¹⁴², Oscar Sonneck, confronté au manque d'articles, a fait paraître sous un pseudonyme des écrits de sa plume dans *The Musical Quarterly*, comme « Kluckhuhn's Chord » signé Frank Lester paru en juillet 1916¹⁴³. Actuellement, les revues importantes en musicologie n'ont guère besoin de payer leurs auteurs, ni de les relancer ; le nombre de candidats à la publication dépasse largement celui des élus.

En tant qu'organe de communication de société savante, la *Revue de Musicologie* adopte un mode de fonctionnement différent : la majorité des auteurs du *Bulletin de la Société française de Musicologie* puis de la *Revue de musicologie* sont membres de la Société française de Musicologie¹⁴⁴. Que l'adhésion à l'association intervienne avant ou après la publication de l'article n'importe pas ici : cette situation souligne le caractère endogène¹⁴⁵ de la communication établie dans la *Revue de Musicologie*. Cette dimension apparaît aussi à l'analyse des relations qu'entretiennent les éditeurs scientifiques du *Musical Quarterly*¹⁴⁶ et ceux de l'*Archiv für Musikwissenschaft*¹⁴⁷. Les médiations qui s'opèrent au sein de ces revues

¹³⁹ TESNIÈRE, Valérie. *Le Quadriège : un siècle d'édition universitaire 1860-1968*. Paris : Presses universitaires de France, 2001. P. 151-152.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 153.

¹⁴¹ *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, n. p.

¹⁴² ENGEL, Carl. A postscript. *MQ*, 1929, vol. 15, n° 1, p. 1-5.

¹⁴³ LESTER, Frank. Kluckhuhn's chord. *MQ*, juillet 1916, vol. 2, n° 3, p. 418-424.

¹⁴⁴ Cf. Annexe 4, 2. Auteurs

¹⁴⁵ VÉRON, Eliséo. Entre l'épistémologie et la communication. *Hermès*, 1997, n° 21, p. 25-32.

¹⁴⁶ Cf. Annexe 3, 2. Éditeurs scientifiques

¹⁴⁷ Cf. Annexe 5, 2, graphe sur les relations entre les éditeurs scientifiques de l'*Archiv für Musikwissenschaft*.

font de celles-ci des collectifs aux frontières plus ou moins perméables. Je reviendrai sur ce point dans les chapitres suivants.

D'après les exemples ci-dessus, que ce soit au moyen de la rémunération, par l'affiliation à une société savante, par la pression de la communauté scientifique exercée notamment par la sélection des textes due à une raréfaction des supports de publication par rapport à la multiplication du nombre de publiants, le dispositif disciplinaire qu'est le périodique capte les individus, qu'ils soient auteurs, lecteurs, éditeurs scientifiques. Ce dispositif met en lumière les textes sélectionnés et leur attribue un rang visible dans le sommaire. Là se manifestent d'autres segmentations : entre les textes, entre les rubriques, entre les numéros.

2.2.3. Hiérarchisation des textes

Outil de lecture, le sommaire est aussi un outil de classification, d'indexation, de mise en ordre de la revue. Parfois imprimé sur la couverture et, le plus souvent, sur les toutes premières pages du périodique, il permet, par sa structuration, de comprendre d'un seul coup d'œil la hiérarchisation des textes et les orientations de la politique éditoriale. Indices du contenu du numéro, les sommaires sont les révélateurs de l'orientation scientifique du périodique. Par exemple, l'*Archiv für Musikwissenschaft* valorise l'acte de recherche et non le signalement de ressources bibliographiques : la rubrique de recensions de livres reste très modeste, surtout en comparaison de celle développée par d'autres revues comme *Acta musicologica* (1931-...). Cette différence s'explique surtout par des divergences de points de vue sur la musicologie elle-même, par l'histoire de la discipline et notamment par la formation des musicologues.

Une référence à un domaine différent, la sociologie, indique que le contenu d'une revue scientifique dépend aussi bien entendu du degré de développement de la discipline qui la concerne. À propos de *L'Année sociologique*, qui faisait alors état d'un travail bibliographique important, Émile Durkheim écrit dans une lettre à Henri Hubert en 1902 :

« Car je ne crois pas que nous puissions attendre qu'une génération d'élèves nous ait remplacés pour continuer à assurer cette besogne bibliographique. Je crois que, au point de départ, elle était seule possible, mais peu à peu il faut passer à autre chose. Il faut faire la sociologie et non en rassembler perpétuellement les matériaux. Or les années passent : on prend l'habitude de ce travail bibliographique et on perd celle de la production. »¹⁴⁸

Émile Durkheim suggère ici de modifier les orientations de contenu de la revue dont il est le fondateur afin d'encourager la recherche en sociologie et de faire évoluer la discipline. De même, en musicologie, Wilibald Gurlitt, éditeur scientifique de l'*Archiv für*

¹⁴⁸ Lettre de Durkheim à Henri Hubert du 10/03/1902. In BESNARD, Philippe. Lettres de Émile Durkheim à Henri Hubert. *Revue française de sociologie*, 1987, vol. 28, n° 3, p. 524.

Musikwissenschaft de 1952 à 1963, refuse de faire de cette revue une redite de *Die Musikforschung* et manifeste plutôt une volonté de diversifier les axes de travail et la lecture des musicologues allemands :

« L'Archiv für Musikwissenschaft veut compléter *Die Musikforschung* et se réduit pour cette raison, comme précédemment, aux publications d'articles de recherche. Les monographies de littérature musicologique devront être évitées ; cependant il sera tenté plus tard de rendre compte, sous forme de brefs rapports, de la recherche nationale et internationale dans les divers domaines de la musicologie. »¹⁴⁹

En effet, la majorité des textes de l'*Archiv für Musikwissenschaft* sont des articles de recherche ; on trouve aussi dans cette publication des hommages aux musicologues décédés, des discussions d'articles parus dans la revue, des comptes rendus de rencontres musicologiques ; un index cumulatif des noms et des sujets clôt le dernier numéro de chaque volume. Parfois, une postface permet aux éditeurs scientifiques de formuler de courtes remarques éditoriales ou scientifiques. Dans les premiers temps, en dehors de la partie bibliographique, l'*Archiv für Musikwissenschaft* ne comporte pas de rubriques clairement identifiées : les titres des articles, associés à leurs auteurs, se succèdent sans distinction de genre ou de contenu.

Dans de nombreuses revues musicologiques, la distinction des rubriques s'établit en fonction des genres textuels, comme le fait le sommaire de la *Revue de Musicologie* en 1922 : Articles / Nouvelles musicologiques. Documents / Bibliographie / Périodiques / Comptes rendus des séances de la Société Française de Musicologie¹⁵⁰. Premiers, les articles sont les éléments nobles de l'écriture scientifique ; suivent les « Nouvelles musicologiques » qui relatent les faits ou les événements musicologiques (cours, universités, écoles, conférences, concerts, expositions, etc.) ainsi que les documents de travail ; l'activité bibliographique est ici secondaire, de même que le dépouillement des périodiques ; le numéro se termine avec les textes sur la vie de l'association.

Pendant de nombreuses années, le sommaire du *Musical Quarterly* obéit à une structuration similaire d'abord à celle de l'*Archiv für Musikwissenschaft* des débuts, c'est-à-dire sans organisation par rubriques, puis à celle de la *Revue de Musicologie*, qui se conforme à un découpage selon les genres textuels. Cette structuration est soigneusement conçue : aux articles est réservé le cœur de la revue. Le parcours du sommaire laisse entrevoir une certaine régularité dans l'organisation des numéros du *Musical Quarterly*. Les articles placés en début

¹⁴⁹ GURLITT, Wilibald. Zum neunten Jahrgang. *AfMW*, 1952, vol. 9, n° 1 : Das "Archiv für Musikwissenschaft" will "Die Musikforschung" ergänzen und beschränkt sich dabei, wie bisher, auf die Veröffentlichung von Abhandlungen. Von Einzelbesprechungen musikwissenschaftlicher Literatur soll abgesehen, indessen später versucht werden, in der Form knapper Sammelreferate über den Gang der in- und ausländischen Forschung auf den verschiedenen musikologischen Sachgebieten zu berichten. » Il est à remarquer que l'auteur emploie l'adjectif « musikologisch », de « Musikologie » soit la forme germanisée du terme français « musicologie » : il l'emploie bien là au sens de la musicologie générale et non de la musicologie comparée.

¹⁵⁰ *RM*, 1922, t. 3, vol. 1.

de numéro concernent souvent des sujets généraux ou une personnalité – ces derniers sont accompagnés systématiquement d'un portrait en début d'article et d'autres illustrations au sein du texte¹⁵¹. Les recensions de livres, de disques, les chroniques font suite aux articles. Les annonces publicitaires figurent en bas de la hiérarchie des genres textuels, en fin de numéro ; dans le *Musical Quarterly*, les annonceurs sont identifiés sur une page ouvrant la section publicitaire du numéro. Cette description concerne la distribution des rubriques dans l'espace de la page sur laquelle figure le sommaire et l'ordre de lecture dans le numéro ; l'ordre chronologique d'apparition des rubriques du *Musical Quarterly* est présenté en annexe 5. L'organisation des numéros est d'une grande régularité pendant les premières années du *Musical Quarterly*, notamment avant la fin des années 1930, sous la direction d'Oscar Sonneck et de Carl Engel.

Sur l'échelle du temps, l'introduction de ces rubriques se fait en fonction des principales tendances de la politique éditoriale :

- L'information du musicologue sur les nouvelles parutions dans son domaine : dans *The Musical Quarterly*, cette fonction courante des revues scientifiques est assurée par la « *Quarterly Book-List* » dès 1929, par les « *Reviews of Books* » à partir de 1945, puis par des « *Book-Reviews* » en 1979 et diverses variantes de ces listes de publications ou de ces recensions.

- Le rapport entre musicologie et société : dès 1935, *The Musical Quarterly* propose une liste de nouvelles parutions discographiques, la « *Quarterly Record-list* » qui fait écho à la « *Quarterly Book-list* » et affirme par là son intérêt pour les nouvelles technologies de l'époque ; cette rubrique sera remplacée par des recensions de disques – « *Record Reviews* » en 1952, encore une fois en réponse aux « *Book Reviews* » établies en 1945. On peut voir dans ces rubriques un lien avec les pratiques de la critique musicale et avec les revues musicales qui se consacrent principalement à la production musicale de concert ou discographique.

- L'ouverture internationale : la rubrique « *Current chronicle* » est introduite en 1939, complétée à partir de 1945 par « *Communications from...* ». Ces rubriques de chroniques de la vie musicale internationale, toutes deux irrégulières, sont, comme les précédentes, assez proches de ce qui se fait dans les revues musicales.

- L'accès à l'information et sa légitimation : à partir de 1942, chaque volume comprend un index des auteurs et des titres. En 1948, Paul Henry Lang répond à ses lecteurs et annonce la création d'une rubrique « *Contributors to this issue* » pour présenter les contributeurs à la revue.

¹⁵¹ Par exemple, *MQ*, 1919, vol. 5.

- Des rubriques sont spécialement conçues en tant qu'espace d'écriture de l'éditeur scientifique. De 1945 à 1975, Paul Henry Lang rédige un « Editorial » placé en fin de numéro. Cette pratique régulière lui est alors personnelle puisqu'elle prend fin avec son mandat d'éditeur scientifique, pour reprendre en 1980 avec Joan Peyser. Dans *The Musical Quarterly*, l'éditeur scientifique se fait auteur à partir du moment où Carl Engel décide de poursuivre son activité d'écriture des « Views and reviews » et des listes de parutions de livres.

Certaines rubriques rapprochent *The Musical Quarterly* de la revue musicale : ce sont les chroniques de la vie musicale et les recensions de disques. Tout en faisant l'objet d'une sélection pour le musicologue, elles participent à l'ancrage de celui-ci dans la société. Elles renvoient également à la polyvalence du musicologue et à la polyvalence du lectorat en général : celles-ci s'adressent à un lecteur intéressé par les publications musicologiques ou musicales de haut niveau, par une certaine catégorie de parutions discographiques, par la vie musicale américaine et internationale.

En 1993 se produit un bouleversement de l'organisation du numéro. Dans leur volonté d'ouvrir le périodique à un public plus étendu, les éditeurs du *Musical Quarterly* abandonnent le sommaire dans lequel les textes sont classés par genre. Sous la responsabilité éditoriale et commerciale d'Oxford University Press et sous la responsabilité scientifique de Leon Botstein, les différents numéros s'articulent autour de cinq rubriques principales héritées des principales tendances de la politique éditoriale énumérées ci-dessus. Ces sections s'inscrivent logiquement dans l'histoire de la revue et reprennent les thèmes de prédilection de la revue depuis ses débuts :

- American Musics
- The Twentieth Century
- Institutions, Industries, Technologies
- Music and Culture
- Primary Sources¹⁵².

La régularité de cette organisation est rompue lorsque les numéros du périodique sont consacrés à un thème particulier ou à un compositeur ; de même, certains numéros sont réorganisés au profit d'une rubrique particulière faisant disparaître momentanément les autres. Chacune de ces cinq divisions est supervisée par un éditeur associé qui rédige également des éditoriaux liés à la rubrique dont il est responsable. Les éléments bibliographiques et discographiques ne sont pas relégués en fin de volume, comme cela se produit pour de nombreuses publications, mais sont insérés dans les diverses rubriques en fonction de leur thème. Cette marque d'originalité du *Musical Quarterly* oriente le lecteur en fonction de ses

¹⁵² BOTSTEIN, Leon. *The Quarterly's "Quandary" : A Fin-de-Siècle Editorial Outlook*. *MQ*, printemps 1993, vol. 77, n° 1, p. 1-9.

intérêts thématiques et accentue la visibilité des choix éditoriaux. Cette structuration rejoint-elle pour autant celle des revues musicales destinées à un lectorat moins spécialisé ? S'il est vrai que la très grande majorité des revues strictement musicologiques du corpus large présentent leur sommaire selon une classification par genre textuel, les revues du corpus large qui ne visent pas principalement un lectorat de musicologues mais aussi d'autres professionnels de la musique et des amateurs et qui sont fortement apparentées au genre de la revue musicale n'obéissent pas à un découpage thématique ; en revanche, elles organisent le parcours de lecture selon des critères plus diversifiés¹⁵³ et, surtout, introduisent des genres que l'on trouve dans le domaine de la presse en général et de la vulgarisation scientifique en particulier, comme l'entretien, le portrait et les petites annonces. En outre, cette répartition par thème des articles du *Musical Quarterly* ne semble pas être une caractéristique des revues publiées par Oxford University Press : la plupart des sommaires font simplement se succéder articles et recensions. Ainsi, plutôt que de faire tendre *The Musical Quarterly* vers la revue musicale, le choix des éditeurs d'organiser le sommaire du périodique selon cinq sections spécialisées relève davantage d'une volonté de stabiliser les orientations thématiques de la revue afin de fidéliser un lectorat. Les intitulés des rubriques du sommaire sont formulés de manière à intéresser un lectorat interdisciplinaire qu'en 1993 la nouvelle équipe éditoriale souhaite en effet atteindre¹⁵⁴.

Par sa forme, le sommaire ressemble au tableau : il classifie, hiérarchise, quadrille et cadre ; instrument de lecture, il désigne l'unité de l'article et son auteur, condense le contenu, trace une carte du numéro de revue ; il attribue un rang à chacune de ces unités. Un double mouvement de qualification et de disqualification s'opère entre ce que désigne le sommaire et ce qu'il omet du contenu de la revue, entre ce que celle-ci fait paraître ou rejette. Ainsi, Claude Labrosse écrit :

« Car le périodique décide et propose ce qui est lisible, c'est-à-dire ce qui est à lire et peut se lire, ce que l'on souhaite qui soit lu et jusqu'à la façon de le lire pour un groupe de lecteurs. Son organisation vise à conduire l'esprit des lecteurs, le long d'itinéraires prévus et vers des régions de sens choisies. »¹⁵⁵

¹⁵³ *L'Avant-Scène Opéra* présente une œuvre par numéro et organise son sommaire selon les rubriques : « L'œuvre », « Regards sur l'œuvre », éléments bibliographiques et discographiques, festivals.

La *Neue Zeitschrift für Musik* mélange une structuration thématique et par genre : le sommaire fait se succéder les rubriques consacrées aux interviews, aux articles consacrés à un thème, aux critiques de DVD, aux portraits, à la musique du monde, aux festivals, aux lieux de concerts de musique contemporaine, etc.

Concerto organise son sommaire par genre textuel, comme le font les revues musicologiques *La Revue de Musicologie* et *Archiv für Musikwissenschaft*, *Ethnomusicology*, *Fontes Artis Musicae*, *Analyse musicale : la Musique et Nous*, *Notes*, *Current Musicology*, *L'Orgue*, *Perspectives of New Music*, etc.

¹⁵⁴ BOTSTEIN, Leon. The *Quarterly's* "Quandary" : A Fin-de-Siècle Editorial Outlook. *MQ*, printemps 1993, vol. 77, n° 1, p. 1-9.

¹⁵⁵ LABROSSE, Claude. Fonctions culturelles du périodique littéraire. In LABROSSE, Claude, RETAT, Pierre. *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*. P. 52.

La revue procède à une mise en série spatiale – dans la page du sommaire, dans le numéro et dans la collection – et chronologique du savoir – temps de lecture, rythme périodique de parution – qui, selon Michel Foucault, « forme une grille permanente » où « les confusions [se] défont. »¹⁵⁶ Elle adopte l'organisation cellulaire de l'espace disciplinaire : à chaque entrée du sommaire correspond un titre, à chaque article correspond le nom de son auteur comme « à chaque lit est attaché le nom de qui s'y trouve » à l'hôpital maritime de Rochefort¹⁵⁷, selon l'expression de Michel Foucault. Ainsi, l'énonciateur ne peut échapper à la responsabilité qui lui incombe sur le discours qu'il prononce. Outil de contrôle auquel l'auteur se soumet, le périodique est aussi un espace de représentation dans lequel entre le lecteur-spectateur.

3. Capter le lecteur

Par divers procédés, la revue intègre le lecteur ; celui-ci est présent dans la revue, dans l'espace de représentation que constitue le périodique. Que ce soit par des appels explicites comme les adresses aux lecteurs¹⁵⁸, par des mentions dans des écrits éditoriaux, par la mise en texte, par la simple présence du texte, le lecteur est, selon Yves Jeanneret, « omniprésent dans le système d'énonciation » :

« Le lecteur ne s'absente jamais, il est présent à chaque stade de l'explication et du récit, et même, seul véritable protagoniste de l'action, il se cache derrière chacun des masques qui apparaissent sur la scène : la pluralité des paroles correspond à la collection des positions qu'il est censé imaginer, adopter, repousser. »¹⁵⁹

La figure du lecteur est créée par le texte, ici par la revue. Commentant une citation de Michel de Certeau qui contraste lecture et écriture, Roger Chartier invite à considérer qu'il existe un écart entre cette figure du lecteur et la lecture réellement faite du texte :

« [...] la lecture n'est pas déjà inscrite dans le texte, sans écart pensable entre le sens qui lui est assigné (par son auteur, l'usage, la critique, l'institution, etc.) et l'interprétation qui peut en être faite par ses lecteurs ; que corollairement, un texte n'existe que parce qu'il y a un lecteur pour lui donner signification. »¹⁶⁰

Ainsi, la revue musicologique existe pour et par un lectorat précis qu'elle définit au départ et à l'encontre duquel elle déploie des stratégies de séduction pour capter son attention et obtenir sa confiance.

¹⁵⁶ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. P. 170.

¹⁵⁷ *Ibid.* P. 169.

¹⁵⁸ Par exemple : LE COMITÉ. À nos lecteurs. *BSFM*, 1917, t. 1, n° 1, p. v-vi.

THE EDITOR [Sonneck, Oscar]. To the Subscribers of *The Musical Quarterly*. *MQ*, janvier 1920, vol. 6, n° 1, n. p. : à remarquer ici la distinction implicite entre abonnés et lecteurs.

¹⁵⁹ JEANNERET, Yves. *Écrire la science*, p. 271.

¹⁶⁰ CHARTIER, Roger. *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIVe-XVIIIe siècles)*. P. 133.

3.1. Séduire

J'ai évoqué brièvement que les valeurs sociales en vigueur dans le monde scientifique sont la rigueur, le sérieux, la fiabilité, auxquelles répond une présentation rigoureuse, carrée et sobre. Souhaitant attirer un lectorat de musicologues – au début du XX^e siècle, il s'agissait d'un public susceptible de s'intéresser à la nouvelle discipline qu'était la musicologie – et établir une discipline scientifique, les revues musicologiques se conforment à ces valeurs par leur présentation et par leur contenu. Les sommaires de l'*Archiv für Musikwissenschaft* et de la *Revue de Musicologie* sont principalement composés d'articles de recherche qui obéissent aux normes en vigueur dans la communauté musicologique : raisonnement scientifique, travail original et de première main sur les sources, clarté et sobriété de l'écriture, plan structuré, appareil critique, références bibliographiques¹⁶¹. J'y reviendrai ci-dessous. Quant à lui, *The Musical Quarterly* cible, dès ses débuts, un public plus étendu, de musicologues certes, mais aussi de musiciens et d'amateurs éclairés : les éditions Schirmer mettent au service du périodique et de la musicologie des procédés de promotion étrangers aux deux autres revues phares. À partir de 1927 et pendant quelques années, une personnalité est convoquée pour promouvoir *The Musical Quarterly* par le biais d'une citation sur la deuxième page de couverture, comme par exemple :

« “Je ne vois pas comment quelque musicien que ce soit pourrait échouer à trouver instruction et divertissement de la plus haute qualité dans *The Musical Quarterly*. Je suis heureux de me compter parmi les premiers promoteurs du *Quarterly*.” John Alden Carpenter »¹⁶²

L'incitation est suivie d'un appel à abonnement. Cette technique de persuasion du lecteur est celle de la presse de vulgarisation ; elle n'est pas pratiquée par les revues comme l'*Archiv für Musikwissenschaft* et la *Revue de Musicologie* dont le lectorat est plus spécialisé et, pour la seconde, déjà constitué des membres de la SFM. La différence d'audience entre, d'une part, l'*Archiv für Musikwissenschaft* et la *Revue de Musicologie*, qui ciblent un lectorat spécialisé et, d'autre part, *The Musical Quarterly* qui vise un lectorat plus large, explique que la figure du lecteur est plus ou moins visible dans ces revues. A propos des revues scientifiques, Philippe Quinton écrit :

« Les revues dépendent fortement d'un lectorat professionnel (acheteur et prescripteur) qui constitue aussi sa réserve d'auteurs, dans un univers où les chercheurs sont *alternativement* ou *simultanément* **auteurs, lecteurs et éditeurs** des textes qu'ils produisent les uns pour les autres, de manière fort différentes et selon des postures institutionnelles très variables mais néanmoins décisives pour le statut de l'écrit de

¹⁶¹ DIE SCHRIFTFLEITUNG. Zum Geleit. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 1, p. 1 ; MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, Mai 1931, t. 12, n° 38, p. 89-98 et Août 1931, t. 12, n° 39, p. 161-171.

¹⁶² *MQ*, 1927, vol. 13, n° 1, Deuxième page de couverture: « “I do not see how any musician could fail to find in THE MUSICAL QUARTERLY instruction and entertainment of the best type. I am glad to count myself one of the original QUARTERLY boosters.” John Alden Carpenter. »

recherche, de l'auteur, du chercheur, voire de la revue. Auctorat et lectorat sont ainsi très proches. »

Il estime que « dans le système éditorial scientifique, la *figure du lecteur* serait dissoute » dans celles de l'auteur et de l'éditeur. C'est ce qu'il me semble se produire dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* et dans la *Revue de Musicologie*.

Avant même de percevoir les lignes de promotion citées précédemment, dès la prise en main du volume, le lecteur identifie d'un coup d'œil la nature et le genre de la revue. Les fonctions « rhétoriques » des indications fournies par la maquette favorisent le confort de lecture et organisent la dynamique de construction du sens. Selon Annette Béguin-Verbrugge,

« [...] l'aspect esthétique de l'ensemble intervient dans la captation du lecteur. La *composition* de la page contribue à la séduction. La disposition des unités ne répond pas qu'à une nécessité logique, elle doit également donner un plaisir visuel d'équilibre et de juste répartition des formes et des couleurs. Les aspects plastiques du dispositif sont donc loin d'être indifférents. »¹⁶³

Cet auteur montre que l'empreinte visuelle du texte conditionne la réception de celui-ci, dans laquelle le corps est fortement impliqué. Elle établit que « la perception visuelle joue un rôle déterminant dans la première identification d'un texte », qu'« elle donne son assise à l'organisation mentale qui débute. »¹⁶⁴ Ainsi, pour reconnaître un texte, la maquette suffit : le lecteur identifie la revue scientifique dès le premier regard à la sobriété de sa présentation, à la régularité de disposition des textes, à la présence de certains éléments comme les notes et les références bibliographiques notamment. La mise en page des documents de vulgarisation scientifique est conçue pour tenter d'éviter l'accoutumance du lecteur qui enlève « toute séduction au produit » : on recherche « un équilibre entre l'éveil de la curiosité du lecteur et l'acceptabilité de l'effort que ce dernier doit fournir »¹⁶⁵.

Dans le cas de la revue scientifique, la mise en forme ne participe pas à éveiller la curiosité du lecteur, mais à lui permettre d'atteindre la plus grande efficacité possible en termes de lecture, donc de lui ménager un parcours de lecture exigeant de lui le moins d'effort possible. Par ailleurs, le respect des règles de présentation en usage dans la communauté scientifique et disciplinaire séduit le lecteur de la revue scientifique en lui renvoyant l'image d'une personne dont l'objectif principal est le résultat de la recherche et qu'une présentation agrémentée ne doit pas distraire, qui ne vise non pas le plaisir mais l'efficacité de la lecture. Il devient donc nécessaire de créer des habitudes de lecture et de baliser les textes de manière régulière, d'où une normalisation très forte des publications scientifiques et une grande homogénéité d'une revue à l'autre. Le lecteur doit pouvoir concentrer son attention sur le

¹⁶³ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. P. 158-159.

¹⁶⁴ *Ibid.* P. 123.

¹⁶⁵ *Ibid.* P. 147.

contenu informatif du document et sur les résultats de la recherche. Or, la lecture d'un document exige la construction d'un parcours de lecture, soit une forme d'apprentissage : pour chaque document, « le lecteur doit identifier les codes spécifiques qui organisent la lecture du document qu'il a sous les yeux. Une fois le système repéré, son décodage se transforme en routine et fonctionne de manière automatique pour toutes les autres pages qui en dépendent. »¹⁶⁶ La normalisation conduit à l'homogénéisation des textes et fait diminuer cet effort à chaque nouvelle lecture. La régularité de la revue scientifique en fait un instrument idéal de lecture pour le chercheur :

« La régularité du périodique, sa capacité d'intégration et son pouvoir d'homogénéisation, sa faculté de se reproduire indéfiniment : sa fiabilité, en somme, en font un efficace instrument de gestion des formes et des contenus de lecture. »¹⁶⁷

Les dispositifs disciplinaires parviennent à cette efficacité par l'articulation, selon Michel Foucault, entre la docilité et l'utilité : ici, il s'agit de la docilité du lecteur dans son parcours perceptif et de compréhension, et de l'utilité de la lecture. Le périodique apparaît et commence à se développer à une période de l'histoire où, d'après Hans Erich Bödeker, « déjà, le savant ne pouvait plus assimiler toute la littérature qu'il devait et voulait absorber » et où « le savoir n'était pas encore simplement la lecture, mais une culture » qui « avait un caractère encyclopédique. »¹⁶⁸ Roger Chartier rappelle que le savant de cette époque pratique des techniques de lecture rapide et que la typographie peut dicter des modes de lecture¹⁶⁹. Ainsi, les revues scientifiques simplifient progressivement leur mise en page et condensent l'information qu'elles véhiculent en l'organisant selon une trame régulière pour aboutir à la normalisation actuelle¹⁷⁰. La structuration des articles de recherche et les habitudes de lecture des chercheurs se sont construites réciproquement : selon A. J. Meadows, la trame de l'article a donné lieu à de nouvelles habitudes de lecture qui, elles-mêmes, ont participé à formaliser l'écriture scientifique. Pour lui, le plan actuel de l'article scientifique¹⁷¹ de même que l'impersonnalisation et la standardisation du vocabulaire sont adaptés au repérage et à l'extraction rapide d'information¹⁷² auxquels sont soumis les chercheurs¹⁷³. Cela ne signifie

¹⁶⁶ *Ibid.* P. 160.

¹⁶⁷ LABROSSE, Claude. Fonctions culturelles du périodique littéraire. In LABROSSE, Claude, RETAT, Pierre. *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*. P. 52.

¹⁶⁸ BÖDEKER, Hans Erich. D'une « histoire littéraire du lecteur » à l'« histoire du lecteur » : bilan et perspectives de l'histoire de la lecture en Allemagne. In CHARTIER, Roger (dir.). *Histoires de la lecture : un bilan des recherches : actes du colloque des 29 et 30 janvier 1993 - Paris*. Paris : Institut Mémoires de l'édition contemporaine ; Maison des Sciences de l'Homme, 1995. P. 93-124.

¹⁶⁹ CHARTIER, Roger. Du livre au lire. In *Pratiques de lecture*. Marseille : Rivages, 1985. P. 62-88.

¹⁷⁰ Cf. *supra* chap. 2, note 16

¹⁷¹ Plan qui répond à diverses dénominations, dont celle d'IMRAD (Introduction, Material and Methods, Results and Discussion) employée dans PONTILLE, David. Formats d'écriture et mondes scientifiques : le cas de la sociologie. *Questions de communication*, 2003, n° 3, p. 55-67.

¹⁷² MEADOWS, Arthur Jack. The scientific paper as an archeological artefact. *JIS*, 1985, n° 11, p. 27-30.

¹⁷³ « Quand lire c'est écrire, et vice-versa : activité d'information et mise en écrit de la science ». *Sciences et écritures, colloque international pluridisciplinaire, 13-14 mai 2004, Besançon* [En ligne]. [Consulté le

pas pour autant que la structure actuelle de l'article scientifique est le résultat d'un processus récent qui aurait débuté il y a trois siècles, ce que souligne Henri-Jean Martin :

« En vérité, l'histoire de ce que j'ai appelé les "mises en texte" d'une manière quelque peu impropre est d'autant plus difficile à retracer qu'elle se poursuit dans la longue durée et que la façon de présenter un texte, de nos jours encore, constitue l'héritage d'une expérience qui s'est étalée sur plusieurs millénaires. »¹⁷⁴

La rigueur et la sobriété de l'écriture scientifique pourraient aussi être héritées d'un passé plus lointain. Ainsi, à partir des écrits d'Hippocrate, Jackie Pigeaud établit que l'écriture joue « un rôle dans la constitution du savoir médical ». Le style d'écriture de ces textes diffère en fonction des publics auxquels ceux-ci s'adressent : en direction des spécialistes, Hippocrate emploie un style bref et concis. Selon Jackie Pigeaud,

« Pour Hippocrate, le problème médical est aussi un problème rhétorique, non pas au sens d'une forme qui s'adapterait à un fond, une manière d'exposition. [...] Ce que dit Hippocrate pourrait l'être autrement. Mais dans la description des malades ce n'est pas la maladie qui crée la forme. Il faut renverser la proposition et dire que c'est la forme qui crée la maladie. Évidemment je ne parle pas, dans un accès d'idéalisme stupide, du fait biologique, mais de la maladie constituée, organisée, devenue maladie de Philiscos ou de Silénos, etc. C'est la forme qui structure le divers et constitue la maladie, et non la nature des choses, le courant de la vie, les habitudes du médecin, l'urgence du quotidien qui imposent la forme. »¹⁷⁵

En plus de permettre une reconnaissance visuelle du document, de rendre le savoir lisible, de séduire un lecteur, de l'influencer, de l'intégrer à un corps social, l'écrit scientifique participe donc à la construction d'un savoir. Je montrerai dans le chapitre 5 que la structuration visuelle et argumentaire d'un article musicologique est corrélée à la définition des critères de scientificité du discours musicologique.

Revenons aux valeurs de rigueur et de sobriété qui caractérisent le discours scientifique. Le lecteur de l'*Archiv für Musikwissenschaft* les trouve dès sa prise en main du numéro, dans la mise en page de la couverture. L'aspect de la couverture du premier numéro de 1918 de ce périodique¹⁷⁶ est sobre à la fois par sa couleur et par les éléments qui y figurent. Seules les informations essentielles y trouvent leur place : le titre de la revue au centre, les noms des éditeurs scientifiques, les désignations des organismes de tutelle, l'année et le numéro¹⁷⁷. De même que le numéro le plus récent adopte la charte graphique établie par l'éditeur Franz

25/01/2009] Disponible sur : <http://www.mshe.univ-fcomte.fr/programmation/col04/documents/preactes/Mahe.pdf>

¹⁷⁴ MARTIN, Henri-Jean. Lectures et mises en textes. In CHARTIER, Roger. *Histoires de la lecture*, p. 250.

¹⁷⁵ PIGEAUD, Jackie. Le style d'Hippocrate ou l'écriture fondatrice de la médecine. In DETIENNE, Marcel, CAMASSA, Giorgio (dir.). *Les Savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*, p. 311.

¹⁷⁶ Cf. ci-dessous p. 218 : couverture de l'*AfMW*, 1918, n° 1.

¹⁷⁷ En 1952, la structure éditoriale qui est chargée de la publication du périodique est soutenue par la fondation Hohner : le nom et la localisation de cet organisme sont indiqués en haut au centre de la page. En 1962, l'*Archiv für Musikwissenschaft* passe aux mains de l'éditeur Franz Steiner, mais la présentation générale de la couverture reste identique, à l'exception des informations éditoriales.

Steiner¹⁷⁸, le premier numéro de la revue porte la marque de Breitkopf & Härtel ; la présentation de ce premier numéro se situe dans la continuité de celle des *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. J'ai déjà évoqué la constance de cette mise en page depuis 1918¹⁷⁹. Comme la couverture, l'intérieur de la revue obéit également aux critères de sobriété et de régularité. La couverture participe à focaliser l'attention du lecteur et guide le regard de celui-ci vers le centre, vers l'intérieur du numéro : elle fait partie de la catégorie des « signes-vecteurs » qui, selon Annette Béguin-Verbrugge, en orientant « l'attention vers d'autres signes », « tendent à se faire oublier malgré leur importance dans la construction du sens »¹⁸⁰.

3.2. Guider le lecteur

Le cadre, ici la couverture, capte le lecteur et légitime le contenu de la revue grâce à trois de ses fonctions identifiées par Annette Béguin-Verbrugge :

« L'encadré attire l'attention sur un élément important dans l'ensemble (fonction indexicale) ; le lecteur accorde à cet encadré un présupposé d'unité et de cohérence qui le rend plus facilement identifiable en tant qu'énoncé (fonction partitive). Enfin, par sa forme et son positionnement, le cadre confère à l'unité qu'il inclut un statut au sein d'un ensemble plus complexe (fonction relative). »¹⁸¹

Visible dès le premier regard et donc plus facilement oubliée, la couverture fait pourtant en même temps écran à l'intérieur du livre ; elle diffère l'entrée en lecture, tout en la facilitant. La couverture stimule l'imagination par son pouvoir évocateur et, par son pouvoir d'attraction, réunit une communauté de lecteurs autour d'un centre d'intérêt. Dans le cas d'une revue, son homogénéité renforce sa capacité à rassembler les différents numéros sous une même collection. Encadrant le numéro, elle exerce également un pouvoir de délimitation.

3.2.1. La couverture du *Musical Quarterly*

« Vecteur de l'ostension » qui « exhibe le produit de la représentation »¹⁸², la couverture du premier numéro du *Musical Quarterly* renvoie à elle-même et évoque un tableau. Le cadre de tableau est un des « emprunts fréquents et fortement métaphoriques » que relève Annette Béguin-Verbrugge : même s'il s'agit d'un élément souvent employé dans la mise en page des documents édités au début du XX^e siècle, le cadre de tableau représenté sur la couverture de 1915¹⁸³ du *Musical Quarterly* suggère la dimension artistique du sujet couvert par le

¹⁷⁸ En 2002, la maison Franz Steiner accorde la couverture de ce périodique de musicologie à celle d'autres revues de sciences humaines et sociales de son catalogue comme la *Geographische Zeitschrift* et *Hermes Zeitschrift für Klassische Philologie*.

¹⁷⁹ Cf. *supra* chap. 3, 2.1. Régulation

¹⁸⁰ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. P. 36.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 156.

¹⁸² *Ibid.*, p. 67.

¹⁸³ Cf. Annexe 3, 4. Page de couverture : couverture du *Musical Quarterly*, 1915, vol. 1, n° 1

périodique. Un décor fleuri entourant une sirène, une lyre heptacorde et une fontaine à oiseaux est encadré par une frise ; familiers aux musiciens, ces éléments se rencontrent fréquemment sur l'iconographie et la sculpture relatives à la musique, que ce soit sur des éléments architecturaux de théâtres d'opéra ou de salles de concerts, sur les programmes de concerts, et les partitions. Ces éléments illustratifs ainsi que le titre et la mention de l'éditeur Schirmer rendent évident le contenu sur lequel porte le périodique, la musique¹⁸⁴. Au-delà d'un simple décor auquel le regard du musicien est accoutumé, la couverture du *Musical Quarterly* revêt une dimension symbolique. On peut l'interpréter ainsi : le pouvoir de séduction par le chant de la sirène renvoie à celui qu'exerce la musique sur l'auditeur, mais aussi à celui que l'illustration de couverture a sur le lecteur de la revue ; placée au centre de l'illustration, la lyre heptacorde d'Orphée, en harmonie avec l'univers, charme toutes les créatures de la nature – représentée par la frise végétale et par les oiseaux qui boivent à la fontaine – et annule ainsi le pouvoir mortel de la sirène.

Au fil des années, la fonction illustrative de la couverture du *Musical Quarterly* cède progressivement la place à la fonction informative : l'illustration centrale disparaît en 1927, puis le cadre et les fioritures en 1933. Le sommaire figure sur la couverture de 1927 à 1984 : le désir d'intéresser davantage de musicologues et la volonté de légitimer le contenu du périodique dans la communauté musicologique explique la mise en exergue des titres des textes et celle des auteurs accompagnés de leur appartenance géographique. Pourtant, renforçant le rôle éditorial de Schirmer, la couverture nomme seul l'éditeur commercial, et ceci jusqu'en 1945, date à laquelle le nom de l'éditeur scientifique se glisse sous le titre¹⁸⁵. Ainsi, peu à peu, la couverture du périodique se conforme à un modèle plus « scientifique », plus musicologique. En 1984, le mouvement s'inverse légèrement avec la présentation d'un sommaire moins détaillé¹⁸⁶, puis plus radicalement en 1985 : l'éditeur scientifique et l'indication du contenu disparaissent, et avec eux la tendance à l'informativité de la couverture. Est alors recherchée une modernisation de l'image du périodique à laquelle contribue la stylisation de la couverture obtenue par le jeu des caractères typographiques, par l'absence d'illustration et par la présence d'une portée musicale¹⁸⁷.

¹⁸⁴ À partir de 1993, Oxford University Press habille chaque numéro d'une couverture illustrée différente dès 1993 (*MQ*, 1993, vol. 77, n° 1, couverture) encadrée par une bordure (*MQ*, 1993, vol. 77, n° 2, couverture). Les illustrations des couvertures postérieures à 1991 sont toutes en rapport avec la musique. Lorsque le lien n'est pas assez visible, il est explicité en deuxième page de couverture par un texte descriptif, comme en 1996 où il s'agit d'une reproduction d'une planche illustrée du *Journal des dames et des modes* (env. 1797) montrant des couvre-chefs féminins pour la fréquentation des concerts à Paris (Cf. Annexe 3, 4. Page de couverture du *Musical Quarterly* 1996, vol. 80, n° 1).

¹⁸⁵ Cf. Annexe 3, 4. Page de couverture : couverture du *Musical Quarterly*, 1945, vol. 31, n° 1

¹⁸⁶ Cf. Annexe 3, 4. Page de couverture : couverture du *Musical Quarterly*, 1984, vol. 70, n° 1

¹⁸⁷ En 1989, Oxford University Press garde cette trame de présentation, mais supprime toutefois la portée en bas de couverture (Cf. Annexe 3, 4. Page de couverture : couverture du *Musical Quarterly*, 1989, vol. 73, n° 1), puis

Sur cette couverture des années immédiatement postérieures à 1985 est mentionnée la date de fondation de la revue, sous le titre. L'opposition de deux éléments antagonistes, c'est-à-dire l'ancienneté et la modernité, illustrée par l'impression de la date de 1915 et par l'agrandissement des indications de numérotation sur cette couverture à la mise en page moderne, procure au lecteur une sensation d'élongation temporelle¹⁸⁸. La légitimité du périodique repose, semble-t-il alors, sur le titre lui-même et sur son ancienneté. Cette couverture exprime aussi la volonté de l'équipe éditoriale de montrer que cette revue au long cours est toujours en prise avec son époque.

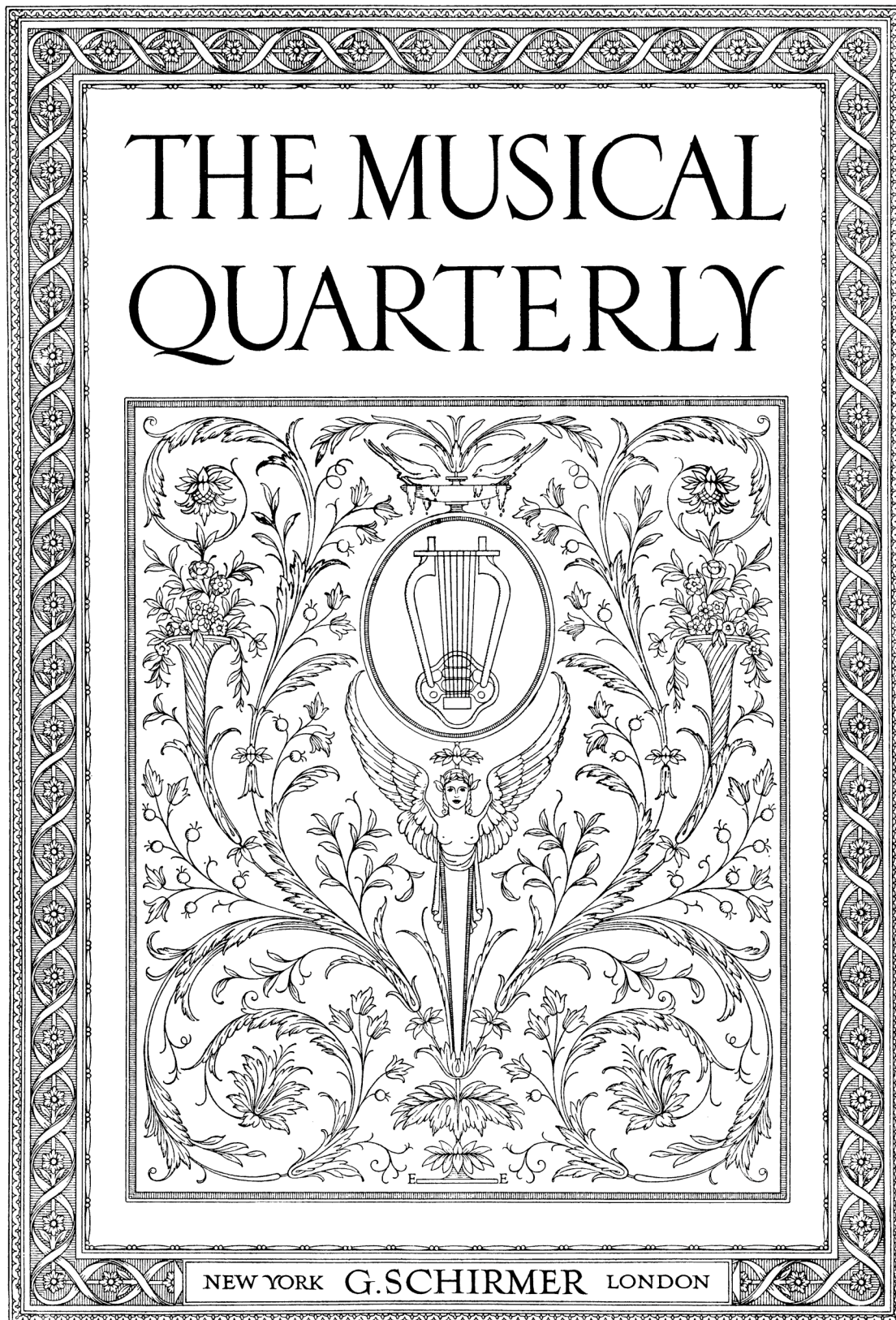
En 1948, Paul Henry Lang annonçait aux lecteurs un changement de couleur des couvertures, chaque couleur étant associée à une saison¹⁸⁹. La couleur de la couverture permettait de rendre visible la périodicité et le cycle de parution de la revue. Le lecteur identifie alors un numéro à sa couleur et un volume par l'alternance des quatre couleurs. Si l'on considère l'ensemble de la collection du *Musical Quarterly* sur une étagère de bibliothèque, cette succession de couleurs établit visuellement les limites de chaque numéro et de chaque volume au sein de la collection.

La couverture du *Musical Quarterly* introduit le lecteur dans le numéro, mais aussi dans la collection constituée par le périodique et dans un produit du catalogue de l'éditeur commercial Schirmer jusqu'en 1989. Elle porte à la surface de la revue le discours musicologique qu'elle contient et affiche, selon les périodes, la volonté de se conformer plus ou moins aux normes en vigueur dans la communauté scientifique, d'allier modernité et tradition. Elle constitue également un outil de repérage visuel par l'alternance de couleurs qui suit le rythme de publication et permet au lecteur d'identifier facilement la succession des numéros. Le parcours de lecture que construit *The Musical Quarterly* est structuré de manière à ce que le lecteur trouve en premier les articles de réflexion générale, ou ceux en rapport avec un problème de société ou d'actualité, ou encore fréquemment ceux qui brossent le portrait d'une personnalité du monde musical, le plus souvent un compositeur. Ce dernier type d'article revêt un caractère honorifique ; accompagné presque systématiquement d'un portrait iconographique de la personnalité, il est aussi destiné à valoriser la musique américaine.

revoit complètement la mise en page en 1991 (Cf. Annexe 3, 4. Page de couverture : couverture du *Musical Quarterly*, 1991, vol. 75, n° 1).

¹⁸⁸ Cf. Annexe 3, 4. Page de couverture : couverture du *Musical Quarterly*, 1985, vol. 71, n° 1

¹⁸⁹ LANG, Paul Henry. Editor's Note. *MQ*, juillet 1948, vol. 34, n° 3, p. 404.



Couverture du *Musical Quarterly*, 1915, vol. 1, n° 1¹⁹⁰

¹⁹⁰ Illustration en noir et blanc, extraite des archives numérisées de *JSTOR* (www.jstor.org)

3.2.2. Des instruments topographiques pour orienter le lecteur

Ce souci d'organiser l'enchaînement des textes se voit particulièrement dans le numéro spécial pour le 50^e anniversaire du *Musical Quarterly* paru en janvier 1965. Dans ce numéro intitulé « Contemporary Music in Europe : A Comprehensive Survey », le sommaire invite le lecteur au voyage : de la Grande-Bretagne à la France, en passant par l'Europe du sud-ouest, il remonte au nord jusqu'à la Scandinavie ; après un « entracte », le périple reprend de l'Allemagne et de l'Autriche vers l'Europe de l'Est pour terminer en URSS puis en Israël qui, sur cette carte de la musique contemporaine, est intégré à l'Europe. Cet exemple utilise la métaphore de la carte géographique. Des correspondances entre la carte et la table sont établies par Christian Jacob, notamment à propos du *pinax*, dont la « fonction fondamentale [...] est de “montrer” et de “porter au regard” » :

« Support de la carte, des tracés géométriques, de la peinture figurative et des inscriptions commémoratives, le *pinax* se prête aussi à recevoir un type très particulier d'écriture : la liste, le catalogue et l'index. Ces pratiques graphiques, au-delà de la spécificité de leurs champs d'application, partagent des caractéristiques communes : elles se présentent sous la forme de séries de noms propres ou de brèves propositions composées sur le même modèle. »¹⁹¹

Ces outils ont à la fois une fonction de « publicité », selon le terme employé par Christian Jacob, et d'indexation. Index et sommaires imposent une « pensée de la relation » entre le contenu de la revue et l'indice qui le désigne, établissent une topographie du savoir que véhicule le périodique¹⁹². Bruno Latour montre que ce savoir subit des transformations selon un système de projection :

« Revenons à l'exemple simple de la cartographie. Comment vérifier l'adéquation de la carte avec son territoire ? Impossible de l'appliquer directement au monde – à moins de refaire le travail colossal qui permit aux Cassini, aux La Condamine, aux Vidal de la Blache, de renverser la proportion entre dominants et dominés ce qui supposerait d'autres institutions, d'autres moyens, d'autres instruments. En pratique nous appliquons le texte de la carte à un repère inscrit dans le paysage. [...] Ce voyageur pressé désigne du doigt la carte du métro et peut lire en gros caractère le nom de la station qui correspond à celui, plus petit, de la carte. Cette dame pointe avec le doigt le nom de la rue et met en correspondance par un rapide mouvement de la tête le nom qui se trouve sur son plan de Paris et sur les plaques de rue. Les deux inscriptions – la première sur la carte, la seconde sur la pancarte – sont elles toutes deux des signes ? Certes, mais dans un rapport qui nous éloigne de l'intertextualité. Ces deux espèces de signes, cartes et pancartes, alignés les uns sur les autres et tenus tous deux par de vastes institutions (l'Institut géographique national, les Ponts et chaussées, le Ministère de l'intérieur), nous permettent de passer de

¹⁹¹ JACOB, Christian. Inscrire la terre habitée sur une tablette : réflexions sur la fonction des cartes géographiques en Grèce ancienne. In DETIENNE, Marcel, CAMASSA, Giorgio (dirs). *Les Savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*, p. 285-286.

¹⁹² *Id.* Rassembler la mémoire. Réflexions sur l'histoire des bibliothèques. *Diogène* [En ligne], 2001, vol. 4, n° 196, p. 53-76. [Consulté le 15/01/2008] Disponible sur : http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=DIO&ID_NUMPUBLIE=DIO_196&ID_ARTICLE=DIO_196_053

la carte au territoire en négociant en douceur le décrochement énorme qui sépare un morceau de papier que l'on domine du regard d'un lieu où l'on habite et qui vous entoure de tous côtés. »¹⁹³

Dans la revue, le lecteur relie un terme de l'index à ses citations dans le texte, et un énoncé du sommaire – composé le plus souvent d'un titre associé au nom de son auteur et à sa pagination – au texte que celui-ci surmonte : la projection assure la liaison entre les deux espaces que sont l'index ou le sommaire et le texte même de la revue. La projection vers l'index ou le sommaire synthétise le savoir contenu dans le numéro, le volume ou la revue, le réorganise selon un « principe de clarté, le rend visuellement prégnant sur le mode de l'alignement »¹⁹⁴. Ce « principe de clarté » et la prégnance visuelle dont parle Christian Jacob renvoient à ce que Bruno Latour appelle la « cohérence optique » de ces objets topographiques que sont les cartes, sommaires, index, catalogues. Par un « renversement des rapports de force »¹⁹⁵, le lecteur domine du regard une table qui représente un discours qui le cerne, dans lequel il évolue¹⁹⁶ : ces outils de lecture sont aussi ceux de la maîtrise intellectuelle, de la domination savante et d'un contrôle du savoir. Cependant, comme Bruno Latour, Christian Jacob invite à prendre conscience que cette transformation ne se fait pas sans effort : l'opération de collecte, de synthèse, de mise en correspondance des informations contenues dans les deux espaces de projection demande « un long labeur »¹⁹⁷. C'est à ce travail que se sont confrontés d'abord Oscar Sonneck¹⁹⁸ en tant qu'éditeur scientifique du *Musical Quarterly*, puis Herbert K. Goodkind pour dresser des index de cette revue. Dans l'introduction à son index cumulatif de 1915 à 1959, Herbert K. Goodkind exprime l'espoir que celui-ci sera « une clé utile pour accéder à la richesse des sources contenues dans les pages »¹⁹⁹ du *Musical Quarterly*. Cependant, l'approximation qui caractérise cette publication rendent nécessaire, selon la phrase critique de James Holmes, « de consulter le corps de l'ouvrage lui-même afin qu'il serve de guide à l'index. »²⁰⁰ L'effort que cette projection du

¹⁹³ LATOUR, Bruno. Ces réseaux que la raison ignore – laboratoires, bibliothèques, collections. In JACOB, Christian et BARATIN, Marc (dir.). *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres dans la culture occidentale*. Paris : Albin Michel, 1996. P. 42.

¹⁹⁴ JACOB, Christian. Inscrire la terre habitée sur une tablette : réflexions sur la fonction des cartes géographiques en Grèce ancienne. In DETIENNE, Marcel (dir.). *Les Savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*, p. 285-286.

¹⁹⁵ LATOUR, Bruno. *Op. cit.* P. 34.

¹⁹⁶ FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*. P. 7-8.

¹⁹⁷ JACOB, Christian. *Op. cit.* p. 285-286.

Voir aussi : LATOUR, Bruno. *Op. cit.*, p. 23-46.

¹⁹⁸ *The Musical Quarterly : Index of Authors and Subjects for Vols. I-X. 1915-1924*. New York : G. Schirmer, 1924.

¹⁹⁹ GOODKIND, Herbert K. *Cumulative Index 1915 thru 1959 to The Musical Quarterly*. New York : Goodkind Indexs, 1960. N. P. : « It is hoped that this Cumulative Index may serve as a useful key to the wealth of source material contained within its pages. »

²⁰⁰ HOLMES, James R. *The Musical Quarterly : its History and Influence on the Development of American Musicology*. A Thesis submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in the Department of Music. Chapel Hill, 1967. P. 43 : « In sum, it seems that what Goodkind provides us is an index in which it is necessary to consult the body of the work itself to serve as a guide to the index. »

texte vers l'index ou le sommaire exige est en effet celle de l'organisation d'une masse importante d'informations selon des critères stricts de cohérence et de rigueur.

Par ailleurs, pour Claude Labrosse, ces instruments font partie des éléments qui permettent de confronter le périodique et la bibliothèque :

« Avec leur pagination continue sur l'année, leurs tables mensuelles et leurs récapitulatifs annuels réparties le plus souvent selon des catégories bibliographiques, les périodiques savants et notamment le *Journal des savants* et les *Mémoires de Trévoux* continuent à s'imposer comme des "bibliothèques", même s'ils ne retiennent pas dans leur titre un terme qui ornait naguère la première page de prestigieux journaux (*Bibliothèque française, Bibliothèque raisonnée, Bibliothèque britannique, italique, germanique.*) »²⁰¹

Entre un de ces instruments topographiques, la carte, et la bibliothèque, notamment son catalogue, Christian Jacob remarque les similitudes suivantes : « elles ont à faire avec la totalisation » ; elles offrent un « regard synoptique » ; ce sont des « espaces [...] où l'on peut suivre un itinéraire » ; elles permettent de « regrouper, sélectionner, hiérarchiser, classer »²⁰². Ces propriétés, ainsi que celles de la modélisation, de la mise en série, de la commensurabilité et de la synthèse, font de la carte et du catalogue, comme de l'index et du sommaire, des objets qui facilitent les comparaisons²⁰³.

Espaces panoptiques d'alignement et de centralisation de l'information, les tables, les sommaires et les index sont des instruments d'efficacité. Herbert K. Goodkind espère que son index sera « utile » ; par la réalisation d'un index des auteurs et des matières des textes parus de 1915 à 1924 dans *The Musical Quarterly*, Oscar Sonneck souhaite éviter « la perte inutile de temps », « faciliter et simplifier » la recherche d'informations. On rejoint ici le principe d'économie et d'utilité que vise le système disciplinaire conçu par Michel Foucault.

En raison de leur fonction d'indexation, de centralisation de l'information, de leur capacité à faciliter les comparaisons et les calculs, ce sont les sommaires que j'ai choisis comme référence pour l'étude de contenu des trois revues phares. En effet, ces sommaires rendent immédiate la prise de connaissance générale du contenu de la revue par le lecteur en valorisant certaines informations, comme le titre, l'auteur, la pagination, parfois la localisation de l'auteur²⁰⁴. Ce sont aussi le titre, le nom de l'auteur et la pagination qui servent de « signets », de « pancartes » pour la navigation entre le sommaire et l'article, de « signes-vecteurs ».

James Holmes repère le manque de rigueur accordé à la réalisation de cet index et en relève plusieurs erreurs qu'il cite à titre d'exemples.

²⁰¹ LABROSSE, Claude. Fonctions culturelles du périodique littéraire. In LABROSSE, Claude, RETAT, Pierre. *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*. P. 79.

²⁰² JACOB, Christian. Rassembler la mémoire. Réflexions sur l'histoire des bibliothèques. *Diogène* [En ligne], 2001, vol. 4, n° 196, p. 53 à 76.

²⁰³ LATOUR, Bruno. *Op. cit.* P. 31.

²⁰⁴ La localisation des auteurs est fournie notamment par les sommaires de l'*Archiv für Musikwissenschaft* jusqu'en 1954, du *Musical Quarterly* jusqu'en 1948.

3.3. Les sommaires, objets de l'analyse de contenu

Placé dans le sommaire mais aussi à la tête de l'article de revue, choisi par l'auteur, parfois par l'éditeur, le titre condense le contenu du texte ; il est une marque qui découpe le texte, marque dont Annette Béguin-Verbrugge souligne l'importance pour la lecture²⁰⁵. À la fois hors du texte et dans le texte, « il se rattache à une [...] logique de captation de l'intérêt » comme Yves Jeanneret le montre au sujet des titres d'ouvrages et d'articles de vulgarisation. Entre l'écrit de vulgarisation scientifique et l'écrit de recherche, les stratégies de captation du lecteur par le titre diffèrent. Pourtant, si le « matériel métaphorique » est moins sollicité, les titres des articles de recherche, comme ceux de vulgarisation scientifique, « activent [...] une connivence culturelle »²⁰⁶ par leur soumission aux pratiques de la communauté disciplinaire – vocabulaire, exigences d'informativité, mise en exergue de certains éléments jugés comme importants dans la communauté disciplinaire. Les normes d'écriture en vigueur actuellement dans la communauté scientifique visent à « réduire les polysémies », à « simplifier sémantiquement chaque élément, le monosémiser le plus possible ». Ces opérations valent pour le corps de l'article comme pour le titre.

Ce dernier est le lieu que choisit l'auteur pour rendre son travail visible ; il est la vitrine de l'article, comme le sommaire est la vitrine de la revue. Il est donc l'objet d'une attention particulière de la part de son auteur qui en connaît le poids en termes de recherche d'information. Se propageant dans tous les domaines du savoir, les normes et les pratiques de la communauté scientifique qui cherchent à amplifier l'informativité du titre s'appliquent aussi dans les revues musicologiques, plus ou moins strictement selon les politiques éditoriales des périodiques. Selon Arthur Jack Meadows, l'informativité des titres des articles de sciences et techniques s'est, dans l'ensemble et malgré quelques exceptions, nettement renforcée après 1945. En effet, l'augmentation du volume d'information scientifique et technique a fait croître les besoins d'efficacité de la recherche d'information²⁰⁷ ; la pression exercée sur les chercheurs par la scientométrie a rendu indispensable la visibilité de leurs travaux dans les bases de données. Le domaine des lettres, langues, sciences humaines et sociales est moins touché par ces exigences : par conséquent, le critère d'informativité des titres d'articles y est moins fort, tout en étant important. Cette tendance qu'Arthur Jack Meadows relève dans cet article daté de 1985 reste pourtant toujours d'actualité. Par ailleurs, l'informativité des titres est un des critères de rédaction fréquemment recommandé par les revues de sciences humaines et sociales. Le choix du titre figure aussi en première place,

²⁰⁵ JEANNERET, Yves. *Ecrire la science*, p. 282.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 282.

²⁰⁷ MEADOWS, Arthur Jack. The scientific paper as an archeological artefact. *JIS*, 1985, n° 11, p. 29-30.

c'est-à-dire au premier paragraphe du premier chapitre, du manuel de rédaction publié par le *RILM, How to Write About Music : The RILM Manual of Style*²⁰⁸. Voici les conseils que les auteurs de cet ouvrage dirigé par James Cowdery, directeur éditorial du *RILM*, dispensent à « quiconque veut écrire consciencieusement sur la musique » :

« Les titres devraient pointer vers les sujets ; ils n'ont pas besoin de distraire. Dans les documents imprimés, un titre mystérieux ou ingénieux peut stimuler l'intérêt, mais dans un univers électronique il peut avoir l'effet opposé : les personnes qui cherchent dans les bases de données pourraient ne jamais trouver cet élément, même s'il les concerne directement. Si vous voulez que votre travail soit découvert, assurez-vous que votre titre contiennent les mots-clés qui conduiront les lecteurs intéressés vers lui. »²⁰⁹

Il est à remarquer que ce guide est édité par l'une des institutions majeures – si ce n'est la principale – de signalement et de dépouillement de littérature musicale et que ses auteurs reprennent bien les mêmes arguments que ceux d'Arthur Jack Meadows mentionnés ci-dessus : viser à l'efficacité de la recherche d'information et à la visibilité des textes par l'intermédiaire des bases de données. Le critère d'informativité impose à l'auteur de formuler son titre de manière à ce qu'il indique au minimum le sujet, l'objet, la période et le lieu dont il est question dans l'article. Ce sont ces données que je souhaite retrouver dans les sommaires de la *Revue de Musicologie*, de l'*Archiv für Musikwissenschaft* et du *Musical Quarterly* afin de déterminer le contenu thématique de ces trois revues.

Pourtant, malgré ce critère d'informativité du titre, Dan Kaminski, qui fonde également son analyse de contenu de deux revues de criminologie et de droit pénal sur les titres d'articles, se pose la question de savoir si le titre est réellement représentatif du contenu de l'article. D'après ses propos, « les rares auteurs qui se sont penchés sur l'analyse titrologique apportent une réponse positive à cette question. »²¹⁰ En outre, selon Dan Kaminski « la pertinence d'une démarche analytique portant sur les titres d'articles scientifiques peut reposer, d'une part, sur les acquis d'une conception normative, prescriptive, du titre [...] d'autre part [...] sur les éléments d'une représentation sémiotique du titre »²¹¹. Ainsi, l'écriture du titre oriente le lecteur vers le contenu thématique de l'article, mais aussi vers

²⁰⁸ COWDERY, James R. (éd.). *How to Write About Music : The RILM Manual of Style*. 2nd éd. New York : Répertoire international de littérature musicale, 2006. 128 p.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 1 : « Titles should point to topics ; they need not entertain. In print, a mysterious or clever title may stimulate interest, but in an electronic world it can have the opposite effect : People searching in electronic databases may never find the item, even if it is directly relevant to their concerns. If you want your work to be discovered, be sure that your title includes the keywords that will lead interested readers to it. »

²¹⁰ KAMINSKI, Dan. *Entre criminologie et droit pénal : : un siècle de publications en Europe et aux États-Unis*. Bruxelles : De Boeck Université, 1995. (Perspectives criminologiques) P. 26-27. L'auteur fait ici référence à :

- BROWN, W.P. The Titles of paperback Books. *British Journal of Psychology*, 1964, vol. 55, n° 3, p. 365-368.
- LINDAUER, Martin S. Physiognomic Meanings in the Titles of Short Stories. In MARTINDALE, Colin, (éd.). *Psychological Approaches to the Study of Literary Narratives*. Hambourg : Helmut Buske Verlag, 1978, p. 74-95.
- HOEK, L.H. *La marque du titre : dispositifs d'une pratique textuelle*. La Haye-Paris-New York : Mouton Éditeur, 1981. P. 54 sq.

²¹¹ KAMINSKI, Dan. *Op. cit.*, p. 27.

l'approche qu'adopte l'auteur de son sujet : écriture critique, écriture scientifique, débat d'idées, hommage, etc. En effet, le style nominal ou elliptique du titre, s'il rend la phrase incomplète, « contribue en fait à la cohérence du texte en isolant le thème ou le rhème » : ce dernier « peut permettre d'identifier l'appartenance disciplinaire d'un texte ou encore de lui donner sa couleur conceptuelle. »²¹²

Dans les bases de données et dans les sommaires, le titre, associé au nom de l'auteur, est l'élément principal de distinction de l'unité textuelle à laquelle il renvoie : à chaque titre correspond une unité textuelle dans la revue. Courts, ces titres s'alignent dans les sommaires, sont attachés au nom de l'auteur, à une pagination, à une date de parution et à une revue particulière. Il s'agit de ce que Dan Kaminski appelle la spécificité du titre, c'est-à-dire la capacité de celui-ci à se démarquer des autres titres. Cette distinction est d'autant plus visible que les titres sont aussi marqués par leur stéréotypie qui découle, selon le même auteur, du style nominal et qui doit faire en sorte que le lecteur reconnaisse par le titre « si le texte dont il est la marque mérite d'être lu. »²¹³

Je l'ai déjà indiqué, ces « centres de calculs »²¹⁴, selon l'expression de Bruno Latour, que sont les sommaires, sont les objets de mon analyse de contenu des trois revues phares. Or, analyser le contenu d'une revue revient à en faire une lecture, dont on sait qu'elle ne peut pas être objective ; par ailleurs, lors de sa restitution, l'analyse opère une distribution de l'information différente de celle du texte d'origine, c'est-à-dire une transformation. Les méthodes d'analyse de contenu que j'ai consultées s'entourent de précautions, voulant limiter la subjectivité ; ainsi, selon Laurence Bardin, « l'attitude interprétative demeure en partie dans l'analyse de contenu actuelle mais elle est étayée par des procédures techniques de validation » ; l'analyse de contenu a pour visées « le dépassement de l'incertitude » et « l'enrichissement de la lecture »²¹⁵. Laurence Bardin en conçoit la définition actuelle de la manière suivante :

« Un ensemble de techniques d'analyse des communications visant, par des procédures systématiques et objectives de description du contenu des messages, à obtenir des indicateurs (quantitatifs ou non) permettant l'inférence de connaissances relatives aux conditions de production/réception (variables inférées) de ces messages. »²¹⁶

Je reviendrai immédiatement ci-dessous sur la relativité du caractère « systématique et objectif » que revêtent ces techniques. Cet auteur reconnaît deux fonctions de l'analyse de

²¹² *Ibid.* p. 27-28.

²¹³ *Ibid.*, p. 28.

²¹⁴ LATOUR, Bruno. Ces réseaux que la raison ignore – laboratoires, bibliothèques, collections. In JACOB, Christian et BARATIN, Marc (dir.). *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres dans la culture occidentale*. P. 31.

²¹⁵ BARDIN, Laurence. *L'analyse de contenu*. Paris : PUF, 1993. 291 p.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

contenu : une fonction heuristique et une fonction d'« administration de la preuve »²¹⁷. Je les ai retenues pour motiver l'élaboration du travail présenté ci-après.

Selon Laurence Bardin, l'analyse de contenu et l'analyse documentaire ont au moins un point commun : l'indexation. C'est à cette technique documentaire que j'ai eu recours pour l'étude des sommaires. Une première phase de travail a consisté à trancher entre l'utilisation d'un vocabulaire d'indexation existant et la création d'un outil créé spécialement pour cette analyse. Plusieurs vocabulaires et thésaurus existent pour l'indexation des textes sur la musique²¹⁸, dont celui du *RILM (Répertoire international de littérature musicale)*, répertoire spécialement destiné au dépouillement de la littérature musicale et élaboré par des experts, et la liste d'autorité *Rameau*. Cependant, j'ai opté pour la création d'un outil adapté spécifiquement à la présente analyse, et cela pour plusieurs raisons. Tout d'abord, ce travail, même s'il s'en approche, ne relève ni du catalogage pratiqué en bibliothèque ni de l'indexation à des fins de recherche d'information dans les bases de données de littérature musicale. Un langage d'indexation est créé en fonction de l'usage que l'on prévoit d'en faire : l'utilisation d'un thésaurus est soumise à des règles d'indexation très précises qui dépendent des objectifs de recherche d'information dans la base de données. Le thésaurus du *RILM* et la liste *Rameau*, ont servi de modèles, parfois de sources d'information²¹⁹ à la construction de ce vocabulaire pour la présente étude.

Cette dernière tâche m'a confirmé, par la pratique, le caractère relatif de l'indexation²²⁰ et la complexité de cette opération²²¹. Contrairement à la définition de l'analyse de contenu proposée par Laurence Bardin et présentée ci-dessus, Annick Bouillaguet et Robert André²²² remarquent que l'objectivité ne peut être que « tendancielle ». Le travail d'indexation nécessite une « réflexion autour du mot » et de reconnaître, comme y invite Dan Kaminski,

²¹⁷ *Ibid.*, p. 30.

²¹⁸ Bases musicales sur le Web, souvent spécialisées dans la musique populaire ou catégories de sites commerciaux, thésaurus du *RIDIM (Répertoire international d'iconographie musicale)*. Le thésaurus du *RILM* est consultable à cette adresse : <http://subjects.rilm.org/>

²¹⁹ J'ai intégré certains termes de la liste d'autorité *Rameau* des noms de personnes dans l'outil que j'ai conçu pour l'analyse de contenu des trois revues phares. Dans une certaine mesure, cet outil s'inspire de la structure générale du thésaurus du *RILM*.

²²⁰ HOLZEM, Maryvonne. *Terminologie et documentation : pour une meilleure circulation des savoirs*. Paris : ADBS Éditions, 1999. P. 160-161 :

« L'indexation documentaire que nous avons analysée comme un acte de reformulation d'un énoncé est une pratique langagière. De ce point de vue, les contextes socio-économiques au sein desquels se formule cette énonciation sont déterminants. »

²²¹ JEANNERET, Yves. Désigner, entre sémiotique et logistique. In TIMINI, Ismaïl, KOVACS, Susan (coord.). *Indices, index, indexation : actes du colloque international organisé les 3 et 4 novembre 2005 à l'Université Lille-3 par les laboratoires CERSATES et GERICO*. Paris : ADBS, 2006. P. 17-36.

²²² ROBERT, André, BOUILLAGUET, Annick. *L'analyse de contenu*. Paris : PUF, 1997. P. 25 (Que sais-je ?)

qu'« il est plus que douteux que le sens d'un même mot reste inchangé à travers toute l'histoire d'une discipline. »²²³

Cela m'a aussi menée à m'interroger sur la représentation d'une revue et sur les limites de cette représentation : toute représentation d'un objet étant une image partielle et subjective, est-il seulement possible de prétendre modéliser un objet aussi riche qu'une revue ? Ne s'agit-il pas alors d'un nouvel objet que l'on examine ? L'outil d'analyse contient et redistribue l'information contenue dans les sommaires, et devient lui-même un « centre de calcul », à la fois « espace de modélisation et de représentation »²²⁴ des trois revues phares. Du sommaire à la base de données résultante s'effectue une nouvelle fois une projection et une condensation : pour synthétiser le titre en quelques mots-clés, on cherche à homogénéiser les formes lexicales et à réduire les ambiguïtés. Cette réduction se double d'une « atomisation » des titres après que ceux-ci aient subi une « agglomération » en « texte », entendu ici au sens de « réservoir artificiel des variables, stratifié par année, constitué par l'ensemble des titres »²²⁵, du continuum des sommaires d'une revue. Elle permet des regroupements distincts de ceux autorisés par le périodique et des éclairages différents : elle fait porter la lumière sur les thèmes alors qu'est occulté le caractère stylistique des titres ; elle gomme les différences entre les titres et aplanit le texte : seuls les thèmes restent saillants. En effet, comme Dan Kaminski, « il faut bien admettre que la réduction du corpus au titre relève d'un “coup de force” (comme ceux qu'implique toute démarche méthodologiquement soutenue) légitimé par un souci d'économie. »²²⁶

De plus, cette modélisation appelle la catégorisation et donc la classification. Ces opérations sont affectées par « nos propres conceptions de la vérité et du sens auxquelles, comme l'écrit Daniel Dubuisson, nous serions pourtant tentés d'accorder une valeur absolue ou invariable, sont elles aussi le résultat de constructions historiques particulières, liées à certains usages et à certaines pratiques intellectuels qui définissent ensemble un certain type ou certains types d'explication. »²²⁷ Ainsi mise en garde, je tente de me laisser guider par le contenu de ces sommaires, étant toutefois consciente de l'emprise que nous exerçons mutuellement l'un sur l'autre. Le résultat de cette analyse, sur lequel le chapitre suivant s'appuiera en grande partie, constituera en une lecture de la *Revue de Musicologie*, de

²²³ KAMINSKI, Dan. *Entre criminologie et droit pénal : un siècle de publications en Europe et aux États-Unis*. Bruxelles : De Boeck Université, 1995. P. 30. (Perspectives criminologiques)

²²⁴ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. Entre modélisation et représentation : le knowledge management, un défi pour les SIC [En ligne]. *L'information dans les organisations : dynamique et complexité. Colloque international. Tours, 6-7 avril 2006*. [Consulté le 19/01/2009] Disponible sur : <http://www.grappa.univ-lille3.fr/~tommasi/InfoDoc/STIC/Beguini%20Tours%20communication%201.doc>

²²⁵ KAMINSKI, Dan. *Op. cit.*, p. 29-30.

²²⁶ *Ibid.* P. 28.

²²⁷ DUBUISSON, Daniel. Présentation : Poétique et rhétorique des savoirs dans les sciences humaines. *Strumenti critici*, septembre 1997, vol. nouvelle série 12, n° 3, p. 354.

l'*Archiv für Musikwissenschaft*, du *Musical Quarterly* et en un regard sur la production musicologique au XX^e siècle.

Avant d'aborder le contenu thématique des trois revues phares et dans un souci d'articulation avec le chapitre suivant, portons un regard synoptique sur celui qui s'achève. J'y ai présenté la revue comme un instrument qui impose la discipline, dans la mesure où elle ordonne le discours sur la musique : elle le met en ordre et elle en fait la promotion, ce que j'ai montré à partir des textes introductifs des trois revues phares et, notamment, de l'article sur la *musicology* de Waldo Selden Pratt. Par ailleurs, dans cette partie, a également été évoquée l'emprise exercée sur le discours musical par les différents acteurs de la revue, notamment par le lecteur. Les diverses opérations de mise en ordre du discours musicologique par les revues peuvent être rassemblées sous deux catégories : l'opération de régulation qui se traduit par la régularité et la stabilité du périodique dans sa présentation, mais aussi dans son rythme de parution ; quant à elle, l'opération de classification établit des lignes de partage dans le discours musicologique véhiculé par *The Musical Quarterly*, l'*Archiv für Musikwissenschaft*, la *Revue de Musicologie*, en distinguant notamment ce qui relève de l'écriture musicologique et ce qui s'en détache, en dressant un ordre social dans la revue, en différenciant les supports de publication, et en proposant des définitions contrastées de la musicologie. Une autre ligne de partage se dessine par la sélection des textes, que j'apparente à un examen, entre ceux qui sont portés à la lumière par la revue et ceux qui restent dans l'ombre. Les revues attirent le lecteur sur leur territoire et déploient divers artifices pour y parvenir. Elles le séduisent en lui renvoyant une image de lui-même qui soit en accord avec ses représentations et ses pratiques en tant que membre de la communauté disciplinaire. Une fois entré dans la revue, le lecteur suit un parcours de lecture guidé et balisé par des éléments déictiques et organisateurs comme, par exemple, la couverture de la revue, les titres, les index, les sommaires.

Dans ces pages, le périodique est envisagé comme un espace de représentation et comme un espace disciplinaire :

« La discipline, elle, a son propre type de cérémonie. Ce n'est pas le triomphe, c'est la revue, c'est la "parade", forme fastueuse de l'examen. Les "sujets" y sont offerts comme "objets" à l'observation d'un pouvoir qui ne se manifeste que par son seul regard. Ils ne reçoivent pas directement l'image de la puissance souveraine ; ils en déploient seulement les effets – et pour ainsi dire en creux – sur leurs corps devenus exactement lisibles et dociles. »²²⁸

²²⁸ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*, p. 220.

Par un jeu d'homonymie, il m'est difficile de ne pas rapprocher cette « revue » qu'évoque Michel Foucault dans le sens de « parade », du périodique que l'on peut alors concevoir comme un défilé de textes rendus publics.

L'espace disciplinaire est quadrillé, ordonné, normalisé ; rendant possible les permutations, il est aussi un instrument d'efficacité :

« On voit, par ce projet, l'efficacité et la commodité d'une méthode qui accorde le rythme de la publication aux multiples possibilités de classement et d'utilisation offerts par l'organisation du savoir. Le processus de la scansion périodique intègre les schémas de publications, ceux du classement et ceux de l'acquisition. On remarquera la simplicité et l'efficacité d'une formule qui, grâce à un dispositif organisé, permet des modes relativement libres de regroupement et ainsi conduit et rythme dans le temps, la production, la diffusion et l'appropriation du savoir. »²²⁹

Par « projet » et « formule », Claude Labrosse désigne bien ici le périodique dont il écrit aussi qu'il « vise à *faire paraître* (dans tous les sens de l'expression) une culture »²³⁰. La représentation induit une exhibition, une transformation de l'objet d'origine et donne lieu à une création. Les deux espaces sont fondés sur le principe de la visibilité, que celle-ci permette l'attraction ou le contrôle.

²²⁹ LABROSSE, Claude. Fonctions culturelles du périodique littéraire. In LABROSSE, Claude, RETAT, Pierre. *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*. P. 41.

²³⁰ *Ibid.* P. 34.

Chapitre 4.

La revue, fabrique d'une histoire commune

Reprenons notre comparaison quelque peu provocatrice. À la manière du feuilleton, avec ses personnages, ses thèmes, ses intrigues, sa périodicité, la revue est un instrument qui participe à fabriquer une histoire :

« Connaît-on, suivant une distinction bien connue, une seule histoire (*history*) (du droit, de la peinture, de la France) qui se réduise à la sèche énumération d'une multitude de faits incontestables, qui ne soit pas aussi en d'autres termes une histoire (*story*) ? Et "l'écriture de l'histoire" étant elle-même historique, c'est-à-dire changeante, l'étude de son *history* donnera l'occasion de puiser dans les ressources narratives de toute *story*. »¹

Ces lignes de Daniel Dubuisson incitent à penser que la revue musicologique possède une dimension narrative renforcée par la périodicité de ce support documentaire. Le périodique musicologique raconte en effet de multiples histoires et notamment la sienne, plus exactement celle du collectif né des médiations dont il est le support.

À propos de *Documentaliste-Sciences de l'information*, Viviane Couzinet écrit que « l'ensemble des médiations mises en œuvre par la revue semble viser à garantir la pérennité de la communication et du lien social. »² Ainsi, le périodique est un « moyen de renforcer la solidarité » entre les membres d'un corps, comme le montre Nathalie Montel au sujet de celui des ingénieurs des ponts et chaussées³, entre les personnes qui partagent des centres d'intérêt ou des objectifs voisins. L'*Editorial* du *Journal of the American Musicological Society* souligne cette dimension collective :

« [...] la revue sera ce que les membres de la société en feront. Chaque membre a des intérêts dans cette entreprise ; personne ne peut se permettre de rester en retrait. Sans la coopération active de l'ensemble des membres, aucun comité éditorial ne peut espérer réussir ; soutenue comme il se doit, la revue croîtra et s'épanouira. »⁴

¹ DUBUISSON, Daniel. *Op. cit.*, p. 352.

² COUZINET, Viviane. *Médiations hybrides : le documentaliste et le chercheur en sciences de l'information*. Paris : ADBS Éditions, 2000. P. 250-251.

³ MONTEL, Nathalie. Mettre en revue les savoirs de l'ingénieur d'État au XIX^e siècle : la création des Annales des Ponts et Chaussées en 1831. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 25.

⁴ An Editorial. *JAMS*, printemps 1948, vol. 1, n° 1, p. 3 : « The Journal will be what the members of the Society make of it. Every member has a stake in the enterprise ; no one can afford to sit back. Without the active co-operation of the membership as a whole, no Editorial Board can hope to succeed ; supportef as it should be, the *Journal* will grow and flourish. »

En outre, selon Fanny Rinck, « imposées par le genre et par le champ social où il est produit, les normes d'écriture de l'article en termes de figure de l'auteur jouent [...] un rôle double de cohésion sociale autour de valeurs collectives et d'inscription du chercheur en tant que tel dans le champ. »⁵ Le collectif, constitué dans et par cet espace de représentation qu'est la revue, se dote d'une langue, d'outils de travail, de règles, de modèles, de canons ; le rythme de parution du périodique participe à contrôler et à réguler son activité⁶. La revue musicologique en ce qu'elle contribue à organiser la mémoire scientifique d'un groupe, à en construire une « archive mentale » selon l'expression de Claude Labrosse, à en permettre les échanges de manière régulière et dans la durée, peut être conçue comme un « collectif de pensée » tel que le définit Ludwik Fleck⁷.

Chaque individu membre de ce collectif s'insère dans une généalogie, dans un système de valeurs, d'objets thématiques, de méthodes, de pratiques, dont la stabilité est mise en cause constamment. Ce groupe marque sa reconnaissance à l'égard de ses pères fondateurs, par le biais de textes en leur hommage, que l'on peut considérer comme des rituels de commémoration : *The Musical Quarterly*, *l'Archiv für Musikwissenschaft* et la *Revue de Musicologie* produisent de nombreux exemples de ces cérémonies du souvenir que ce soit à l'égard des fondateurs de la revue ou de ceux de la musicologie. Cependant, à propos des revues littéraires, Anna Boschetti montre que le « créateur [de revue] est lui-même créé par le champ de production et par sa revue »⁸, le périodique n'étant pas l'œuvre d'un seul homme mais le « produit » d'un « travail collectif »⁹. La revue se forge donc elle-même une histoire généalogique à l'origine de laquelle figurent les « pères fondateurs » dont Baudouin Jurdant, à partir des *Étapes de la pensée sociologique* de Raymond Aron, invite à « comprendre l'importance »¹⁰. C'est ce que je tenterai de faire dans la première partie de ce chapitre. Je m'intéresserai aux voies tracées par les personnalités que le collectif a choisi de suivre. Les trois revues phares créent un ordre de valeurs qui s'exprime notamment dans leur acception de la musicologie, dans le choix des thèmes qu'elles véhiculent, dans le geste d'écriture métamusical. Étudier les conceptions que ces périodiques donnent de la musicologie conduit à s'interroger sur le mot, compris ici dans une dimension multilingue et diachronique, c'est-à-dire sur sa polysémie : quel sens les revues attribuent-elles à « musicologie », « *musicology* »

⁵ RINCK, Fanny. Écrire au nom de la science et de sa discipline : les figures de l'auteur dans l'article en sciences humaines. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 109.

⁶ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. P. 175-176.

⁷ FLECK, Ludwik. *Genèse et développement d'un fait scientifique*. 276 p.

⁸ BOSCHETTI, Anna. Des revues et des hommes. *RR*, 1994, n° 18, p. 51-65.

⁹ Les premières revues musicales échappent souvent à cette définition : de nombreuses d'entre elles sont les supports de publication d'un seul homme. Ainsi, la *Revue musicale* (1827-1835) de Fétis publie principalement des textes de son fondateur.

¹⁰ JURDANT, Baudouin. Le désir de scientificité. *Alliage* [En ligne], 1999, n° 41-42, Disponible sur : http://www.tribunes.com/tribune/alliage/41-42/Jurdant_41.htm

et « *Musikwissenschaft* » à diverses échéances de leur existence ? De cet ordre de valeurs découle aussi un canon méthodologique et thématique dont le lecteur constatera la proximité avec celui d'autres disciplines que la musicologie comme l'histoire littéraire, l'histoire de l'art, la philologie, l'histoire et l'histoire du livre : j'articule les thèmes de prédilection des trois revues phares autour des notions d'œuvre, d'auteur, de période et de patrimoine. L'individu adopte les gestes imposés par le collectif, notamment le geste d'écriture dont j'aborderai certains aspects dans ce chapitre. Par ce geste, le collectif se constitue un répertoire commun qu'il érige en modèle et fait circuler un « style de pensée ».

Enfin, le déroulement temporel qu'impose le périodique ainsi que le retour qu'il effectue sur lui-même et sur la discipline contribuent à introduire dans le discours musicologique une dimension narrative :

« Progrès des sociétés, genèse des individus, ces deux grandes “découvertes” du XVIII^e siècle sont peut-être corrélatives des nouvelles techniques de pouvoir, et, plus précisément, d'une nouvelle manière de gérer le temps et de le rendre utile, par découpe segmentaire, par sériation, par synthèse et totalisation. Une macro- et une microphysique de pouvoir ont permis, non pas certes l'invention de l'histoire (il y avait beau temps qu'elle n'avait plus besoin de l'être) mais l'intégration d'une dimension temporelle, unitaire, continue, cumulative dans l'exercice des contrôles et la pratique des dominations. L'historicité “évolutive”, telle qu'elle se constitue alors – et si profondément qu'elle est encore aujourd'hui pour beaucoup une évidence – est liée à un mode de fonctionnement du pouvoir. Tout comme, sans doute, l'“histoire-remémoration” des chroniques, des généalogies, des exploits, des règnes et des actes avait longtemps été liée à une autre modalité du pouvoir. Avec les nouvelles techniques d'assujettissement, la “dynamique” des évolutions continues tend à remplacer la “dynastique” des événements solennels. »¹¹

L'histoire du collectif et celle de la musique apparaissent dans les trois revues phares comme étant à la fois à la fois « dynamiques » et « dynastiques ».

1. Généalogies

Iconographie, articles, nécrologies, numéros spéciaux sont quelques-unes des formes que prennent les hommages rendus par les revues aux membres de la « dynastie » issue du fondateur. Comme l'indique une citation de Christoph Meinel présentée au chapitre 2¹², ce collectif se constitue en un réseau synchronique et diachronique, une des propriétés de l'écrit étant de dédoubler l'énonciateur et de permettre à son double de se déplacer dans le temps et dans l'espace. Au sujet des inscriptions funéraires grecques qui se désignent à la première personne, Jesper Svenbro écrit :

¹¹ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. P. 188-189.

¹² MEINEL, Chr. Die wissenschaftliche Fachzeitschrift: Struktur- und Funktionswandel eines Kommunikationsmediums. In MEINEL, Chr. *Fachschrifttum, Bibliothek und Naturwissenschaft im 19. und 20. Jahrhundert*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1997. P. 137. (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, n° 27). Cf. *supra* chapitre 2, 1.2. La revue, un objet cohérent, note 27.

« Car, aussi longtemps qu'on pourra lire l'inscription, l'objet sera là. Personne ne pourra prétendre, mieux que l'objet, à la *Hierheit* de l'énonciation écrite : le scripteur ne sera bientôt plus là, il devient une troisième personne d u f a i t q u ' i l é c r i t . [...] Par rapport à l'objet, présent du fait qu'il se trouve devant un passant (lecteur, destinataire), celui qui l'a fabriqué ou inscrit se trouve dans une espèce d'au-delà, dans un *ekeî* (« là-bas ») opposé à l'*entháde* ou au *têide* (« ici ») de l'objet inscrit. »¹³

Le fantôme du scripteur hanterait donc l'écrit. Par la répétition et par la réécriture, les hommages accentuent la présence du scripteur corporellement absent et en forgent une nouvelle personnalité. C'est ce qui semble à l'œuvre dans *The Musical Quarterly* et dans la *Revue de Musicologie*, ponctuées de rituels du souvenir. « L'histoire dynastique » d'une revue peut se construire aussi dans un arrière-plan où se dessine cependant clairement une lignée de musicologues : un exemple en sera fourni ci-dessous à partir de l'analyse des relations qu'entretiennent les éditeurs scientifiques de l'*Archiv für Musikwissenschaft*. Enfin, à la généalogie de la revue se superpose celle de la discipline musicologique.

1.1. Généalogie de la revue

Faire la généalogie de la revue conduit à s'interroger sur l'attribution de la responsabilité de la revue au fil des textes. Cette responsabilité est-elle unique ou plurielle ? Les exemples ci-dessous extraits des trois revues phares montrent que ce partage de la responsabilité n'est pas stable, ni identique d'une revue à l'autre. Ainsi, les premiers textes d'hommages du *Musical Quarterly* suggèrent que l'acte de fondation de cette revue est partagé. La paternité de ce périodique se construit progressivement au cours de l'existence de celui-ci, par la réécriture des textes fondateurs. L'établissement de la généalogie de la revue impose aussi une réflexion sur la notion d'autorité dans et sur la revue. En effet, rechercher dans les textes du périodique la présence de scripteurs qui ont particulièrement compté dans la vie de celui-ci, c'est admettre que ce périodique est fortement personnalisé. C'est aussi se demander en quoi la revue consacre ces personnalités comme musicologues. Enfin, établir une généalogie d'une revue, c'est effacer une majorité de scripteurs et n'en retenir que quelques-uns qui reçoivent de la part des autres des marques de reconnaissance. Or, les recherches en communication scientifique, notamment celles de David Pontille et de Fanny Rinck citées ici, mentionnent souvent la tendance à la dépersonnalisation de l'écriture des articles de sciences et techniques. David Pontille souligne le caractère collectif de l'écriture scientifique :

« Dans l'activité scientifique, l'écriture n'exprime donc pas la singularité d'un être qui s'engage corps et âme dans un texte. Loin de manifester une expression de soi, elle est

¹³ SVENBRO, Jesper. J'écris, donc je m'efface : l'énonciation dans les premières inscriptions grecques. In DETIENNE, Marcel, CAMASSA, Giorgio (dirs). *Les savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*. P. 478-479.

avant tout considérée comme un travail, une tâche parmi d'autres dans un programme collectif. »¹⁴

Neutraliser la subjectivité apparaît comme un critère de scientificité : cette tendance gagne donc parfois aussi les périodiques de recherche en lettres, arts, langues, sciences humaines et sociales. Cependant, même pour les revues de sciences et techniques, cette dépersonnalisation semblerait relative étant donné que la responsabilité de la parution du texte ne relève pas du seul scripteur de l'article, mais aussi des responsables du numéro et de la revue, éventuellement de la rubrique, comme le reconnaît Fanny Rinck¹⁵. Par ailleurs, discutant la position de Michel Foucault qui établissait, dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? »¹⁶, à propos des discours scientifiques, que « c'est leur appartenance à un ensemble systématique qui leur donne garantie, et non point la référence à l'auteur qui les a produits », Roger Chartier invite à la prudence quant à la tentation de considérer l'écrit scientifique comme dépersonnalisé :

« Du coup, se trouve quelque peu brouillé le chiasme qui discerne au XVII^e ou au XVIII^e siècle un échange de la fonction-auteur entre les textes de savoir, qui l'abandonnent, et ceux de poésie ou de fiction qui, désormais, l'exigent. Si tous les jeux avec le nom d'auteur (dissimulé, déguisé, usurpé) confirment bien, en la détournant, la règle de l'assignation individuelle des œuvres littéraires, il n'est pas sûr que le régime de l'anonymat soit celui qui commande la production des énoncés scientifiques. Durablement, la validation d'une expérience ou l'accréditation d'une proposition supposent la garantie du nom propre – du nom propre de ceux qui, par leur état, ont pouvoir d'énoncer la vérité. L'effacement des savants et praticiens derrière l'autorité aristocratique ne conduit nullement à l'anonymat d'un discours dont la certification dépendrait exclusivement de sa compatibilité avec un corps de savoir déjà constitué. Au XVII^e et au XVIII^e siècle, pour nombre de textes scientifiques, perdue le trait que Foucault réservait (sans doute à tort) aux seuls ouvrages médiévaux : ils ne portent “une valeur de vérité qu'à la condition d'être marqués du nom de leur auteur” – mais un “auteur” qui longtemps est compris comme celui dont la position sociale peut donner “autorité” au discours de connaissance. »¹⁷

Or, si, pour sa part, Gérard Leclerc affirme que « les énoncés scientifiques sont impersonnels et anonymes », c'est-à-dire qu'« ils effacent la marque de l'énonciateur original, la trace de son énonciation »¹⁸, il admet que :

« Tous les discours, surtout quand ils sont novateurs, doivent être référés à une source, attribués à un “auteur”, à leur *auteur* entendu au sens d'agent, de créateur et de source, à celui qui les a proféré et qui profère, en même temps, un *knowledge claim*. Et c'est cette source, c'est cet auteur qui constituent, au moins pendant un premier temps, le garant ultime de la véracité du discours. »¹⁹

¹⁴ PONTILLE, David. Qu'est-ce qu'un auteur scientifique ? *SdS*, Février 2006, n° 67, p. 83.

¹⁵ RINCK, Fanny. Écrire au nom de la science et de sa discipline : les figures de l'auteur dans l'article en sciences humaines. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 96.

¹⁶ FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur ? In *Id. Dits et écrits, 1954-1988 I. 1954-1969*. Éd. établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris : Éditions Gallimard, 1994. P. 800.

¹⁷ CHARTIER, R. *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècles)*. P. 72

¹⁸ LECLERC, Gérard. *Le sceau de l'œuvre*. Paris : Seuil, 1998 (Poétique) P. 53.

¹⁹ *Id.* La crédibilité de l'énoncé scientifique contemporain : dernière figure de l'autorité ? *Esprit*, 2005, n°s 3-4, p. 166.

L'assignation d'un texte à un auteur est d'autant plus nécessaire que l'on établit un lien entre le nom et la qualité du travail produit, articulation sur laquelle repose la crédibilité des énoncés²⁰. De ces considérations résulte une distinction entre l'énonciateur – celui qui le prononce – et l'auteur – celui qui marque le discours de son autorité et en assume la responsabilité : anonymé ou non, tout discours scientifique a bien un auteur, qu'il soit un individu ou une institution. Dans le cas d'une revue scientifique, ce « garant ultime de la véracité du discours » peut être, parmi d'autres entités, l'éditeur scientifique, considéré alors comme auteur de la revue. Ainsi, Roger Chartier invite à distinguer « deux ensembles de dispositifs : ceux qui relèvent des stratégies d'écriture et des intentions de l'auteur, ceux qui résultent des décisions d'édition ou des contraintes d'atelier ».

« Les auteurs n'écrivent pas les livres : non, ils écrivent des textes que d'autres transforment en objets manuscrits, gravés, imprimés. »²¹

La notion d'auteur a connu une mutation qui, selon Jean-Yves Mollier, concerne dès 1832 l'édition scolaire, avec la commande massive de manuels scolaires de la part de l'État, puis passe à la littérature générale à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle : « l'éditeur – le *publisher* ou son représentant – l'*editor* – définit a priori les standards de sa collection et les transmet à l'exécutant [...]. »²² Les revues scientifiques obéissent à ces règles issues du monde de l'édition de livres, comme à celles de la presse dans laquelle le journaliste s'efface souvent au profit du nom du journal pour lequel il écrit. Cependant, la presse et le livre sont remplis de paradoxes : c'est aussi grâce à eux que l'auteur est lu et qu'il parvient parfois à la célébrité, c'est-à-dire à s'extraire – ou à être extrait – d'une masse de scripteurs.

On peut voir dans les fondateurs des revues phares ainsi que dans certains de leurs éditeurs scientifiques, ce que Michel Foucault appelle des « fondateurs de discours » :

« Ces auteurs ont ceci de particulier qu'ils ne sont pas seulement les auteurs de leurs œuvres, de leurs livres. Ils ont produit quelque chose de plus : la possibilité et la règle de formation d'autres textes. »²³

En fondant *The Musical Quarterly*, la *Revue de Musicologie* et l'*Archiv für Musikwissenschaft*, les premiers responsables de ces périodiques ont « établi une possibilité infinie de discours », ont « ouvert l'espace pour autre chose qu'eux et qui pourtant appartient à ce qu'ils ont fondé. »²⁴ Les périodiques constituent de tels espaces de discours, délimités ; au chapitre précédent, j'ai tenté d'isoler dans les articles d'ouverture des trois revues phares, que l'on peut considérer comme des « actes instaurateurs », des énoncés auxquels « on reconnaît valeur fondatrice ». Dans le présent chapitre, je m'intéresserai à ces

²⁰ *Id. Histoire de l'autorité : l'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*. Paris : Presses universitaires de France, 1996, p. 355-390.

²¹ CHARTIER, R. *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e -XVIII^e siècles)*, p. 140.

²² MOLLIER, Jean-Yves (dir.). *Où va le livre ?* Ed. 2007-2008. Paris : La Dispute, 2007. P. 27.

²³ FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur ? *In Id. Dits et écrits, 1954-1988 I. 1954-1969*. P. 804.

²⁴ *Ibid.*, p. 805.

« fondateurs de discoursivité », nommés ici « pères fondateurs » : ceux de la revue et ceux que la revue reconnaît comme « instaurateurs » de la musicologie. Au sujet de ces derniers, pour éclairer l'ambiguïté qui se dessine entre les « fondateurs de discoursivité » et les « fondateurs de scientificité », Michel Foucault écrit à propos des premiers :

« [...] l'œuvre de ces instaurateurs ne se situe pas par rapport à la science et dans l'espace qu'elle dessine ; mais c'est la science ou la discoursivité qui se rapporte à leur œuvre comme à des coordonnées premières. »²⁵

D'une part, cette phrase explique la raison du travail de « retour » qu'effectuent les revues sur elles-mêmes et sur la discipline ; d'autre part, elle constitue l'une des clés pour comprendre la manière dont les revues construisent un champ disciplinaire.

1.1.1. *The Musical Quarterly* : la lignée des fondateurs et de leurs héritiers

Par la personnalisation de la revue, j'entends d'abord l'attribution de la responsabilité éditoriale à une ou à quelques personnalités bien identifiées. Remontons aux origines du *Musical Quarterly*, à sa naissance. Ce moment compte parmi les thèmes récurrents des métatextes de ce périodique. La fondation du *Musical Quarterly* fait donc l'objet de réécritures dans ces cérémonies que sont les textes anniversaires, les hommages, les textes de passation de pouvoir. La paternité du *Musical Quarterly* y est attribuée tantôt au premier éditeur scientifique, Oscar Sonneck, tantôt à l'éditeur commercial, Rudolph Schirmer, tantôt aux deux.

La phrase initiale du texte d'ouverture du *Musical Quarterly* exprime la responsabilité commune de Rudolph Schirmer et d'Oscar Sonneck dans la fondation du périodique²⁶. Les premiers mots de la revue, « publisher and editor », placent les deux éditeurs sur le même plan de responsabilité et en font les premiers acteurs du discours ; j'ai déjà indiqué que la typographie, comme l'ordre, permettait éventuellement d'accorder une légère préséance au premier²⁷. Quatre ans plus tard, en 1919, au décès de Rudolph Schirmer, Oscar Sonneck se remémore cette période de création du *Musical Quarterly* et attribue la conception du périodique à Rudolph Schirmer. Fidèle à l'écrit d'ouverture de la revue, ce texte différencie l'édition scientifique sous la tutelle d'Oscar Sonneck et l'édition commerciale assurée par Schirmer. L'éditeur scientifique va jusqu'à faire acte de soumission à l'égard de l'éditeur commercial :

« Peut-être l'éditeur scientifique n'a-t-il pas réussi, confronté comme il l'était aux conditions de guerre, à atteindre et à maintenir le niveau d'excellence fixé pour *The Musical Quarterly* par son fondateur. Dans ce cas, si la finalité idéale de sa revue avait

²⁵ *Ibid.*, p. 807.

²⁶ *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, n. p. : introduction.

²⁷ *Cf. supra* Chapitre 3, 1.1. Les textes introductifs des revues

été obscurcie, Mr Schirmer n'aurait jamais énoncé sa déception avec sévérité, mais aurait critiqué l'éditeur scientifique dans sa manière réservée mais piquante. »²⁸

Pour le dixième anniversaire de la revue, cinq ans après le décès de Rudolph Schirmer, l'éditeur commercial apparaît toujours comme le fondateur principal. Cependant, Oscar Sonneck s'exprime sur l'origine du *Musical Quarterly* : il situe celle-ci au moment où, lors d'un congrès, il a remarqué que jusqu'alors « chaque tentative de produire et de maintenir de manière permanente une revue musicale de la plus haute qualité, comme il en fleurit en Europe, avait échoué en Amérique. »²⁹ Cet écrit remonte pour la première fois à la préhistoire du périodique, à l'idée même de sa création. De nouveau, les fonctions des deux acteurs sont bien définies : à Oscar Sonneck revient la conception intellectuelle et à Rudolph Schirmer la réalisation matérielle de la revue.

La place du premier éditeur scientifique dans la conception du *Musical Quarterly*, discrète dans ces premiers textes, s'affirme et s'élargit dès 1929, après le décès d'Oscar Sonneck. Dans la nécrologie rédigée par Carl Engel, Oscar Sonneck devient l'acteur principal de la création du *Musical Quarterly* et Rudolph Schirmer ne représente plus qu'un personnage secondaire qui offre son soutien³⁰, sans lequel toutefois ce projet n'aurait pu devenir réalité. En le modifiant quelque peu, Carl Engel reprend le constat mentionné ci-dessus et exposé en 1919 par Oscar Sonneck : une revue de haut niveau dédiée à la musique et qui se distingue du journalisme musical était une nouveauté en Amérique au tout début du XX^e siècle. En 1939, Carl Engel opère un retour à la conception de la revue par Schirmer, tout en intitulant l'article « Oscar Sonneck » et en réservant la plus grande partie de son texte à l'éditeur scientifique. La page précédente est signée par Waldo Selden Pratt : pour lui, le périodique « est né d'un heureux mariage – le génie en formation d'Oscar Sonneck et la force et la foi de la maison Schirmer »³¹.

Cette union se confirme dans la durée : les différents éditeurs scientifiques du *Musical Quarterly* sont étroitement impliqués dans la vie de la maison d'édition Schirmer. Le lexicographe Theodore Baker, éditeur littéraire et traducteur chez Schirmer ainsi qu'auteur d'un *Biographical Dictionary of Musicians* participe, avec Oscar G. Sonneck et Rudolph

²⁸ SONNECK, Oscar. Rudolph E. Schirmer. *MQ*, 1919, vol. 5, n° 4, p. 451-452 : « Perhaps the Editor did not succeed, confronted as he was by War conditions, in reaching and maintaining the standard of excellence set for THE MUSICAL QUARTERLY by its founder. In that case, Mr. Schirmer would never have voiced his disappointment with severity but he would have criticized the Editor in his quietly reserved yet stinging manner had at any time the idealistic purpose of his magazine been obscured. »

²⁹ SONNECK, Oscar. After Ten Years. *MQ*, 1924, vol. 10, n° 4, p. 459 : « so far every attempt to produce and permanently maintain a musical magazine of the highest type, such as flourish in Europe, had failed in America. »

³⁰ ENGEL, Carl. A Postscript. *MQ*, janvier 1929, vol. 15, n° 1, p. 149-151.

³¹ PRATT, Waldo Selden. A Word of Comment. *MQ*, janvier 1939, vol. 25, n° 1, p. 1 : [...] it was born of a happy marriage—the learning and aspiring genius of Oscar G. Sonneck and the strength and faith of the House of Schirmer. »

Schirmer, à la création de *The Musical Quarterly*. En 1917, Oscar G. Sonneck rejoint la maison d'édition, dont il devient vice-président de 1921 à 1928, année de sa mort. Carl Engel prend sa suite et occupe le poste de président de la société Schirmer de 1929 à 1944³². Nathan Broder, Paul Henry Lang, Hans W. Heinsheimer, éditeurs scientifiques du *Musical Quarterly*, occupent chacun des postes de direction au sein de la maison Schirmer³³.

En 1991, alors que le périodique figure depuis deux ans au catalogue d'Oxford University Press, Eric Salzman commence son introduction au numéro de célébration du 75^e anniversaire du *Musical Quarterly* en rendant hommage aux éditions Schirmer. En revanche, deux ans plus tard, Leon Botstein consacre les premières lignes de son texte aux éditeurs scientifiques successifs, sans s'attarder sur la fonction particulière du fondateur ; ce paragraphe se termine par l'évocation des différents éditeurs commerciaux que la revue a connue.

Plus les métatextes s'éloignent de 1915, moins leurs auteurs attirent l'attention du lecteur sur l'acte de création du *Musical Quarterly* et moins l'hommage aux fondateurs est fervent. Le temps passe : à la fin du siècle, les éditeurs scientifiques ne sont plus liés ni aux fondateurs ni à la maison Schirmer en ce qui concerne leur activité dans *The Musical Quarterly*. Ainsi, dans les années 1990, ils ont pour souci de positionner *The Musical Quarterly* dans le paysage éditorial de plus en plus foisonnant des revues musicologiques, alors qu'en 1915, les fondateurs Oscar Sonneck et Rudolph Schirmer qui lançaient la première revue de musicologie aux États-Unis, avaient pour objectif d'établir la discipline. Oscar Sonneck souhaitait agrandir le cercle des musicologues américains et se faire reconnaître comme tel.

À la lecture des textes évoqués ci-dessus, on mesure l'importance pour le collectif de l'acte de fondation du *Musical Quarterly* et de la reconnaissance d'un « père » fondateur ; dans le cas présent, on peut parler de « couple fondateur ». En revenant aux circonstances de la création du *Musical Quarterly* à l'occasion du 10^e anniversaire de celui-ci, Oscar Sonneck justifie la nécessité d'un périodique de cette nature, perpétue l'acte de célébration de la naissance, mais aussi participe à construire la mémoire du collectif de la revue. Publiée, sa version des faits est reprise et réécrite par ses successeurs. Pour ces derniers, et surtout pour Carl Engel, évoquer en des termes cérémonieux la fondation de la revue, est une marque de reconnaissance et de soumission envers les fondateurs. De cette manière, le collectif s'interroge sur ses origines : Baudouin Jurdant comme Gérard Leclerc considèrent qu'il s'agit là d'une pratique des disciplines des lettres, langues, arts, sciences humaines et sociales³⁴,

³² MARROCCO, W. Thomas, JACOBS, Mark. Schirmer. In SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres : Macmillan, 1980. Vol. 16, p. 657.

³³ MARROCCO, W. Thomas, JACOBS, Mark / BOZIWICK, George. Schirmer. In MACY, L. (éd.) *Grove Music Online*. [Consulté le 02/10/2007]. Disponible sur : <http://www.grovemusic.com>

³⁴ JURDANT, Baudouin, entretien avec Joëlle Le Marec. Écriture, réflexivité, scientificité. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 131-143.

celles des sciences et techniques ne procédant pas à ce retour sur elles-mêmes. Par ailleurs, le groupe formé par les médiations dont la revue est le support se fixe ainsi également un point de départ, à partir duquel il peut se développer et se forger une identité qui se confond avec celle du périodique. Par le jeu de la réécriture, les éditeurs scientifiques du *Musical Quarterly* renouvellent régulièrement l'hommage à Oscar Sonneck et placent la revue dans une tradition ; Eric Salzman en 1991 et Leon Botstein en 1993 écrivent l'histoire du périodique au rythme des directions scientifiques successives. En tant que « père fondateur », Oscar Sonneck apparaît comme le premier représentant d'une « dynastie » d'éditeurs scientifiques et transmet un héritage scientifique et éditorial à ses successeurs.

Les textes nécrologiques consacrés aux éditeurs scientifiques, ainsi que les textes rédigés lors d'un changement de direction scientifique tracent cette lignée. Expression de dette, de reconnaissance, de soumission, ces écrits peuvent être considérés comme des rituels, cérémonies funèbres ou de passation de pouvoir. Ces hommages sont, pour la plupart, signés par le successeur de l'éditeur scientifique de la revue : c'est notamment ainsi que se rend visible la filiation. Quatre éditeurs scientifiques sont concernés : Oscar Sonneck, Carl Engel, Gustav Reese et Paul Henry Lang ; le nombre d'hommages rendus aux deux premiers accentue leur importance aux yeux du lecteur. À en croire ces écrits, *The Musical Quarterly* repose sur des fondements solides élaborés par Oscar Sonneck ; Carl Engel et Paul Henry Lang ont su poursuivre et nourrir son œuvre. Par ailleurs, les photographies dont ces écrits sont accompagnés forment en quelque sorte une galerie de portraits des ancêtres.

Les éditeurs scientifiques du *Musical Quarterly* sont aussi honorés en tant que personnalités du monde musical et musicologique³⁵. Ainsi, deux discours funèbres réellement prononcés lors des funérailles d'Oscar Sonneck en 1929 sont publiés dans ce périodique³⁶ : ils valorisent les activités musicologiques que l'éditeur scientifique menait en dehors du *Musical Quarterly*, notamment à la Bibliothèque du Congrès et à l'Association Beethoven de New York. Il s'agit autant d'un hommage au défunt qu'un moyen de renforcer l'aura de la revue. Ce geste est renouvelé pour Carl Engel, de la même manière que l'éloge funèbre rédigé par

LECLERC, Gérard. La crédibilité de l'énoncé scientifique contemporain : dernière figure de l'autorité ? *Esprit*, 2005, n^{os} 3-4, p. 162.

Cf. aussi Annexes 3, 4, 5 : analyse thématique (catégorie « activité »)

³⁵ Dans son parcours de la collection complète du périodique, le lecteur ne peut que remarquer les éloges de nombreuses personnalités du monde musical, musicologues, mais aussi compositeurs, parfois auteurs dans *The Musical Quarterly* ; ces écrits ne rentrent pas dans la catégorie de ceux dont il est question ici puisqu'ils ne concernent pas des acteurs majeurs du périodique, et n'informent pas directement sur celui-ci. En revanche, ils insèrent *The Musical Quarterly* dans un réseau de musiciens et de musicologues.

³⁶ PUTNAM, Herbert, GOLDMARK, Rubin. O.G. Sonneck : October 6, 1873-October 30, 1928. *MQ*, janvier 1929, vol. 15, n^o 1, p. 1-5.

Gustave Reese en 1944 pour Carl Engel reproduit par son titre, « A Postscript », celui de Carl Engel pour Oscar Sonneck³⁷.

Il est indiqué à plusieurs reprises que l'esprit du *Musical Quarterly* dépend de la personnalité de l'éditeur scientifique. Carl Engel va jusqu'à écrire :

« Oscar Sonneck était *The Musical Quarterly*. Il l'a créé à son image. Celui-ci portait la marque de son érudition, de son honnêteté, de son goût, de son catholicisme, de son caractère en entier. Il n'y a pas d'autre revue comme *The Musical Quarterly*, ni en Europe ni aux États-Unis, parce qu'il n'existe pas, et qu'il ne pourra exister, d'autre personne comme Oscar Sonneck. »³⁸

The Musical Quarterly serait donc la revue d'un seul homme, son fondateur, dont l'œuvre est poursuivie par ses successeurs à la direction scientifique. De cette manière, et en poursuivant son éloge, Carl Engel fait d'Oscar Sonneck aussi celui qui, en autorisant la publication de l'article de Waldo Selden Pratt comme texte d'ouverture du *Musical Quarterly*, a posé la première pierre de la musicologie aux États-Unis et qui, avant de mourir, conçoit le « futur de la musicologie aux États-Unis » dans un article paru à titre posthume³⁹, avenir à la construction duquel ses successeurs se doivent de participer :

« Et il [Oscar Sonneck] nous a été imposé une obligation. Il était un pionnier, un chef, et, en un sens, un martyr. Il nous a laissé une bannière et une croix. Bien qu'aucun d'entre nous n'ait sa force, nous devons continuer à les porter. »⁴⁰

Carl Engel sera le premier à s'acquitter de cette tâche de 1929 à 1942. Il sera relayé par Gustave Reese (1942/43-1945), Paul Henry Lang (de 1945 à 1972), Christopher Hatch (1973-1976), Joan Peyser (1977-1983), Eric Salzman (1984-1991), Leon Botstein (1992-), secondés parfois par des éditeurs associés. Les éditeurs scientifiques du *Musical Quarterly* ont suivi des parcours assez similaires avant de prendre la responsabilité de la revue. Sous la généalogie dessinée par *The Musical Quarterly* se profile un réseau : un fil qui court tout au long du XX^e siècle relie les éditeurs scientifiques entre eux⁴¹. Ceux-ci sont en effet réunis par des liens d'amitiés et de filiation intellectuelle, de même que par plusieurs caractéristiques communes que sont d'une part leurs affinités avec l'Europe et avec l'Allemagne en particulier, d'autre part leurs activités bibliothéconomiques ou éditoriales, leur lieu d'exercice de New York et

³⁷ REESE, Gustave. A Postscript. *MQ*, juillet 1944, vol. 30, n° 3, p. 368-370: « Carl Engel included among his matchless contributions to *The Musical Quarterly* one simply entitled "A Postscript". That was in January 1929. Oscar Sonneck had passed away the previous October; and the "Postscript", coming at the close of the issue, served as a pendant to the eulogies delivered at the funeral, which were printed at the beginning. »

³⁸ ENGEL, Carl. A Postscript. *MQ*, 1929, vol. 15, n° 1, p. 149 : « Oscar Sonneck was *The Musical Quarterly*. He created it in his own image. It bore the mark of his scholarship, his honesty, his taste, his catholicity, his whole character. There is no other magazine just like *The Musical Quarterly*, either in Europe or in America, because there is not, and there never can be, another person just like Oscar Sonneck. »

³⁹ SONNECK, Oscar. The Future of Musicology in America. *MQ*, juillet 1929, vol. 1, n° 3, p. 317-321

⁴⁰ ENGEL, Carl. A Postscript. *MQ*, 1929, vol. 15, n° 1, p. 151 : « And it has laid on us an obligation. He was a pioneer, a leader, and, in a sense, a martyr. He left us a banner and a cross. Though not one of us have his strength, we must carry them onward. »

⁴¹ Cf. Annexe 3, 2. Éditeurs scientifiques

plus précisément de l'université Columbia, et encore leur implication dans l'American Musicological Society.

1.1.2. *Archiv für Musikwissenschaft* : un réseau homogène

Comme pour *The Musical Quarterly*, une grande homogénéité se dégage des parcours des éditeurs scientifiques de l'*Archiv für Musikwissenschaft*. Ceux-ci sont tous musicologues, et ce fait caractérise fortement la revue⁴², de la même manière que la polyvalence des responsables éditoriaux du *Musical Quarterly*, dont il sera question au chapitre 5, donne une couleur particulière à ce périodique américain au sein du corpus des revues musicologiques. Sans exception, les éditeurs scientifiques de l'*Archiv für Musikwissenschaft* ont tous suivi un cursus universitaire ; ils sont tous professeurs d'université en musicologie ; ils ont mené une intense activité de recherche et de publication ; ils ont exercé des fonctions administratives élevées dans le domaine musicologique et se sont fortement impliqués dans les sociétés savantes, en faveur du développement de leur discipline ; ce sont des figures marquantes de la musicologie allemande. Les éditeurs scientifiques des premières années de la revue ont une préférence pour l'histoire de la musique, pour l'étude des sources, pour la publication de musique ancienne, mais aussi pour l'exécution musicale de ces œuvres. Ces musicologues sont réunis de manière symbolique, par leur nom, sur la couverture de la revue : il s'agit là d'un moyen de légitimation de la revue et d'un moyen d'affirmer son ancrage en musicologie.

Par ailleurs, ils sont également membres de comités éditoriaux de périodiques locaux ainsi que de revues d'envergure internationale : les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, le *Händel-Jahrbuch*, les *Heidelberger Studien zur Musik*, les *Musikalische Gegenwartsfragen*, les *Jenaer Beiträge zur Musikforschung*, les *Bach Studien*, la *Neue Zeitschrift für Musik*, *Die Musikforschung*, le *Journal of Renaissance and Baroque Music*. Ces titres témoignent du rayonnement international des chercheurs mentionnés ci-dessus, de l'extension du réseau que constitue le collectif, aspect sur lequel je reviendrai dans le chapitre suivant⁴³.

Un maillage de relations entre le comité éditorial de l'*Archiv für Musikwissenschaft* et des organismes extérieurs se dessine au travers des activités musicologiques des éditeurs scientifiques. Y contribuent également leurs rapports avec les maisons d'édition. Des liens privilégiés et empreints de réciprocité existent entre les éditeurs commerciaux qui assurent la publication de la revue et les membres du comité éditorial : Breitkopf & Härtel publie non seulement les deux revues fondées par Max Seiffert, les *Sammelbänder der Internationalen*

⁴² Cf. Annexe 5, 2. Éditeurs scientifiques

⁴³ Cf. *infra* chap. 5, 2.1.2. Cercles de production et de diffusion

Musikgesellschaft puis l'*Archiv für Musikwissenschaft*, mais également nombre des travaux des trois premiers éditeurs scientifiques de la revue. De même, Franz Steiner, éditeur de cette revue à partir de 1962, compte de nombreuses publications de Wilibald Gurlitt et d'Albrecht Riethmüller à son catalogue. Dans le cas de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, comme on l'a vu pour le *Bulletin de la SFM*, les maisons d'édition et les éditeurs scientifiques collaboraient déjà avant la création de la revue : Max Seiffert travaille avec Breitkopf & Härtel avant de fonder les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* en 1899, précurseur de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, comme Wilibald Gurlitt avec Franz Steiner avant la reprise de ce périodique par cet éditeur en 1962.

Parmi les responsables éditoriaux, certaines figures se détachent particulièrement des pages de l'*Archiv für Musikwissenschaft* : celles de Max Seiffert (1918-1927), de Max Schneider (1918-1927), de Johannes Wolf (1918-1927), de Wilibald Gurlitt (1952-1963), de Hans-Heinrich Eggebrecht (1964-1989), de Carl Dahlhaus (co-édition de 1973 à 1989), d'Albrecht Riethmüller (1989-). La saillance de ces personnalités est due d'une part à la manière dont se répartit le pouvoir éditorial au sein du comité et d'autre part à la visibilité que celles-ci acquièrent par la publication de textes dans le périodique. Ainsi, les textes et les indications qui figurent sur le périodique montrent que la fonction d'éditeur scientifique s'exerce de deux manières différentes pendant les deux vies successives de la revue. De 1918 à 1927, trois musicologues assument et partagent la responsabilité éditoriale de la revue : le texte d'ouverture est signé « Die Schriftleitung »⁴⁴. Max Seiffert, Max Schneider et Johannes Wolf rédigent tous trois des textes relevant nettement de la fonction d'éditeur scientifique⁴⁵. Au contraire, à partir de 1952, le lecteur peut lire sur la page de titre de l'*Archiv für Musikwissenschaft* : « Herausgegeben von... in Verbindung mit », c'est-à-dire « édité par... en collaboration avec ». Cette mention d'édition scientifique se traduit par une répartition de la direction éditoriale entre une responsabilité principale et une responsabilité secondaire. À partir de 1952, la revue s'organise donc autour d'un comité éditorial numériquement plus important que celui des premières années et dirigé par un responsable, Wilibald Gurlitt ; de 1952 à 1963, Hans Heinrich Eggebrecht occupe la fonction de rédacteur en chef, avant de prendre la responsabilité éditoriale de la revue en 1964⁴⁶, fonction qu'il assumera seul,

⁴⁴ DIE SCHRIFTLIETUNG. Zum Geleit. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 1, p. 1-2.

⁴⁵ SCHNEIDER, Max. Bericht über die erste Vollversammlung der Mitglieder des Fürstlichen Instituts. *AfMW*, 1920, vol. 2, n° 1, p. 1-8.

WOLF, Johannes. Hugo Riemann, ein Festgruss. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1-4, p. 635.

Id. Felipe Pedrell zum achtzigsten Geburtstage. *AfMW*, 1921, vol. 3, n° 1, p. 83.

Id. Musikwissenschaftlicher Kongress in Basel. *AfMW*, 1924, vol. 6, p. 376.

SEIFFERT, Max. Nachruf für Karl August Rau. *AfMW*, 1922, vol. 4, p. 399.

Id. Entgegnung. *AfMW*, 1923, vol. 5, p. 261.

⁴⁶ Wilibald Gurlitt in Verbindung mit Heinrich Bessler, Walter Gerstenberg, Arnold Schmitz und Leo Schrade. Schriftleiter Hans Heinrich Eggebrecht

semble-t-il, jusqu'en 2000, comme l'indique le texte introductif au volume 57 de l'année 2000 qui s'ouvre sur un hommage à ce musicologue :

« Pendant plus d'un demi-siècle, Hans Heinrich Eggebrecht a sculpté le visage de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, depuis 1952 en tant que responsable de rédaction, à partir de 1964 comme éditeur. [...]. Une constance si remarquable dans la conduite d'un périodique de sciences humaines est certainement exceptionnelle, d'autant plus qu'Eggebrecht a renoncé pendant l'ensemble de cette période à toute assistance rédactionnelle. »⁴⁷

Ces lignes sont rédigées par Albrecht Riethmüller qui prend alors la succession de ce musicologue.

La fonction de responsable éditorial se double d'une fonction de scripteur. Un comptage rapide du nombre d'articles des éditeurs scientifiques dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* fait apparaître qu'à l'exception de Hans Heinrich Eggebrecht et de Carl Dahlhaus, les membres du comité éditorial ne figurent pas parmi les scripteurs qui ont soumis le nombre le plus élevé de textes à la revue⁴⁸. Toutefois, proportionnellement à la durée de leur mandat, Max Seiffert et Johannes Wolf, seraient les auteurs les plus productifs du périodique. Pendant la période suivante, la production de certains éditeurs intellectuels se répartit sur une longue durée : Hans-Heinrich Eggebrecht est auteur dans la revue de 1952 à 2000, soit pendant environ cinq décennies, Carl Dahlhaus de 1953 à 1988, Albrecht Riethmüller de 1973 à 2002. À l'inverse de certains musicologues cités dans ce paragraphe, Wilibald Gurlitt assume la responsabilité éditoriale de l'*Archiv für Musikwissenschaft* pendant onze ans sans publier un seul article de recherche ; le seul texte signé de son nom est le texte d'ouverture pour la renaissance de la revue en 1952. Wilibald Gurlitt concevait sans doute la fonction d'éditeur scientifique selon un modèle qui s'apparentait à celui que prônait également Oscar Sonneck pour *The Musical Quarterly*, où l'éditeur scientifique contrôle à distance le débat qui se tient dans la revue, sans y prendre part de vive voix.

Certains points communs permettent de relier entre eux les membres du comité éditorial. Les rapports entre les éditeurs scientifiques apparaissent clairement dans le graphe 1 de l'annexe 5⁴⁹ : relations entre enseignant et étudiant, relations entre collègues, collaborations pour des travaux de publication et implications au sein de sociétés savantes. Le comité éditorial semble constituer un groupe homogène de musicologues réunis autour de la revue. Outre la cohérence qui caractérise le comité éditorial de l'*Archiv für*

⁴⁷ RIETHMÜLLER, Albrecht. Zum 57. Jahrgang. *AfMW*, 2000, vol. 57, p. 1-2 : « Hans Heinrich Eggebrecht hat das Gesicht des Archivs für Musikwissenschaft über fast ein halbes Jahrhundert geprägt, seit 1952 als Schriftleiter, von 1964 an als Herausgeber. [...] Eine so beträchtliche Konstanz in der Besorgung eines geisteswissenschaftlichen Periodikums ist gewiß außergewöhnlich, zumal Eggebrecht während der ganzen Zeit auf jede Redaktionelle Mithilfe verzichtet hat. »

⁴⁸ Cf. Annexe 5, 2. Éditeurs scientifiques : Nombre d'articles publiés dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* par les membres du comité éditorial — *AfMW*, 1918-2000

⁴⁹ Cf. Annexe 5, 2. Éditeurs scientifiques

Musikwissenschaft, tant sur le plan synchronique que diachronique, cette représentation en réseau explicite les liens qui existent entre les différents acteurs concernés et, par extension, dessine un champ plus large dans lequel la revue s'insère. Par exemple, le parcours des premiers éditeurs scientifiques de l'*Archiv für Musikwissenschaft* nous fait remonter dans le temps à leurs précurseurs dans l'histoire de la *Musikwissenschaft*, Hugo Riemann et Julius August Philipp Spitta.

Les deux exemples que fournissent *The Musical Quarterly* et l'*Archiv für Musikwissenschaft* véhiculent deux conceptions différentes de la généalogie : la lignée et le réseau. Or, les filiations se construisent aussi parfois sur le mode de l'opposition et du désaccord, voire sur celui de la discorde : un texte de la *Revue de Musicologie* nous le rappelle.

1.1.3. *Revue de Musicologie* : oppositions dans la filiation

L'histoire « dynastique » de l'*Archiv für Musikwissenschaft* ainsi que celle du *Musical Quarterly* semblent se dérouler sans heurt apparent : c'est du moins ce que font croire ces périodiques au lecteur. Pourtant, un exemple tiré de la *Revue de Musicologie* confirme que les revues laissent dans l'ombre les dissensions pour donner du responsable éditorial une image idéale, légitimant ainsi son pouvoir sur la revue, dans le souci de fédérer le collectif. Or, les relations entre les responsables de revue ne sont pas toujours sereines.

Dans son allocution pour le cinquantenaire de la Société française de Musicologie en 1967, André Schaeffner, alors président de l'association, effectue un retour aux premières années de la *Revue de Musicologie* et décrit les tensions qui régnaient alors entre Julien Tiersot et Lionel de La Laurencie. Membre fondateur de la société, ce dernier cède son siège de président au bout de trois ans, durée fixée par les statuts, à Julien Tiersot. Dans son allocution d'investiture, si l'on peut dire, le nouveau président fait, comme il se doit, l'éloge de son prédécesseur. Pourtant, presque un demi-siècle plus tard, dans le discours d'André Schaeffner, on perçoit des fissures dans la cohésion du groupe que constitue la SFM :

« Le 8 juin 1920, ainsi que les statuts l'exigeaient, eut lieu le renouvellement du bureau de la Société. Après trois années de présidence, Lionel de La Laurencie cédait le fauteuil à Julien Tiersot. L'histoire ne dit pas pourquoi un mois après, au début de la séance ordinaire du 2 juillet 1920, Julien Tiersot prononça une allocution solennelle qui se termine par le propos suivant : "Évitons les divisions, fuyons l'esprit de coterie, gardons-nous des querelles individuelles, des disputes à la Trissotin, vers lesquelles on s'est trouvé parfois un peu trop porté dans notre monde". Julien Tiersot aimait le théâtre de Molière, au point de recomposer des musiques de scène dont la notation s'était perdue ;

mais il considérait d'un mauvais œil tout collègue qui s'intéressât également aux musiciens de Molière, comme j'en fis moi-même l'expérience. »⁵⁰

Ce propos d'André Schaeffner fait état de dissensions qui régnaient en 1920 au sein de la société, mais, bien plus, dévoile, en diachronie, celles qui existaient entre Julien Tiersot et lui-même. En effet, rien dans le discours de Julien Tiersot ne laisse supposer que ces divisions sont réellement celles de la Société française de Musicologie : en 1920, le président de la SFM pouvait également faire référence à des situations antérieures ou extérieures à l'association. Toutefois, l'on est tenté de rejoindre la version d'André Schaeffner, tant Julien Tiersot déploie d'ardeur à encourager les membres de la société à une plus grande solidarité :

« Ayons l'esprit critique, mais non "de" critique. Et si nous sommes plusieurs à travailler sur le même sujet, que, loin de se contrarier les uns les autres, nos efforts s'accordent pour faire converger sur les points visés le plus de lumières possible. La science musicale, comme toute science, porte en elle-même sa fin, et c'est cette fin seule qu'il doit nous importer de considérer. »⁵¹

Ce ne serait donc pas la stabilité qui caractériserait le mieux la Société française de Musicologie dans ses premières années. Au cours de la première décennie de la SFM, se danse une « valse des présidents », selon l'expression d'André Schaeffner, entre Lionel de La Laurencie et Julien Tiersot. Cette allocution de 1967 rend compte d'oppositions plus anciennes dans le monde musicologique, qui ont précédé la fondation de la SFM. Ainsi, André Schaeffner mentionne le congrès de l'Internationale Musik-Gesellschaft de 1914 à Paris, société dont émanait la section créée par Jules Écorcheville et par Louis Laloy dissoute en 1914 et dont la Société française de Musicologie se proposait de poursuivre la tâche :

« Malgré de brillantes festivités et nombre de communications certainement intéressantes, mais qui n'ont jamais été réunies, il ne semble pas que le congrès de Paris se soit déroulé sans malentendus et dans un esprit de réelle confraternité. Vu la dispersion des langues et des sujets traités, on se serait cru au temps de la tour de Babel. Quelques lignes extraites d'un rapport qu'André Pirro rédigea ne sont guère flatteuses pour certains congressistes qui avaient commis l'imprudence de prendre la parole. La délégation allemande était venue en corps massif, fière du nombre de ses chaires d'université et de ses publications savantes, *Denkmäler* ou autres. En regard nous faisons un peu figure de peintres du dimanche. »⁵²

Je ne développerai pas ici les relations qu'entretenaient les musicologues français et les musicologues allemands. Je voudrais simplement faire remarquer que, réécrivant les impressions laissées par André Pirro, André Schaeffner exprime, en 1967, alors que les efforts de l'Allemagne et la France tendent vers la réconciliation, les tensions qui opposaient en 1914 les musicologues français et allemands. En transparence de ces lignes, se détachent des

⁵⁰ SCHAEFFNER, André. Cinquantenaire de la Société française de musicologie (Allocution du 26 janvier 1967). *RM*, 1967, t. 53, n° 2, p. 106-107. Voir aussi l'allocution de Julien Tiersot : La Société française de musicologie : allocution prononcé par le président à la séance du 2 juillet 1920. *RM*, octobre 1920, t. 2, n° 7, p. 55-58.

⁵¹ TIERSOT, Julien. La Société française de musicologie : allocution prononcé par le président à la séance du 2 juillet 1920. *RM*, octobre 1920, t. 2, n° 7, p. 58.

⁵² SCHAEFFNER, André. Cinquantenaire de la Société française de musicologie (Allocution du 26 janvier 1967). *RM*, 1967, t. 53, n° 2, p. 104.

valeurs : les communautés scientifique en général et musicologique en particulier devraient converger vers un but commun, dans un esprit, non pas de concurrence, mais de confraternité et d'entente. C'est aussi ce collectif soudé que les revues tentent de construire⁵³, en apparence tout du moins.

Les divisions correspondent à des tentatives de prises de pouvoir sur le collectif et, plus largement, sur le savoir que celui-ci produit ; en elles se manifeste le désir des membres du collectif de contrôler le discours musicologique, de consolider leur position au sein du collectif en tant que musicologues. Par delà des relations de pouvoir et d'occupation de territoire, les dissensions relevées dans les revues rendent visibles le processus de construction de catégories de pensée, c'est-à-dire le travail intellectuel qui est à l'œuvre dans le collectif. Or, si l'on se conforme à la pensée que Michel Foucault développe dans *Surveiller et punir*, le contrôle exercé dans l'espace disciplinaire est un facteur de production ; dans le cas analysé ici, celui des périodiques musicologiques, il s'agit de production intellectuelle. Par ailleurs, « le progrès scientifique, selon Gérard Leclerc, implique inévitablement la mise en question de l'autorité » :

« Le progrès du savoir implique la mise à mal de réputations établies, telle autorité, telle signature, tel grand nom, qui peut être par ailleurs détenteur d'une forte position d'autorité institutionnelle, disposer de crédits et d'un réseau d'influence dont il est prudent de ne pas faire de critiques publiques. »⁵⁴

Ainsi, souvent, dans les revues, le silence, c'est-à-dire l'absence de citations ou de recensions de certains écrits, fait office de critique. C'est aussi une des raisons pour laquelle, à l'échelle macroscopique, les revues donnent l'illusion d'un continuum. S'opposent là un « principe de distinction » et un « principe d'identité » par lesquels la revue construit une identité de chercheur :

« [...] l'auteur se constitue comme chercheur en montrant qu'il fait avancer la recherche. C'est là tout l'enjeu argumentatif de l'article : la nécessité affichée de cette avancée de la

⁵³ Des valeurs identiques sont exprimées dans le discours tenu le 20 juin 1921 par Max Seiffert lors de la troisième assemblée annuelle des membres du Fürstliches Institut für musikwissenschaftliche Forschung de Bückeberg, lorsqu'il s'adresse aux nouveaux venus : « Hier soll nicht Kathederpolitik – draußen leider ein notwendiges übel – das Wort führen. Unser Leitstern ist vielmehr einzig das Wohl und die Würde unserer Wissenschaft als eines bedeutsamen Faktor deutscher Kultur. Ihr wollen wir hier dienen in freier Kameradschaftlichkeit mit einer Sachlichkeit, die alle persönlichen Wünsche und Neigungen hinter sich läßt, mit dem Vollbewußtsein der Verantwortlichkeit, die wir als geistige Hüter dieser Stiftung kommenden Generationen gegenüber tragen. Das Vertrauen Ihrer Kollegen hat Sie zu Mitgliedern unserer Gemeinschaft berufen. Wir hoffen und wünschen von ganzem Herzen, daß unser Streben auch in Ihrem Wollen ein harmonisches Echo findet, daß Sie mit uns willig und tatkräftig die Ehrenpflichten übernehmen, die wir unserer Musikwissenschaft als Dank schuldig sind. » In ROESLER, Carl. Bericht über die dritte Jahresversammlung der Mitglieder des Fürstlichen Institutes für Musikwissenschaftliche Forschung Bückeberg, 18. Bis 22. Juni 1921. *AfMW*, 1921, vol. 3, n° 3, p. 356-357.

⁵⁴ LECLERC, Gérard. *Histoire de l'autorité : l'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*. Paris : Presses universitaires de France, 1996, p. 364.

recherche légitime l'apport de l'article et l'activité de la recherche elle-même, c'est-à-dire aussi le sens social de cette fonction d'"auteur qui est un chercheur". »⁵⁵

À partir d'un corpus d'articles issus de revues d'études littéraires et de sciences du langage, Fanny Rinck aborde la construction de la figure de l'auteur dans le genre de l'article sous l'angle des références aux sources et de l'argumentation en faveur du point de vue de l'auteur. Au regard de cette analyse, et par son caractère performatif, on peut dire que la revue fait le chercheur : l'auteur devient chercheur parce qu'il écrit d'une certaine manière dans une revue spécialisée de recherche. À propos de l'importance de l'écrit quant à la constitution de l'identité du chercheur et du savant, Nathalie Montel rappelle qu'au XIX^e siècle « le mémoire écrit reste le droit d'entrée des sociétés savantes les plus prestigieuses et c'est sous une forme textuelle que les connaissances scientifiques sont évaluées »⁵⁶, ce qui vaut encore actuellement.

La revue musicologique consacre donc le musicologue, dont la figure est, selon Fanny Rinck, une « instance de prise en charge énonciative du texte et des contenus qui y sont assertés » et « joue le rôle de garant dans la construction des objets du discours »⁵⁷.

1.2. Fondateurs de la musicologie

Par l'écriture, la figure du musicologue se construit aussi *a posteriori*, notamment lorsque les membres d'un collectif vont en quête de leurs origines, comme Raymond Aron l'a fait pour la sociologie :

« Parti à la recherche des origines de la sociologie moderne, j'ai abouti, en fait, à une galerie de portraits intellectuels. Le glissement s'est opéré sans même que j'en prenne clairement conscience. »⁵⁸

Dans *Les Étapes de la pensée sociologique*, Raymond Aron établit en quelque sorte une généalogie des fondateurs de la sociologie, à l'origine de laquelle se trouve Montesquieu. Il écrit que

« Manifestement, les sociologues d'aujourd'hui sont, à certains égards, les héritiers et les continuateurs de ceux que d'aucuns appellent les présociologues. L'expression même de présociologue met en lumière la difficulté de l'enquête historique à laquelle je voulais procéder. »⁵⁹

⁵⁵ RINCK, Fanny. Écrire au nom de la science et de sa discipline : les figures de l'auteur dans l'article en sciences humaines. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 109.

⁵⁶ MONTEL, Nathalie. Mettre en revue les savoirs de l'ingénieur d'État au XIX^e siècle : la création des Annales des Ponts et Chaussées en 1831. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 27.

⁵⁷ RINCK, Fanny. *Op. cit.*, p. 96.

⁵⁸ ARON, Raymond. *Les Étapes de la pensée sociologique*. Paris : Gallimard, 1967. P. 17.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

Selon Raymond Aron, remonter aux fondateurs de la sociologie nécessite d'adopter une définition large, « vague » et qui toutefois ne paraît pas « arbitraire » de cette discipline : « la sociologie est l'étude qui se veut *scientifique du social en tant que tel* »⁶⁰.

De même, déterminer qui sont les ancêtres de la musicologie, les « prémusicologues », exige d'admettre une définition large de cette discipline. Il s'agit ici de rechercher ces fondateurs dans les textes du *Musical Quarterly*, de la *Revue de Musicologie*, de l'*Archiv für Musikwissenschaft* : les scientifiques subissant, selon Gérard Leclerc, « un apprentissage, qui est un “modélage” sur des “autorités”, sur la tradition », je tenterai donc, sans prétendre à l'exhaustivité, de retrouver, dans les écrits publiés par ces trois revues, quelques-uns de ces « modèles » et de ces « autorités » sur lesquelles les scripteurs de ces revues se fondent, cette « tradition » dans laquelle ils se situent⁶¹. La référence aux « autorités » légitime le discours musicologique produit par ces revues, tout en forgeant ces figures de « pères fondateurs ». En effet, selon Annette Béguin-Verbrugge, « la légitimité du discours citant se nourrit de la valeur des textes cités et inversement » ; il « s'exerce une double autorité : autorité des textes cités dont la valeur patrimoniale est ainsi affichée, mais aussi autorité du dispositif qui plie les citations à ses propres nécessités, assure la place sociale des acteurs responsables et les désigne comme “maîtres”. »⁶² C'est ce qui est notamment à l'œuvre dans les textes d'hommages aux éditeurs scientifiques. Affichant souvent sa familiarité scientifique ou amicale avec son prédécesseur, le scripteur de l'hommage se situe dans la continuité de celui-ci, fait ainsi valoir son droit à hériter de sa place et à poursuivre son œuvre : les hommages de Carl Engel à Oscar Sonneck en constituent des exemples⁶³. On voit dans les revues phares que les textes de certains « prémusicologues » ont acquis pour le collectif une réelle « valeur patrimoniale » : les membres du collectif se transmettent cet héritage et le font fructifier par la réécriture ; ces textes deviennent une partie de leur mémoire.

L'autorité du musicologue se construit par la signature qui, comme le souligne Gérard Leclerc, « même si la science dispose de moyens nouveaux et en principe rigoureux de tester la cohérence logique d'un raisonnement, la valeur empirique d'un témoignage, on peut constater que la signature continue d'y jouer un rôle considérable, et que l'autorité d'un

⁶⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁶¹ LECLERC, Gérard. La crédibilité de l'énoncé scientifique contemporain : dernière figure de l'autorité ? *Esprit*, 2005, n^{os} 3-4, p. 162.

⁶² BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*, p. 275.

⁶³ ENGEL, Carl. A postscript. *MQ*, 1929, vol. 15, n^o 1, p. 149-151.

SONNECK, Oscar G. 99 Pacific Avenue or, In Search of a Birthplace. *MQ*, octobre 1933, vol. 19, n^o 4, p. 456-462 (texte publié à la mémoire de Sonneck, introduit par un hommage de ¾ p. de C. Engel ; cette lettre de Sonneck à sa mère met en valeur certains traits de caractère de l'éditeur scientifique.)

E[NGEL], C[arl]. Oscar G. Sonneck. *MQ*, janvier 1939, vol. 25, n^o 1, p. 2-5.

énoncé est difficilement séparable de celle du nom de son auteur. »⁶⁴ Elle se constitue par les marques de reconnaissance des autres scripteurs. Je m'efforcerai donc de trouver parmi les titres des articles, dans les textes d'introduction ou éditoriaux ainsi que dans les écrits qui portent spécifiquement sur la musicologie du *Musical Quarterly*, de la *Revue de Musicologie* et de l'*Archiv für Musikwissenschaft* les noms de ces « modèles » en musicologie.

Les fondateurs ne sont pas isolés, mais forment un réseau, plutôt qu'une lignée d'ailleurs : les textes des trois revues phares font apparaître leur pluralité, même si certains noms, parce que leur sont associées des valeurs, y sont plus saillants que d'autres. Ces noms se répartissent en constellations principalement autour d'une appartenance nationale, liée à celle de la revue, et d'une qualité ; c'est ce dernier regroupement qui retient mon attention ici. Dans la recherche de ces noms, il faut distinguer entre la simple citation ou la mise en valeur de certains travaux et les signes de reconnaissance adressés à ces personnalités en tant que fondateurs de la discipline.

Les apports pour lesquels ces personnalités sont considérées comme fondatrices peuvent être répartis en quatre classes :

- Le fait de nommer la discipline : les personnes concernées citées dans les trois revues sont Fr. Aug. Gevaert et Friedrich Chrysander.
- L'établissement de la scientificité de la musicologie : prise de position par rapport aux objectifs de la *Musikwissenschaft*, de la musicologie et de la *musicology* ; délimitation des frontières et la classification systématique de la discipline ; tentative de donner un caractère scientifique à l'écriture de l'histoire de la musique et à l'histoire des styles. Dans cette constellation figurent principalement Friedrich Chrysander, Julius Philipp Spitta, Guido Adler, Hermann Kretzschmar, Hugo Riemann.
- L'organisation de manifestations musicologiques, la fondation de sociétés ou d'instituts universitaires : parmi les personnalités que les revues distinguent se trouve encore Guido Adler ; Werner Korte écrit au sujet de cette « éminente personnalité » :

« En tant qu'historien universel, il maîtrisait de manière instructive et réfléchie la tradition musicale européenne grâce à des notions et des représentations solides. Cependant déjà aujourd'hui, on peut dire – sans entacher sa mémoire –, que ses mérites organisationnels et publicationnels vivront bien plus longtemps que ses systématiques et ses précisions stylistiques. »⁶⁵

⁶⁴ LECLERC, Gérard. *Histoire de l'autorité : l'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*, p. 378.

⁶⁵ KORTE, Werner. : « Als universaler Historiker beherrschte er instruktiv und überlegen durch feste Begriffe und Vorstellungen die europäische Musiktradition. Schon heute aber dürfen wir sagen – ohne seinem Andenken nahe zu treten –, daß seine organisatorischen und publikatorischen Verdienste weitaus länger leben werden als seine Systematiken und stilkundlichen Präzisierungen. »

Pourtant, la classification établie par ce « père fondateur » trouve encore actuellement un écho dans les textes musicologiques. À l'inverse de Werner Korte, Carl Engel rend hommage à ce pionnier pour ses quatre-vingts ans en 1935 :

« Chaque science se mesure par les accomplissements de ses guides. De Guido Adler, on peut dire véritablement dire qu'il est au premier rang de ceux qui ont élevé l'étude de l'histoire de la musique à son niveau actuel. »⁶⁶

À Louis Laloy et Jules Écorcheville, en tant que fondateurs de la section française de l'Internationale Musik Gesellschaft, sont conférées ces valeurs organisationnelles, de même qu'à Lionel Dauriac dans le texte au lecteur qui ouvre le *Bulletin de la Société française de Musicologie* :

« Une science nouvelle prit ainsi naissance, la Musicologie, et, lorsqu'en 1904, M. le professeur Lionel Dauriac rassembla les savants qui, à Paris, se livraient à des recherches historiques et esthétiques sur la Musique, pour les constituer en Société, cette initiative répondait à un besoin réel. »⁶⁷

Au-delà des qualités d'organisation de Lionel Dauriac, ce qui est célébré ici est plutôt son mérite d'avoir réuni en collectif un ensemble de personnes intéressées par des questions qui étaient susceptibles d'être rassemblées sous l'intitulé commun de « musicologie ».

- La publication et la communication des travaux musicologiques : dans cette constellation, prennent place les fondateurs des revues « ancêtres » de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, mentionnées dans le texte introductif « Zum Geleit », c'est-à-dire Friedrich Chrysander, Robert Eitner, Julius Spitta, Guido Adler, Haberl⁶⁸ ; c'est souvent en tant que créateur de la *Revue musicale* et acteur primordial de la presse musicale française, mais aussi en tant qu'auteur d'une histoire de la musique que François-Joseph Fétis est mentionné dans les trois revues phares. Pour le domaine particulier de l'histoire de la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles, Norbert Dufourcq qualifie Ernest Thoinan, François-Joseph Fétis, Julien Tiersot, Romain Rolland, Michel Brenet, Henri Quittard, Jules Écorcheville, André Pirro, Lionel de La Laurencie, Henry Prunières, Paul-Marie Masson, André Tessier de « grands maîtres, dont nous regrettons la perte et qui sont à considérer comme les véritables pionniers de notre discipline en

⁶⁶ ENGEL, Carl. Views and Reviews. *MQ*, 1935, vol. 21, p. 484-485 : « Every science is measured by the attainments of its leaders. Of Guido Adler it may truly be said that he is foremost among those who have raised the study of musical history to its present height. »

⁶⁷ LE COMITÉ. À nos lecteurs. *BSFM*, 1917, t. 1, n° 1, p. v.

⁶⁸ DIE SCHRIFTLÉITUNG. Zum Geleit. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 1, p. 2.

France. »⁶⁹ Au sujet de la musicologie aux États-Unis, Carl Engel écrit dans le numéro consacré au 25^e anniversaire du *Musical Quarterly* que celle-ci « devait avoir des grands-oncles, mais [qu']Sonneck était son père »⁷⁰.

Certaines mentions de ces « pères fondateurs » dans les revues ne sont pas attachées à l'une ou l'autre des catégories ci-dessus : par exemple, celle de « Hermann Kretzschmar, le guide célèbre et le senior de notre discipline »⁷¹ honore le musicologue sans autre précision, tout comme certaines personnalités sont affiliées à plusieurs d'entre ces constellations. Ces « pères fondateurs » de la musicologie sont actifs au XIX^e siècle et au tout début du XX^e siècle. Pour interroger les débuts de leur discipline, certains musicologues remontent plus loin dans le passé, notamment Michel Huglo qui, adoptant une définition large de la musicologie, recherche au XVIII^e siècle des traces d'activités « musicologiques » :

« Au XVIII^e siècle, le terme de “musicologie” n'avait pas encore été adopté dans la langue française, puisqu'il ne devait apparaître qu'en 1875 sous la plume du belge Fr. Aug. Gevaert. Cependant, cette “science historique qui a pour objet la musique et qui embrasse l'ensemble du phénomène musical” présente des titres d'ancienneté dignes de considération : en effet, au cours des dernières décades du XVIII^e siècle, la “musicologie” avait pris un essor à ce point considérable qu'un certain nombre de travaux publiés à cette époque ont mérité d'être réédités de nos jours, ayant gagné à la fois l'attention des musicologues et l'intérêt des éditeurs spécialisés.

Parmi les célébrités dignes d'être mentionnées, deux noms attirent plus particulièrement l'intérêt en raison de la réédition de leurs œuvres et des publications dont ils ont fait récemment l'objet : le père Giambattista Martini (1706-1784) et Dom Martin Gerbert (1720-1793), élu Abbé de Saint Blaise-en-Forêt-Noire en 1764. »⁷²

Par ailleurs, l'examen du schéma qui représente les relations des membres du comité éditorial de l'*Archiv für Musikwissenschaft* révèle les noms de Julius Philipp Spitta, de Hugo Riemann et de Hermann Kretzschmar parmi les enseignants de Max Seiffert, Max Schneider, Johannes Wolf et de Wilibald Gurlitt, les premiers responsables de ce périodique. Ce réseau rend compte, de manière simplifiée, d'un processus analogue à celui que Christian Corre décrit au sujet de la musicologie française de l'entre-deux guerres :

« Mais le tuilage des générations maintient intacts les pouvoirs transmis, et l'héritage se perpétue d'une époque à l'autre. Pirro et Tiersot sont élèves de Franck ; Poueigh, Saint-Foix, Machabey, disciples de d'Indy ; Gastoué, de Lavignac et de Guilmant. Quand bien même certains protagonistes de cette épopée viennent d'autres horizons, ils ont pu soutenir des thèses (les premières du genre), ou inaugurer des enseignements avant la première guerre mondiale, tels Maurice Emmanuel ou Romain Rolland. Prunières, Pincherle, Tessier “descendent” eux-mêmes de Romain Rolland, et Yvonne Rokseth, de

⁶⁹ DUFOURCQ, Norbert. Die klassische französische Musik, Deutschland und die deutsche Musikwissenschaft. *AfMW*, 1965, vol. 22, p. 198 : « Dies sind die großen Meister, deren Verlust wir zu beklagen haben und die als die wirklichen Wegbereiter unserer Disziplin in Frankreich anzusehen sind. »

⁷⁰ ENGEL, Carl. Oscar Sonneck. *MQ*, janvier 1939, vol. 25, n° 1, p. 3 : « Musicology in America may have had greatuncles; but Sonneck was its father. »

⁷¹ Musikwissenschaftliche Tagung in Bückeburg, *AfMW* 1924, vol. 6, p. 243 : « Hermann Kretzschmar, den berühmten Führer und Senior unserer Wissenschaft »

⁷² HUGLO, Michel. La musicologie au XVIII^e siècle : Giambattista Martini & Martin Gerbert. *RM*, 1973, t. 59, n° 1, p. 106-107.

Pirro et de Roussel. Une enquête plus étendue montrerait comment se répartissent les héritages respectifs de Niedermeyer, de la Schola et du Conservatoire. La stabilité évoquée plus haut va de pair avec un déploiement social, par la voie toujours plus ouverte des conférences, des cours et des publications. »⁷³

Mon enquête généalogique ne visait pas l'exhaustivité des noms, mais principalement à dégager les accomplissements associés à ces ancêtres et à montrer que ceux-ci se perpétuent. En effet, les quatre constellations formées ci-dessus correspondent aux activités scientifiques les plus valorisées depuis la naissance des trois revues phares et encore actuellement. On peut aussi les réduire aux actions de nommer un collectif, de l'organiser, de légitimer et de diffuser ses activités, ce qui équivaut à le constituer et à le contrôler, à l'instituer et enfin à lui permettre de croître. En outre, le recours à la figure du « père fondateur » semble répondre à un besoin de justification de la discipline, que ce soit en faisant la preuve de son ancienneté par un retour le plus éloigné possible dans le temps, en établissant sa scientificité ou en délimitant les frontières du territoire disciplinaire.

La revue musicologique résulte des accomplissements des pères fondateurs de la discipline et en fait aussi fructifier l'héritage, devenant ainsi le support et le centre d'un circuit par lequel s'opèrent des transformations. Le périodique reprend le nom que les « pères fondateurs » ont donné à la discipline, le diffuse, mais en change progressivement l'acception ; les classifications d'Adler et de Riemann sont utilisées comme modèles de pensée, comme supports de réflexion sur la discipline et sur sa systématisation notamment par Waldo Selden Pratt, Egon Wellesz et Armand Machabey⁷⁴. La publication périodique est également issue des activités organisationnelles des ancêtres. Par exemple, *The Musical Quarterly*, la *Revue de Musicologie* et l'*Archiv für Musikwissenschaft* ont un projet commun, celui de poursuivre les travaux initiés par l'Internationale Musik-Gesellschaft⁷⁵, plus exactement ceux des sections nationales, ce qu'exprime Carl Roesler dans son compte rendu de la troisième assemblée annuelle des membres du Fürstliches Institut für musikwissenschaftliche Forschung Bückeburg tenu du 18 au 22 juin 1921 :

« La conscience d'être réunis [entre musicologues de toutes nations] nous a, nous Allemands, élevés et renforcés intérieurement dans les années difficiles, même si le lien externe par lequel l'IMG nous avait uni pendant 15 ans se déchira. Ce lien restera rompu dans la forme qu'il avait. En retour, des tendances pleines de promesses et qui relèvent du même ordre d'idées aspirent à la lumière en d'autres endroits. Presque dans tous les pays

⁷³ CORRE, Christian. *Écritures de la musique*, p. 31.

⁷⁴ PRATT, Waldo. On behalf of musicology. *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, p. 16.

WELLESZ, Egon. Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 437-450.

MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, Mai 1931, t. 12, n° 38, p. 89-98 et Août 1931, t. 12, n° 39, p. 161-171.

⁷⁵ Selon Maxine Pamela Potter, il s'agit aussi d'un des objectifs déclarés par la Deutsche Musikgesellschaft fondée en 1917. Cf. POTTER, Pamela Maxine. *Trends in German Musicology, 1918-1945 : The effects of methodological, ideological, and institutional change on the writing of music history*. PhD. Université de Yale, 1991. P. 148.

de musique une forte impulsion nationale a mené pendant ces dernières années à la formation et à la consolidation d'anciennes associations de musicologues. Plus fort qu'avant se meut, presque de toute part, le besoin intérieur de sauvegarder les buts communs. »⁷⁶

Carl Roesler exprime ici de vive voix le besoin des musicologues de se réunir en collectif afin de sécuriser et d'enrichir un territoire disciplinaire sur les plans conceptuel, méthodologique et instrumental. Par la référence aux « pères fondateurs », le collectif dont la revue constitue le support de communication se fédère autour d'un domaine du savoir qui porte un nom, la musicologie, dont il tente de prouver la scientificité, de diffuser, de partager, de valider, de légitimer les travaux. Je m'intéresse ci-après au patrimoine scientifique dont il se réclame, plus particulièrement à l'acception des termes « *Musikwissenschaft* », « musicologie » et « *musicology* ».

2. Un cadre de pensée : des musicologies

Il faut croire que les héritiers – on peut se demander dans quelle mesure, ils ne s'autoproclament pas comme tels – disposent d'un matériau fondateur, d'un cadre dans lequel leur pensée et leurs travaux peuvent s'épanouir, d'une langue commune constituée d'un vocabulaire commun, d'outils et de méthodes, mais aussi d'un territoire dont les frontières sont flottantes et dont le contenu se modifie. Les pères fondateurs nomment et définissent les limites du territoire disciplinaire, tentent de l'établir comme science et agissent en vue de sa diffusion. Dans sa dimension diachronique, la diffusion, alliée à la crédibilité, permet le développement d'une tradition. À propos de la « crédibilité de l'énoncé scientifique », Gérard Leclerc écrit que :

« [...] s'agissant des *régimes généraux d'énonciation scientifique*, de ces grandes théories architectoniques que constituent les *paradigmes* scientifiques, la crédibilité de leurs auteurs premiers semble persister en filigrane comme garant ultime, même sur le plan historique et purement symbolique. »⁷⁷

La croyance se rapporte en effet à des objets, comme des thèmes, des méthodes, des outils, et à des personnes, comme, par exemple, les pères fondateurs cités ci-dessus. Selon Gérard Leclerc, « le “*croire que*” suppose toujours (implicitement quelquefois) un “*croire*

⁷⁶ ROESLER, Carl. Bericht über die dritte Jahresversammlung der Mitglieder des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung Bückeburg, 18. Bis 22. Juni 1921. *AfMW*, 1921, vol. 3, n° 3, p. 357 : « Das Bewußtsein des Zueinandergehörens hat uns Deutsche in schweren Jahren innerlich gehoben und gestärkt, wenn auch das äußere Band zerriß, mit dem die IMG. 15 Jahre hindurch uns geeint hatte. Zerrißen wird dies Band bleiben in der Form, die es gehabt hat. Dafür streben an anderer Stelle verheißungsvolle Triebe des gleichen Grundgedankens ans Licht. Fast in allen Musikländern hat während der letzten Jahre ein starker nationaler Anstoß zur Bildung neuer und zur Festigung alter Verbände von Musikwissenschaftlern geführt. Stärker als zuvor regt sich fast auf allen Seiten das innere Bedürfnis, die gemeinsamen Endziele sicher zu stellen. »

⁷⁷ LECLERC, Gérard. La crédibilité de l'énoncé scientifique contemporain : dernière figure de l'autorité ? *Esprit*, 2005, n°s 3-4, p. 166-167.

en". »⁷⁸ Un premier objet de la présente section est de cerner le cadre de pensée que développent les trois revues phares, c'est-à-dire de déterminer la définition que ces périodiques donnent de la musicologie. Un second objet est de mettre au jour la diversité de cette discipline. En effet, « musicologie » est le terme générique que j'utilise dans cette thèse : on pourrait croire à une fixation du sens, mais « musicologie » recouvre des acceptions différentes. Comprendre que l'indexation du contenu d'une revue impose une réduction du sens exige d'explorer le contenu que l'on indexe. La polysémie du terme « musicologie » dépend bien sûr du caractère multilingue du corpus, mais autant des changements sémantiques liés à la longévité du corpus : entre 1915 et 2000, la musicologie subit des variations de sens. Ces limites de l'indexation sont ici illustrées à partir de la catégorie « musicologie » et valent aussi pour les autres termes descripteurs du vocabulaire d'indexation que j'ai construit pour l'analyse de contenu.

Afin d'éclairer les concepts de « *Musikwissenschaft* », de « *musicology* » et de « musicologie », je présente ici quelques éléments qui ressortent de la lecture de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, de la *Revue de Musicologie* et du *Musical Quarterly*.

2.1. *Musikwissenschaft*

Le titre même de l'*Archiv für Musikwissenschaft* place le mot « *Musikwissenschaft* » en pleine lumière. En tant que projection du contenu de la revue, il recouvre une multiplicité de définitions possibles, dont je n'examine que quelques échantillons⁷⁹. Dans les textes listés dans l'annexe 5, le lecteur croise d'autres désignations de l'étude scientifique de la musique comme celles de « *Musikforschung* » et de « *Musikgeschichte* », qui se confondent plus ou moins, selon les tendances, avec le terme « *Musikwissenschaft* ». Dès le texte d'introduction, le comité de rédaction reconnaît le caractère polymorphe de la *Musikwissenschaft* :

« Malgré toute l'autonomie et la particularité du matériau dont elle traite, la *Musikwissenschaft* est moins que les autres disciplines scientifiques un domaine clos en lui-même et entouré de frontières de manière permanente. Constituées de milliers de filaments, les racines de sa connaissance se propagent dans toutes les directions vers la théologie, la philosophie (psychologie, esthétique, mathématiques, sciences de la nature, histoire, sciences du langage), et également vers la médecine et vers les beaux-arts. En raison des sources écrites et des instruments de musique, elle bénéficie de l'assistance de la technique et de l'artisanat. L'"Archiv" se met à la disposition de la *Musikwissenschaft* dans cette acception large avec ses domaines frontaliers et ses disciplines auxiliaires ; seront bienvenus tous les articles qui cherchent à lui apporter de nouveaux points de vue. »⁸⁰

⁷⁸ *Ibid.*, p. 166-167.

⁷⁹ Cf. annexe 5, 11. Sources bibliographiques: textes sur la *Musikwissenschaft*.

⁸⁰ Zum Geleit. *AfMW*, 1918, vol. 1, n° 1 : « Weniger als die anderen Geisteswissenschaften ist die *Musikwissenschaft* trotz aller Selbständigkeit und Eigenart des von ihr behandelten Stoffes ein in sich abgeschlossenes, stets umgrenztes Gebiet. Mit tausend Fasern laufen die Wurzeln ihrer Erkenntnis nach allen Seiten zur Theologie, Philosophie (Psychologie, Ästhetik, Mathematik, Naturwissenschaften, Geschichte

L'*Archiv für Musikwissenschaft* se refuse à n'être le porte-parole que d'une école particulière⁸¹.

Se dénommant « *Archiv* », la revue s'institue comme gardienne d'une mémoire musicologique. Le mot « *Archiv* » porte en lui l'idée si ce n'est de progrès du moins de collection, d'accumulation et d'expansion. La périodicité de la publication, c'est-à-dire son échelonnement dans le temps, participe, il me semble, à octroyer à la discipline un caractère évolutif. Certaines tournures employées par les auteurs des textes analysés tendent à confirmer, même discrètement, le fait que le développement musicologique est perçu par eux comme progressif. Des valeurs sont attribuées à certains types d'approches et de recherches par ces auteurs : les travaux antérieurs – l'histoire à tendance biographique du XIX^e siècle⁸², les recherches de type philologique par exemple – sont plutôt considérés comme dépassés, alors que ceux du présent revêtent des qualités positives ; toutefois, cette distribution n'est pas aussi tranchée : des tendances contemporaines l'une de l'autre peuvent être qualifiées négativement ou positivement selon la position de l'auteur. Dans « Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung » paru dans le premier volume de l'*Archiv für Musikwissenschaft* en 1918-1919, Egon Wellesz emploie dès son entrée en matière des locutions qui renvoient aux idées d'approfondissement, d'élargissement, de maturité, opposées à « de premiers tâtonnements », c'est-à-dire à une préhistoire qui correspond à une « époque présystématique ». On voit l'importance qu'ont pour lui les travaux de systématisation et de définition des frontières de la discipline, notamment en ce qui concerne le contrôle du champ musicologique :

« L'état des problèmes change de décennie en décennie en fonction de la production ; de la formation méthodologique résulte l'amplitude du champ de vision, qui distingue le principal de l'accessoire, ce qu'il est nécessaire d'explorer de ce qui l'est moins. »⁸³

Selon Egon Wellesz, la création de la revue est le moment d'interroger les fondements de la discipline et les relations de la *Musikwissenschaft* avec les autres branches du savoir. Il ressort du texte de cet auteur que ces fondements se situent du côté de l'idéalisme allemand du XIX^e siècle⁸⁴. En effet, opposant les *Naturwissenschaften* (sciences de la nature) et les

Sprachwissenschaften), ja auch zur Medizin und den bildenden Künsten hinüber. Des Schriftwesens und der Musikinstrumente wegen bedarf sie des Beistandes von Technik und Kunsthandwerk. Der Musikwissenschaft in diesem weiten Sinne mit ihren Grenzgebieten und Hilfsfächern stellt sich das „Archiv“ zur Verfügung, und alle Forschungsbeiträge werden ihm willkommen sein, die im grossen wie im kleinen neue Aus- und Einblicke ihr zu schaffen bestrebt sind. »

⁸¹ *Ibid.* : « Damit ist gleichzeitig ausgesprochen, daß das „Archiv“ keine einseitige Schulrichtung vertreten soll. »

⁸² WELLESZ, Egon. Die Grundlagen der musikgeschichtliche Forschung. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 446.

⁸³ *Ibid.*, p. 439 : « Der Stand der Probleme wechselt von Jahrzehnt zu Jahrzehnt je nach der Arbeitsleistung ; die methodologische Schulung schafft die Weite des Blicks, um das Wesentliche vom Unwesentlichen, das zu erforschen Notwendige vom minder Notwendigen zu sondern. »

⁸⁴ POTTER, Pamela Maxine. *Trends in German Musicology, 1918-1945 : The effects of methodological, ideological, and institutional change on the writing of music history*. PhD. Université de Yale, 1991. P. 1.

Kulturwissenschaften (sciences de la culture), dans une dialectique entre l'être (« *sein* ») – la loi naturelle –, et le devoir (« *sollen* ») – la norme –, entre la permanence et l'événement, il place la *Musikwissenschaft* entre les sciences historiques et les sciences naturelles :

« Une telle science constitue un domaine frontalier entre les sciences historiques et les sciences naturelles et tend vers l'une ou l'autre, selon que le problème réside dans la recherche d'une loi générale de la création artistique ou dans l'utilisation spécifique d'un cas particulier. »⁸⁵

Selon lui, la *Musikwissenschaft*, dont l'objet est l'oeuvre musicale et les conditions de sa genèse, de son développement et de son exécution, est aussi une partie de la *Kunstwissenschaft* (science de l'art) en général et donc de la *Kulturwissenschaft* (science de la culture). Egon Wellesz rend « *Musikwissenschaft* » synonyme de « *Musikgeschichte* » (histoire de la musique) en considérant le premier terme comme une forme condensée de « *Musikgeschichtswissenschaft* » qu'il recommande de ne pas confondre avec « *Wissenschaft von der Musik* » (science de la musique) ; ce dernier concept n'a été utile, selon lui, seulement jusqu'à ce que les musicologues « parviennent à montrer qu'au centre de toute science de la musique se trouve l'oeuvre musicale, dont le traitement exige une méthode historique. »⁸⁶ L'esthétique, la psychologie, la philologie, l'histoire des civilisations, les langues et les sciences du langage, l'histoire de la poésie, l'histoire des religions, la liturgie, l'histoire comparée de la musique, la paléographie sont considérées comme des disciplines auxiliaires. En revanche, Egon Wellesz désigne deux disciplines sœurs de la *Musikwissenschaft* : l'histoire de la littérature et l'histoire de l'art.

Ce texte d'Egon Wellesz est un des éléments du débat sur les *Geisteswissenschaften* qui se tient en Allemagne au début du XX^e siècle jusque dans les années 1920. La *Musikwissenschaft*, telle qu'elle est publiée dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* jusqu'en 1927, semble porter les marques d'une *Geisteswissenschaft* : interdisciplinarité, prédominance de l'approche historique de la musique, rejet du positivisme, interdépendance des disciplines

A propos de la position de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, voir : Werner, Theodor W. Zehnter Stiftungstag des Bückeburger Instituts für musikwissenschaftliche Forschung. *AfMW*, sept. 1927, vol. 8, n° 4, p. 489 : « Für die Gegenwart, die der Auseinandersetzung mit dem Denken und Fühlen einer unmittelbaren Vergangenheit nicht mehr ausweichen kann, ist bei aller Kampfstellung eines, das die früheren Generationen besaßen, bewahrenswert : die idealistisch-ethische Schätzung der Kunst und des Künstlers. Sie entspricht dem romantischen Bildungsideal und seiner Verankerung in dem deutschen Idealismus Kants und Schillers. Beethovens Zeit hat das neue Europa gebildet ; Leben und Geist des Zeitalters sind in ihm zu erkennen. Wie die Musik keine abgesonderte Provinz des Geisteslebens ist, so steht auch dem Musiker der Dichter und der Denker Beethoven nicht nach. »

⁸⁵ WELLESZ, Egon. Die Grundlagen der musikgeschichtliche Forschung. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 446 : « Eine derartige Wissenschaft stellt aber ein Grenzgebiet zwischen den historischen und den Naturwissenschaften dar und neigt, je nachdem das Problem im Aufsuchen der Allgemeinen Gesetze des Schaffens oder in der besonderen Anwendung eines bestimmten Falles bestand, der einen oder anderen zu. »

⁸⁶ *Ibid.* : « [...] doch diente er [Wissenschaft von der Musik] uns nur so lange, bis es uns gelang, zu zeigen, daß im Zentralpunkte aller Wissenschaft von der Musik das musikalische Kunstwerk stehe, dessen Behandlung eine historische Methode fordert. »

artistiques⁸⁷. Cet éclairage réciproque entre l'histoire de l'art et l'histoire de la musique est défendu par Egon Wellesz, mais aussi par Curt Sachs dans le même numéro de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, selon lequel « la musique et l'art pictural sont les enfants d'une seule mère »⁸⁸. À partir d'exemples, Curt Sachs montre que l'on peut établir des correspondances entre la musique et l'art pictural et en conclut que l'œil peut assister l'ouïe dans la compréhension d'une œuvre musicale. Cependant, pour Egon Wellesz, la recherche en histoire de l'art se distingue de celle en histoire de la musique, dans la mesure où une très grande partie du travail de l'historien de la musique est d'ordre philologique et éditorial⁸⁹. Il est nécessaire de rappeler avec Pamela M. Potter que « le terme *Geisteswissenschaft* en allemand contemporain est utilisé simplement pour désigner l'équivalent des “humanities” en anglais, mais [que] dans des contextes ultérieurs il renvoyait à une méthodologie spécifique ou, plus précisément, à une philosophie académique. »⁹⁰

Dans l'*Archiv für Musikwissenschaft*, la prédominance de l'histoire de la musique est évidente pendant tout le XX^e siècle⁹¹, même si elle est parfois questionnée et contestée. Dès les années 1920, déjà latente depuis les années 1890, une « crise du savoir » se manifeste ouvertement et donne lieu à de nouvelles approches, venant d'autres disciplines. Le questionnement sur les méthodes de la *Musikwissenschaft* s'accompagne d'une affirmation de la place des *Naturwissenschaften* dans cette discipline. Celles-ci figurent parmi les disciplines systématiques de la *Musikwissenschaft* dans les classifications de Hugo Riemann et de Guido Adler et leur rôle fait l'objet de nombreuses discussions : dans la revue ici étudiée, comme dans d'autres publications, une position des spécialistes de ces domaines est de démontrer ce que ces disciplines peuvent apporter à la *Musikwissenschaft*, plus exactement à l'histoire de la musique. Ainsi, les titres d'articles traduisent l'idée d'application de telle ou telle discipline, que ce soit la *vergleichende Musikwissenschaft* ou la recherche psycho-acoustique, à la *Musikwissenschaft*⁹². Selon Pamela Maxine Potter, l'inclusion de la *Musikwissenschaft* dans

⁸⁷ POTTER, Pamela Maxine. *Op. cit.*, p. 1-9.

⁸⁸ SACHS, Curt. *Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft*. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 452.

⁸⁹ WELLESZ, Egon. *Op. cit.*, p. 438.

⁹⁰ POTTER, Pamela Maxine. *Op. cit.*, p. 1.

⁹¹ Il faut noter aussi qu'en 1921 l'Institut für musikwissenschaftliche Forschung de Bückeburg axe ses travaux selon les spécialités suivantes : esthétique, musique de l'Antiquité, musique médiévale, musique des XV^e et XVI^e siècles, des XVII^e et XVIII^e siècles, du XIX^e siècle, musique d'église catholique, musique d'église protestante, opéra, oratorio, lied, vergleichende Musikwissenschaft, organologie, histoire de la musique des régions et des villes allemandes ; des sections supplémentaires se consacrent aux travaux bibliographiques, aux écrits universitaires et aux propositions pour l'enseignement universitaire. Cf. ROESLER, Carl. Bericht über die dritte Jahresversammlung der Mitglieder des Fürstlichen Institutes für Musikwissenschaftliche Forschung Bückeburg, 18. Bis 22. Juni 1921. *AfMW*, 1921, vol. 3, n° 3, p. 359.

développe particulièrement

⁹² SCHÜNEMANN, Georg. Über die Beziehungen der vergleichenden Musikwissenschaft zur Musikgeschichte. *AfMW*, 1920, vol. 2, n° 2, p. 175-194.

SCHUMANN, Erich. Die Förderung der Musikwissenschaft durch die akustisch-psychologische Forschung Carl Stumpf's. *AfMW*, 1923, vol. 5, p. 172-176.

les *Geisteswissenschaften* n'est réellement contestée qu'avec la montée d'un mouvement néo-positiviste dans les années 1930⁹³, période pendant laquelle l'*Archiv für Musikwissenschaft* ne paraît plus. On pourrait croire que l'interruption de publication de la revue imposerait le silence sur cette phase de l'histoire de la *Musikwissenschaft*. C'est oublier les vertus réflexives de l'écriture : Werner Korte revient en 1964 sur les raisons du déclin des méthodes héritées des *Geisteswissenschaften* en musicologie. Il considère que celui-ci est dû non seulement aux événements historiques et politiques qui ont eu lieu entre 1930 et 1950, mais aussi à une incohérence inhérente à cette orientation de la *Musikwissenschaft*⁹⁴. Il cite longuement une publication de Wilibald Gurlitt dans la *Zeitschrift für Musikwissenschaft* en 1918-1919, qui, comme celle d'Egon Wellesz exposée ci-dessus, avait entraîné à sa suite des études historiques de la musique fidèles à l'approche des *Geisteswissenschaften*. Ce que Werner Korte ne mentionne pas, explicitement du moins, est que la controverse entre les partisans de la *Geisteswissenschaftliche Musikwissenschaft* et les tenants du positivisme atteint un point culminant en 1935 lorsqu'il s'oppose personnellement à Wilibald Gurlitt⁹⁵. Il écrit en revanche :

« Aujourd'hui – quarante ans après la déclaration de Gurlitt – la jeune génération d'historiens de la musique considère comme une forme d'affirmation de soi que de méconnaître complètement les accomplissements de la recherche selon les méthodes des *Geisteswissenschaften* et de prononcer le mot "*Geisteswissenschaft*" uniquement sur un ton de mépris et de médisance. Le "positivisme savant d'une recherche orientée exclusivement d'un point de vue philologique sur des documents et des faits" a connu une renaissance exemplaire. "La marée qui quotidiennement s'accroît de volumes de *Denkmäler*, de nouvelles impressions, de collections de sources en tous genres" (Gurlitt) est de nouveau sortie de la position de rigueur de discipline auxiliaire pour réapparaître au grand jour et a relégué l'œuvre d'art et son étude au second plan du travail scientifique. »⁹⁶

Werner Korte emprunte les « mots courroucés » de Wilibald Gurlitt pour décrire la *Musikwissenschaft* des années 1960. Ce n'est pas pour autant qu'il souscrit aux méthodes de la *Geisteswissenschaft*, qu'il avait reniées quarante ans auparavant, pas plus qu'au « culte de l'édition critique aseptisée et [à] l'alignement de faits non contestables »⁹⁷, mais il propose

⁹³ POTTER, Pamela Maxine. *Op. cit.*, p. 11-17.

⁹⁴ KORTE, Werner F. Struktur und Modell als Information in der Musikwissenschaft. *AfMW*, 1964, vol. 21, p. 4-7.

⁹⁵ POTTER, Pamela Maxine. *Op. cit.*, p. 12.

⁹⁶ KORTE, Werner F. *Op. cit.*, p. 7 : Heute – vierzig Jahre nach dem Auftreten Gurlitts – ist es der jüngeren Generation von Musikhistorikern eine Form der Selbstbestätigung geworden, die Leistungen der geisteswissenschaftlichen Forschung völlig zu verkennen und das Wort « Geisteswissenschaft » nur mit dem beigeschmack des Abschätzigen und der Tendenz der Verächtlichung in den Mund zu nehmen. Der « gelehrte Positivismus eines ausschließlich philologisch auf Dokumente und Fakten orientierten Forschens » erlebte eine beispiellose Wiederaufstehung. « Die täglich breiter anschwellende Flut von Denkmälerbänden, Neudrucken, Quellensammlungen aller Art » (Gurlitt) ist wieder aus der Position unumgänglicher Hilfswissenschaft in den Vordergrund gerückt und hat das Kunstwerk und seine Erforschung an den Rand wissenschaftlichen Bemühens gebracht. »

⁹⁷ *Ibid.*, p. 7 : « Der Kult aseptisch gereinigter Textedition, die Reihung einwandtfrei erwiesener Fakten ».

une autre voie de l'étude scientifique de la musique, qui passe par la modélisation de la structure de l'œuvre musicale.

Le déclin de la *geisteswissenschaftliche Musikwissenschaft* est relatif. Dans un article paru en 1953 après la reprise de parution de l'*Archiv für Musikwissenschaft* intitulé « Soziologie als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte », Hans Mersmann défend les idées suivantes : la sociologie est une discipline auxiliaire de la musicologie ; l'approche historique de la musique est dominante ; l'histoire de la musique est reliée à l'histoire de l'art. Ce sont les mêmes caractéristiques, mentionnées ci-dessus, qui distinguaient les textes sur les disciplines systématiques de la *Musikwissenschaft* dans les années 1920. Toutefois, les articles qui relèvent des disciplines systématiques que sont la psycho-acoustique et la sociologie⁹⁸ font entrer dans le champ de la musicologie un protagoniste peu sollicité par les historiens de la musique : l'auditeur. Ce dernier est en revanche absent d'un texte qui porte sur une technologie qui lui est destinée : le disque. Dans cet écrit également, la dimension historique l'emporte de nouveau. Klaus Holzmann n'envisage pas le disque uniquement comme outil pour le musicologue, mais aussi comme résultat de la recherche musicologique, ce que sont selon lui les enregistrements de musique ancienne⁹⁹.

En 1966, Fritz Bose publie dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* un article sur les aspects historiques de l'ethnomusicologie et commence son propos en décrivant les rapports de la musicologie historique et de la musicologie systématique :

« Dans les universités allemandes, la *Musikwissenschaft* se définit toujours en premier lieu comme recherche historique sur la musique. Elle l'était exclusivement pendant presque un siècle. Auparavant, la *Musikwissenschaft* était plutôt systématique. Le questionnement sur l'être de la musique et sur sa conformité aux lois physiques et psychologiques dominaient la recherche et l'enseignement depuis l'Antiquité. Un intérêt historique n'apparaît qu'à peine avant la fin du XVIII^e siècle ; le courant romantique pour la découverte du passé, les essais de faire revivre la musique de Bach et d'exploiter les sources de la musique ancienne caractérisent le changement qui s'est manifesté dans la recherche, qui, à partir de ce moment et sur toute la durée du XIX^e siècle, place l'histoire de la musique avant l'approche systématique de la musique. »¹⁰⁰

D'emblée, l'auteur indique que la place prépondérante de l'histoire de la musique est le résultat d'un processus assez récent et qu'elle n'est qu'une approche de la musique parmi

⁹⁸ SCHUMANN, Erich. Die Förderung der Musikwissenschaft durch die akustisch-psychologische Forschung Carl Stumpf's. *AfMW*, 1923, vol. 5, p. 172-176.

MERSMANN, Hans. Soziologie als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte. *AfMW*, 1953, vol. 10, p. 1-15.

⁹⁹ HOLZMANN, Klaus. Musikwissenschaft und Schallplatte. *AFMW*, 1955, vol. 12, p. 88-95.

¹⁰⁰ BOSE, Fritz. Musikgeschichtliche Aspekte der Musikethnologie. *AfMW*, 1966, vol. 23, p. 239 : « Noch immer ist Musikwissenschaft an den deutschen Universitäten in erster Linie historische Musikforschung. Sie war es fast ein Jahrhundert lang ausschließlich. Vorher war die Musikwissenschaft systematisch orientiert. Die Fragestellung nach dem Wesen der Musik und ihrer physikalischen und psychologischen Gesetzmäßigkeit beherrschte Forschung und Lehre seit der Antike. Ein historisches Interesse tritt kaum vor dem Ausgang des 18. Jahrhunderts in Erscheinung ; der romantische Zug zur Entdeckung der Vergangenheit, die Versuche zur Wiederbelebung der Musik Bachs und zur Erschließung der Quellen alter Musik kennzeichnen den Wandel in der Forschungsrichtung, die nun durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch die Musikgeschichte vor der systematischen Musiklehre rangieren läßt. »

d'autres plus anciennes. Ceci laisse supposer que cette domination ne pourrait être qu'éphémère. D'ailleurs, si Fritz Bose expose dans son article « les apports précieux que la recherche ethnologique sur la musique peut offrir à l'histoire de la musique », il conclut son texte par une sollicitation :

« [L'ethnomusicologie] sera d'autant plus en mesure d'[apporter quelque chose à l'histoire de la musique], si on ne la regarde pas uniquement comme une discipline auxiliaire de la recherche historique sur la musique, mais si on la reconnaît comme un domaine de recherche spécifique au sein des frontières de la *Musikwissenschaft* avec ses propres objectifs et méthodes. »¹⁰¹

En plus de cette revendication, Fritz Bose expose le changement de perspective que connaît l'ethnomusicologie allemande depuis la moitié des années 1950 sous l'influence de l'*ethno-musicology* américaine. Trois ans après la parution de l'ouvrage de Jaap Kunst qui introduit le terme *ethno-musicology* et la même année que la fondation de l'American Society for Ethnomusicology, en 1953, Fritz Bose publie *Musikalische Völkerkunde*, livre dans lequel il rejette la conception évolutionniste et isomorphiste que la *vergleichende Musikwissenschaft* projette sur la musique non-occidentale. Ce regard que portent les musicologues sur la musique non occidentale fait partie de l'héritage de la pensée du XIX^e siècle, notamment en ce qui concerne la théorie évolutionniste. Leo Treitler soutient qu'« il ne fait pas de doute que la doctrine évolutionniste est un trait saillant de l'arrière-plan philosophique de la musicologie historique. »¹⁰²

Ceci explique pourquoi certains auteurs comme Egon Wellesz et Curt Sachs¹⁰³ expriment dans cette revue le besoin de se distancer d'une acception évolutive de l'histoire associée à une élévation dans l'ordre des valeurs, position qui est parfois en contradiction avec certains de leurs propos. Fritz Bose abandonne ainsi non seulement la désignation de « *vergleichende Musikwissenschaft* » mais aussi la dimension comparative de cette discipline et son assujettissement à l'histoire de la musique occidentale, que défendait Georg Schünemann en 1920 dans un article intitulé « Über die Beziehungen der vergleichenden Musikwissenschaft zur Musikgeschichte » dans lequel on peut lire :

« Cette comparaison de la musique des peuples extraeuropéens et primitifs avec l'art occidental apportera des réponses à d'anciennes questions. Elle conduit à des lois naturelles universelles et éclaire une musique inscrite uniquement dans des manuscrits et des traités par un art formé de manière analogue et aux effets semblables. »¹⁰⁴

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 251 : « Sie wird dazu um so eher in der Lage sein, wenn man sie nicht nur als eine Hilfswissenschaft der historischen Musikforschung betrachtet, sondern als ein besonderes Forschungsgebiet im grenzbereich der Musikwissenschaft mit eigener Zielsetzung und eigener Methodik anerkennt. »

¹⁰² TREITLER, Leo. On historical Criticism. *MQ*, avril 1967, vol. 53, n° 2, p. 200.

¹⁰³ SACHS, Curt. Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 452.

WELLESZ, Egon. Die Grundlagen der musikgeschichtliche Forschung. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 444.

¹⁰⁴ SCHÜNEMANN, Georg. Über die Beziehungen der vergleichenden Musikwissenschaft zur Musikgeschichte. *AfMW*, 1920, vol. 2, n° 2, p. 194 : « Diese Vergleichung der Musik außereuropäischer und einfach gebliebener Völker mit der abendländlichen Kunst wird alten Fragen neue Lösungen geben. Sie führt weiter zu allgemein

En 1920, dans l'*Archiv für Musikwissenschaft*, l'inclusion de l'étude des musiques non occidentales et folkloriques dans le champ de la *Musikwissenschaft* passe par sa soumission à l'histoire de la musique. En 1966, Fritz Bose opère un retournement : il montre en quoi les méthodes historiques peuvent servir l'ethnomusicologie.

Malgré ce changement de point de vue, l'approche historique exerce toujours son emprise sur la *Musikwissenschaft* telle que l'*Archiv für Musikwissenschaft* la définit. En 2000, Albrecht Riethmüller renouvelle un appel à l'interdisciplinarité¹⁰⁵ déjà formulé par les fondateurs du périodique. Ce numéro d'ouverture de l'année 2000 propose au lecteur de porter un regard réflexif sur la discipline. Avant un état des lieux de la situation institutionnelle de la *Musikwissenschaft* en Allemagne dressé par Ludwig Finscher, Hans Heinrich Eggebrecht s'interroge sur le sens que l'on doit accorder aujourd'hui à la pratique de la recherche musicologique. Relevant le faible écho que les travaux sur le canon artistique et littéraire ont reçu en musicologie, Anselm Gerhard signale, pour sa part, le danger que court l'histoire de la musique à reproduire les canons musicaux qui font perdurer certaines habitudes nationalistes anciennes. Dessinant des perspectives d'avenir, Albrecht von Massow tente de déterminer des critères sur lesquels pourrait se fonder la *Musikwissenschaft* des prochaines années, Laurenz Lütteken consolide les objections formulées à l'encontre de l'idée de l'autonomie de la musique par rapport aux autres sciences sociales et Martin Geck s'intéresse à ce que la pensée structuraliste de Claude Lévi-Strauss pourrait apporter à l'analyse de l'œuvre musicale. Ce volume éclaire également la question de l'interprétation qui, de l'avis de plusieurs musicologues actuels, n'est pas suffisamment prise en compte et dont j'ai remarqué la faible représentation dans les trois revues « phares » : Hans Joachim Hinrichsen souligne l'influence que l'esthétique de l'interprétation musicale et la manière d'écrire et de penser sur la musique exercent l'une sur l'autre, ainsi que les relations qui existent entre la pratique d'exécution musicale et l'herméneutique ; Ulrich Konrad souligne l'historicité de la pratique d'interprétation musicale. Dans l'article qui clôt ce numéro, Lawrence Kramer considère la musique dans une dimension communicationnelle et trace ainsi de nouvelles voies pour l'histoire de la musique.

Une incursion de la musicologie française dans cette revue allemande érige un pont entre la *Musikwissenschaft* et la musicologie : l'*Archiv für Musikwissenschaft* donne voix, en 1965 dans un hommage à Wilibald Gurlitt, aux intentions de Norbert Dufourcq de renforcer les relations entre les deux approches nationales de recherche sur la musique du

geltenden Naturgesetzen und durchdringt eine nur in Handschriften und Traktaten stehende Musik mit einer ähnlich geformten und gleich wirkenden Kunst. »

¹⁰⁵ RIETHMÜLLER, Albrecht. Zum 57. Jahrgang. *AfMW*, 2000, vol. 57, n° 1, p. 1.

XVIII^e siècle¹⁰⁶. Auteur dans la *Revue de musicologie*, Norbert Dufourcq présente les travaux des musicologues français, notamment ceux réunis dans la Société française de Musicologie, en matière de musique classique française, dont je montre dans l'annexe 4 qu'elle est l'objet d'une part importante des textes de ce périodique musicologique français¹⁰⁷. Si cet article signifie un rapprochement entre la *Musikwissenschaft* et la musicologie, ne serait-ce que par sa présence dans le périodique allemand, il révèle aussi que ces deux déclinaisons de l'étude scientifique de la musique se distinguent l'une de l'autre.

2.2. Musicologie

À l'emploi de « musicologie » est associée dans les premières années du XX^e siècle la modernité et une volonté de se démarquer de la *Musikwissenschaft*. Selon John Haines, le cours de Pierre Aubry de 1898-1899 à l'Institut catholique de Paris¹⁰⁸ officialise l'emploi du terme « musicologie ». Ce cours est « également une réponse à la *Musikwissenschaft* » : la musicologie se construit par contraste à son équivalent allemand, puisque « pour Aubry, le mot “musicologie” possède une certaine audace nationaliste. ». En effet, « celui qui s'auto-proclame “musicologue” »¹⁰⁹ est impliqué dans une querelle sur la musique médiévale avec un tenant de la *Musikwissenschaft*, Hugo Riemann, querelle qui oppose aussi deux généalogies de la science de la musique, l'une française et l'autre allemande. Opposer ainsi la musicologie à la *Musikwissenschaft* équivaut à lancer un défi à la discipline allemande : de part et d'autre, on cherche alors à établir la légitimité de la discipline par l'ancienneté, plus précisément l'antériorité de l'une sur l'autre.

En conclusion de son article sur les « origines d'une science de la musique vers 1900 », John Haines commente, après les avoir exposées, les quelques lignes de Jacques Chailley citées ci-dessus au chapitre 1¹¹⁰ :

« Logique et ordre, intuition et sensibilité, voilà l'évidence de la supériorité de la musicologie sur la *Musikwissenschaft*. On retrouve dans ce maigre texte un riche résumé de la généalogie d'Aubry : l'antiquité de la musicologie, et la victoire des deux pôles des Lumières françaises, logique et sensibilité. Chailley imagine pour son lecteur une chronologie où la musicologie précède la *Musikwissenschaft* dans le temps. D'un côté, il est vrai, il écrit que les Latins ont préféré “musicologie” à *Musikwissenschaft* ; c'est insinuer que celle-ci était première – probablement, mais pas certainement. “Ces lettres

¹⁰⁶ DUFOURCQ, Norbert. Die klassische französische Musik, Deutschland und die deutsche Musikwissenschaft. *AfMW*, 1965, vol. 22, p. 194-207.

¹⁰⁷ Cf. Annexe 4, 6.3. Périodes.

Un titre du corpus large illustre cet intérêt des musicologues français : « Recherches sur la musique française classique »

¹⁰⁸ AUBRY, Pierre. *La Musicologie médiévale : histoire et méthodes. Cours professé à l'Institut catholique de Paris, 1898-1899*. Paris : Slatkine, 1975. 136 p. (Réimpression de l'édition H. Welter, 1900)

¹⁰⁹ CAMPOS, Rémy. Philologie et sociologie de la musique au début du XX^e siècle : Pierre Aubry et Jules Combarieu. *RSHS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 19-47.

¹¹⁰ Cf. *supra* chap. 1, 5. Évolution institutionnelle de la musicologie

grecques qui font "intrusion" dans le texte latin, λόγος, ces cinq petites lettres suggèrent à elles seules un héritage plus ancien même que le Moyen Âge d'Aubry, la Grèce antique. C'est un héritage spécifiquement classique aussi, dont le signe λόγος est bien plus prestigieux que ce "bavardage autour de la musique", la *Musikwissenschaft*. Arrivé à la dernière phrase de Chailley, le temps s'estompe, et on oublie lequel des deux est apparu en premier : antiquité grecque ou Moyen Âge, latins ou allemands, musicologie ou *Musikwissenschaft* ? La *Musikwissenschaft* n'est alors qu'une des subdivisions de la musicologie. Elle ne semble être que le début de la science française, la première ère de sa généalogie. En mettant en lettres italiques le mot réflexion, Chailley suggère que la musicologie réfléchit la *Musikwissenschaft* et lui donne naissance dans un temps intellectuel imaginé. »¹¹¹

Cet antagonisme entre *Musikwissenschaft* et musicologie des premiers temps se résout dans l'ignorance mutuelle, du moins apparaî-t-ce comme tel dans la *Revue de Musicologie* et dans l'*Archiv für Musikwissenschaft*, indifférence due davantage à une barrière linguistique et au contexte politique qu'à un déni scientifique réciproque. Dans le *Bulletin de la Société française de Musicologie*, le terme « musicologie » est d'abord – dans le premier numéro de la revue en 1917 – posé comme équivalent à « l'Histoire de la Musique et des Musiciens, à l'Esthétique et à la Théorie musicales »¹¹², avec une forte tendance patrimoniale et au repli national, comme dans l'*Archiv für Musikwissenschaft*. Les lieux du travail musicologique envisagés dans ce texte sont les « dépôts d'archives » et les bibliothèques. Ni le *Bulletin de la Société française de Musicologie*, ni la *Revue de Musicologie* ne se consacrent, dans leurs premières années, à la définition du champ disciplinaire dont ils participent au développement. Ce n'est qu'en 1931 qu'Armand Machabey publie son « essai sur la méthode en musicologie » dont j'ai présenté la structure au chapitre 3¹¹³. Ce musicologue positionne son discours par rapport aux classifications systématiques réalisées par Guido Adler et « quelques autres » et par rapport à la *Musikwissenschaft* dont il retient qu'elle se réduit à l'*Histoire de la Musique* ; lui-même donne « au terme *musicologie* un sens plus étendu que ne le font les auteurs germaniques »¹¹⁴. Quelques pages après cette déclaration, il réalise un schéma qui condense la classification des disciplines qui concourent à l'étude du « fait musical » :

« A. Définition	Techniques	Sciences naturelles
B. Appréciation	Psychologie des Beaux-Arts	Psychologie générale
C. Comparaison	Esthétique comparée	Esthétique générale
D. Situation	Histoire des éléments intellectuels	Philosophie générale
E. Intégration	Histoire locale	Histoire générale » ¹¹⁵

¹¹¹ HAINES, John. *Op. cit.*, p. 44.

¹¹² LE COMITÉ. À nos lecteurs. *BSFM*, 1917, t. 1, n° 1, p. v-vi.

¹¹³ Cf. *supra* 3, 2.2.1. Lignes de partage

¹¹⁴ MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, Mai 1931, t. 12, n° 38, p. 89-98 et Août 1931, t. 12, n° 39, p. 161.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 91.

Selon ce tableau, malgré la présence d'autres disciplines, l'histoire reste l'aboutissement de l'examen du « fait musical » :

« La *musicologie* est donc l'étude du fait musical, et son but, d'intégrer la musique dans l'histoire générale, donnant à ce terme le sens le plus large. »¹¹⁶

Armand Machabey ne pose pas d'équivalence entre la musicologie et l'histoire de la musique, contrairement à Egon Wellesz mentionné ci-dessus, mais fait de cette dernière la finalité de la première. On peut se demander en quoi les autres disciplines qui participent à « l'étude du fait musical » ne sont pas ici considérées comme auxiliaires. Dans la communication qu'il présente au Premier Congrès national de la musique en tant que président de la Société française de Musicologie, Amédée Gastoué qualifie certaines d'entre ces branches de la musicologie, c'est-à-dire celles de « paléographie, physique, etc. » sans autre précision, de « sciences annexes »¹¹⁷. La définition qu'il donne de la musicologie se distancie, tout en leur restant fidèle, de celle du Comité de la SFM formulée en 1917 et de celle proposée par Armand Machabey :

« Le mot : Musicologie, est souvent pris dans un sens restreint, qui ne donne de la signification exacte de cette activité qu'une imparfaite idée.

Pris dans le sens large, Musicologie, au contraire, s'applique à toutes les questions musicales : théorie et pratique, critique et esthétique, histoire de la musique, sciences annexes, comme paléographie, physique, etc. »¹¹⁸

Comme Armand Machabey, Amédée Gastoué invite à considérer la musicologie au sens large. Par rapport aux deux définitions présentées immédiatement ci-dessus, ce sens est même élargi par la présence de la critique – associée à l'esthétique – et de la pratique musicale – déjà mentionnée par Armand Machabey –, dans le champ musicologique, pratique dont le président de la SFM souligne particulièrement l'importance. Ajoutant ces deux domaines au territoire disciplinaire, Amédée Gastoué présente ici la musicologie plutôt comme une discipline d'enseignement : la critique musicale est alors envisagée comme un débouché professionnel possible pour les étudiants des cursus de musicologie et la pratique musicale comme une condition d'une formation musicologique de bon niveau. Amédée Gastoué poursuit d'ailleurs son allocution sur le thème du développement, qu'il juge insuffisant, de l'enseignement de la musicologie en France :

« Dans l'enseignement supérieur, seules les universités de Paris et de Strasbourg ont des chaires "d'histoire de l'art" musical, car c'est l'euphémisme employé, préparant à la licence d'histoire avec certificat musical, destinée surtout à des futurs professeurs de lycée ou d'université. Encore, ces derniers jours, vient-on de supprimer, par économie,

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 90.

¹¹⁷ GASTOUÉ, Amédée. La musicologie, communication présentée au Premier Congrès national de la musique, au nom de la Société française de musicologie, par M. A. Gastoué, Président. *RM*, 1937, t. 18, n° 62, p. 55.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 55.

l'une des deux chaires de Paris, celle tenue avec l'autorité que l'on sait, par un musicien et un historien de la valeur d'André Pirro !... »¹¹⁹

Or, l'épanouissement d'une discipline passe notamment par son enseignement. Cette question fait l'objet de deux articles dans la *Revue de Musicologie*, l'un en 1971, l'autre qui concerne l'ethnomusicologie en 1973. C'est aussi à cette période que se renforcent les unités musicologiques dans l'université française.

Dans ces écrits de la *Revue de Musicologie*, la musique est étroitement associée aux Beaux-Arts aussi bien du point de vue institutionnel que théorique : en 1931, Armand Machabey fait appel à la « psychologie des Beaux-Arts » pour ce qui est de l'« appréciation » du « fait musical » et, pour « le rattachement d'un groupe musical au mouvement intellectuel d'une époque ou d'un peuple » à des « séries historiques parallèles » constituées de « [l']histoire de la Musique, [l']histoire des Beaux-Arts, de la Littérature et du Théâtre, des doctrines philosophiques, scientifiques, etc. »¹²⁰. Les deux domaines de la musique et de l'art ne sont pourtant pas emboîtés l'un dans l'autre, mais leur association ressemble davantage à une relation de proximité : dans leur discours, des musicologues comme Amédée Gastoué s'opposent en effet à l'assujettissement institutionnel de l'histoire de la musique à l'histoire de l'art. En 1965, A.P. de Mirimonde examine un « petit canton de l'histoire de l'art », l'iconographie musicale qui, suivant ses propos, « est gouvernée par des coprinces éminents et distraits : les historiens de la peinture et ceux de la musique »¹²¹. Pourtant, selon lui, ces deux groupes ne travaillent pas de concert et sous-exploitent, selon l'auteur, ce domaine. S'affirmant peu à peu, la musicologie s'est progressivement distancée institutionnellement de l'histoire de l'art. Au moment où Armand Machabey rédige son « Essai », l'histoire de l'art compte encore parmi les disciplines qui composent « la culture générale dispensée par les Facultés », en dehors de laquelle « la pratique de la musicologie nécessite [...] un bagage emprunté à des branches latérales » qui sont :

« *Musique pratique* [...], *Éléments de paléographie* [...], *Philologie* [...], *Droit* [...], *Statistique* [...]. Nous faisons abstraction, dans cette nomenclature, des études d'acoustique, de mathématiques élémentaires, de physiologie (audition), de la sociologie [...] – des technologies spéciales, – ainsi que de certaines sciences particulières auxquelles peut avoir recours la musicologie : psychophysique, pathologie du langage, ou encore poétique ancienne [...]. »¹²²

Cette énumération fait une belle place à l'approche positiviste de la musique, dont participe la philologie. En effet, le travail philologique effectué sur les archives, les sources et les partitions originales, les brouillons et les manuscrits repose sur le terrain du fait historique, qui peut paraître plus stable que celui du jugement esthétique. Par ailleurs, et c'est peut-être le

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 56

¹²⁰ MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, Mai 1931, t. 12, n° 38, p. 91.

¹²¹ MIRIMONDE, A.P. de. Remarques sur l'iconographie musicale. *RM*, 1965, t. 51, n° 1, p. 3-18.

¹²² MACHABEY, Armand. *Op. cit.*, *RM*, Mai 1931, t. 12, n° 38, p. 95.

plus important, il se fonde sur l'étude du document écrit ; or, on connaît la propriété de fixation et de monumentalisation de l'écriture. « En dehors de l'*audition* du fait musical, tout le travail musicologique repose sur la *lecture* », écrit Armand Machabey en 1931¹²³. En 1983, Marie-Noëlle Colette rend compte d'un colloque sur « les sources en musicologie » organisé conjointement par la Société française de Musicologie et par l'Institut de recherche et d'histoire des textes concerné par la période qui s'étend de l'Antiquité à la Renaissance ; la collaboration entre les deux organismes porte alors sur le rassemblement, la conservation, l'exploitation des sources, la création d'un fichier de documentation, l'évaluation du degré d'originalité du document, l'étude d'autographes¹²⁴. Ces activités rejoignent celles des bibliothécaires et des chartistes, ce que sont souvent les musicologues. Ce n'est pas le lieu ici de recenser les professions et les formations des auteurs de la *Revue de Musicologie* : l'annexe 4 propose un bref aperçu biographique des personnalités qui ont marqué la revue¹²⁵. Revenons à la méthodologie exposée par Armand Machabey : celle-ci emprunte beaucoup aux méthodes de classement des bibliothèques. Le relevé bibliographique qu'il décrit obéit à une démarche stricte qui s'accompagne de la réalisation de fiches formatées, dont la description ressemble fort à des notices bibliographiques, qui réunissent des informations sur le document telles que le titre, l'année de publication, l'édition, la cote apposée par la bibliothèque, un résumé, la présence d'exemples musicaux.¹²⁶

Les pratiques du musicologue, ses lieux de travail, les documents qu'il consulte constituent son environnement : le musicologue évolue principalement dans le monde de l'écrit. L'objet que constitue la musique écrite exerce effectivement une force d'attraction sur les musicologues de la *Revue de Musicologie* qui, parmi les activités musicologiques, fait une belle part à l'édition¹²⁷. Rémy Campos va jusqu'à accuser le musicologue d'un « retranchement derrière la partition, derrière la musique notée » dont l'une des causes seraient les problèmes épistémologiques que la dimension « allographique » de la musique pose aux sciences humaines¹²⁸. Selon Myriam Chimènes, cet « isolement » de la musicologie est déjà dénoncé par François Lesure dans les années 1950, qui adresse aux musicologues la critique de pratiquer une musicologie trop « internaliste ». Myriam Chimènes explique ce qu'elle entend en employant ce dernier terme :

¹²³ *Ibid.*, p. 96.

¹²⁴ COLETTE, Marie-Noëlle. Compte-rendus : Les Sources en Musicologie. *RM*, 1983, t. 69, n° 2, p. 223-224.

¹²⁵ Cf. annexe 4, 2.1. Indications biographiques sur les auteurs d'au moins cinq textes

¹²⁶ Cf. *supra* 3, 2.2.1. Lignes de partage

¹²⁷ Cf. annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique (catégorie « activité »)

¹²⁸ CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas, KECK, Frédéric. Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970). *RSHS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 3-17.

« Les musicologues examinent le contexte pour éclairer l'objet de leur spécialité et ne s'interrogent pas inversement sur ce que la musique peut apporter à la compréhension de l'histoire dont elle est un des reflets. »¹²⁹

Ces lignes sont tirées d'une communication à un colloque organisé par la Société française de Musicologie en 1996 : celui-ci se présente comme un défi au regret exprimé par François Lesure en 1958, que j'ai cité plus haut, et comme un retour critique sur le développement de la musicologie depuis un siècle. En cette fin de XX^e siècle, les contributeurs au colloque s'interrogent sur ce qu'est la musicologie et sur la possibilité de la rattacher au champ des sciences humaines, dernière question qui est également posée par un numéro de 2006 de la *Revue d'histoire des sciences humaines*.

Le constat formulé par François Lesure et par Rémy Campos ne doit pas faire oublier les activités des chercheurs qui fondent leur examen sur des documents autres qu'écrits, comme l'ethnomusicologie ou l'organologie. En 1973, la *Revue de Musicologie* publie un dossier sur l'enseignement de l'ethnomusicologie en France, et, en 1993, Florence Gétreau dresse un état de trente-deux ans de recherche en organologie en France¹³⁰. Or, cette musicologue constate que « la *Revue de Musicologie* n'a quasiment pas publié d'articles sur les instruments en trente ans », que seul le *Bulletin du GAM* (Groupe d'Acoustique Musicale de l'Université de Jussieu), et quelques numéros de la *Revue Internationale de Musique Française* relaient certaines études organologiques. Parmi les « domaines principaux qui s'offrent au chercheur » en organologie, elle recense l'acoustique, la facture instrumentale, l'étude physique et historique des instruments, l'histoire des collections, l'étude de l'iconographie musicale¹³¹. Dans ce domaine de la musicologie aussi, les chercheurs fondent leur travail sur l'écrit ; cependant, ce n'est plus la musique écrite qui est au centre de leur préoccupations, mais l'instrument de musique qui, par l'étude organologique, acquiert notamment le statut de document source.

L'ethnomusicologue, qui a beaucoup à faire avec l'oralité, aurait pu servir de guide au musicologue, selon Myriam Chimènes :

« On peut d'ailleurs s'étonner que la musicologie historique n'ait pas évolué plus tôt sous l'influence de l'ethnomusicologie. En effet, nombre d'ethnomusicologues étudient la musique comme partie intégrante des manifestations sociales et religieuses de ces sociétés. »¹³²

En effet, dans les années 1970, l'enseignement de l'ethnomusicologie à l'École pratique des hautes études, tel qu'il est décrit en 1973 dans la *Revue de Musicologie*, s'articule autour

¹²⁹ CHIMÈNES, Myriam. Musicologie et histoire : frontière ou "no man's land" entre deux disciplines ? *RM*, 1998, vol. 84, n° 1, p. 72.

¹³⁰ L'enseignement de l'ethnomusicologie en France. *RM*, 1973, t. 59, n° 1, p. 18-37.

GÉTREAU, Florence (coord.). La recherche en organologie : les instruments de musique occidentaux 1960-1992. *RM*, 1993, t. 73, n° 2, p. 319-335.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² CHIMÈNES, Myriam. *Op. cit.*, p. 72-73.

de « l'ensemble des faits musicaux d'un groupe humain, les fonctions et les usages qui y sont liés, le système de communication et d'échanges que constitue la musique dans une société, le rôle et le statut du musicien, les instruments et les voix qui font la musique, la substance musicale qui en est le contenu » ; il s'agit, pour l'ethnomusicologue formé à cette école, de « déterminer la place des musiques de l'oralité dans les sociétés traditionnelles ou dans les pratiques coutumières des sociétés industrialisées. »¹³³ Les valeurs associées à l'ethnomusicologie dans ce dossier de la *Revue de Musicologie* sont notamment celles de modernité, de nouveauté et d'ouverture, destinées probablement à confirmer la rupture qu'a opérée cette discipline depuis les années 1950. Dans les années 1930, on trouve dans des textes français certains éléments communs aux textes sur la « musicologie comparée » de l'*Archiv für Musikwissenschaft*. Ainsi, une phrase d'Armand Machabey repose sur un présupposé évolutionniste analogue à celui constaté dans certains de ces écrits allemands :

« Cette définition nous permet de comprendre dans la musicologie tout ce qui concerne les anciennes musiques : chinoise, hindoue, asiatique, égyptienne, grecque, romaine, ainsi que les musiques primitives ; on y adjoindra ensuite l'art occidental : médiéval, renaissant, contemporain. »¹³⁴

Opérant une séparation entre musique occidentale et musique non-occidentale, une association entre musiques primitives et musiques anciennes, cet extrait établit une avance qualitative de l'art musical occidental sur celui des sociétés dites primitives : « les unes à côté des autres, les races et les cultures se sont rangées les unes derrière les autres »¹³⁵, écrit Fritz Bose en 1966 dans l'article cité dans la section 4.2.1.

Revenons au colloque « Musicologie : objectifs et méthodologies ». Dans l'avant-propos à la partie du numéro qui expose les communications, Jean Gribenski encourage, comme Albrecht Riethmüller en 2000 dans l'*Archiv für Musikwissenschaft*, l'ouverture de la musicologie et le renforcement du contact avec d'autres disciplines. Selon lui, « il serait excessif, prématuré en tout cas, de voir dans ces Journées l'amorce d'un véritable tournant », « mais il n'est pas interdit [...] d'y constater, parmi d'autres, un signe de changement. »¹³⁶ Il est utile de rappeler ici que cette éventuelle mutation concerne la musicologie telle qu'elle est envisagée et pratiquée par les membres du collectif réuni autour de la *Revue de Musicologie*, et non pas le champ musicologique français dans son ensemble, dont le territoire est plus étendu. En effet, les pages qui suivent la présentation de la *musicology* américaine montreront que les trois revues phares ne traitent que d'une portion du savoir exploitable en musicologie et selon quelques angles de vue.

¹³³ L'enseignement de l'ethnomusicologie en France. *RM*, 1973, t. 59, n° 1, p. 23.

¹³⁴ MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, Mai 1931, t. 12, n° 38, p. 90.

¹³⁵ BOSE, Fritz. Musikgeschichtliche Aspekte der Musikethnologie. *AfMW*, 1966, vol. 23, P. 241 : « Das Nebeneinander der Rassen und Kulturen ordnete sich ihr zu einem Nacheinander. »

¹³⁶ GRIBENSKI, Jean. Avant-propos. *RM*, 1998, t. 84, n° 1, p. 63-66.

2.3. Musicology

Au chapitre 3, j'ai tenté de montrer que les revues phares font la promotion de la musicologie, qu'elles sont un espace de représentation de certaines formes d'écriture métamusical. Or, volontairement général, le titre « *The Musical Quarterly* » peut être lu de diverses manières, selon les mutations du discours sur la musique aux États-Unis au cours du XX^e siècle. En 1915, le périodique promeut la musicologie, mais le terme « *musicology* » est encore nouveau aux États-Unis et il est alors nécessaire de le contourner ; par ailleurs, depuis ses premières heures, cette revue s'est appliquée à publier des écrits sur la musique de formes et d'approches diversifiées. Cet objectif devient premier lorsque la « *musicology* » est bien implantée aux États-Unis : il s'agit alors de représenter les différentes branches de l'étude de la musique, d'être un lieu de débat sur le *musical scholarship*, expression employée notamment par Kay Kaufman Shelemay dans un article publié en 1996 dans cette revue. L'auteur réunit sous cette appellation trois domaines :

« De manière vraiment concrète, les trois sous-disciplines majeures de l'étude moderne de la musique (musicologie historique, ethnomusicologie et théorie musicale) constituent différentes sous-cultures, chacune possédant son organisation professionnelle spécifique pour assurer la perpétuation de sa structure sociale distincte. »¹³⁷

Ce sont trois domaines qui ont fait sécession dans la *musicology* américaine. Toutefois, l'évidence de la distinction de ces branches, du recoupement de la *musicology* et de la musicologie historique demande à être nuancée au regard de certains textes du *Musical Quarterly*. Ce sera l'objet de cette section.

En 1991, alors éditeur scientifique du *Musical Quarterly*, Eric Salzman écrit que « longtemps considéré comme laid et étranger aux oreilles américaines », le concept de *musicology* – dont *The Musical Quarterly* a soutenu la cause – « comme l'étude de la musique et de son sens dans la vie humaine s'est enraciné profondément et, en fait, a été beaucoup discuté »¹³⁸. Onze ans auparavant, Joan Peyser écrivait à propos de ce périodique :

« Depuis le début, *The Musical Quarterly* a été à l'avant-garde du changement dans l'étude de la musique. Il a virtuellement établi la *musicology* comme une discipline aux États-Unis, et, plus tard, il a joué un rôle important dans le passage de la recherche d'archive à l'analyse stylistique qui a dominé le champ ces dernières années. »¹³⁹

¹³⁷ KAUFMAN SHELEMAY, Kay. Crossing Boundaries in Music and Musical Scholarship: A Perspective from Ethnomusicology. *MQ*, printemps 1996, vol. 80, n° 1, p. 19 : « In a very real sense, the three major subdisciplines of modern musical scholarship (historical musicology, ethnomusicology, and music theory) constitute different subcultures, each with its own professional organization to insure the perpetuation of its distinctive social structure. »

¹³⁸ S[ALZMANN], E[ric]. Introduction : 75th Anniversary Issue, *MQ*, hiver 1991, vol. 75, n° 4, p. iv.

¹³⁹ PEYSER, Joan. Editorial, *MQ*, avril 1980, vol. 66, n° 2, p. 232 : « From the beginning, *The Musical Quarterly* has spearheaded change in musical scholarship. It virtually established musicology as a discipline in the United States, and later played a large role in the shift from archive research to the stylistic analysis that has dominated the field in recent years. »

L'établissement de la *musicology* aux États-Unis est le fruit d'un long processus et de réflexions, d'ajustements, de revendications dont *The Musical Quarterly* est un des acteurs. Cette discipline, dont il faut remarquer, qu'elle est entendue dans les trois revues phares comme universitaire, est peu reconnue aux États-Unis au moment de la fondation du *Musical Quarterly*, d'après les propos des auteurs des textes réunis dans l'annexe 3¹⁴⁰. Selon Waldo Selden Pratt, l'étude de la musique est déconsidérée par les spécialistes d'autres domaines, comme le sont, aux yeux des musiciens eux-mêmes, les personnes « qui, ne font qu'étudier et écrire "sur la musique" »¹⁴¹. S'exprime ici le décalage entre celui qui crée la musique, qui la pratique, qui revendique une relation directe avec elle, et celui qui la prend pour objet, qui la commente, qui produit un discours sur la musique. Ce rapport entre la pratique musicale et le discours savant métamusical sera examiné plus loin. Toutefois, certains aspects de cette question sont retenus ici. En 1928, Carl Engel dénonce le manque de musicologues aux États-Unis, c'est-à-dire, doit-il préciser alors, des « musiciens dotés d'une perspicacité critique, d'une clairvoyance historique et d'un savoir bibliographique », « trois attributs, [qui] combinés forment l'arrière-plan d'une culture musicale. »¹⁴²

À cette époque, pour agrandir le cercle des musicologues et accroître l'attention que l'on porte à ce domaine du savoir, les auteurs de ces textes s'appliquent donc à démontrer l'utilité sociale de la *musicology*. Par son activité de musicologue, de critique, de bibliothécaire et d'organisateur de concerts, Carl Engel est engagé dans la promotion de la musique américaine : l'histoire de la musique est aussi pour lui un moyen de témoigner un intérêt pour le passé musical du pays¹⁴³. En 1937, l'heure semble être encore à la défense de la musique comme domaine d'enseignement disciplinaire, selon ce qu'écrit Edward J. Dent :

« Lorsque l'on m'a invité à donner cette conférence, j'ai demandé conseil à quelques-uns de mes amis quant au choix du sujet ; on a insisté pour que je défende la dignité de la musique comme sujet d'étude universitaire. »¹⁴⁴

Il n'est pas surprenant qu'Edward J. Dent choisisse « l'approche historique de la musique » comme objet possible d'enseignement universitaire. L'auteur fait remarquer au lecteur les profits financiers d'une « archéologie musicale », tout en l'invitant à s'interroger sur la valeur marchande de la musique, sur l'usage et sur la raison d'être des recherches archéologiques. Pour lui, le questionnement de l'usage de l'étude musicologique passe par

¹⁴⁰ Cf. annexe 3, 11. Sources bibliographiques : textes sur la *musicology*

¹⁴¹ PRATT, Waldo Selden. On Behalf of Musicology. *MQ*, 1915, vol. 1, p. 10.

¹⁴² ENGEL, Carl. Views and Reviews. *MQ*, 1928, vol. 14, p. 298 : « [...] that is, musicians equipped with critical acumen, historical vision, and bibliographical knowledge. The three attributes combined form the background for a musical culture. »

¹⁴³ *Ibid.*, p. 299.

¹⁴⁴ DENT, Edward J. The Historical Approach to Music. *MQ*, 1937, vol. 23, p. 1 : « When I was invited to give this lecture I asked the advice of some of my American friends as to a choice of subject; and I was urged with some insistence to defend the dignity of Music as a subject of university study. »

celui de l'usage de la musique, de ce qu'est la musique, par celui de son sens et des attentes qu'elle suscite. Quelques pages après cette réflexion et dans la suite de son article, Edward J. Dent insiste sur l'utilité de l'histoire de la musique pour l'amateur, l'interprète et l'enseignant de musique ; se concentrant sur l'université, il vise ensuite les étudiants de musique en général, ceux qui se destinent à une carrière d'interprète ou de compositeurs par exemple, l'histoire de la musique étant liée à la vie de concert : déterrer la musique ancienne ne présente un intérêt « que si on l'entend de nos propres oreilles » ; par ailleurs, l'étudiant de musique ne peut apprendre à créer qu'à partir de ce qui a déjà été produit, c'est-à-dire qu'il ne peut « faire du neuf qu'à partir de l'ancien », sur lequel s'appuie l'enseignant pour lui apprendre la technique et « les moyens d'intensifier et de développer l'imagination créative. »¹⁴⁵ Outre leur utilité patrimoniale, financière et pédagogique, les activités de recherche ont permis, selon Paul Henry Lang, de renouveler la vie musicale en introduisant le concert de musiques baroque et médiévale¹⁴⁶. Le lecteur de la section 4.3 de cette thèse s'apercevra que le lien de la musicologie avec la vie de concert peut être renversé, les deux types d'activité se nourrissant mutuellement. Dans un autre domaine que l'histoire de la musique, celui de la psychologie, Carl Seashore s'intéresse au rôle que peut jouer la psychologie dans la « science et l'art de la musique », c'est-à-dire notamment celui d'organiser l'enseignement de la musique selon les profils psychologiques des élèves, profils établis à partir de mesures, et en fonction de leurs habiletés musicales ; de telles recherches viseraient à améliorer la rentabilité de l'enseignement musical que ce soit sur le plan humain ou matériel.

Alors que dans l'*Archiv für Musikwissenschaft*, les tenants des disciplines systématiques dont fait partie la psychologie de la musique cherchent à montrer l'utilité de leur domaine spécialisé à l'histoire de la musique, les auteurs du *Musical Quarterly* cités dans les lignes précédentes tentent de prouver l'intérêt social, autant que scientifique, des recherches sur la musique. Ceci s'explique par la différence dans le degré d'institutionnalisation de la musicologie en Allemagne et aux États-Unis, mais aussi dans les conditions de fonctionnement des organismes universitaires et de recherche dans ces deux pays et dans l'arrière-plan philosophique de chacun d'entre eux. La *Musikwissenschaft* est fondée notamment sur le courant idéaliste et anti-utilitariste de l'enseignement et de l'éducation, courant plus rationnel qu'empirique¹⁴⁷ ; en revanche, la *musicology* naît aux États-Unis à un moment où, même en Allemagne, ce modèle est menacé. C'est peut-être pourquoi les auteurs

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴⁶ LANG, Paul Henry. Editorial. *MQ*, avril 1964, vol. 50, n° 2, p.217.

¹⁴⁷ POTTER, Pamela Maxine. *Trends in German Musicology, 1918-1945 : The effects of methodological, ideological, and institutional change on the writing of music history*, p. 1-3.

des textes énumérés dans l'annexe 5 déploient autant d'énergie et de mots à prouver l'utilité de la *musicology*, tout en regrettant le manque de reconnaissance dont celle-ci est l'objet.

En 1945, Paul Henry Lang, alors éditeur scientifique du *Musical Quarterly*, dénonce à la fois les dégâts que la seconde guerre mondiale a fait subir à la formation universitaire et la dimension utilitariste de celle-ci. Faut-il indiquer que ce musicologue cosmopolite a effectué une partie importante de ses études – de musique, de musicologie, de littérature comparée – en Hongrie, en Allemagne puis en France, avant de soutenir une thèse sur l'histoire littéraire de l'opéra français aux États-Unis¹⁴⁸ ? Ce parcours de l'Europe vers les États-Unis est celui de plusieurs éditeurs scientifiques de cette revue, comme de nombreux musicologues américains. Formulant des critiques quant au cursus universitaire en musicologie, il invite à rapprocher le musicologue du monde musical et réciproquement : selon lui, la médiocrité de l'enseignement musical mettrait en danger la création musicale et la critique. Face au poids qu'ont acquises les « sciences naturelles », Paul Henry Lang plaide pour un retour aux humanités qui « ne sont pas perdues, seulement négligées. »¹⁴⁹ Quatre ans plus tard, Wolf Franck fait le même constat¹⁵⁰. En 1964, l'état des lieux de l'enseignement universitaire de la musicology aux États-Unis dressé par Claude Palisca, Frank Harrison et Mantle Hood¹⁵¹ sert d'appui à Paul Henry Lang pour « protester », selon son propre terme, contre l'organisation des départements de musique et de *musical scholarship* aux États-Unis, pour renouveler son appel au rapprochement du musicien et du musicologue, à rechercher un équilibre entre la pratique et la théorie dans les cursus universitaires¹⁵². Je ne développerai pas ici les raisons et les faits de l'essor qu'a connu la musicologie aux États-Unis dans la seconde moitié du XX^e siècle ; s'ils reconnaissent ce développement, les textes mentionnés ici se montrent peu indulgents. Sous la direction scientifique de Paul Henry Lang, par la publication de ses « *Editorials* », *The Musical Quarterly* se positionne non seulement comme un organe de publication d'articles scientifiques, mais aussi comme un observateur critique de la vie musicologique américaine.

Le début de ce paragraphe sur la *musicology* évoquait la scission entre les domaines de la musicologie historique, de la théorie musicale et de l'ethnomusicologie. Selon Pamela Maxine Potter, « l'acception anglo-américaine du terme “*musicology*” recouvre principalement l'étude de l'histoire de la musique, distincte de l'ethnomusicologie, de la

¹⁴⁸ Cf. annexe 3, 2.1. Éditeurs scientifiques : indications biographiques

¹⁴⁹ LANG, Paul Henry. *Musical Scholarship at the Crossroads*. *MQ*, juillet 1945, Vol. 31, n° 3, p. 378.

¹⁵⁰ FRANCK, Wolf. *Musicology and Its Founder, Johann Nicolaus Forkel (1749-1818)*. *MQ*, octobre 1949, vol. 35, n° 4, p. 588-601.

¹⁵¹ PALISCA, Claude, HARRISON, Frank, HOOD, Mantle. *Musicology*. Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1963. 337 p.

¹⁵² LANG, Paul Henry. *Editorial*. *MQ*, avril 1964, vol. 50, n° 2, p. 215-226.

théorie et de l'analyse »¹⁵³. Les textes énumérés dans l'annexe 3 sont les lieux de débats et d'échanges qui ont eu cette configuration pour résultat ou qui contestent sa stabilité apparente.

Dans un cas comme celui-ci, le chercheur s'aperçoit que la terminologie a son importance. Que ce soit Waldo Selden Pratt ou Louis Harap, ou d'autres encore, les musicologues américains considèrent que le terme *musicology* hérite par sa forme du français « musicologie » et par son sens également de la *Musikwissenschaft*. La *musicology* emprunte ainsi aux deux tendances qui, on l'a vu, s'opposent tout en se rencontrant. Le terme « *musicology* » est parfois abandonné ou contourné pour la raison qu'il paraît réduire le champ à l'histoire de la musique. C'est en effet cette réduction qu'adoptent Paul Henry Lang et, avant lui, Oscar Sonneck dans un article paru à titre posthume en 1929, « The future of Musicology in America », où ce dernier « parle spécifiquement de “*musicology*” dans le sens étroit d'histoire de la musique »¹⁵⁴. Je l'ai déjà indiqué plus haut, Carl Engel rassemble sous l'appellation de « musicologues » les critiques musicaux, les historiens de la musique et les bibliothécaires musicaux¹⁵⁵ : la *musicology* recouvre ici les domaines de l'histoire de la musique et de certaines des disciplines auxiliaires définies par Guido Adler¹⁵⁶ – auquel le même éditeur scientifique consacre en 1935 un hommage pour son 80^e anniversaire – ainsi que l'esthétique.

Cependant, le profil de la *musicology* tel qu'il apparaît dans *The Musical Quarterly* est loin d'être aussi tranché, même lorsqu'une entente minimale associe ce terme à l'histoire de la musique ; la conception de l'histoire de la musique des auteurs cités ci-dessus n'est pas unique et figée. Par ailleurs, plutôt que de suivre les traces de Guido Adler, Waldo Selden Pratt emprunte la voie indiquée par Hugo Riemann et assigne à la *musicology* un sens plus général. J'ai détaillé le contenu de cet article au chapitre 3¹⁵⁷ ; qu'il me soit cependant permis de noter ici que Waldo Selden Pratt conçoit la définition de la *musicology* en référence à celle de la musique : le champ de la *musicology* est déterminé par rapport à la nature même de la musique. Il écrit en 1915 :

« “Le monde de la musique” – pour utiliser une expression commode – est extrêmement complexe. Il inclut à la fois des expériences subjectives et des éléments objectifs, c'est-à-dire des faits, des principes, des lois, des processus, des produits, des outils, des créateurs, des organisations, des institutions, des pouvoirs, des idéaux. Tout ou partie de ceux-ci peuvent être pris comme sujets de l'examen scientifique, et un tel examen devrait produire quelque chose en vue de la construction d'une “science de la musique” dans son

¹⁵³ POTTER, Pamela Maxine. *Trends in German Musicology, 1918-1945 : The effects of methodological, ideological, and institutional change on the writing of music history*, p. x : « [...] the Anglo-American understanding of the term “musicology” as primarily the study of music history, distinct from ethnomusicology, theory, and analysis. »

¹⁵⁴ SONNECK, Oscar Georg. The Future of Musicology in America. *MQ*, 1929, vol. 15, p. 319.

¹⁵⁵ ENGEL, Carl. Views and Reviews. *MQ*, 1928, vol. 14, p. 297-306.

¹⁵⁶ *Id.*. Views and Reviews. *MQ*, 1935, vol. 21, p. 484-491.

¹⁵⁷ Cf. *supra* 3, 1.3.3. Le premier article du *Musical Quarterly*

ensemble. Là, alors, nous pourrions nous attendre à trouver le champ de la “musicology”. »¹⁵⁸

La définition de la *musicology* ainsi obtenue par Waldo Selden Pratt est large. D'autres auteurs du *Musical Quarterly* déclarent également établir les limites du champ de la musicology par rapport à son objet d'étude, la musique. Charles Louis Seeger, que j'ai rapidement présenté au chapitre 1¹⁵⁹, revendique l'autonomie de la musique comme objet d'observation et la possibilité d'appréhender directement la musique, sans passer par le biais du langage, sans comparaisons et sans utiliser des concepts issus de disciplines différentes. Selon lui, en laissant au « philosophe » le soin de déterminer les objectifs de l'étude de la musique, le musicien s'en dépossède et en perd le contrôle : le discours sur la musique devient alors un discours relevant de la physique, de la psychologie, etc.

« À la place de la représentation non-musicale de la musique qu'elle soit celle de non musiciens ou empruntée par des musiciens, j'appelle à une conception musicale de la musique. Pour le musicien, la musique est la musique. »¹⁶⁰

Charles Louis Seeger « souhaite appliquer le terme “musicology” à l'étude qui tente de maintenir ce point de vue et l'objectif qui en découle implicitement dans le langage. » Il incombe alors deux tâches à la *musicology* ; la première est l'organisation du savoir musical. Les résultats obtenus dans le cadre de recherches qui adoptent une perspective non-musicale sont des « contributions » à l'étude de la musique, dont celles qui sont « susceptibles d'être adaptées comme données (ou dictées) musicologiques seraient alors désignées, en harmonie avec les usages académiques généraux, de physico-musicologiques, psycho-musicologiques, etc. ou musico-physique, musico-psychologique » ; « mais tant qu'ils ne sont pas revus en termes de technique musicale, ils ne peuvent pas être acceptés comme pertinents pour la musique », souligne Charles Seeger. Selon ce dernier, « la seconde tâche de la *musicology* est d'effectuer cette révision » ; par là, alors que la fixation des « frontières » de la plupart des disciplines est difficile, « celles de la *musicology* ne devraient pas être difficiles à fixer. »¹⁶¹

Cependant, contrairement à ce que l'on pourrait croire, pour Charles Seeger, cette conception de la *musicology* ne conduit pas à l'isolement de la musique et à la spécialisation ; au contraire, cet auteur appelle à relier les différentes branches du savoir qui participent à l'étude de la musique. Il conseille au musicologue de fonder les prémisses de son travail

¹⁵⁸ PRATT, Waldo. On behalf of musicology. *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, p.4 : « “The world of music” – to use a convenient phrase – is extremely complex. It includes both subjective experiences and objective things, facts, principles, laws, processes, products, utensils, creators, organizations, institutions, powers, ideals. Any or all of these may be taken as topics of scientific scrutiny, and such scrutiny ought to yield something toward the building up of a comprehensive “science of music.” Here, then, we may expect to find the field of “musicology.” »

¹⁵⁹ Cf. *supra* 1, 2.1.5. « Entre l'oralité et l'écriture »

¹⁶⁰ SEEGER, Charles Louis. On the Principles of Musicology. *MQ*, 1924, vol. 10, p. 247 : « From the non-musical view of music whether held by nonmusicians or borrowed by musicians I appeal for a musical view of music. To the musician, *music is music.* »

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 247.

uniquement sur des « concepts strictement musicaux », c'est-à-dire « essentiels et spécifiques à la musique », comme l'est la mélodie ; dans un second temps, le musicologue introduira des concepts utilisés dans d'autres domaines que la musique comme le rythme et le son, concepts qui ne seront à utiliser que dans leur sens musical. Pour Charles Seeger, la *musicology* doit se défaire de l'idée que « le langage puisse légiférer sur toute chose » :

« Bien sûr, historiquement, nous sommes membres d'un groupe caractérisé par un degré de sophistication linguistique bien plus élevé que notre développement musical. Mais précisément pour contrebalancer cette inégalité et la myopie à laquelle est sujette la plus subtile manipulation des méthodes de l'historiographie, nous devrions privilégier une orientation systématique en musicologie, corrigée, lorsque nécessaire, à la lumière de considérations historiques. »¹⁶²

Par une « orientation systématique », Charles Seeger entend considérer la musique « comme elle est » ou « comme elle est devenue », c'est-à-dire en train de se faire et non par le prisme déformant du langage et de concepts appartenant au passé.

La distorsion qu'introduisent le langage et notamment la narrativité dans la description de la musique est aussi l'objet de réflexion de Leo Treitler dans un article de 1967¹⁶³ qui part de la position de Joseph Kerman¹⁶⁴ ; Leo Treitler défend l'idée que l'histoire de la musique et la critique musicale ne sont pas trop éloignées l'une de l'autre, comme le suppose Joseph Kerman, mais trop proches. Ainsi, il discute la théorie causaliste des positivistes : les causes ne sont pas suffisantes à l'explication des œuvres d'art et la « qualité » doit aussi être prise en compte. Par ailleurs, il constate que souvent l'explication d'une œuvre se fait en comparaison avec une œuvre précédente, c'est-à-dire en fonction des caractéristiques générales d'une classe d'œuvres à laquelle elle est incluse. L'approche causaliste néo-positiviste, des croyances héritées sur la nature du changement et de la nécessité historiques, la conception du développement téléologique de la musique donnée en partage par Guido Adler aux musicologues, ainsi que la forte tradition déterministe de l'histoire de l'art – inscrite dans la dénomination des périodes comme l'Antiquité, le Moyen Âge, la Renaissance – caractérisent le « point de vue historique » sur l'œuvre musicale. Selon Leo Treitler, en musicologie, l'interrogation sur les raisons d'être de l'œuvre musicale a porté préjudice au questionnement sur son être même, c'est-à-dire sur sa « qualité » :

« Dans notre recherche des sources de l'art, nous négligeons la qualité de celui-ci. Nous le faisons au détriment de notre faculté de juger les œuvres d'art, car nos critères de jugement n'ont que peu en commun avec les manières dont nous appréhendons les œuvres. Alors il nous reste une histoire dans laquelle l'esthétique et l'herméneutique ne

¹⁶² SEEGER, Charles Louis. *On the Principles of Musicology*. *MQ*, 1924, vol. 10, p. 248: « Of course, historically, we are members of a group characterised by a degree of linguistic sophistication far in excess of our musical development. But it should be precisely to offset this inequality and the myopia to which even the subtlest manipulation of the methods of historiography are subject that we should emphasise a *systematic* orientation in musicology, corrected, when necessary, in the light of *historical* considerations. »

¹⁶³ TREITLER, Leo. *On historical Criticism*. *MQ*, avril 1967, vol. 53, n° 2, p. 188-205.

¹⁶⁴ Cf. *supra* Chapitre 1, 4.1.1. Controverses à propos de la musicologie

jouent pas un rôle déterminant. Mais, il se pourrait cependant que la même obsession de la causalité qui produit une histoire si étrangement partielle est responsable aussi des distorsions dans la narrativité au nom de laquelle on sacrifie tant ; il se pourrait que de nos préjugés catégoriques résultent non seulement notre interprétation et notre évaluation des œuvres d'art, mais même ces sujets que nous tenons pour être ouverts au traitement objectif et scientifique : la lecture des œuvres d'art et l'attribution de l'autorité, de la chronologie et de l'origine. »¹⁶⁵

Il s'agit là de quelques lignes conclusives de l'article de Leo Treitler ; elles inspirent la suite du présent texte. Du débat lancé par Joseph Kerman, l'auteur de cet extrait retient et défend ici la nécessité de rétablir l'équilibre entre l'histoire de la musique, l'esthétique et l'herméneutique en revoyant les fondements de l'examen de l'œuvre musicale. Un autre aspect de ce débat concerne la question du rôle de l'analyse musicale dans le champ musicologique. Vingt ans après la publication de la communication de Joseph Kerman, « *A Profile for American Musicology* »¹⁶⁶, en 1985, Reed J. Hoyt se lance à la « défense de l'analyse musicale » en examinant les attaques de Leo Treitler et de Joseph Kerman sur l'analyse. Le questionnement de l'auteur porte sur les méthodes et sur la légitimité de l'analyse musicale. Les conflits à l'intérieur de la sphère musicologique participent ainsi aux changements de perspectives, d'équilibres, de distribution des rôles.

Parfois, ces tensions aboutissent à une nouvelle définition des frontières extérieures de la *musicology*. En 1964, Paul Henry Lang se réfère à la sécession des sous-disciplines de la *musicology* que sont la théorie musicale et l'ethnomusicologie. Dans les années 1950, comme je l'ai déjà indiqué, des chercheurs appartenant à ces deux branches ont formé des entités séparées en créant des sociétés savantes spécialisées, des organes de publication et des cursus d'enseignement universitaire spécifiques. Paul Henry Lang dénonce le fait que les départements américains de musicologie évitent le terme « *musicology* » pour le remplacer par celui de « *history of music* », alors que la *musicology* ne se réduit pas à cette discipline ; ainsi, il regrette que la théorie musicale soit envisagée comme une discipline pratique, c'est-à-dire principalement au service de la composition, alors qu'« elle est au centre de la *musicology* ». De même, il refuse la séparation de l'ethnomusicologie de sa discipline mère¹⁶⁷.

¹⁶⁵ TREITLER, Leo. On historical Criticism. *MQ*, avril 1967, vol. 53, n° 2, p. 205 : « In our quest for the sources of art we neglect its quality. We do so to the disadvantage of our faculty for judging art works, for our standards of judgment have little to do with the ways in which we apprehend works. Then we are left with a history in which esthetics and hermeneutics play no significant part. But it may yet be that the same obsession with causality that yields such a curiously one-sided history is responsible also for distortions in the narrative for which so much is sacrificed ; that our categorical prejudgments effect not only the interpretation and assessment of art works, but even those matters that we take to be open to "objective", "scientific" treatment : the reading of art works and the attribution of authorship, chronology, and provenance. »

¹⁶⁶ KERMAN, Joseph. A Profile for American Musicology, *JAMS*, printemps 1965, vol. 18, n° 1, p. 61-69.

¹⁶⁷ LANG, Paul Henry. Editorial. *MQ*, avril 1964, vol. 50, n° 2, p.215-226.

C'est aussi cette position que soutient Bruno Nettl en 1982 dans une recension critique du *New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹⁶⁸.

La scission qu'opèrent l'ethnomusicologie et la théorie musicale paraissent conduire à un repli de la *musicology* sur elle-même. Cependant, *The Musical Quarterly* exprime à plusieurs reprises des tentatives de repousser les limites de la discipline, comme le fait Joan Peyser en tant qu'éditeur scientifique en 1980 :

« Le présent numéro du *Musical Quarterly* étend une nouvelle fois les frontières de la *musicology* vers des domaines non explorés, ceux qui touchent à la perception et à la création. »¹⁶⁹

En 1996, Kay Kaufman Shelemay emploie la métaphore de frontières croisées et s'en explique :

« Je voudrais employer la métaphore de frontières croisées au regard de deux aspects pertinents en ce qui concerne la musique et son étude : d'une part, la manière par laquelle la musique fait se croiser de plus en plus les frontières culturelles et se redéfinit ainsi nécessairement elle-même comme elle redéfinit son étude ; d'autre part, le mouvement potentiel de la science de la musique à travers des limites disciplinaires déjà discontinues, en partie en réponse aux changements intervenus en musique, mais aussi comme un résultat de l'interaction et du discours scientifiques. »¹⁷⁰

Kay Kaufman Shelemay s'intéresse aux facultés qu'ont les théories de voyager et de traverser les frontières, c'est-à-dire à la porosité des espaces discursifs et à leur mobilité. Cela me fait revenir au début de cette section : citant un passage du même article, j'ai mentionné le glissement qui s'opère dans *The Musical Quarterly* du terme « *musicology* » vers celui de « *musical scholarship* », employé ici dans le texte original de cet extrait.

2.4. Synthèse

Je reviens donc à la terminologie qui est un des points de départ de la réflexion engagée dans la présente partie 4.2. sur le caractère relatif de l'indexation et sur la nécessaire réduction dans l'opération d'indexation. Le terme « musicologie », que j'ai choisi comme catégorie d'indexation, renvoie à une étendue – ou à une profondeur – sémantique, qui est celle du texte objet de l'indexation et, au-delà, celle de l'infinité de son contexte. Dans le vocable « musicologie », je projette trois acceptions de la discipline, respectivement celles de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, de la *Revue de Musicologie* et du *Musical Quarterly*. Une entente relative existe sur les frontières de cette discipline, de ses méthodes et de ses outils et permet

¹⁶⁸ NETTL, Bruno. Non-Western and Folk Music, and Ethnomusicology. *MQ*, avril 1982, Vol. 68, n° 2, p. 153-160.

¹⁶⁹ PEYSER, Joan. Editorial, *MQ*, avril 1980, vol. 66, n° 2, p. 232.

¹⁷⁰ KAUFMAN SHELEMAY, Kay. Crossing Boundaries in Music and Musical Scholarship: A Perspective from Ethnomusicology. *MQ*, printemps 1996, vol. 80, n° 1, p. 13 : « I would like to employ the metaphor of crossing boundaries in regard to two aspects relevant to music and its study : first, the manner in which music increasingly crosses cultural boundaries and in this way necessarily redefines itself and its study ; and second, the potential movement of musical scholarship across formerly discrete disciplinary borders, in part as a response to changes in the music, but also as an outcome of scholarly interaction and discourse. »

de rassembler sous une seule étiquette la richesse et la diversité des définitions proposées par les auteurs cités dans les lignes précédentes. Cependant, cette catégorie unique ne doit pas occulter le caractère polymorphe de la musicologie, le déplacement de ses frontières et la mobilité intra-disciplinaire. Par ailleurs, le découpage nécessaire à l'indexation subit une mise en cause permanente¹⁷¹ et la création même d'un tel outil d'analyse équivaut, d'une certaine manière, à créer de nouveau une classification de la musicologie sur la base d'un corpus d'articles de revues, ce qui n'est pourtant pas mon objectif.

Si l'histoire de la musique prime tant en musicologie, c'est peut-être, comme le montre Wolf Franck¹⁷², parce que cette discipline se constitue sous l'emprise de celle de l'histoire. Cédant à la tentation généalogique, Wolf Franck retourne sur les pas de la *Musikwissenschaft* jusqu'à Johann Nicolaus Forkel qui, selon ses propos, « est à l'origine de la méthode d'investigation qui, jusqu'à aujourd'hui, tient lieu de musicologie », méthode que le schéma de Guido Adler ne met pas en cause. Johann Forkel réside à Göttingen, dont l'université créée en 1737 se fonde sur l'alliance du progrès et de la raison dans les humanités ; un des grands accomplissements de cette université est l'École historique de Göttingen. Forkel adopte une perspective qui l'amène à organiser systématiquement les sujets musicaux selon cinq sections – acoustique, mathématiques du son, notation et théorie, forme et style, esthétique et pratique d'interprétation – parmi lesquelles l'histoire de la musique n'est pas mentionnée, pour la simple raison que « pour Forkel, l'histoire n'est rien d'autre que la révélation graduelle de la nature de la musique au cours du temps et que, par conséquent, elle est complètement contenue dans son système. »¹⁷³ Wolf Franck écrit qu'« il est difficile si ce n'est impossible de déterminer la manière dont la doctrine de Forkel prit racine parmi ses contemporains, se propagea dans le futur, et finalement s'établit comme une nouvelle branche du savoir. »¹⁷⁴ L'objet de l'investigation de Johann Nicolaus Forkel était non la musique, mais les documents musicaux. Seule la « forme documentaire » de la musique lui semblait pertinente : « le caractère intangible de la musique devait être changé en quelque chose de tangible avant que tout examen ne devienne possible. »¹⁷⁵ La suprématie du document en musicologie conduit à

¹⁷¹ Ainsi, on peut par exemple se poser les questions suivantes : puis-je considérer l'ethnomusicologie comme une branche de la musicologie ? Ce domaine entretient-il réellement des relations de subordination avec la musicologie ? La musicologie est-elle une discipline ? Est-elle une science ? Fait-elle partie des sciences humaines ? Dois-je assimiler « musicologie » et « histoire de la musique » ?

¹⁷² FRANCK, Wolf. Musicology and Its Founder, Johann Nicolaus Forkel (1749-1818), *MQ*, octobre 1949, vol. 35, n° 4, p. 588-601.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 593 : « History is, for Forkel, nothing but the gradual revelation of the nature of music in the course of time and is therefore completely contained in his system. »

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 595 : « It is difficult if not impossible to determine how Forkel's doctrine took root among his contemporaries, spread into the future, and finally became established as a new branch of learning. »

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 595-596 : « [...] it was the intangible character of music that had to be changed into something tangible before any investigation became possible. »

l'effacement de l'interprète derrière l'auteur et l'œuvre¹⁷⁶. Les difficultés épistémologiques à saisir la dimension allographique de la musique sont provisoirement résolues, selon Rémy Campos, Olivier Donin et Frédéric Keck, par « le recours au *medium* visible : celui de la partition, de la notation, du support écrit – la matérialité graphique du texte musical servant d'appui à sa manipulation. »¹⁷⁷ Ces auteurs formulent la proposition suivante :

« Interroger la constitution de la musicologie, c'est donc ébranler la force du paradigme graphocentrique, à la fois grisant par son efficacité à articuler archives, philologie et musicologie, et désespérément fermé à la question des usages (lecture, écoute, exécution instrumentale...), dont il contribue, en opérant une distinction entre texte et contexte, à rendre impossible toute compréhension. »¹⁷⁸

C'est avec une pareille sévérité que François Lesure s'exprime à plusieurs reprises sur la musicologie. Dans *Current Musicology*, il dénonce encore en 1972 le repli de la musicologie autour du document et encourage les musicologues à s'interroger sur les fondements de leur discipline et sur ses méthodes :

« [...] la musicologie atteint un point où elle devrait repenser sa méthodologie. Certainement, cette méthode a prouvé son intérêt pour des bibliographies ou des catalogues, le déchiffrement de systèmes de notation, ou l'édition de textes. Elle a simplement eu à suivre les modèles offerts par l'histoire et la philologie. [...]. Le déséquilibre qui existe entre l'accumulation de documents, d'éditions et la classification des sources d'un côté, et des idées significatives de l'autre continue à augmenter. Ainsi, la discipline souffre encore d'une banque-route idéologique. »¹⁷⁹

À la lecture des articles recensés dans les annexes 3, 4 et 5¹⁸⁰, cette déclaration paraît bien critique. En effet, si, dans ces articles, la musicologie se concentre effectivement pendant de nombreuses années sur l'histoire de la musique, la conception de cette dernière n'est pas figée et fait l'objet de régulières réflexions : l'*Archiv für Musikwissenschaft* et *The Musical Quarterly* en fournissent de nombreux et riches exemples. À la libération du joug historique contribuent des publications comme celle de Fritz Bose dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* en 1966¹⁸¹ ainsi que des ruptures institutionnelles et épistémologiques comme celles qui se produisent aux États-Unis pour l'ethnomusicologie et la théorie musicale qui cherchaient à sortir de l'ombre de l'histoire de la musique. On voit par des tentatives comme celles-ci que

¹⁷⁶ Cf. Annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique (catégorie « Personne ») L'interprète est en effet peu représenté dans les titres des articles des trois revues « phares ».

¹⁷⁷ CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas, KECK, Frédéric. Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970). *RSHS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 3-17.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 3-17.

¹⁷⁹ LESURE, François. Toward a Committed Musicology. *CM*, 1972, vol. 14, p. 128-129 : « [...] musicology is reaching a point where it might well rethink its methodology. Certainly, this method has proven its worth for bibliographies or catalogues, deciphering notational systems, or editing texts. It has only had to follow the models offered by history and philology. [...]. The imbalance which exists between the accumulation of documents and editions and the classification of sources on the one hand, and significant ideas on the other, continues to increase. Thus the discipline still suffers from an ideological bankruptcy. »

¹⁸⁰ Cf. Annexes 3, 4, 5 : Sources bibliographiques (Textes sur la *musicology*, la musicologie et la *Musikwissenschaft*)

¹⁸¹ BOSE, Fritz. Musikgeschichtliche Aspekte der Musikethnologie. *AfMW*, 1966, vol. 23, p. 239.

sont mouvantes non seulement les frontières extérieures de la musicologie, mais aussi la répartition interne des éléments qui la constituent.

Rémy Campos, Nicolas Donin et Frédéric Keck constatent que les « débordements des limites disciplinaires ne s'accompagnent pas cependant de franchissement des frontières linguistiques. »¹⁸² Ce n'est pas la contribution isolée de Norbert Dufourcq dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* qui infirmera ce propos. Il est vrai que l'étude citée ici se concentre sur la France : l'accusation d'isolationnisme de la musicologie française peut être formulée également à l'encontre de l'*Archiv für Musikwissenschaft* qui ne compte que de très rares concepts et travaux étrangers parmi ses pages. En revanche, la *musicology* américaine et notamment *The Musical Quarterly* se sont enrichis de la tradition musicologique d'Europe centrale¹⁸³.

Dans un écrit paru dans *Acta musicologica* en 1958, antérieur à la citation mentionnée ci-dessus, François Lesure dresse un état de la musicologie depuis 1945 et remarque l'absence de questionnement des musicologues par rapport aux fondements de leur discipline :

« Est-il possible actuellement de déceler des tendances de la musicologie, en France comme d'ailleurs dans tout autre pays ? J'avoue pour ma part n'en n'apercevoir que de bien pâles. Il y a, certes, de notables différences de méthode, quelques querelles de terminologie, mais une carence caractérisée de courant général, comme on peut en rencontrer en sociologie ou en histoire, une sorte de carence idéologique. Ce qui fait regretter que les musicologues ne s'interrogent pas davantage sur les fondements de leur discipline, sur la portée de leur méthode, sur le but exact à atteindre, mais ce qui n'empêche pas cependant de grouper les acquisitions récentes ni de s'interroger sur les perspectives d'avenir. »¹⁸⁴

Une comparaison des textes sur la musicologie extraits des trois revues phares confirme ce regret : dans la *Revue de Musicologie* les textes sur la discipline sont nettement moins nombreux que ceux de l'*Archiv für Musikwissenschaft* et surtout ceux du *Musical Quarterly*. Ce constat est corroboré par la citation suivante extraite d'un article de Remy Campos sur la musicologie française au début du XX^e siècle :

« Même au sein de la Société française de Musicologie, les discussions des communications présentées pendant les séances formaient la portion congrue des premiers procès-verbaux. On y trouvait le résumé des textes présentés oralement (ils sont généralement publiés ensuite dans les numéros suivants du Bulletin) mais les débats, quand ils avaient lieu, étaient à peine mentionnés. À l'issue de la première année d'activité, et tandis que le nombre des membres s'élève à 70, le président Lionel de La Laurencie fait un premier bilan : "Au cours de quatre séances ordinaires, la Société a entendu huit communications, la plupart accompagnées d'auditions musicales". On n'était pas venu là pour travailler ensemble mais pour écouter le résultat des travaux des collègues. L'année suivante (1918-1919), on ne trouvera plus aucune allusion dans les procès-verbaux à une quelconque controverse ou même à des questions posées à l'issue

¹⁸² CAMPOS, Remy, DONIN, Nicolas, KECK, Frédéric. Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970). *RSHS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 3-17.

¹⁸³ S[ALZMANN], E[ric]. Introduction : 75th Anniversary Issue, *MQ*, hiver 1991, vol. 75, n° 4, p. v.

¹⁸⁴ LESURE, François. La musicologie française depuis 1945. *AcM*, 1958, vol. 30, p. 8.

des communications. La même tendance peut se retrouver dans la *Revue de Musicologie* (qui succède au *Bulletin de la Société Française de Musicologie* en 1922), compte rendus d'ouvrages y compris. »¹⁸⁵

Cette remarque sans complaisance concerne spécifiquement la Société française de Musicologie et je ne me permettrai pas de généraliser ces observations effectuées sur une seule revue à l'ensemble de la musicologie française. Ainsi, la rareté du débat et de la réflexion sur la musicologie dans ce périodique peut-elle aussi répondre à une volonté de défendre une conception positiviste de la discipline : la *Revue de Musicologie* revendique de cette manière le fait d'être un organe principalement dédié à la publication des résultats de recherche, calqué sur le modèle de la revue scientifique et technique. Cependant, abandonner le questionnement sur sa propre discipline à d'autres supports, c'est courir le risque de le voir s'affaiblir. Cette tendance paraît s'inverser en 1998 avec la publication d'une partie des communications au colloque « Musicologie : objectifs et méthodologies » organisé par la Société française de Musicologie¹⁸⁶. Il serait pourtant mensonger d'affirmer que ce périodique ne publie pas de textes réflexifs sur la musicologie avant cette date. Ce que je souhaite ici est seulement mettre au jour le fait que les revues adoptent des stratégies différentes de légitimation de la discipline : la *Revue de Musicologie* s'adosse sur le modèle de la revue scientifique et technique pour légitimer la musicologie aux yeux de la communauté scientifique ; au contraire, *The Musical Quarterly* prend le parti de laisser se développer des débats en son sein et de tenir des discours revendicatifs qui démontrent l'utilité sociale de la *musicology* – ce qui se heurte à la conception idéaliste de la musicologie – ainsi que la faculté de cette discipline à s'ouvrir à d'autres domaines scientifiques ou pratiques.

Dans les trois revues, la définition de la discipline passe par la fixation de frontières extérieures et de relations internes, par l'élaboration de méthodes, par la proposition d'angles de vue et d'outils. Un aspect a particulièrement attiré mon attention : la tendance des auteurs à se fonder sur les classifications de Guido Adler et de Hugo Riemann. Des références à ces tableaux systématiques sont présentes dans chacune des trois revues, avec une prévalence de l'*Archiv für Musikwissenschaft*. Toutefois, ces citations, même lorsqu'elles font subir des transformations à la proposition d'origine, rendent visibles une lignée généalogique et des réseaux¹⁸⁷. S'intéressant au parrainage¹⁸⁸ dans la Société française de Musicologie qu'il qualifie de « confrérie », Rémy Campos écrit que :

¹⁸⁵ CAMPOS, Rémy. Philologie et sociologie de la musique au début du XX^e siècle : Pierre Aubry et Jules Combarieu. *RSHS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 19-47.

¹⁸⁶ Musicologie : objectifs et méthodologies. *RM*, 1998, vol. 84, n° 1, p. 63-138.

¹⁸⁷ Cf. Annexes 3 (2. Éditeurs scientifiques) et 5 (2. Éditeurs scientifiques)

¹⁸⁸ La Société française de Musicologie recrute effectivement ses membres par parrainage jusqu'en 1975, date à laquelle elle abandonne cette procédure. Cf. GRIBENSKI, Jean. Avant-propos. *Musicologie : objectifs et méthodologies*. *RM*, 1998, vol. 84, n° 1, p. 65.

« L'importance des échanges entre individus fut d'autant plus grande que l'institutionnalisation de la musicologie était embryonnaire, le milieu savant étant constitué d'un nombre infime d'individus – moins d'une vingtaine vers 1900. »¹⁸⁹

Selon l'auteur de ces lignes, cet « individualisme » conduit à « l'absence de débat institutionnalisé », à une défection de la dimension collective. Or, si, en ces premières années du XX^e siècle, on peut éventuellement constater un manque de cohésion de la communauté musicologique naissante, il faut pourtant remarquer que la publication d'une revue est bien une activité collective qui, progressivement, contribue à établir une « science » d'après ce que montre Waldo Selden Pratt en 1915 :

« Les résultats scientifiques de toute sorte sont diffusés par la publication pour la conservation et la référence. En même temps que la publication se développe et devient plus élaborée, on passe graduellement du niveau des opinions personnelles isolées et hésitantes à celui d'une opinion collective relativement stabilisée et unifiée. C'est à ce stade développé de la pensée concernant tout domaine que s'applique d'ordinaire le nom de "la science" de ce domaine. Comme cette science mature – comme un art mature – représente une habitude sociale de pensée, elle possède de nombreuses qualités de ce que nous appelons une "institution". Bien que construite grâce aux efforts d'individus, elle acquiert finalement une position qui semble indépendante de ses créateurs. »¹⁹⁰

Les médiations instaurées par la publication et en particulier par les revues construisent un collectif qui, de fait, peut se révéler « fermé » selon le terme de Baudouin Jurdant, c'est-à-dire notamment n'adopter que discrètement une attitude réflexive sur ses propres activités et productions¹⁹¹, ne les mettre que peu en cause, et entretenir un système de pensée replié sur lui-même. Il ne me semble pas que cela soit le cas de ces revues : je le montrerai au chapitre 5.

3. Répertoires

À ce collectif que la revue fédère appartient une culture ; de cette dernière notion, je retiens la définition proposée par Egon Wellesz :

« Par culture, nous entendons l'ensemble des objets auxquels sont affectées des valeurs reconnues par tous et que l'on cultive au vu de ces valeurs. »¹⁹²

¹⁸⁹ CAMPOS, Rémy. Philologie et sociologie de la musique au début du XX^e siècle : Pierre Aubry et Jules Combarieu. *RSHS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 19-47.

¹⁹⁰ PRATT, Waldo. On behalf of musicology. *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, p. 7 : « Scientific results of all kinds are made known for preservation and reference by publication. As publication proceeds and becomes elaborate there is a gradual advance from the stage of detached and tentative personal opinions toward that of relatively settled and unified collective opinion. It is to this developed stage of thought regarding any field that the name of "the science" of that field is ordinarily applied. Since this mature science-like a mature art-represents a social habit of thought, it has many of the qualities of what we call an "institution." Although built up by the efforts of individuals, it finally acquires a standing that seems independent of its creators. »

¹⁹¹ JURDANT, Baudouin, entretien avec Joëlle Le Marec. Écriture, réflexivité, scientificité. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 131-143.

¹⁹² WELLESZ, Egon. Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 444 : « Unter Kultur verstehen wir die Gesamtheit der Objekte, an denen allgemein anerkannte Werte haften, und die mit Rücksicht auf diese Werte gepflegt werden. »

La culture musicologique du collectif se construit en fonction de valeurs reconnues par les membres de celui-ci ; ces valeurs ne sont pas exclusivement musicologiques : elles appartiennent à la société en général, au monde musical, au monde scientifique, aux collectifs dont dépendent les membres du collectif restreint de la revue ; dotées d'une certaine stabilité, ces valeurs contribuent à la formation de répertoires musicologiques qui se modifient au gré des réévaluations. Certains, comme Katherine Bergeron, Philip V. Bohlman et Don Michael Randel, parlent de canons musicologiques.

Plutôt que de considérer comme établi le fait que la musicologie soit dominée par des canons, j'examinerai les répertoires que les trois revues phares, en tant qu'espaces de représentation, mettent en scène. En effet, je préfère d'abord distinguer la notion de répertoire de celle de canon, comme le suggère Joseph Kerman : « Un canon est une idée ; un répertoire un programme d'action » ; « les répertoires sont déterminés par les interprètes, les canons par les critiques – qui sont de préférence des musiciens, mais par définition des hommes de lettres ou au moins des personnes qui écrivent sur la musique. »¹⁹³ Je m'inspire ici aussi de la position défendue par William Weber qui commente la distinction faite par Joseph Kerman entre le répertoire qui relève de conventions et qui, au départ, ne possède pas de statut canonique, et le canon, liste hiérarchisée d'œuvres qui fonctionnent comme des modèles pour le goût musical tant du point de vue critique qu'esthétique¹⁹⁴ :

« Ce que je voudrais montrer ici est de quelle manière les répertoires se sont développés à l'origine sans véritable statut de canon ; avant le canon, il y avait le répertoire, et c'est là que toute la tradition a commencé. »¹⁹⁵

Si William Weber emprunte cette distinction à Joseph Kerman, il discute cependant la conception de celui-ci quant au rôle des mouvements littéraires comme le Romantisme dans la formation du canon musical : celui-ci « a ses propres origines, et tout en étant en interaction étroite avec des tendances littéraires et esthétiques, il s'est développé essentiellement à partir de traditions et de rôles culturels nouveaux qui étaient de nature musicale. »¹⁹⁶ C'est affirmer la dimension sociale du canon et ce n'est pas pour autant nier le rôle déterminant de l'écriture et de ses supports, parmi lesquels la revue, dans le processus de canonisation.

¹⁹³ KERMAN, Joseph. A Few Canonic Variations. *CI*, septembre 1983, vol. 10, n° 1, p. 107-125 : A canon is an idea ; a repertory is a program of action. » ; « Repertories are determined by performers, canons by critics – who are by preference musicians, but by definition literary men or at least effective writers about music. »

¹⁹⁴ WEBER, William. The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon, *JRMA*, 1989, vol. 114, n° 1, p. 6.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 6 : « What I would like to show here is how repertories grew up originally without true status as canon ; before canon there was repertory, and that is where the whole tradition began. »

¹⁹⁶ *Ibid.* : « The musical canon had its own origins, and while it interacted closely with tendencies in literature and aesthetics, it essentially grew out of traditions and new cultural roles that were musical in nature. »

3.1. L'écriture, l'œuvre, l'auteur, le patrimoine

Le pluriel affecté à « répertoires » est encore emprunté à Joseph Kerman¹⁹⁷. À chaque espace de représentation et à chaque groupe social appartient un répertoire variable. Il sera question ici des répertoires du *Musical Quarterly*, de la *Revue de Musicologie* et de l'*Archiv für Musikwissenschaft*.

Imaginons que le sommaire tienne lieu de liste de répertoire, ce qui renvoie à la fonction déictique du titre¹⁹⁸. L'analyse des sommaires de la revue conduit à l'extraction et à la synthèse des caractéristiques principales des répertoires représentés par les trois revues. Je confronterai les résultats obtenus à ceux de Calvin Harold Elliker sur les tendances thématiques de la presse périodique entre 1952 et 1987¹⁹⁹, de Don Michael Randel et de Philip V. Bohlman sur les canons musicologiques²⁰⁰. Pour les besoins de l'étude, j'attache chaque titre du sommaire à une ou plusieurs catégories thématiques : une classe de titres peut être conçue comme une constellation d'unités avec leurs caractéristiques individuelles et reliées à plusieurs groupes.

En 1953, Hans Mersmann écrit dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* :

« Parmi [les sciences], l'histoire des arts occupe une place particulière. Plus elle s'éloignait de la forme ancienne et originelle de l'histoire héroïque pour aller vers une critique de la forme et du style, plus le panorama de ses relations s'élargit, plus des questions sociologiques se présentèrent aussi dans son champ de vision. Celles-ci furent régulièrement posées aux frontières et tirèrent leur droit d'existence du domaine de l'œuvre individuelle, de l'artiste ou de l'époque. »²⁰¹

On trouve réunis dans cette citation, qui concerne une certaine *Musikwissenschaft*, différents éléments du répertoire musicologique que je présenterai ci-dessous : la domination d'une approche historique de la musique, de l'œuvre, de l'auteur et de la période, à partir desquels se construit la notion de patrimoine, quatre aspects autour desquels sont organisés les pages suivantes. On peut voir dans la structuration du discours tenu dans les trois revues phares autour de ces quatre notions d'auteur, d'œuvre, de périodisation et de patrimoine un

¹⁹⁷ KERMAN, Joseph. A Few Canonic Variations. *CI*, septembre 1983, vol. 10, n° 1, p. 107-125.

¹⁹⁸ Cf. *supra* chap. 3, 3.2.2. Des instruments topographiques pour orienter le lecteur ; chap. 3, 3.3. Les sommaires, objets de l'analyse de contenu

¹⁹⁹ ELLIKER, Calvin Harold. *The Periodical Literature of Music : Trends from 1952 to 1987*. PhD. Thesis. Urbana, Illinois : University of Illinois, 1996. 232 p.

²⁰⁰ RANDEL, Don Michael. The Canons in the Musicological Toolbox. In Bergeron, Katherine, Bohlman, Philip V. *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*. Chicago, Londres : University of Chicago Press, 1992. P. 10-22.

BOHLMAN, Philip V. Epilogue : Musics and Canons. In *Ibid.* P. 197-210.

²⁰¹ MERSMANN, Hans. Soziologie als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte. *AfMW*, 1953, vol. 10, p. 1 : « Unter diesen [die Wissenschaften] nimmt die Geschichte der Künste eine besondere Stelle ein. Je weiter sie sich von der alten, ursprünglichen Form der Heroengeschichte nach der Seite einer Form- und Stilkritik hin entwickelte, je umfassender die Schau ihrer Zusammenhänge wurde, um so mehr traten auch soziologische Fragestellungen in ihren Gesichtskreis. Sie wurden immer wieder am Rande gestellt und gewannen ihr Lebensrecht aus dem Bereich des einzelnen Werkes, des Künstlers oder der Epoche. »

point commun avec les sciences littéraires et l'histoire de l'art. D'une part, on peut considérer que la musicologie a emprunté à ces deux disciplines, étant institutionnellement liée à celles-ci par les premiers cursus d'histoire de la musique à l'université et de nombreux auteurs de la *Revue de Musicologie* par exemple étant issus de ces disciplines ; d'autre part, les trois disciplines se sont constituées conjointement à l'émergence de ces notions. En musicologie, une hiérarchie s'établit entre des perspectives disciplinaires dominantes ou centrales et d'autres auxquelles on accorde un rôle subalterne ou périphérique. Cette distribution peut changer : les relations entre les styles de pensée, selon l'expression de Ludwik Fleck²⁰², et leurs mouvements imposent des permutations dans le quadrillage de l'espace disciplinaire²⁰³.

Tout en englobant la totalité des titres d'une revue, le sommaire permet de repérer des dominances et des évolutions. J'ai volontairement restreint cette analyse à une approche thématique. Les résultats obtenus sont proches du canon musicologique qu'en 1992 Don Michael Randel considère comme dominant²⁰⁴. Pour lui, la notation musicale représente un critère primordial pour le partage des musiques entre la musique écrite « qui s'avère être principalement la musique savante occidentale », objet de la musicologie, et la musique de tradition orale, objet de l'ethnomusicologie ; il semble que cet auteur adopte la distinction entre la *musicology* et l'*ethnomusicology* qui a souvent cours aux États-Unis. Cela ne surprendra pas le lecteur d'apprendre que les auteurs des trois revues phares concentrent leur attention de manière largement prioritaire sur la tradition musicale écrite. Selon Don Michael Randel, la notation musicale fonde aussi deux « concepts favoris » de la musicologie : l'œuvre en soi et le compositeur en tant que « force créative »²⁰⁵. Effectivement, l'indexation du contenu des titres de la revue fait émerger des thèmes principaux qui correspondent aux catégories « Période », « Personne », « Zone géographique », « Œuvre ». Ces groupes thématiques dépendent les uns des autres, l'œuvre étant associée à un créateur, tous deux insérés dans une période et dans une zone géographique donnés.

Intéressons-nous d'abord au compositeur. Cette classe de musiciens y est la plus représentée quantitativement²⁰⁶, alors que certaines catégories de personnes sont délaissées ou même ignorées, comme les professeurs de musique, les critiques musicaux, les professionnels de l'édition, de l'impression et de la librairie, les administrateurs d'institutions musicales, les musiciens de jazz ou de rock, les chefs d'ensembles musicaux, les interprètes. Ces trois derniers groupes de personnes semblent, en revanche, dominer dans les magazines musicaux.

²⁰² FLECK, Ludwik. *Genèse et développement d'un fait scientifique*. 280 p.

²⁰³ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. 362 p.

²⁰⁴ RANDEL, Don Michael. The Canons in the Musicological Toolbox. In Bergeron, Katherine, Bohlman, Philip (éd.). *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*, p. 10-22.

²⁰⁵ RANDEL, Don Michael. *Op. cit.*, p. 12.

²⁰⁶ Cf. annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique

Sur l'ensemble des trois revues, on peut déterminer un noyau de compositeurs mentionnés particulièrement souvent dans les titres d'articles²⁰⁷, noyau qui varie légèrement d'une revue à l'autre. Les compositeurs sont représentés quantitativement dans les titres d'articles des trois revues selon différents modes, la concentration et la fréquence de mention des noms faisant face à la dispersion et au nombre important d'individus cités. Dans les trois revues, le trio Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven figure parmi les dix compositeurs les plus cités ; Richard Wagner se joint à eux si l'on élargit le cercle aux treize compositeurs les plus mentionnés dans les sommaires. Je reviendrai bientôt sur cette domination germanique du répertoire des revues phares et je retiens ici principalement l'intérêt porté à l'auteur de l'œuvre musicale. Biographies, genèse des œuvres, études d'autographes sont autant d'approches du compositeur. Dans ces revues sont extrêmement rares les articles consacrés à des pièces musicales anonymes, à des périodes antérieures à la construction de la notion d'auteur, c'est-à-dire avant le ^{xiv}^e siècle²⁰⁸, à des musiques où l'auteur fait l'objet d'une définition différente ou est absent, comme les musiques populaires. Catherine Massip note l'importance de l'autographe en musicologie, qui se confirme dans les revues phares. Celui-ci participe à la construction des notions d'œuvres et d'auteur, la recherche de la source de l'œuvre relèvant d'une démarche philologique²⁰⁹ :

« Il suffit de consulter les catalogues d'antiquariat ou les catalogues de ventes publiques des dernières décennies pour comprendre la place éminente qui est désormais attribuée à un manuscrit autographe, écrit de la main même du compositeur de l'œuvre. Par le terme "autographe", on désigne d'ailleurs des documents de nature très différente : esquisses, particelles, partitions générales, réductions pour piano. Or, cette façon de considérer le manuscrit autographe est relativement récente. Il est communément admis qu'au ^{xviii}^e siècle, comme au ^{xvii}^e siècle, on ne conserve pas le manuscrit d'une œuvre dès lors qu'elle est éditée. »

Il suffit également de consulter la *Revue de Musicologie*, l'*Archiv für Musikwissenschaft* et *The Musical Quarterly* pour constater l'importance que le musicologue accorde à ce type de document²¹⁰. Œuvres manuscrites, lettres autographes, différentes versions d'une œuvre, ces supports d'écriture sont des objets d'étude privilégiés en musicologie historique. On recherche alors l'empreinte graphique du créateur, empreinte qui peut également revêtir une dimension stylistique :

« [...] dans les œuvres textuelles, la portée de la création est inscrite dans la transcendance de la langue. Elle procède d'un travail d'objectivation de la personnalité qui s'exprime et se matérialise dans le texte, et manifeste le style singulier de l'auteur. Dans cette conception, l'activité d'écriture est intimement liée à l'acte de signature :

²⁰⁷ Cf. Annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique (Liste des noms de compositeurs mentionnés dans les titres d'articles)

²⁰⁸ MASSIP, Catherine. *Le livre de musique*. Paris, BNF, 2007, p. 29-36 : sur le « livre d'auteur ».

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 78-80.

²¹⁰ Cf. Annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique (catégorie « Support d'information »)

écrire c'est signer, et signer ne fait que renforcer l'empreinte de la personne déjà inscrite dans l'écriture. »²¹¹

Ce que David Pontille écrit ici à propos des œuvres textuelles peut s'appliquer également aux œuvres musicales. L'individualisation de la création musicale ici en jeu est à relativiser en fonction des perspectives selon lesquelles le musicologue appréhende l'œuvre et le créateur. En 1918-1919, Egon Wellesz distingue deux approches de l'art, l'une historique et l'autre culturelle, qui placent le créateur dans des perspectives différentes :

« Si on considère [les arts] comme des objets en relation avec un sujet créateur, alors ils sont à rattacher à l'histoire ; si on les considère comme des biens, auxquels sont associés des valeurs, à l'histoire culturelle. Dans le premier cas, l'observation doit partir de la personne de l'artiste et l'œuvre d'art doit être représentée en relation avec la vie et l'expérience de celui-ci ; dans le second cas, nous partons de l'œuvre d'art que nous considérons dans son évolution, et n'accordons d'attention à la personne du créateur que dans la mesure où elle apparaît comme essentielle à la genèse de l'œuvre. »²¹²

Ces deux angles de vue placent l'œuvre musicale dans le contexte de sa création et accordent la primauté aux dimensions poétique puis esthétique. Elles sont très largement présentes dans les trois revues phares : articles à dimension biographique, études et éditions de documents manuscrits et autographes, listes d'œuvres de compositeurs, études de la genèse de certaines œuvres, analyses stylistiques et d'écriture d'une œuvre, etc. Si Egon Wellesz conçoit l'œuvre musicale comme « un produit de l'artiste, la projection créatrice d'une expérience artistique »²¹³, d'autres acceptions existent, comme celles qui voient dans l'œuvre musicale un objet indépendant du contexte de création et de production de l'œuvre. Cette dernière est alors approchée par les outils de l'analyse musicale, hérités notamment des théoriciens de la musique et des pédagogues de la composition. Le musicologue s'intéresse parfois aux conditions techniques d'exécution à travers l'étude organologique, aux conditions de publication de l'œuvre, aux relations entre les différents créateurs et dimensions de l'œuvre musicale par exemple dans le cas des études sur les rapports entre le texte et la musique. Comme Roger Chartier l'exprime au sujet de l'histoire du livre et de la littérature²¹⁴, la conception de l'auteur évolue en musicologie et, avec elle, celle de l'œuvre ; ce développement n'apparaît pas comme linéaire dans les trois revues phares ; différentes

²¹¹ PONTILLE, David. Qu'est-ce qu'un auteur scientifique ? *SdS*, février 2006, vol. 67, p. 80.

²¹² WELLESZ, Egon. Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 447 : « Betrachtet man sie [die Künste] als Objekte in Beziehung auf ein schaffendes Subjekt, so sind die der Geschichte einzureihen, betrachtet man sie an sich als Güter, denen Werte anhaften, der Kulturgeschichte. Im ersteren Falle hat die Betrachtung von der Person des Künstlers auszugehen und das Kunstwerk im Zusammenhange seines Lebens und Erlebens dargestellt zu werden ; im letzteren Falle gehen wir vom Kunstwerke aus, das wir in seiner Entwicklung betrachten, und ziehen die Person des Künstlers nur insoweit in Betracht, als sie für die Entstehung des Werkes wesentlich erscheint. »

²¹³ WELLESZ, Egon. *Ibid.*, p. 446 : « Das musikalische Kunstwerk ist ein Produkt des Künstlers, die schöpferische Projektion eines künstlerischen Erlebnisses. »

²¹⁴ CHARTIER, Roger. *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècles)*, 2. Figures de l'auteur, p. 45-47.

approches émergent puis disparaissent pour réapparaître de nouveau plus tard ou ailleurs, transformées.

Au cours de l'existence des trois revues phares, la manière d'appréhender l'œuvre change : du contexte de la création, on bascule vers celui de la réception. Si l'on reprend les textes sur la musicologie de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, pour rester dans une continuité logique avec la mention ci-dessus de la position d'Egon Wellesz, on peut lire dans un écrit de Hans Mersmann de 1953 que « les questions relatives à la genèse d'œuvres musicales sont étroitement liées à celles de la réception. »²¹⁵ Ainsi, l'œuvre musicale s'insère dans un contexte construit selon les points de vue historique, psychologique, sociologique et culturel.

Ce mouvement qui se produit en musicologie peut être rapproché de celui qui se développe dans les disciplines littéraires. Hans Erich Bödeker décrit l'intérêt accordé au lecteur par les études littéraires depuis les années 1960 :

« C'est à cette époque que les études littéraires ont découvert le lecteur ; elles ont exigé que l'on accorde plus d'attention à la part qu'il tenait dans le processus de l'histoire littéraire, et ont plaidé pour une "histoire littéraire du lecteur." Dans les débats qui se sont engagés ensuite autour de la théorie de la réception, l'intérêt des études littéraires a connu un changement de trajectoire plus net, se détournant du texte et de l'auteur pour se diriger vers le lecteur. C'est alors seulement que ce dernier s'est vu reconnaître un rôle constitutif de sujet productif et social. Ce n'était plus le texte en lui-même qui était au centre des attentions, mais le texte pragmatique, avec les transformations que lui faisaient subir ses exégèses historiques. »²¹⁶

Par extension à la musicologie, on peut parler de texte musical pragmatique. Dans une volonté d'appréhender l'œuvre musicale dans la triple dimension poétique, esthétique et neutre, Jean-Jacques Nattiez écrit en 1987 dans *Musicologie générale et sémiologie* :

« L'œuvre musicale, ce n'est pas seulement ce que l'on appelait, il n'y a pas si longtemps, le texte, ou un ensemble de structures – je préférerais de toute façon parler de configurations –, c'est aussi les processus qui lui ont donné naissance (les actes de composition) et les processus auxquels elle donne lieu : les actes d'interprétation et de perception. »²¹⁷

La présentation quelque peu chronologique adoptée au cours de ces pages procure l'illusion que le récepteur était totalement absent des études sur la musique avant la seconde moitié du XX^e siècle. Présenter les recherches musicologiques de la sorte serait erroné. En effet, en 1918-1919, s'appuyant sur la notion de *Zeitgeist*, Curt Sachs considère que l'art, qui s'insère dans une époque, est l'« objectivation » de la volonté humaine, d'où une parenté entre les différents arts. Il suggère de remonter à travers l'œuvre musicale aux intentions psychologiques du créateur : l'œuvre est le point de rencontre du créateur et du récepteur, en

²¹⁵ MERSMANN, Hans. Soziologie als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte. *AfMW*, 1953, vol. 10, p. 5 : « Die Probleme der Entstehung musikalischer Kunstwerke sind mit denen der Wiedergabe eng verbunden »

²¹⁶ BÖDEKER, Hans Erich. D'une « histoire littéraire du lecteur » à l'« histoire du lecteur » : Bilan et perspectives de l'histoire de la lecture en Allemagne. In Chartier, Roger (dir.). *Histoires de la lecture : un bilan des recherches : actes du colloque des 29 et 30 janvier 1993 – Paris*, p. 93.

²¹⁷ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. P. 15.

lesquels elle doit susciter des réactions et des émotions semblables²¹⁸. Cependant, les positions que Curt Sachs, Hans Mersmann et Jean-Jacques Nattiez adoptent sur l'œuvre musicale et sur sa réception divergent de manière importante.

Don Michael Randel relève un autre effet de la convergence de la musicologie vers la notation musicale : la prédominance de la hauteur sonore par rapport à d'autres propriétés du son comme le timbre et le rythme qui se traduit par un intérêt plus marqué, dans le domaine de l'écriture musicale, pour l'harmonie et le contrepoint. La prédilection des musicologues pour l'écriture musicale, notamment pour les deux disciplines citées ci-dessus, ainsi que pour les études formelles se confirme surtout, au vu des résultats de l'analyse de contenu, dans *l'Archiv für Musikwissenschaft* et dans *The Musical Quarterly*²¹⁹. Pour l'étude de la musique écrite se développent donc des approches spécifiques, notamment l'analyse musicale, les méthodes philologiques et historiques, des méthodes issues de la tradition bibliothéconomique.

Dans les domaines de l'analyse et de la théorie musicales, deux outils de catégorisation se distinguent particulièrement selon Don Michael Randel : la forme et le genre. « Normatifs et classificatoires », ceux-ci déterminent la manière du musicologue de décrire la musique et son histoire²²⁰. Cependant, ces catégories analytiques et théoriques n'appartiennent pas en propre au musicologue : elles lui viennent des traités théoriques et des pratiques de composition. En effet, le genre musical par exemple est souvent inscrit dans le titre même de l'œuvre – c'est le cas pour la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz, le *Concerto* pour flûte et orchestre de Krzysztof Penderecki –, dans le sous-titre de l'œuvre – *Carmen, opéra-comique en quatre actes* de Georges Bizet, *Arabella, Lyrische Komödie in drei Aufzügen* de Richard Strauss, pour ne citer que deux exemples parmi une multitude de titres présentant cette caractéristique. Sur la construction sociale du canon musical, j'invite le lecteur à consulter la thèse de Catherine Rudent qui voit dans la presse musicale l'une des multiples « instances de diffusion susceptibles de jouer un rôle décisif dans la constitution des catégories »²²¹. Si les « outils » relevés par Don Michael Randel, ainsi que l'écriture, l'œuvre, l'auteur, des méthodes philologiques, la classification par genre et par forme, correspondent bien aux principales catégories que l'on peut extraire de l'analyse de contenu des revues « phares », il ne s'agit pas pour autant d'outils spécifiques à la musicologie, mais qui sont communs à

²¹⁸ SACHS, Curt. *Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft*. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 451.

²¹⁹ Cf. annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique

²²⁰ RANDEL, Don Michael. *The Canons in the Musicological Toolbox*. In Bergeron, Katherine, Bohlman, Philip (éd.). *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*, p. 13.

²²¹ RUDENT, Catherine. *Le discours sur la musique dans la presse française : l'exemple des périodiques spécialisés en 1993*, p. 22.

plusieurs domaines dont la littérature et l'histoire ; ces catégories sont aussi issues du monde musical et artistique.

3.2. Musicologie et vie de concert

Un rapport étroit existe entre la musicologie et le monde du concert : il est visible dans les résultats de l'analyse de contenu des trois revues « phares »²²². Sont en effet privilégiés par les musicologues : les genres de l'opéra et du concert instrumental et les genres anciens que l'on retrouve au concert de musique ancienne. En bonne place figurent également certaines périodes, comme le XVIII^e siècle, le XIX^e siècle et le XX^e siècle, et corrélativement certains compositeurs qui dominent les répertoires musicaux du concert et du disque. Les résultats de l'analyse de contenu des trois revues « phares » sont à comparer avec les tendances que Harold Calvin Elliker a extraites d'une étude quantitative sur les périodiques musicaux publiés entre 1952 et 1987²²³, étude fondée sur l'observation des titres et des mots-clés de deux publications bibliographiques de littérature musicale, *RILM Abstracts* et *Music Index*, ainsi que sur un répertoire de spécialités d'enseignement musical, le *Directory of Music Faculties in Colleges and Universities, U.S. and Canada* de la College Music Society et enfin sur une lecture d'un corpus de 59 textes sur la vie musicale de cette période. Un des objectifs de l'auteur est de déterminer « la capacité de la littérature périodique à refléter l'esprit d'une époque [...] »²²⁴, c'est-à-dire la vie musicale dans son ensemble, dans tous ses aspects. Or, du fait de la propension du *RILM* à écarter le journalisme musical²²⁵, les magazines semblent peu représentés dans le corpus et en proportion très réduite par rapport au nombre important de périodiques de musicologie historique²²⁶. Toutefois, une lecture comparative des résultats exposés par Harold Calvin Elliker et de ceux obtenus au cours du présent travail fait ressortir les zones d'ombres dans le répertoire du corpus de sommaires. En ce qui concerne les genres par exemple, les titres consacrés au jazz dominent par le nombre les revues musicales dans les résultats obtenus par Harold Calvin Elliker, alors qu'ils sont très minoritaires dans la *Revue de Musicologie* et dans l'*Archiv für Musikwissenschaft*²²⁷. Le fait que cette catégorie soit présente de manière significative – même si loin d'être majoritaire – dans *The Musical Quarterly* tend d'une part à confirmer la distinction de cette revue des deux autres dans sa proximité plus grande avec la revue musicale, d'autre part à montrer que le reflet produit par le corpus

²²² Cf. annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique (Catégories « Période », « Genre », « Compositeur », « Instrument »)

²²³ ELLIKER, Calvin Harold. *The Periodical Literature of Music : Trends from 1952 to 1987*. PhD. Thesis. Urbana, Illinois : University of Illinois, 1996. 232 p.

²²⁴ *Ibid.* P. 8.

²²⁵ *Ibid.* P. 39.

²²⁶ *Ibid.* P. 130-147.

²²⁷ Cf. annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique (Catégorie « Genre »)

rassemblé par Harold Calvin Elliker correspond à celui de la vie musicale américaine, enfin à souligner le rôle des périodiques dans la valorisation du patrimoine national. Quoiqu'il en soit, cet exemple rend visible, par opposition, que le monde du concert avec lequel la musicologie tisse des liens est celui de la musique classique ; il est besoin de préciser ici une nouvelle fois qu'il ne s'agit pas de toute la musicologie, mais de celle qui est représentée dans la *Revue de Musicologie*, dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* et dans *The Musical Quarterly*.

Rémy Campos, Nicolas Donin et Frédéric Keck écrivent à propos de la musicologie française :

« Qu'ils se disent philologues, historiens, esthéticiens ou bientôt analystes, leur discours était directement hérité de la pratique du concert. Constituant leurs corpus essentiellement à partir d'œuvres, les musicologues délaissèrent pendant longtemps l'étude des contextes de production, des instruments de la musique, des groupes d'amateurs ou de professionnels ou encore des institutions. Traitant ces œuvres avant tout comme des textes en leur appliquant les techniques de stabilisation empruntées à la philologie et les principes d'interprétation qui avaient supplanté chez les musiciens dans le courant du XIX^e siècle les pratiques d'exécution, la plupart de leurs travaux se concentrèrent sur les problèmes stylistiques que les partitions pouvaient poser sans les envisager comme des objets sonores ou même comme des objets sociaux. »²²⁸

On retrouve ici les ingrédients du canon musicologique énumérés dans l'article de Don Michael Randel, bien que concentré sur les premiers temps de la musicologie française. Or, la confrontation de l'étude de Harold Calvin Elliker et de l'analyse de contenu effectuée dans la présente thèse souligne le caractère fragile et contestable de généralisations à la musicologie dans son ensemble en ce qui concerne à la fois l'ordre que les revues attribuent aux valeurs, aux objets et aux sujets, et la présence de quelques tendances à un moment historique donné. À ce titre, il est intéressant de lire la critique de *Disciplining Music* – ouvrage dirigé par Katherine Bergeron et Philip Bohlman dans lequel est paru le texte de Don Michael Randel cité ci-dessus – rédigée par Leon Botstein, éditeur scientifique du *Musical Quarterly* depuis 1992 ; publiée dans le *Journal of the American Musicological Society*, cette critique dénonce le caractère « ouvertement polémique » de l'ouvrage, l'impression [que] l'on a que les auteurs ne pensent pas que le fondement du volume – l'existence, en musicologie, d'un canon exclusif, traditionnel et puissant mais maintenant obsolète et d'un ensemble de procédures d'interprétation – nécessite d'être discuté. »²²⁹

Ainsi, dans l'ouvrage soumis à cette critique, s'opposent deux conceptions sur les relations du canon musicologique à celui du concert. Don Michael Randel considère que « le

²²⁸ CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas, KECK, Frédéric. Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970). *RSMS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 3-17.

²²⁹ BOTSTEIN, Leon. Katherine Bergeron and Philip V. Bohlman, eds. "Disciplining Music : Musicology and Its Canons" (Book Review). *JAMS*, été 1994, vol. 47, n° 2, p. 340 : « [...] one gets the impression that the authors do not think that the basic premise of the volume – the existence of an exclusionary, traditional, and powerful but now obsolete canon and set of interpretative procedures within musicology – needs to be argued. »

canon musicologique est pour la plus grande part un sous-ensemble de ce canon plus étendu »²³⁰, alors qu'à l'inverse Philip V. Bohlman écrit que le canon musicologique permet de « domestiquer » la musique²³¹. Cette contradiction révèle la complexité des liens qui unissent les mondes musicologique et musical. Philip V. Bohlman défend l'idée que la musicologie influe sur le monde musical : les activités du musicologue le conduisent à définir la musique, à évaluer, à valoriser, à hiérarchiser la musique et aussi, par la redécouverte d'œuvres anciennes, à faire connaître un « nouveau » répertoire²³². Le musicologue revêt l'habit d'évaluateur de la musique qui n'est donc pas réservé au seul critique.

Observons le répertoire des compositeurs et des périodes traités dans la *Revue de Musicologie*, dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* et dans *The Musical Quarterly*. On lit souvent que celui-ci est fondé en grande partie sur les critères esthétiques des périodes classique et romantique. Cela signifierait que le musicologue accorderait une plus grande importance aux compositeurs et aux œuvres classiques et romantiques, mais aussi qu'il tenterait d'appliquer à toutes les musiques la lecture qu'il effectue de celles qui relèvent de ces styles²³³. La liste des dix compositeurs les plus fréquemment mentionnés dans les titres d'articles des trois revues phares confirme la position évoquée ici²³⁴ ; cependant, une lecture plus détaillée de l'analyse de contenu²³⁵ ne permet pas d'adopter un point de vue aussi tranché. Dans les revues phares, la distribution des titres entre les différentes périodes varie d'un périodique à l'autre, même si les XVIII^e et XIX^e siècles sont bien représentés dans les trois.

Cet *a priori* sur la domination de la musique classique et romantique va de pair avec l'idée que le canon musical moderne émerge dans l'Allemagne du début du XIX^e siècle, hypothèse que défend Joseph Kerman :

« L'idée d'un canon s'est imposée puissamment pendant le XIX^e siècle, alors que le canon lui-même grandissait par l'accrétion de plus en plus de musique – bien qu'évidemment la croissance n'ait jamais été entièrement linéaire. Alors que Beethoven demeurait au centre, Haydn et une grande partie de Mozart chutèrent ou au moins s'affaiblirent, pour être réinstitué plus tard, et un débat majeur se développa autour de l'inclusion de Wagner ou de Brahms, ou des deux. La réclamation de Liszt ne fut jamais correctement jugée ; effectivement, les membres de nations non germaniques devinrent de plus en plus rétifs face à la difficulté d'obtenir des places pour leurs héros. Car, à partir de l'époque de Hoffmann, l'idéologie qui nourrissait cette croissance incluait une forte part de nationalisme, ainsi que d'historicisme, d'organicisme – un concept appliqué non seulement à des structures artistiques individuelles mais aussi au canon lui-même – et ce

²³⁰ RANDEL, Don Michael. The Canons in the Musicological Toolbox. In Bergeron, Katherine, Bohlman, Philip (éd.). *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*. P. 11 : « The musicological canon is for the most part a subset of this larger canon ».

²³¹ BOHLMAN, Philip V. Epilogue : Musics and Canons. In *Ibid.* P. 198.

²³² *Ibid.* P. 198-199.

²³³ GERHARD, Anselm. "Kanon" in der Musikgeschichtsschreibung. *AfMW*, 2000, vol. 57, n° 1, p. 23-25.

²³⁴ Cf. annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique (Catégorie « Compositeurs »)

²³⁵ Cf. annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique (Catégories « Genre », « Période »)

qu'avec justesse Carl Dahlhaus a appelé "la métaphysique de la musique instrumentale". »²³⁶

Cet extrait de *A Few Canonic Variations* de Joseph Kerman rend visible certains aspects du canon et du processus de canonisation. L'analyse de contenu des revues phares ne permet pas de contredire cette citation ; elle ne la confirme pas davantage. La place centrale de Ludwig van Beethoven est incontestable, surtout dans *The Musical Quarterly* où le nom de ce compositeur bénéficie du plus grand nombre d'occurrences ; Joseph Haydn et de Wolfgang Amadeus Mozart figurent chacun dans les premiers noms des listes établies en annexes²³⁷, Richard Wagner également ; en revanche, les articles sur Johannes Brahms brillent par leur discrétion, sauf dans *The Musical Quarterly*. Le débat évoqué par Joseph Kerman sur l'inclusion de Richard Wagner dans le canon de concert transparait dans les nombreuses naissances de périodiques lui étant dédiés : avec ceux consacrés à Johann Sebastian Bach, il s'agit des premiers titres spécialisés sur un compositeur²³⁸. Est-ce un hasard si Liszt figure en meilleure place dans les revues américaine et française du corpus de sommaires ? Pourquoi Joseph Kerman n'a-t-il pas mentionné le nom de Johann Sebastian Bach, pourtant central à la fois dans les revues phares, dans le corpus large, dans les relevés de Harold Calvin Elliker²³⁹ et dans la liste de périodiques établie par Imogen Fellingner pour le *Grove Music Online*²⁴⁰ ? Au vu des résultats de l'analyse de sommaires, il apparaît que les compositeurs germaniques dominent le répertoire de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, évidemment, et du *Musical Quarterly*, ce que l'on peut imputer à l'exportation du canon germanique outre-atlantique et particulièrement dans cette revue créée par Rudolph Schirmer et Oscar Sonneck. Dans la *Revue de Musicologie*, c'est à Mozart que l'on accorde la plus grande place, et cela probablement davantage en raison de son « classicisme » que de son appartenance nationale ; dans ce périodique, le canon germanique est plus discret, ce qui tient au fait que la *Revue de Musicologie* se donne une mission patrimoniale, mais aussi que ce répertoire n'est pas si universel – du moins pour ce qui est de la musique occidentale – que Joseph Kerman semble le déclarer.

²³⁶ KERMAN, Joseph. *A Few Canonic Variations*. *CI*, septembre 1983, vol. 10, n° 1, p. 114 : « The idea of a canon had taken hold powerfully during the nineteenth century, as the canon itself grew by the accretion of more and more music – though of course the growth was never entirely linear. While Beethoven always stayed at dead center, Haydn and much of Mozart dropped or at least faded out, to be reinstated later, and a major issue developed over the inclusion of Wagner or Brahms or both. Liszt's claim was never properly adjudicated ; indeed, members of non-Teutonic nations grew increasingly restive over the difficulty of gaining places for their heroes. For from Hoffmann's time on, the ideology which nurtured that growth included a strong component of nationalism, along with historicism, organicism – a concept applied not only to individual artistic structures but also to the canon itself – and what Carl Dahlhaus has aptly called "the metaphysics of instrumental music". »

²³⁷ Cf. Annexe 3, 9.5.2. Liste des noms de compositeurs mentionnés dans les titres d'articles

²³⁸ FELLINGER, Imogen *et al.* *Periodicals*. In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. [Consulté le 19 juin 2009] URL: <https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21338>

²³⁹ ELLIKER, Calvin Harold. *The Periodical Literature of Music : Trends from 1952 to 1987*. PhD. Thesis. Urbana, Illinois : University of Illinois, 1996. P. 154.

²⁴⁰ FELLINGER, Imogen *et al.* *Op. cit.*

Dans la lecture de la citation de cet auteur placée en note 236 et traduite dans le texte ci-dessus, je me suis jusque-là concentrée sur les noms de compositeurs. Celui de Hoffmann n'est pas mentionné par hasard : Joseph Kerman ne vise pas ici le compositeur, mais le critique musical. Par là, il renvoie au rôle de la presse et de l'écriture sur la musique dans le processus de canonisation : selon lui, le canon s'établit par la voie littéraire. La musique de Beethoven doit sa position élevée dans le canon musical en grande partie aux écrits d'Ernst Theodor Hoffmann. Alain Montandon estime que « l'un des plus grands mérites de la critique musicale hoffmannienne est d'avoir révélé au public germanique le génie de Beethoven, à une époque où celui-ci était encore relativement peu connu. »²⁴¹ De plus, s'inspirant, dans ses contes et dans ses nouvelles, de ce compositeur jugé « excentrique et bizarre » qu'était Beethoven, Hoffmann modèle l'écriture sur la musique dans la presse du XIX^e siècle ainsi que la représentation que les historiens de la musique ont construites de ce compositeur et contribue à en créer un mythe. Cependant, si le rôle d'E.T.A. Hoffmann n'est pas à minimiser, il faut reconnaître, avec Tia DeNora, au-delà de la part littéraire, la part sociale de la construction du mythe beethovénien²⁴². Dans la position de Joseph Kerman, William Weber conteste à la fois l'importance que celui-ci accorde au modèle littéraire, pas seulement en tant que moteur de la canonisation mais aussi comme référence dans la hiérarchisation des valeurs, et l'idée de l'émergence du canon musical dans l'Allemagne du XIX^e siècle²⁴³. Loin de « nier l'importance vitale du mouvement romantique dans l'évolution du canon musical »²⁴⁴, William Weber pense que ce dernier a été formé par « une variété complexe de forces, d'idées et de rituels sociaux qui trouvent leur origine dans la culture musicale. »²⁴⁵ Pour lui, la canonisation ne dépend pas uniquement de la critique, mais possède ses propres origines, même si elles entrent en interaction avec des tendances littéraires et esthétiques. Ainsi, William Weber suggère de remonter dans le temps avant le XIX^e siècle pour retrouver les débuts de la formation d'un canon musical en Europe dont il situe les origines au XVIII^e siècle.

²⁴¹ MONTANDON, Alain. Introduction. In *Id. Hoffmann, E.T.A. Ecrits sur la musique*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1985. P. 9.

²⁴² DENORA, Tia. *Beethoven et la construction du génie*. Paris : Fayard, 1998. 305 p.

²⁴³ WEBER, William. The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon. *JRMA*, 1989, vol. 114, n° 1, p. 6-17.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 7 : « This is not to deny the vital importance of the Romantic movement in the evolution of the musical canon [...] ».

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 6 : « [...] a complex variety of forces, ideas and social rituals that grew out of musical culture.

3.3. Processus de canonisation

À la lecture de plusieurs textes de William Weber, on peut distinguer trois étapes principales dans le processus de canonisation : la pratique de la musique ancienne, la formation d'un répertoire d'œuvres anciennes, puis la définition de ce répertoire comme canon. William Weber incite à voir le canon musical comme la résultante de plusieurs facteurs. Selon lui, la mutation du répertoire en canon se produit avec l'établissement de l'expression « musique ancienne », qui apparaît à la fin du XVII^e siècle, pour ce qui est de la sphère britannique du moins, et qui désigne alors soit la musique de l'Antiquité, soit celle des XVI^e et XVII^e siècles ; elle coïncide également avec la publication des histoires de la musique de Charles Burney (1726-1814) et de John Hawkins (1719-1789), de la fondation en 1726 de l'Académie de musique vocale qui, en 1731 prend le nom évocateur d'Académie de musique ancienne, ainsi que de la création des Concerts de musique ancienne en 1776²⁴⁶. Nulle part la pensée canonique et la construction de répertoires musicaux ne se réunissent comme en Angleterre, même si ces deux aspects se font jour aussi dans d'autres pays européens toutefois seulement après 1800. En France, la pensée canonique émerge vers 1820 lorsque les journalistes s'intéressent à la musique du XVI^e siècle et aux œuvres de Beethoven données par la Société des Concerts. En revanche, en Allemagne, elle se développe sur le plan pédagogique avant celui du concert dès la moitié du XVIII^e siècle. Plusieurs facteurs participent à cette naissance dans la sphère germanique, parmi lesquels la tradition lettrée qui concernait la musique sacrée, le pouvoir de la presse allemande, la dimension historique des traités pédagogiques et théoriques, le culte de la musique de Johann Sebastian Bach. Pourtant, pour ce qui concerne le concert, William Weber remarque qu'un répertoire d'œuvres anciennes ne se forme qu'à partir du moment où la musique de J. Haydn, W.A. Mozart et L. van Beethoven trouve sa place dans les concerts à la fin du XVIII^e siècle²⁴⁷. S'imposent ici les rôles partagés des institutions qu'elles soient de concert, d'enseignement – les *conservatoires* – ou d'édition, mais aussi des pratiques musicales, pédagogiques et d'écriture, ainsi que des mouvements intellectuels et politiques²⁴⁸.

²⁴⁶ WEBER, William. *Ibid.*, p. 11.

²⁴⁷ *Id.* The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England. *JAMS*, automne 1994, vol. 47, n° 3, p. 518.

²⁴⁸ GERHARD, Anselm. "Kanon" in der Musikgeschichtsschreibung. *AfMW*, 2000, vol. 57, n° 1, p. 23-25. L'auteur de cet article défend l'idée que la *Musikwissenschaft* n'est pas simplement modelée par le prisme beethovenien développé par des théoriciens de la musique comme Johann Christoph Lobe, Adolf Bernhard Marx et Hugo Riemann, mais aussi par les courants politiques dominants à cette époque, c'est-à-dire par un « chauvinisme allemand ». Cependant, il trouve consternante la facilité avec laquelle ces préjugés chauvinistes

Laissons de côté les institutions et les pratiques de concert – non qu’elles soient peu significatives, mais elles ne sont pas au centre de cette recherche – pour nous intéresser particulièrement à celles de l’écriture et notamment des publications périodiques. William Weber attire certes l’attention sur les rapprochements abusifs entre le canon musical et le canon littéraire, mais il ne minimise pas pour autant le rôle de l’édition, de la presse et de l’écriture sur la musique. De fait, l’édition joue un rôle primordial dans la formation de la notion d’œuvre et dans la canonisation. Catherine Massip mentionne par exemple la publicité faite au début du XVII^e siècle aux madrigaux et aux œuvres pour la scène de Gesualdo et de Monteverdi au début :

« [...] ces publications ont pour trait distinctif, par rapport à la musique religieuse, de se présenter le plus souvent sous forme de “monographie” : pour leur “publicité”, les éditeurs – en particulier les éditeurs vénitiens – comptent non pas sur la diversité des auteurs mais au contraire sur la renommée ou la célébrité d’un seul. Celle-ci est confortée par le caractère suivi de ces publications : les auteurs enchaînent les livres de madrigaux qui font aussi l’objet de rééditions. Pour soutenir le train de la renommée, les éditeurs accompagnent volontiers ces publications de nombreuses pièces liminaires, dédicaces, poèmes à la louange du musicien ou du poète, qui constituent encore aujourd’hui un matériau précieux pour délimiter les frontières de ces cercles artistiques et lettrés. »²⁴⁹

La stratégie économique des éditeurs repose sur l’élargissement du cercle de renommée des compositeurs dont ils publient les œuvres et sur la pérennité de cette célébrité, deux aspects qu’ils entretiennent notamment par le contenu et par le rythme de leurs publications. Roger Chartier souligne cette liaison étroite entre « la définition moderne de l’auteur et les ressources (ou les exigences) propres à la publication des textes par la voie de l’imprimerie », entre la « constitution d’un marché des œuvres, que seule l’imprimerie pouvait rendre possible, et l’affirmation de l’auteur. » ; selon lui, « la nouvelle économie de l’écriture suppose la pleine visibilité de l’auteur, créateur original d’une œuvre dont il peut légitimement attendre un profit. »²⁵⁰ Cette nouvelle économie participe à la naissance du canon musical, dont on voit le rapport étroit avec le marché de la musique. Exposé au chapitre 2, l’exemple de la maison Breitkopf & Härtel a montré que les maisons d’édition avaient partie liée avec le monde de la critique : à l’extrême fin du XVIII^e siècle, cet éditeur allemand fonde l’une des plus importantes revues de critique musicale du XIX^e siècle, l’*Allgemeine musikalische Zeitung* (1798-1848). Le lecteur connaît la distinction proposée par Joseph Kerman sur la formation des répertoires par les interprètes et des canons par les critiques. Le support périodique est un outil majeur dans le processus de canonisation. Par la diffusion, la classification, la sélection, la périodisation des écrits, la normalisation qu’elle

ont pu s’exporter hors de la sphère germanique. Il constate également l’efficacité de ces constructions chauvinistes dont le potentiel destructeur et falsificateur n’est plus perçu.

²⁴⁹ MASSIP, Catherine. *Le livre de musique*. Paris, BNF, 2007, p. 51.

²⁵⁰ CHARTIER, Roger. *Culture écrite et société : l’ordre des livres (XIV^e – XVIII^e siècles)*, 2. *Figures de l’auteur*. p. 56-57.

institue, la revue « joue le rôle d'un conservatoire des valeurs » selon l'expression de Claude Labrosse²⁵¹, et participe à en élaborer un ordre.

De nombreuses revues du XVIII^e siècle, auxquelles s'intéresse Claude Labrosse, revêtent une dimension éducative, dans la formation au goût du public, à la familiarisation avec un répertoire :

« [...] le périodique décide et propose ce qui est lisible, c'est-à-dire ce qui est à lire et peut se lire, ce que l'on souhaite qui soit lu et jusqu'à la façon de le lire pour un groupe de lecteurs. Son organisation vise à conduire l'esprit des lecteurs, le long d'itinéraires prévus et vers des régions de sens choisies. »²⁵²

Toutefois, avant que ce qui est exprimé ici n'ait pu se réaliser, dut avoir lieu une mutation sociale, culturelle et politique majeure, c'est-à-dire une certaine massification de la pratique musicale dans la sphère bourgeoise. Selon William Weber, le goût musical – c'est-à-dire tel qu'il s'exprime dans la vie de concert ou plutôt de l'exécution et de la représentation musicale – jusqu'au XIX^e siècle n'était pas fondé sur un corpus ancien. L'absence de modèles anciens, la fonction de célébration, de divertissement et rituelle de la musique ainsi que le mécénat inhibent la critique musicale et l'établissement d'une échelle de valeurs musicales. En outre, la classe supérieure revendiquant la musique comme son divertissement privilégié, il aurait alors été impensable de lui dicter ses goûts²⁵³.

En revanche, la pédagogie repose alors, et toujours, sur la transmission d'un répertoire ancien. La transmission du savoir musical relève d'une tradition orale qui se reporte dans les traités théoriques et d'enseignement de la composition : elle s'appuie sur l'étude de la musique d'ancêtres vénérés. Cependant, comme William Weber le rappelle²⁵⁴, la musique est soumise aux changements de styles dont certains passent de mode, comme, avec eux, des compositeurs. Au-delà d'une « collection de classiques » et d'une « procédure compositionnelle fondée sur l'imitation stricte », le canon de la musique occidentale est dominé par l'idée que la musique constitue un « langage » commun, cohérent et doté d'une certaine permanence²⁵⁵, idée que les compositeurs de la seconde école de Vienne notamment ont tenté de renverser au début du XX^e siècle. Or, plaçant l'élève compositeur dans une tradition musicale, le canon pédagogique légitime une écriture musicale. Sa diffusion à un public plus étendu est empêchée par le fossé important qui séparait au XVIII^e siècle le monde de l'étude de la musique et celui de la pratique musicale.

²⁵¹ LABROSSE, Claude. Fonctions culturelles du périodique littéraire. In LABROSSE, Claude, RETAT, Pierre. *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*. P. 51.

²⁵² LABROSSE, Claude. *Op. cit.*, P. 52.

²⁵³ WEBER, William. The Contemporaneity of Eighteenth-Century Musical Taste. *MQ*, printemps 1984, vol. 70, n° 2, p. 175-194.

²⁵⁴ *Id.* The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon. *JRMA*, 1989, vol. 114, n° 1, p. 9.

²⁵⁵ MORGAN, Robert P. Rethinking Musical Culture : Canonic Reformulations in a Post-Tonal Age. In BERGERON, Katherine, BOHLMAN, Philip (éd.). *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*. P. 44.

À cette époque, en situation de dépendance par rapport à d'autres domaines scientifiques ou artistiques²⁵⁶, affaiblie dans ses dimensions morale et institutionnelle²⁵⁷ par sa fonction de divertissement, ne disposant pas d'une tradition classique comme la littérature, le théâtre et les beaux-arts, la culture musicale est en quête de légitimation. La musique étant l'art qui s'imisce le plus dans la vie publique et privée des personnes, elle est, à ce moment, considérée comme l'art le plus « populaire » et le moins noble²⁵⁸. On peut donc penser que cette volonté de légitimation de la musique prend notamment corps – ou aboutit – dans le renversement des valeurs opéré par le romantisme allemand qui plaçait la musique en haut de la hiérarchie des arts et dans la puissance du canon musical établi à cette époque dans les pays germaniques. Selon William Weber, l'attribution d'une tradition classique à la musique a permis de légitimer cette dernière²⁵⁹. Cet auteur situe au XVIII^e siècle la mutation du goût musical pour la musique du présent vers la musique du passé. Cette dichotomie entre la musique du présent, à la fonction de divertissement et de consommation immédiate, et celle du passé qui représente le sérieux de la tradition « classique » faisant défaut à la première et dont on vénère les auteurs, est encore présente dans les revues musicologiques dont j'ai analysé les sommaires. La musique de divertissement actuelle, c'est-à-dire la musique populaire, ne reçoit que peu d'attention de la part des auteurs du *Musical Quarterly*, de l'*Archiv für Musikwissenschaft* et de la *Revue de Musicologie*. Outre des questions d'ordre esthétique, cette musique pose des problèmes épistémologiques au musicologue, obstacles que Don Michael Randel a repérés comme étant d'une part la résistance de ce type de musique à la notion d'œuvre en soi, à celle d'auteur par le nombre d'individus impliqués dans la création et à celle de hauteur – le timbre, le rythme et les styles d'interprétation comptent autant voire plus que l'harmonie et le contrepoint –, d'autre part l'importance à accorder au contexte social dans l'étude de cette musique²⁶⁰. Par ailleurs, la mise à l'écart dans les revues musicologiques de la musique populaire relève d'une distinction sociale, comme l'écrit Roger Chartier :

« Produit comme une catégorie savante visant à cerner et décrire des productions et des conduites situées hors de la culture savante, le concept de culture populaire a traduit, en ses acceptions multiples et contradictoires, les rapports entretenus par les intellectuels

²⁵⁶ WEBER, William. The Contemporaneity of Eighteenth-Century Musical Taste. *MQ*, printemps 1984, vol. 70, n° 2, p. 193.

²⁵⁷ William Weber note qu'au XVIII^e siècle il n'existe pas d'autorité institutionnelle et savante en musique qui possède le pouvoir de diriger le goût musical, au même titre que ce qui se fait pour la poésie, pour le théâtre et pour les Beaux-Arts ; l'autorité sur le goût musical réside entre les mains du public. Cf. *Ibid.* p. 193.

²⁵⁸ *Ibid.* p. 190.

²⁵⁹ WEBER, William. The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England. *JAMS*, automne 1994, vol. 47, n° 3, p. 488-520.

Cf. aussi REIMER, Erich. Repertoirebildung und Kanonisierung Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800-1835). *Archiv für Musikwissenschaft*, 1986, vol. 43, n° 4, 4, p. 241-260.

²⁶⁰ RANDEL, Don Michael. The Canons in the Musicological Toolbox. In BERGERON, Katherine, BOHLMAN, Philip (éd.). *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*. P. 14-15.

occidentaux avec une altérité culturelle encore plus difficile à penser que celle rencontrée dans les mondes “exotiques”. »²⁶¹

Pour Roger Chartier, le déclin d’une culture publique partagée se produit dans la seconde moitié du XIX^e siècle avec la sélection de la clientèle opérée par les lieux de spectacles et les musées. Cet historien repère deux processus de distinction, dont il rappelle qu’ils étaient déjà actifs avant le XIX^e siècle : l’un « assigne aux pratiques culturelles une valeur distinctive d’autant plus forte qu’elles sont moins partagées », l’autre « rejette hors de la culture sacralisée, canonisée, les œuvres, les objets, les formes désormais renvoyés au divertissement populaire ». La musique populaire moderne reste à la périphérie du canon musicologique, tout en y occupant une place de plus en plus affirmée, ce à quoi contribuent plusieurs revues comme *Popular music & society* (1971-...), *Popular Music* (1981-...), *Popular Music History* (2004-), *Popular Musicology Online*²⁶² (1995-), le *Journal of Popular Music Studies* (1988-2009). Il reste à déterminer si et dans quelle mesure ces périodiques se revendiquent comme appartenant au territoire musicologique. Roger Chartier invite à ne pas « considérer l’éventail des pratiques culturelles comme un système neutre de différences, comme un ensemble de pratiques diverses, mais équivalentes. » Selon lui, « accepter une telle perspective serait oublier que les biens symboliques comme les pratiques culturelles font toujours l’objet de luttes sociales qui ont pour enjeu leur classement, leur hiérarchisation, leur consécration (ou au contraire leur disqualification). »²⁶³

La conjonction de plusieurs facteurs présents au XVIII^e siècle offre un terreau propice au développement du canon musical : l’affirmation des œuvres anciennes dans le répertoire de concert, le déclin du classicisme littéraire à la fin du XVIII^e siècle et l’anticlassicisme dont la musique qui n’a pas de tradition antique profite, l’expansion des mondes culturels et notamment de l’industrie éditoriale, la naissance de nouvelles méthodes intellectuelles comme la philologie, la Querelle des Anciens et des Modernes dont l’idée de « musique ancienne » pourrait résulter²⁶⁴. Pourtant, Erich Reimer remarque, à propos du canon symphonique classique, que l’impression d’unité et de cohérence de celui-ci est parfois démentie par les comptes rendus de concerts de l’époque²⁶⁵. Malgré cela, la formation du canon réside, selon William Weber, dans « le changement de la structure fondamentale des idées et du discours par lesquels la musique était perçue », dans « la manière d’écrire sur la musique qui était

²⁶¹ CHARTIER, Roger. *Culture écrite et société : l’ordre des livres (XIV^e -XVIII^e siècles)*, p. 205.

²⁶² Succède à *Popular Music Quarterly* fondé en 1991.

²⁶³ CHARTIER, Roger. *Op. cit.*, p. 210-213.

²⁶⁴ WEBER, William. The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England. *JAMS*, automne 1994, vol. 47, n° 3, p. 488-520.

²⁶⁵ REIMER, Erich. Repertoirebildung und Kanonisierung Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800-1835). *Archiv für Musikwissenschaft*, 1986, vol. 43, n° 4, 4, p. 253-254.

essentiellement une forme d'empirisme » et qui s'est développée particulièrement en Angleterre, et plus précocement qu'ailleurs :

« L'empirisme n'était pas une vision du monde ; c'était plutôt un véhicule linguistique, une manière de pensée et d'écrire que chaque culture musicale et littéraire a appliqué à ses besoins particuliers. Le centre de la pensée musicale passa des idées spéculatives et de l'étude de l'Antiquité à la critique musicale, à l'esthétique et au commentaire social sur la vie musicale. L'idée de canon, ou plutôt de musique ancienne, était un élément essentiel du nouveau mode de pensée musicale. Si la tradition spéculative devait être abandonnée [...], la pensée musicale devait alors avoir besoin d'une nouvelle fondation, d'une autorité intellectuelle ultime ; le canon répondait à cette nécessité. »²⁶⁶

Dès lors, le discours sur la musique se concentre sur l'observation de pièces musicales et non plus sur l'élaboration de théories spéculatives, sur les objets particuliers plutôt que sur les idées générales : la pratique de la composition détrône la théorie musicale. L'essor du canon musical au XVIII^e siècle est lié à celui d'un « style de pensée » et à un mode d'écriture nouveaux : « l'empirisme musical [...] allait être fondamental pour le savoir et la culture musicaux de l'âge moderne. », écrit William Weber²⁶⁷. L'alliance de l'histoire, qui s'établit alors comme science empirique²⁶⁸, et de l'étude de la spécificité, au détriment de l'universalisme, participe à la canonisation d'un répertoire du passé, ainsi qu'à l'affirmation de l'idée de patrimoine.

Ce dernier contribue à la construction d'une identité, qu'elle soit nationale, scientifique, musicale, ou associée à une revue. Or, contrairement à son homologue littéraire, le canon musical peut revêtir une dimension cosmopolite. À partir des résultats sur les compositeurs cités dans les sommaires des revues phares, on peut repérer une distinction entre un canon aux dimensions universelles et un répertoire qui relève d'un patrimoine national. Les dix compositeurs les plus mentionnés dans les sommaires, que ce soit dans la *Revue de Musicologie*, dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* ou dans *The Musical Quarterly*, appartiennent tous à un canon musical que l'on est tenté de qualifier d'universel ou du moins de cosmopolite²⁶⁹ – en raison des réserves à émettre quant à l'universalité de la musique occidentale. D'autres, nombreux mais dont les noms ne bénéficient que de rares occurrences dans les sommaires, forment une entité dispersée qui relève d'un patrimoine national tout en le constituant. Des facteurs sociaux et politiques, comme les deux guerres mondiales,

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 493 : « Empiricism was not a world view ; rather, it was a linguistic vehicle, a way of thinking and writing that each musical and literary culture adapted to its own particular needs. The focus of musical thought changed from speculative ideas and the study of antiquity to musical criticism, aesthetics, and social commentary upon musical life. The idea of canon, or rather of ancient music, was an essential element of the new mode of musical thinking. If the speculative tradition was to be abandoned – and we shall see that it was quite forcefully abandoned – musical thought would then need a new foundation, an ultimate intellectual authority, and canon served that need. »

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 506-517.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 514.

²⁶⁹ Cf. Annexes 3, 4, 5 : Analyse de contenu (Liste des noms de compositeurs mentionnés dans les titres d'article)

nécessitent souvent la reconstruction d'une identité nationale²⁷⁰, à laquelle participe l'industrie de l'édition²⁷¹. J'ai déjà mentionné à plusieurs reprises le repli national qu'effectuent la *Revue de Musicologie* et l'*Archiv für Musikwissenschaft* à l'issue de la première guerre mondiale. La promotion de la musique américaine à laquelle *The Musical Quarterly* consacre une grande partie de ses pages trouve sa source non pas tant dans une réponse à des événements politiques, que dans la volonté d'affirmer l'identité culturelle américaine par rapport à la domination du canon musical européen, voire germanique. Les trois revues phares publient en priorité des articles qui se rapportent à leur territoire national²⁷². Or, observant les revues musicologiques, on peut penser comme Denis Cercllet que « la requalification des espaces, en vue de les constituer en territoire, opère sur un mode performatif » :

« Là, une certaine nostalgie communautaire se fait jour avec tout l'appareil nécessaire à sa mise en œuvre symbolique afin que chacun se situe dans un espace et un temps, définis par rapport à une origine, face à la multiplication des temps et des espaces dont bien souvent ils se disent incapables d'interpréter les signes. L'apparente simplicité du local permettrait aux individus de se réinscrire dans une certaine unité après qu'ils se soient sentis déterritorialisés, c'est-à-dire appelés par une culture produite par une raison transcendante et lointaine, perçue par eux comme complexe, voire chaotique. »²⁷³

Le collectif défini par une revue se réunit autour d'un attachement commun à un passé et à un espace, qui, comme le collectif, se déclinent au pluriel : patrimoine national, régional, artistique, musical, musicologique, etc. Ainsi, dans les revues phares, la patrimonialisation porte à la fois sur des objets musicaux – les œuvres d'un compositeur méconnu –, mais aussi sur des objets musicologiques – la systématisation de la musicologie par Guido Adler –, et spécifiques au périodique – par exemple, des textes considérés comme majeurs publiés de nouveau à l'occasion du 75^e anniversaire du *Musical Quarterly*²⁷⁴. L'inscription dans la revue d'une œuvre musicale, d'un compositeur, d'un musicologue, d'une théorie, d'un objet, d'un monument ou encore d'une institution participe d'un mouvement de patrimonialisation comme le décrit Denis Cercllet :

« L'objet patrimonial possède un double statut tout à fait particulier : il se situe à la frontière entre la poubelle et le musée, entre la destruction et la consécration. Sa fin n'est jamais le fruit du hasard ; elle dépend de l'intervention d'un inventeur. La seconde vie glorieuse de cet objet reste attachée à une révélation. Il faut qu'un individu – qu'il soit président d'un syndicat de défense d'une production agricole, ethnologue, conservateur, érudit... ou initiateur d'un groupe patoisant –, souvent légitimé par son groupe

²⁷⁰ SCOTT, Derek B. Music and Sociology for the 1990s: A Changing Critical Perspective. *MQ*, 1990, vol. 74, n° 3, p. 403.

²⁷¹ Sur la participation des éditions universitaires françaises à la propagande pour la première guerre mondiale : Cf. TESNIÈRE, Valérie. *Le Quadriga : un siècle d'édition universitaire 1860-1968*. Paris : Presses universitaires de France, 2001. P. 198-203.

²⁷² Cf. Annexes 3, 4, 5 : Analyse de contenu (Catégorie « Zone géographique »)

²⁷³ CERCLELLET, Denis. Sentiment de rupture et continuité dans le récit patrimonial. In LAPLANTINE, François *et al.* (dir.). *Récit et connaissance*. Montfort & Villeroy : Presses universitaires de Lyon, 1998, p. 89.

²⁷⁴ *MQ*, 1991, vol. 75, n° 4, Anniversary Issue: Highlights from the First 75 Years.

d'appartenance, engage la société locale dans "le refus du déclin" par la patrimonialisation d'un objet. »²⁷⁵

De même, dans la revue, la ligne de partage se situe entre l'invisibilité et la visibilité de l'objet, déterminées par l'acte de sélection. Dans les trois périodiques du corpus de sommaires, les études patrimoniales ne faiblissent pas sur le long terme ; l'approche patrimoniale est à la fois un des moteurs et une partie du canon musicologique. Les musicologues acceptent le canon musical et participent à son développement : se manifeste en cela un des liens qui unissent la musicologie et la vie musicale.

Revenons donc à la parenté entre le canon musical et le canon musicologique. Ce que montre William Weber à propos du changement de paradigme qu'il situe au XVIII^e siècle en Angleterre, notamment l'affirmation d'un répertoire d'œuvres anciennes ainsi que la montée en puissance de l'empirisme et de l'histoire alliés à un nouveau mode de pensée et d'écriture sur la musique, laisse penser que s'établissent dès ce moment en Europe les fondations de ce qu'on appellera plus tard la *Musikwissenschaft*, la musicologie et la *musicology*. Semble également converger dans ce sens, bien que relatif à la sphère germanique, l'article de Wolf Franck publié dans *The Musical Quarterly* sur Johann Nicolaus Forkel²⁷⁶ ainsi qu'un extrait de l'article de Philip V. Bohlman mentionné ci-dessus :

« Le développement de la musicologie a coïncidé avec le besoin accru de prendre des décisions sur des canons appropriés et d'arbitrer les goûts pour la réception de ces canons. Un corps distinct d'écrits musicologiques au sens large – historiques, théoriques, critiques et anthropologiques – commença à émerger au XVIII^e siècle à peu près au même moment que celui où la société européenne a commencé à creuser des niches pour davantage de musiques autres que celles qui relevaient d'un temps, d'une place et d'une fonction immédiate – c'est-à-dire la musique déterminée par les goûts et les contextes de la génération présente et antérieure environ. Pour ainsi dire, un impératif historique présidait à la formation du canon ; la musicologie de la première heure répondit à l'avenant, formant ses premiers canons en adhérant à des critères historiques. »²⁷⁷

On peut déduire de ces travaux que sont rassemblées au XVIII^e siècle les conditions qui ont rendu possibles les naissances de la musicologie et du canon musical ; je n'affirme pas pour autant que ces deux dernières sont deux branches d'un « style de pensée » unique, l'empirisme, ce qui serait réducteur. Selon Rémy Campos, Nicolas Donin et Frédéric Keck, les « musicologues des premières générations » – ils entendent par là les musicologues

²⁷⁵ CERCLLET, Denis. *Op. cit.*, p. 94.

²⁷⁶ FRANCK, Wolf Musicology and Its Founder, Johann Nicolaus Forkel (1749-1818), *MQ*, octobre 1949, vol. 35, n° 4, p. 588-601.

²⁷⁷ BOHLMAN, Philip V. Epilogue : Musics and Canons. In BERGERON, Katherine, BOHLMAN, Philip V. *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*. P. 199 : « The development of musicology as a discipline has been coeval with the increased need to make decisions about appropriate canons and to arbitrate tastes for the reception of those canons. A distinct body of broadly musicological writings – historical, theoretical, critical, and anthropological – began to emerge in the eighteenth century at approximately the same moment at which European society began to carve out niches for more musics than those of an immediate time, place, and function – that is, music tempered by the tastes and contexts of the present and previous generation or so. There was, so to speak, an historical imperative for canon formation ; and early musicology responded accordingly, forming its first canons by adhering to historical criteria. »

français du tournant du XX^e siècle – seraient dominés par le canon musical « classique » : « qu'ils se disent philologues, historiens, esthéticiens ou bientôt analystes, leur discours était directement hérité de la pratique du concert. »²⁷⁸ Parler d'héritage est à la fois peut-être abusif et complètement justifié. En effet, les relations entre la musicologie et le monde du concert sont trop complexes pour déterminer lequel serait l'héritier de l'autre. Cependant, il me semble que l'autorité du canon musical a contribué à l'établissement de la musicologie : en plus d'attribuer des « classiques » à la musique, le canon a permis l'élévation de la musique au plus haut rang des arts pendant la période romantique et a ainsi légitimé une approche scientifique de l'œuvre musicale. En outre, « l'équilibre subtil » que le « nouveau mode de pensée » trouvait « entre la sophistication et l'accessibilité, et entre les aspects technique et général », la capacité du canon à concerner à la fois un large public et l'élite intellectuelle a contribué à diffuser une représentation de la musique « intellectuellement respectable », comme écrit William Weber²⁷⁹.

Le canon du concert n'est pas fixe : il change de nature avec le temps, ce dont les périodiques musicologiques témoignent et à quoi elles participent²⁸⁰. L'*Archiv für Musikwissenschaft* en fournit un exemple. Le nom de Georg Philipp Telemann n'est guère mentionné dans ce périodique : en effet, les musicologues ont longtemps considéré Johann Sebastian Bach comme supérieur à Georg Philipp Telemann, alors que ce dernier connaissait un grand succès – plus important que celui de son confrère – auprès de ses contemporains : les écrits de l'époque en témoignent. Le XIX^e siècle élève le style de Bach au rang de modèle après la redécouverte de la musique de ce compositeur. En comparaison à celui-ci, Telemann est alors jugé trop superficiel et trop prolifique. Ce n'est qu'au XX^e siècle que les musicologues commencent, avec Romain Rolland et Max Schneider, l'un des premiers responsables éditoriaux de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, à abandonner cette comparaison et à entrevoir en G. P. Telemann un compositeur au style entièrement différent de celui de J. S. Bach²⁸¹. Cependant, le hiatus entre la rareté des références dédiées à ce compositeur dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* et la place de choix réservée à Bach ne fait que mettre en lumière la distinction que la musicologie a opérée entre les deux compositeurs, confirmée lors de la rencontre musicologique à Bückeburg en 1924 dont le compte rendu a été publié dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* :

²⁷⁸ CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas, KECK, Frédéric. Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970). *RSHS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 3-17.

²⁷⁹ WEBER, William. The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England. *JAMS*, automne 1994, vol. 47, n° 3, p. 517.

²⁸⁰ Cf. Annexes 3, 4, 5 : Analyse de contenu

²⁸¹ RUHNKE, Martin. Telemann. *In Ibid.* Volume 18, p. 651.

« Si, de son temps, [Telemann] a pu surpasser en célébrité non seulement Haendel mais aussi Bach, tient au regard qu'on leur portait à cette époque, regard qui surestimait Haendel et sous-estimait Bach. Comme nous voyons aujourd'hui ce tableau différemment, nous savons que se situe derrière nous une jeunesse qui nous pardonnera notre aveuglement. »²⁸²

Le cas de Telemann traduit bien le pouvoir qu'a la musicologie, comme la critique, d'établir un ordre de valeurs musicales, de faire ou de défaire la réputation d'un compositeur.

Dans les revues phares, le canon du concert n'est pas le seul à servir de cadre au discours musicologique. Les éditeurs du numéro consacré à la musique et à la musicologie de la *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* remarquent :

« Outre le modèle du concert "classique", qui constitue le pivot du paradigme graphocentrique précédemment évoqué, plusieurs autres pratiques ou ateliers ont innervé la musicologie : le cours magistral (avec ses effets d'abréviation des savoirs enseignés), la bibliothèque et son catalogue (avec tout le jeu de contraintes et de possibles qu'ils organisent), les collections monumentales de partitions ou d'instruments (comme lieu fédératif des pratiques textuelles de la collectivité musicologique), les fiches rédigées à partir des livres lus ou des archives dépouillées (outil extrêmement répandu et dont les implications ont rarement été mesurées). À quoi purent s'ajouter, au fil du siècle, la reconnaissance d'autres pratiques musicales (extra-européennes notamment), une organologie élargie (technologies du son, nouveaux instruments de musique ou de musicologie)..., sans malheureusement que ces annexions et reformulations aient toujours entraîné de révolutions comparables dans le discours savant sur la musique. »²⁸³

Au vu des résultats de l'analyse des sommaires et de mes lectures sur la musicologie, d'autres méthodes côtoient – ou leur succèdent –, pour servir de modèle, les « pratiques et ateliers » cités ici. C'est le cas de l'analyse musicale sur laquelle s'exprime Joseph Kerman dans son célèbre article « *How We Got into Analysis, and How to Get Out* »²⁸⁴ en réaction à la montée en puissance du structuralisme en musique : « Aujourd'hui tous les musiciens issus des universités comme des conservatoires font de l'analyse. Ils doivent tous l'étudier et le font généralement avec beaucoup de respect. »²⁸⁵ Joseph Kerman considère que l'analyse musicale ne relève pas de « la science mais de l'idéologie », une idéologie qui trouve sa source dans « la croyance orthodoxe, toujours reconduite depuis la fin du XIX^e siècle, en la valeur esthétique dominante de la musique instrumentale de la grande tradition germanique » ; originaire d'Allemagne, cette « idéologie » s'installe particulièrement aux États-Unis. Si l'on en croit ce texte de Joseph Kerman, l'analyse musicale se serait imposée comme un canon

²⁸² Musikwissenschaftliche Tagung in Bückeberg. *AfMW*, 1924, vol. 6, p. 244 : « Daß er an zeitlicher Berühmtheit nicht nur Händel, sondern auch Bach überflügeln durfte, liegt an der Betrachtungsart jener Zeit, der Händel vielleicht zu groß, Bach sicher zu tief war. Wenn wir das Bild heute anders sehen, so wissen wir, daß hinter uns eine Jugend steht, die uns der Blindheit zeihen wird. »

²⁸³ CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas, KECK, Frédéric. *Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970)*. *RSHS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 3-17.

²⁸⁴ KERMAN, Joseph. *How We Got into Analysis, and How to Get Out*. *CI*, hiver 1980, vol. 7, n° 2, p. 311-331. Dans cet article, Joseph Kerman restreint la *musicology* à la musicologie historique et en distingue l'analyse musicale.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 312 : « Today all university as well as conservatory musicians are into analysis. They all have to study it and generally do so with much respect. »

méthodologique, renforcée par le canon musical germanique. L'attention de l'analyste va certes à la production écrite du compositeur et non à la production sonore de l'interprète ; mais, on assiste dans le domaine de l'analyse musicale à un dépassement de l'écriture par l'écoute²⁸⁶. L'analyse se fonde sur l'écoute intérieure de la partition ; elle dépend en partie du modèle de la pratique du concert, comme le montrent Joseph Kerman, de même que Rémy Campos et Olivier Donin ; sa visée est également de guider l'écoute musicale, que ce soit celle du public de concert²⁸⁷ ou celle du spécialiste.

En analyse musicale comme en général en musicologie, on peut donc observer un jeu subtil entre le graphocentrisme et le phonocentrisme²⁸⁸, plus précisément encore entre les trois niveaux poïétique, neutre et esthésique, comme l'explique Jean-Jacques Nattiez :

« Pour les uns, l'œuvre est tout entière réductible à ses propriétés immanentes : c'est, en gros, la position structuraliste, mais, ce qui n'est qu'un apparent paradoxe, également celle de la plupart des musicologues traditionnels. Pour d'autres, l'œuvre n'a d'intérêt que rapportée à un acte compositionnel ou à l'ensemble des conditions de sa création : c'est évidemment le point de vue des compositeurs, mais pas seulement d'eux. Pour d'autres encore, l'œuvre n'a de réalité que perçue : c'est la position de beaucoup de gens, voire du sens commun. »²⁸⁹

L'auteur de cette citation propose une voie médiane, la sémiologie musicale, qui permettrait d'opérer une synthèse entre les trois niveaux repérés ici.

Confirmant le fait que l'analyse musicale soit une pratique plutôt germanique, celle-ci est relativement bien représentée dans l'*Archiv für Musikwissenschaft*²⁹⁰ par rapport aux deux autres revues « phares » du corpus. D'autres « instruments », « styles de pensée » ou d'écriture figurent parmi les plus importants dans les revues phares : l'approche historique et philologique, la biographie, mais aussi les canons de la diversité, de la nouveauté, de l'interdisciplinarité, de l'ouverture, du dépassement du graphocentrisme, etc.

À la périphérie du champ dessiné par les trois revues phares se tient l'interprète. Certaines pratiques ou styles musicaux sont placés aux frontières du territoire défini par les revues phares, comme les musiques populaires ou les musiques électroacoustiques. Cependant, la disposition et la répartition des domaines change d'une revue à l'autre²⁹¹ : par exemple, si la *Revue de Musicologie* et l'*Archiv für Musikwissenschaft* laissent les pratiques

²⁸⁶ Rémy Campos et Olivier Donin précisent que « le sens moderne du mot "écoute" n'apparaît qu'au début du XX^e siècle en relation avec les techniques de télétransmission et de radiodiffusion [...] ». Cf. CAMPOS, Rémy, DONIN, Olivier. La musicographie à l'œuvre : écriture du guide d'écoute et autorité de l'analyste à la fin du XIX^e siècle. *AcM*, 2005, vol. 77, n° 2, p. 152.

²⁸⁷ DONIN, Olivier. Instruments de musicologie. *Filigrane : Musique, esthétique, sciences, société*, 2005, n° 1, p. 141-179.

CAMPOS, Rémy, DONIN, Olivier. *Ibid.*, p. 151-204.

²⁸⁸ À propos de la théorie musicale et de la systématisation de la musicologie de Hugo Riemann, déterminées par l'écoute musicale, voir : REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 218 p.

²⁸⁹ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. P. 15.

²⁹⁰ Cf. Annexe 3, 4, 5 : Analyse de contenu

²⁹¹ Cf. *Ibid.*

d'exécution et d'interprétation de côté, celles-ci trouvent un accueil plus favorable dans les pages du *Musical Quarterly*. Cela tient à des différences épistémologiques, mais aussi à la manière dont la revue elle-même se définit et au lectorat qu'elle cible : je montrerai au chapitre 5 que le périmètre de socialisation du *Musical Quarterly* est plus large que celui de l'*Archiv für Musikwissenschaft* et de la *Revue de Musicologie*. Sur l'échelle chronologique également, l'ordre entre les perspectives disciplinaires ou les domaines se modifie²⁹² : de dominantes, certaines approches et certains thèmes sont relégués à des positions secondaires, mais rarement périphériques. Une fois construite, une tradition peut s'affaiblir ; cependant, elle ne disparaît pas brusquement. Résultats d'excursions dans des territoires extérieurs à celui de la musicologie ou d'incursions d'objets étrangers dans le domaine musicologique, en bref, de voyages²⁹³, certaines approches disciplinaires ont fait leur apparition dans les revues phares depuis les années 1960 dont les plus significatives du point de vue quantitatif sont la sociologie, la sémiotique, les *gender studies*, les questions technologiques. Pour de nombreux domaines, parler d'apparition est d'ailleurs excessif : dans les sommaires du *Musical Quarterly*, de la *Revue de Musicologie* et de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, je constate le caractère cyclique de la distribution entre sous-disciplines musicologiques. Des événements liés à la vie de la revue elle-même, comme des décisions sociales, politiques et culturelles semblent commander à certains de ces cycles : par exemple, au moment de la création du *Musical Quarterly*, la nécessité de légitimer la musicologie et d'établir institutionnellement la discipline est accompagnée par un nombre plus important d'articles dans la revue sur l'enseignement ainsi que sur la pédagogie de la musique et de la musicologie ; à la fin des années 1990, des articles qui ont trait à la professionnalisation en musique commencent à se présenter, rarement toutefois, dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* et dans *The Musical Quarterly*. D'autres cycles sont déterminés par des mouvements épistémologiques : l'acoustique et la médecine dans leur rapport à la musique disparaissent des trois revues phares après les années 1930. L'effacement temporaire de ces domaines des périodiques qui constituent mon corpus de sommaires est parfois le signe d'une mutation disciplinaire qui se tient dans ces branches et qu'accompagne un changement de support de publication. Ainsi, l'acoustique se déplace vers les périodiques spécialisés ou vers ceux de physique ; assez visibles jusque dans les années 1930, les rapports entre médecine et musique se font ensuite discrets dans le champ musicologique pour y revenir à partir des années 1980 avec notamment la fondation de la *Revue de musicothérapie* et *Musiktherapeutische Umschau* en 1981, ainsi que de la *Médecine des arts* en 1992. D'autres branches de la musicologie ou

²⁹² Cf. *Ibid.*

²⁹³ KAUFMAN SHELEMAY, Kay. Crossing Boundaries in Music and Musical Scholarship: A Perspective from Ethnomusicology. *MQ*, printemps 1996, vol. 80, n° 1, p. 13-30.

certaines thèmes représentés dans le corpus de sommaires sont également affectés par ce phénomène cyclique. Des lignes se dessinent, plus ou moins nettes en fonction des périodes chronologiques, entre des thèmes, des approches disciplinaires ou encore des personnes. Elles connaissent des interruptions, faiblissent ou se renforcent, certaines d'entre elles travaillant à « l'exclusion ou à la marginalisation de certaines figures », comme l'écrit Derek Scott dans « Music and Sociology for the 1990s: A Changing Critical Perspective » paru dans *The Musical Quarterly* en 1990. Selon lui, « le paradigme linéaire est un moyen de défense d'une culture authentique particulière » et « exige une pratique commune ». Qu'on les appelle paradigmes ou canons, ils sous-tendent la culture du collectif que la revue constitue, comme je l'ai indiqué au début de cette section 4.3. Derek Scott ajoute qu'« une fois le paradigme établi [...], il semble “naturel” »²⁹⁴, comme l'écrit aussi William Weber :

« Le canon [musical] a été si central dans la culture musicale de l'âge moderne que les chercheurs ont pris comme données ses hiérarchies et ont pensé qu'il était inapproprié de se demander quand et pourquoi elles se sont établies. Le manque de recherches sur cette histoire a participé à renforcer les jugements musicaux, les dogmes esthétiques, les idéologies sociales implicites dans ce canon, et par là a gravement déformé de nombreuses perspectives de l'histoire de la musique. »²⁹⁵

Le canon opère comme un prisme déformant. Il guide le regard, c'est-à-dire le contraint, mais également lui permet d'appréhender l'objet. Par son autorité, il a rendu possible le discours musicologique :

« Le canon [musical], vraiment, semble posséder un certain pouvoir immanent – une capacité impérative et concomitante d'imputer une loi et un ordre à la musique – qui produit de la discipline, ou, plutôt, la discipline. »²⁹⁶

Réciproquement, le canon musical s'appuie sur l'autorité de la discipline musicologique, sur l'activité des musicologues et sur les outils de publication qu'ils se forgent. Ainsi, les musicologues « disciplinent » les textes musicaux en créant d'autres types de textes, que sont les articles de revues, mais aussi les histoires de la musique, les dictionnaires, les index bibliographiques, les schémas analytiques, etc.²⁹⁷ Joseph Kerman considère que le processus de canonisation se fonde sur les notions de collection, de durée,

²⁹⁴ SCOTT, Derek B. Music and Sociology for the 1990s: A Changing Critical Perspective. *MQ*, 1990, vol. 74, n° 3, p. 393-394.

²⁹⁵ WEBER, William. The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England. *JAMS*, automne 1994, vol. 47, n° 3, p. 488 : « [Musical] Canon has been so central to musical culture in the modern age that scholars have taken its hierarchies as a given and thought it inappropriate to ask when or why they arose. The failure to inquire into this history has helped reinforce the musical judgments, aesthetic dogma, and social ideologies implicit in the canon, and thereby seriously distorted many perspectives of music history. »

²⁹⁶ BOHLMAN, Philip V. Epilogue : Musics and Canons. In BERGERON, Katherine, BOHLMAN, Philip V. *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*. P. 201 : « Canon, indeed, seems to possess a certain immanent power – an imperative and a concomitant ability to ascribe law and order to music – that yields discipline, or, better, the discipline. Canon establishes authority, and that authority is understandably attractive to those who would discipline music. »

²⁹⁷ *Ibid.* P. 202.

d'autorité, de contemplation, d'admiration, d'interprétation et de valorisation²⁹⁸, notions autour desquelles s'articulent les propriétés des revues. Or, les publications périodiques ont joué un rôle majeur dans la canonisation du répertoire de concert et dans celui de la musicologie. C'est aussi parce que, outre les propriétés énoncées ci-dessus, la revue scientifique fait circuler un texte construit à partir de procédés rhétoriques qui, comme l'écrit Daniel Dubuisson, orientent notre « lecture » de la réalité :

« Ce que l'on pourrait appeler le *traitement rhétorique de la réalité* ne doit lui aussi que bien peu à l'observation et à l'analyse impartiales. En effet, il semble évident que la description d'un objet, la narration d'un événement, les étapes d'une argumentation, les modalités de l'énonciation, les usages des tropes constituent autant de moyens artificiels et codifiés, mais parfaitement indispensables que l'on est contraint d'utiliser afin de parler d'une réalité quelle qu'elle soit. Il conviendrait donc de chercher à comprendre ce que ces procédés lui ajoutent, comment ils la soumettent à des mises en formes stéréotypées qui seront désormais celles à travers lesquelles nous l'appréhenderons. Car n'oublions pas, contrairement à un vieux préjugé, que nous lisons la réalité bien plus que nous la voyons. »²⁹⁹

3.4. Instituer les canons par l'écriture

Ne plus voir le canon – quel qu'il soit – tellement il est devenu « naturel » conduit à produire un discours – toujours inscrit dans un canon – qui le perpétue. Yves Jeanneret écrit que « la science peut être regardée comme une collection de dogmes, plus exactement elle peut être constituée par sa divulgation en une collection de dogmes. »³⁰⁰ Selon Ludwik Fleck, la constitution des « habitudes de pensée » et des « normes » en dogmes est un stade ultérieur à celui de leur « naturalisation » dans le collectif :

« À un certain stade du développement [du collectif] les habitudes de pensée et les normes sont ressenties comme évidentes, comme les seules possibles, comme ce sur quoi on ne peut plus réfléchir. Mais, une fois que l'on en a pris conscience, elles peuvent aussi être perçues comme surnaturelles, comme des dogmes, des systèmes d'axiomes ou des conventions utiles. »³⁰¹

Ludwik Fleck considère que c'est l'« imprégnation de l'entreprise scientifique par le social » qui transforme des mots et des phrases en « slogans » et en « cris de guerre », qui leur fait acquérir un « pouvoir magique »³⁰². Ainsi, la perpétuation des canons musicaux et musicologiques, diffusés et « surnaturalisés » par des rites, dont celui du concert et celui de l'écriture – que ce soit celle du critique musical ou celle du musicologue – repose sur la croyance. En outre, le pouvoir de la science est fondé en partie sur la confiance que l'on accorde au scientifique. Ainsi, selon Gérard Leclerc

²⁹⁸ KERMAN, Joseph. A Few Canonic Variations. *CI*, septembre 1983, vol. 10, n° 1, p. 107-125.

²⁹⁹ DUBUISSON, Daniel. Présentation : Poétique et rhétorique des savoirs dans les sciences humaines. *Strumenti critici*, septembre 1997, n° 85, p. 356.

³⁰⁰ JEANNERET, Yves. *Écrire la science : formes et enjeux de la vulgarisation*. Paris : PUF, 1994. P. 156.

³⁰¹ FLECK, Ludwik. *Genèse et développement d'un fait scientifique*. P. 186.

³⁰² *Ibid.*, p. 79-80.

« La “crédulité”, ou, si l’on préfère, la confiance en la véracité d’autrui, est une condition nécessaire non seulement de la vie sociale, mais d’une partie importante de la vie intellectuelle. »³⁰³

Autorité, confiance, légitimité, et croyance sont interdépendants : si le scientifique obtient la confiance grâce à son statut, il la doit aussi aux caractéristiques du discours scientifique. Par le musellement de la subjectivité, par la neutralité dans l’observation des faits, ainsi que par les excuses qu’il formule, notamment par rapport aux limites de son travail ou au biais qu’introduit le nécessaire recours au jugement personnel, le scientifique offre au lecteur la garantie de l’objectivité. On peut voir dans cette quête de la vérité scientifique quelque chose qui s’apparente au phénomène religieux : héritier de l’alchimiste, le scientifique se fait l’intermédiaire entre l’invisible et le visible, par la révélation. Cette volonté de vérité s’inscrit aussi dans une tradition morale : l’autorité du scientifique repose certes sur son expertise mais aussi sur la probité et sur l’utilité sociale qu’on lui attribue. Cependant, le scientifique n’est pas l’auteur d’une tromperie. La prudence qu’il exprime dans ses articles sert, selon Ludwik Fleck, « à transférer le “saint des saints” de la science, c’est-à-dire l’affirmation de l’existence ou de la non-existence d’un phénomène, du chercheur individuel au collectif seul habilité à porter un tel jugement » :

« C’est comme si tout chercheur compétent demandait, en plus du contrôle exercé par la conformité au style de son travail, un contrôle et un traitement supplémentaires par le collectif. Comme s’il était conscient que seule la circulation de la pensée à l’intérieur du collectif pouvait faire émerger la certitude des incertitudes imposées par la prudence. »³⁰⁴

Par son autorité et en tant que collectif, la revue de recherche amène le lecteur à croire le discours que le scientifique produit. Cet extrait du livre de Ludwik Fleck renvoie aussi à la circulation des idées dans le collectif, aspect qui sera envisagé ultérieurement. Dans le chapitre 3, j’ai présenté divers procédés par lesquels la revue séduit le lecteur, oriente son regard et, de ce fait, exerce un pouvoir sur lui. L’institution du canon en musicologie dépend de facteurs multiples comme je l’ai déjà indiqué : au XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, coïncident le développement d’un nouveau discours sur la musique, l’émergence de nouvelles pratiques d’écriture comme la biographie musicale et de nouvelles pratiques sociales autour de la musique ainsi que le changement de statut du compositeur. La diffusion du canon du concert dépasse les frontières de la sphère musicale : la littérature et surtout le roman sont pour beaucoup dans la construction du mythe romantique du compositeur, notamment de celui de Ludwig van Beethoven. Si le romantisme n’a pas fait naître le canon musical, il lui a permis de se développer et d’amplifier le processus de légitimation de la musique. Ainsi, au début du romantisme, plus précisément au tournant du XIX^e siècle, se produit, selon Walter Moser, un « changement de dominante » entre une tendance graphocentrique et une tendance

³⁰³ LECLERC, Gérard. *Le sceau de l’œuvre*. Paris : Seuil, 1998. P. 72.

³⁰⁴ FLECK, Ludwik. *Op. cit.*, p. 207.

phonocentrique : la supériorité accordée à la vision par « des penseurs empiristes et sensualistes » au siècle des Lumières est mise à mal par un « retour en force » de l'audition à la fin du XVIII^e siècle³⁰⁵.

S'affirmant à la même époque, la revue est un des instruments qui a servi à propager le nouveau discours sur la musique qu'il soit critique ou scientifique. Elle réunit plusieurs conditions qui renforcent le canon. La publication expose ; la périodicité permet à la fois la répétition de l'acte de publication et son installation dans la durée ; collection, c'est-à-dire somme de fragments que sont les numéros et les articles, la revue découpe une « réalité » envisagée selon une certaine perspective et l'encadre³⁰⁶. Concentrons-nous sur la *Revue de Musicologie* pour examiner la manière dont la pensée canonique se propage. Le classement par compositeur dans les annexes 3, 4 et 5³⁰⁷ repose sur le nombre d'articles consacrés à un compositeur ou à un aspect de sa musique, plus précisément sur la réitération de son nom dans les titres d'articles. Il existe une fonction multiplicatrice entre les textes et les médiations dont ils sont le support. Ainsi, d'une part, les 21 textes attachés à la catégorie « Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791) » occupent de l'espace dans la revue, d'autre part ils s'inscrivent dans une tradition, et enfin servent de support pour la production d'autres textes. Soumis à la règle de l'originalité de la recherche, les écrits répètent le nom du sujet ou de l'objet, mais obéissent à un impératif de distinction. Ainsi, le numéro spécial sur Georges Bizet³⁰⁸ contient onze articles sur ce compositeur ; si la majorité d'entre eux concernent la vie et la personnalité du compositeur, chacun en éclaire un pan différent, mais relativement connu comme son opéra *Les Pêcheurs de Perles*, ses séjours au Vésinet, ses rapports au folklore provençal. On constate que la part honorifique et de mémoire est importante dans ce numéro, ce que Christian Corre remarque à propos des numéros spéciaux de *La Revue Musicale* :

« Volontiers consacrés à des thèmes généraux ou d'actualité, ceux-ci [les numéros spéciaux de *La Revue Musicale*] assument plus volontiers encore les fonctions hagiographiques déjà rencontrées. Mémoire des plus grands : Chopin, d'Indy, Bach, Bellini, Schumann, Debussy et Satie, et pour la seconde fois en vingt ans, Stravinsky ; mémoire des disparus récents : la couverture de la revue sert successivement de pierre

³⁰⁵ MOSER, Walter. L'écriture de la musique chez E.T.A. Hoffmann. In MONTANDON, Alain (dir.). *E.T.A. Hoffmann et la musique*. Berne : Peter Lang, 1987. P. 39-42.

³⁰⁶ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. 313 p.

³⁰⁷ Cf. Annexe 3, 4, 5 : Analyse de contenu (Catégorie « Compositeurs » : Liste des noms de compositeurs mentionnés dans les titres d'articles)

³⁰⁸ *RM*, 1938, vol. 19, n° 68. Ce numéro contient : HALÉVY, Daniel. Souvenirs de famille ; RÉAL DEL SARTE, Maxime. Souvenirs sur Georges Bizet ; VALLAS, Léon. Georges Bizet et Vincent d'Indy ; COOPER, Martin. Bizet vu par un étranger ; CHEVRIER-CHOUDENS. À l'occasion de la symphonie en ut de Bizet ; CAUCHIE, Maurice. Une lettre de Berlioz à propos des *Pêcheurs de Perles* ; ESTRADA-GUERRA, O. d'. A propos des prénoms de Bizet ; MARIX, Jeanne. Séjours de Bizet au Vésinet ; CLAMON, J. Bizet et le folklore provençal.

tombale à Dukas, d'Indy, Albert Roussel, Ravel ; mémoire de toute une époque enfin, à travers un individu et le courant esthétique qui lui est attaché. »³⁰⁹

Les « plus grands » auxquels la *Revue de Musicologie* dédie des numéros spéciaux sont François Couperin en 1922, Georges Bizet en 1938, Claude Debussy en 1962, Hector Berlioz en 1977, Frédéric Chopin en 1989³¹⁰. La revue confirme et augmente ainsi la position centrale de ces compositeurs français, ou assimilés dans le cas de Chopin, dans le patrimoine français. Ces numéros thématiques jouent aussi un rôle de cohésion sociale autour d'une figure connue de tous et faisant partie de la mémoire commune : il s'agit là d'un moyen d'étendre le périmètre de socialisation de la revue.

Pour une grande partie d'entre eux, les articles de ces numéros ne sont pas des biographies au sens strict, mais contribuent à l'écriture biographique³¹¹ comme ceux du numéro spécial sur Bizet cité ci-dessus. La biographie s'est appuyée sur la théorie du grand homme développée au XIX^e siècle, théorie qui, selon Sophie Anne Leterrier, « explique que la biographie soit au XIX^e siècle (et en soit restée, dans une certaine mesure, jusqu'aujourd'hui) la pierre de touche [de l'histoire de la musique]. »³¹² D'une position centrale dans la production éditoriale en histoire de la musique, la biographie s'est peu à peu déportée vers la périphérie de ce champ. Cependant, de nombreux articles dispersés dans la *Revue de Musicologie* participent à combler les lacunes ou à réparer des erreurs qui figurent dans les biographies existantes³¹³, à révéler des documents inconnus ou inédits, à rassembler de la documentation en vue de la rédaction future d'une biographie³¹⁴. D'autres, aussi nombreux, explorent les aspects moins connus de la personnalité d'un compositeur³¹⁵. Faire la lumière sur des éléments oubliés, perdus ou restés dans l'ombre est une préoccupation majeure des auteurs de la *Revue de Musicologie*, d'où l'importance accordée à la découverte de documents inédits³¹⁶ : dans ces travaux se manifeste la prégnance du modèle archéologique. Par ces

³⁰⁹ CORRE, Christian. Les années trente de *La Revue Musicale*. In PISTONE. *Musiques et musiciens dans les années trente*, p. 429.

³¹⁰ Cf. Annexe 4, 5.2. Numéros spéciaux

³¹¹ Cela apparaît nettement dans le titre suivant par exemple : DEGRUTÈRE, Marcel. Jacques Boyvin (1655 ?-1706), Jacques Du Phly (1715-1789) : éléments biographiques. *RM*, 1988, vol. 74, n° 1.

³¹² LETERRIER, Sophie Anne. L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire. *RSHS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 49-69.

³¹³ Par exemple :

CAUCHIE, Maurice. Les véritables nom et prénom d'Ockeghem. *RM*, février 1926, vol. 7, n° 17.

LESURE, François. Arcadelt est mort en 1568. *RM*, 1961, vol. 47.

GUICHARD, Léon. Quels furent les témoins du premier mariage de Berlioz *RM*, 1966, vol. 52.

BOUVET, Charles. Quelques précisions sur Charles et Louis Couperin. *RM*, mai 1930, vol. 11, n° 34.

³¹⁴ Par exemple : CAUCHIE, Maurice. Documents pour servir à une biographie de Guillaume Costeley. *RM*, mai 1926, vol. 7, n° 18.

³¹⁵ Par exemple :

HARASZTI, Émile. Franz Liszt, écrivain et penseur. *RM*, juillet 1943, vol. 22, n° 2 et *RM*, février 1944, vol. 23.

CRUSSARD, Claude. Marc-Antoine Charpentier théoricien. *RM*, 1945, vol. 24.

LOCKSPEISER, Edward. Frères en art, pièce de théâtre inédite de Debussy, *RM*, 1970, vol. 56.

³¹⁶ Cf. Annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique (Catégorie « Support d'information » : « document inédit »)

écrits, les auteurs souhaitent aussi faire revivre un musicien oublié et, éventuellement, inscrire son œuvre au répertoire de concert³¹⁷. Le nombre de titres d'articles qui valorisent ces approches³¹⁸ révèle la dimension considérable des travaux entrepris dans ce domaine.

Dans un article sur la biographie musicale, Jolanta Pekacz remarque en outre que les musicologues se sont longtemps concentrés principalement sur la vérification de biographies plus anciennes et ont résisté à de nouvelles approches surtout lorsqu'étaient touchés les maîtres canoniques :

« Nos perceptions actuelles des vies des éminentes figures musicales du passé ont largement été formées par les hypothèses culturelles et politiques des biographes du XIX^e siècle, dont les successeurs ont été satisfaits à la fois des principes et des idées politiques. Les biographies anciennes sont plus souvent “revues” pour la “précision” de détail qu'examinées pour leurs principes et leurs conceptions culturelles sous-jacentes. »³¹⁹

La réparation des erreurs et la recherche de détails relatifs à la vie d'un compositeur se fait, selon Jolanta T. Pekacz, au nom de la « démythologisation » et relève d'une attitude positiviste qui exige « la séparation entre le “fait ” et la “fiction”³²⁰. Ainsi, critique vis-à-vis de l'activité biographique des musicologues, Jolanta T. Pekacz remarque que, dans de nombreux travaux, plutôt que de présenter leur méthode, les chercheurs se présentent comme de simples médiateurs des vérités incluses dans leurs sources, ce qui, finalement, revient à refuser d'assumer l'autorité sur le texte qu'ils produisent. La subjectivité et l'interprétation sont souvent considérées comme des maux nécessaires pour lesquels l'auteur demande au lecteur de l'excuser. Malgré cette volonté d'objectivité, la biographie présente des points communs avec un genre de fiction, le roman réaliste dans lequel

« [...] une voix cohérente et unifiée déclare présenter la vérité sur un mensonge, pendant que la narration omnisciente, répétant thèmes et symboles, et une présentation linéaire chronologique des événements procure aux lecteurs l'illusion de la totalité et de l'achèvement. »³²¹

³¹⁷ Par exemple :

BOUVET, Charles. Un musicien oublié : Charles Piroye. *RM*, novembre 1928, vol. 9, n° 28.

MOBERG, Carl-Allan. Un compositeur oublié de l'école de Lully : Jean Desfontaines. *RM*, mai 1929, vol. 10, n° 9.

TESSIER, André. Quelques notes sur Jean Desfontaines. *RM*, mai 1929, vol. 10, n° 29.

LESURE, François. Une oeuvre inconnue d'un compositeur inconnu : Simon Joly (1552). *RM*, 1961, vol. 47.

³¹⁸ Sur l'ensemble de la vie de la *Revue de Musicologie*, l'approche biographique occupe une place importante parmi les l'ensemble des approches disciplinaires que j'ai relevées.

³¹⁹ PEKACZ, Jolanta T. Memory, history and Meaning : Musical Biography and its Discontents. *JMR*, 2004, vol. 23, p. 42 : « Our present day perceptions of the lives of prominent musical figures of the past were largely formed by the cultural and political assumptions of nineteenth-century biographers, whose followers have been happy with both the premises and the politics. Older biographies are more often “revised” for “accuracy” of details than scrutinized for their premises and underlying cultural assumptions. »

³²⁰ *Ibid.*, p. 44.

³²¹ *Ibid.*, p. 42 : « [...] a coherent, unified voice claims to present the truth about a lie, while omniscient narration, repeating themes and symbols, and a linear chronological presentation of events provide readers with the illusion of totality and closure. »

À cette illusion de la totalité, participent notamment la dimension narrative et l'illusion de l'unité psychique du sujet, qui tend souvent vers le stéréotype ; ces deux aspects contribuent à l'affirmation d'un mythe autour de la figure du compositeur. Par ailleurs, la biographie musicale reconstruit le sujet sous une forme unifiée ; elle présente la vie du sujet de manière linéaire, chronologique, selon un déroulement causaliste et narratif ; elle donne l'illusion de l'ordre et de la cohérence ; elle purge la personnalité du héros de toute contradiction ; elle transmet des principes moraux³²² ; enfin, lorsqu'elle se définit comme scientifique, elle se veut une « entreprise cumulative, plutôt qu'interprétative » et s'autolégitime³²³. Ces propriétés de la biographie en font un instrument de contrôle de la mémoire culturelle et de construction de l'identité culturelle, comme l'écrit Jolanta T. Pekacz, et comptent parmi les facteurs de l'amplification du canon de concert. Ce sont elles aussi qui, en musicologie du moins, ont valu des critiques dans la seconde moitié du XX^e siècle à l'écriture biographique, critiques qui ont présidé à la formation de nouvelles définitions de la biographie musicale. En effet, dans la *Revue de Musicologie*, la part des articles qui soit relèvent d'une approche biographique soit participent à l'écriture biographique diminue au fil des années, sans toutefois s'effacer. Cette approche demeure actuellement toujours vivace dans les pages de la revue.

Outre l'écriture, un procédé utilisé par *The Musical Quarterly* participe à la mémorisation, à la monumentalisation et à la patrimonialisation d'une figure musicale : la photographie. Ce périodique joue depuis ses débuts sur l'hybridité entre le « magazine » musical, comme il se définit lui-même à ses débuts, et la revue de recherche, notamment par l'illustration : il se distingue par là de la *Revue de Musicologie* et de l'*Archiv für Musikwissenschaft* qui utilisent très peu l'iconographie. Celle-ci ne possède pas seulement une fonction documentaire dans *The Musical Quarterly* : régulièrement, dans une volonté de promouvoir la musique américaine de son temps, ce périodique publie des articles sur des compositeurs américains contemporains : à l'article est jointe une photographie de l'artiste ; c'est également le cas pour certaines eulogies rédigées en l'honneur des éditeurs scientifiques, comme celle consacrée à Oscar Sonneck en 1929³²⁴. Selon Sarah Labelle et Julia Bonaccorsi, qui se sont intéressées au portrait photographique d'écrivain, ce dernier est « une incarnation du texte (de l'œuvre) » et représente « le fantôme de l'écrivain » ; il revêt « une dimension à la fois biographique et auratique, la première tenant au statut documentaire de l'image et la seconde à l'unique apparition d'une absence ». Ces auteurs relèvent également le fait que, dès

³²² *Ibid.*, p. 39-80.

³²³ *Ibid.*, p. 46.

³²⁴ PUTNAM, Herbert, GOLDMARK, Rubin. O.G. Sonneck : October 6, 1873-October 30, 1928. *MQ*, janvier 1929, vol. 15, n° 1, p. 1-5.

lors que le portrait est mis en circulation dans l'espace social, une fiction s'élabore autour de la figure représentée³²⁵ et de son œuvre. La photographie projette et découpe : elle réduit la personne à une image plane et fixe, la saisit à un moment précis de son existence et la fige dans un cadre. Le spectateur fait revivre cette figure par l'imagination ; dans le cas des articles précédemment mentionnés du *Musical Quarterly*, il est guidé par le texte. Par ailleurs, Annette Béguin-Verbrugge considère que « la photo elle-même renforce l'impression de vérité et de vécu tandis que le mode de prise de vue renvoie à des situations sociales connues de tous. »³²⁶ Une de ses fonctions serait donc aussi de renforcer la cohésion sociale autour de la figure représentée.

Documenter, réunir, mais aussi célébrer le souvenir, permettre au lecteur de s'appropriier un aspect de la personne honorée – sur le mode de la relique – et de s'en approcher, en poursuivre mentalement l'existence, enfin en construire une représentation fictive et collective : ces quelques propriétés du portrait photographique contribuent au processus de canonisation du compositeur et de son œuvre, et cela d'autant plus que la présence de l'image dans la revue musicologique peut paraître inhabituelle et résulte d'un choix éditorial de valorisation d'une figure.

La pensée canonique est à l'œuvre dans la *Revue de Musicologie* également lorsque l'auteur cherche à construire une lignée, à établir des relations par l'examen de la correspondance ou des influences stylistiques³²⁷ ou lorsqu'il concentre son attention sur une œuvre connue d'un compositeur célèbre, comme les *Variations Goldberg* sur lesquelles portent trois articles sur les seize consacrés à Johann Sebastian Bach – ce cas est assez exceptionnel dans la *Revue de Musicologie* qui oriente plutôt son contenu vers la découverte d'un patrimoine inconnu. En revanche, en ce qui concerne les instruments, le canon du concert s'efface au profit de celui de la musique sacrée : par le nombre d'articles qui leur sont consacrés, l'orgue et les organistes devancent de loin tous les autres instruments et instrumentistes³²⁸. Cette domination de l'orgue peut s'expliquer de plusieurs manières. D'une part, l'orgue est l'instrument par excellence de la musique sacrée dont la légitimité est plus

³²⁵ BONACCORSI, Julia, LABELLE, Sarah. La contribution de la photographie d'écrivain à la médiation littéraire sur le web. Le cas de Raymond Queneau. In *Actes de l'ICHIM 05, Rencontres internationales sur le patrimoine culturel et numérique, 21-23 septembre 2005, Paris, BNF*. Disponible sur : <http://www.archimuse.com/publishing/ichim05/labelleSELECT05.pdf>

³²⁶ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*, p. 209.

³²⁷ Par exemple :

SAINT-FOIX, Georges. Mozart disciple de Bach et de Haendel. *RM*, juillet 1921, n° 9.

BOYER, Jean. Sur les relations de Beethoven avec Cherubini. *RM*, 1954, vol. 36.

SAINT-FOIX, Georges de. Histoire de deux trios ignorés de Michael Haydn : leur influence sur Mozart. *RM*, mai 1931, vol. 12, n° 38.

BESNIER, Patrick. Berlioz et Meyerbeer. *RM*, 1977, vol. 63, n° spécial Berlioz.

³²⁸ Cf. Annexe 3, 6.9. Instruments de musique

ancienne que celle de la musique profane et derrière laquelle se profile la figure de Johann Sebastian Bach. D'autre part, une période qui intéresse beaucoup les auteurs de la *Revue de Musicologie* court du XVII^e siècle au XVIII^e siècle³²⁹, pendant laquelle le divorce entre l'interprétation et la composition n'est pas encore prononcé – il faudrait plutôt écrire que la fonction de compositeur ne s'est pas encore établie dans l'espace social – les compositeurs assumant souvent les charges d'organiste, de maître de chapelle, parallèlement à celles de pédagogue et de théoricien. D'ailleurs, la catégorie d'interprète la mieux représentée dans la *Revue de Musicologie* est celle des organistes³³⁰ qui, contrairement aux autres instrumentistes, ne souffrent pas d'un certain abandon comme constaté ci-dessus dans la section 4.3.3. Cet intérêt de la *Revue de Musicologie* pour l'orgue commence à se dissiper au début des années 1940 : le nombre d'articles sur l'instrument décroît après 1938 et la production de textes sur les organistes s'interrompt en 1959, avec la disparition d'une génération de musicologues.

La participation à l'écriture biographique se trouve concurrencée par l'idée de l'autonomie et d'autoréférentialité de la musique et de l'œuvre, idée soutenue dès les débuts de la *Musikwissenschaft* et par différents courants comme le structuralisme musical. Cette idée est présente dans la théorie musicale du XIX^e siècle en Allemagne, discours empreint d'idéalisme. Ce courant développe deux mythes : celui du monde des idées qui insuffle au créateur une œuvre qu'il ne fait que projeter sur le papier, et celui du génie créateur. Ce dernier est soumis à une dialectique entre l'effacement de l'auteur derrière son œuvre et la circulation de son image dans l'espace social. Entre ces deux pôles se créent des tensions mais aussi des conciliations dans le discours musicologique, et notamment dans le domaine de l'analyse musicale qui ne s'affirme que relativement tardivement, autour de 1975, dans la *Revue de Musicologie*³³¹. Ce périodique relaie principalement une conception historique et positiviste de la musicologie, surtout jusque dans les années 1960³³².

³²⁹ Cf. Annexe 3, 6.3. Périodes

³³⁰ Par exemple :

RAUGEL, Félix. Organistes français du XVI^e siècle. *RM*, juillet 1921, n° 9.

PIRRO, André. Orgues et organistes de Haguenau, de 1491 à 1525 environ. *RM*, février 1926, vol. 7, n° 17.

FAVRE, Georges. Un organiste de la cathédrale de Rouen. : Charles Broche (1752-1803). *RM*, 1937, vol. 18.

³³¹ Avec, par exemple, les articles suivants :

LORTAT-JACOB, Bernard. Quelques problèmes généraux d'analyse musicale. *RM*, 1975, vol. 61 ;

VACCARO, Jean-Michel. Proposition d'analyse pour une polyphonie vocale du XVI^e siècle. *RM*, 1975, vol. 61 ;

EIGELDINGER, Jean-Jacques. Le prélude "de la goutte d'eau" de Chopin. État de la question et essai d'interprétation. *RM*, 1975, vol. 61 ;

DELÈGE, Célestin. Webern : op. 10 n° 4. Un thème d'analyse et de réflexion. *RM*, 1975, vol. 61 ;

FAJON, Robert. Propositions pour une analyse rationalisée du récitatif de l'opéra lullyste. *RM*, 64 ;

COEURDEVEY, Annie. L'analyse schenkerienne et ses frontières. *RM*, 1993, vol. 79 ;

GUT, Serge. Schenker et la "schenkéromanie" : essai d'appréciation d'une méthode d'analyse musicale. *RM*, 1996, vol. 82, n° 2.

³³² En 1958, André Schaeffner prend la direction scientifique de la revue : l'ethnomusicologie commence à y occuper une place un peu plus importante.

L'écriture scientifique produit et véhicule des dogmes, comme je l'ai mentionné ci-dessus ; elle repose sur la légitimité et l'autorité du scientifique ainsi que sur des méthodes réputées fiables. Parmi ces dernières, dans les pages de la *Revue de Musicologie*, on compte l'activité d'accumulation des sources ainsi que la quête d'authenticité³³³ qui se traduit par une vénération de l'autographe³³⁴. Le musicologue s'efforce de reconstituer l'œuvre et sa genèse à partir des esquisses et des différentes versions d'une œuvre³³⁵. La recherche de la vérité autant qu'une volonté de rendre hommage le conduit à appeler des témoins à se souvenir d'une personnalité musicale³³⁶. Le document est convoqué comme preuve : on consulte les archives, les inventaires après décès³³⁷, recense, localise et analyse les sources. Dans la *Revue de Musicologie*, la correspondance se voit accorder un statut relativement privilégié : le chercheur y apprécie ce que le compositeur écrit à propos de lui-même, de sa musique, de ses rapports avec les autres, et la manière dont il l'exprime ; on y cherche parfois l'esprit d'une époque³³⁸. Héritées du positivisme, ces approches et ces méthodes appartiennent aussi au monde des bibliothèques dont j'ai indiqué au chapitre 1 les liens institutionnels avec la musicologie³³⁹. Par ailleurs, on a vu que ces techniques de recherche sont prônées par Armand Machabey dans son « essai sur la méthode en musicologie ». Ce canon bibliothéconomique est propagé en outre par des eulogies comme celle d'Oscar Sonneck³⁴⁰, dans *The Musical Quarterly*, écrit qui honore ses activités à la Bibliothèque du Congrès, ainsi que par la présentation même des recherches sous forme de catalogues ou de listes bibliographiques associés ou non à des textes.

³³³ Par exemple :

HARASZTI, Émile. Trois faux documents sur Fr. Liszt. 1 : Liszt et Franck. 2 : Liszt et Moussorgsky. 3 : Liszt et Schumann. *RM*, 1958, vol. 41-42 ;

MEYLAN, Raymond. Documents douteux dans le domaine des concertos pour instruments à vent au XVIII^e siècle. *RM*, 1963, vol. 49 ;

VERCHALY, André. Le recueil authentique des chansons de Jehan Chardavoine (1576). *MQ*, 1963, vol. 49 ;

FALLOWS, David. L'origine du Ms. 1328 de Cambrai. *RM*, 1976, vol. 62.

³³⁴ Par exemple : TIERSOT, Julien. Autographes de musiciens. *RM*, 1933, vol. 14, n° 45.

³³⁵ Par exemple :

KELKEL, Manfred. Les esquisses musicales de l'Acte Préalable de Scriabine. *RM*, 1971, vol. 57.

SCHAEFFNER, André. Au fil des esquisses du Sacre. *RM*, 1971, vol. 57.

HOLOMAN, D. Kern. Les fragments de l'opéra "perdu" de Berlioz : Les Francs-Juges. *RM*, 1977, vol. 63, n° spécial Berlioz

³³⁶ Par exemple :

LOZERON BEL PERRIN, M. Souvenirs d'Eugénie Schumann. *RM*, février 1928, vol. 9, n° 25.

LOZERON BEL PERRIN, M., Engelhorn, J. Eugénie Schumann : ma première leçon de piano avec ma mère. *RM*, février 1928, vol. 9, n° 25.

HALÉVY, Daniel. Souvenirs de famille [Bizet]. *RM*, 1938, vol. 19, n° 68.

³³⁷ Par exemple : CORDEY, Jean. Lulli d'après l'inventaire de ses biens. *RM*, 1955, vol. 37.

³³⁸ ORENSTEIN, Arbie. *L'Enfant et les sortilèges* - correspondance inédite de Ravel et Colette. *RM*, 1966, vol. 52.

³³⁹ Cf. Annexe 3 et 4, Éditeurs scientifiques : indications scientifiques.

³⁴⁰ PUTNAM, Herbert, GOLDMARK, Rubin. O.G. Sonneck : October 6, 1873-October 30, 1928. *MQ*, janvier 1929, vol. 15, n° 1, p. 1-5.

Que ce soient les écrits à finalité biographique, les catalogues, les articles historiques, ceux qui concernent un genre³⁴¹, une catégorie professionnelle ou instrumentale, et d'autres encore, de nombreux textes de la *Revue de Musicologie* sont organisés selon un découpage ou un déroulement chronologique : on étudie la musique par période³⁴², on l'inscrit dans une tradition et on tente d'en retrouver les origines³⁴³. Ainsi, souvent pour les besoins de définition d'un corpus, des lignes se dessinent, non seulement entre compositeurs comme indiqué ci-dessus, mais aussi dans le temps et dans l'espace : le chercheur focalise son attention sur une période, remonte aux origines, inscrit une musique dans une tradition, examine l'évolution des genres musicaux, tente de déterminer les influences réciproques des styles nationaux.

Si les collectifs des trois revues phares disposent de dogmes communs, ils développent également leurs propres canons : une des motivations réside dans la constitution et le renforcement d'un patrimoine national. Surtout dans ses trente premières années, la *Revue de Musicologie* valorise une période représentative de l'histoire française : les XVII^e et XVIII^e siècles³⁴⁴, ceux de Versailles. Par la signification de cette période dans l'histoire française et dans l'histoire de l'art, par le rayonnement de Versailles à l'étranger, ce choix confirme une volonté de légitimer la musique française et de lui attribuer des « classiques », d'affirmer sa position par rapport à la musique germanique :

« L'attention prolongée portée à la musique du XVIII^e siècle nous permet de reconnaître de manière accrue le mélange des styles peu avant la grande époque classique de Mozart

³⁴¹ On retrouve dans ces articles un aspect du canon musicologique décrit par Don Michael Randel (*cf. supra*), c'est-à-dire la catégorisation de la musique par genre et par forme.

Par exemple :

GRIBENSKI, Jean. Le trio avec clavier à Paris pendant la Révolution et l'Empire. *RM*, 1987, vol. 73, n° 2 ;
OUVRARD, Jean-Pierre. Les jeux du mètre et du sens dans la chanson polyphonique française du XVI^e siècle (1528-1550), *RM*, 1981, vol. 67, n° 1.

BLOCK, Adrienne Fried. Timbre, texte et air ou : comment le Noël-parodie peut aider à l'étude de la chanson du XVI^e siècle. *RM*, 1983, vol. 69, n° 1.

KINTZLER, Catherine. De la pastorale à la Tragédie lyrique : quelques éléments d'un système poétique. *RM*, 1986, vol. 72, n° 1.

CULLIN, Olivier. De la psalmodie sans refrain à la psalmodie responsoriale : transformation et conservation dans les répertoires liturgiques latins. *RM*, 1991, vol. 77, n° 1.

LORTAT-JACOB, Bernard. La berceuse et l'épopée : questions de genre. *RM*, 1992, vol. 78, n° 1.

STAFFIERI, Gloria. L'Athalie di Racine e l'oratorio romano alla fine del XVII secolo. *RM*, 1991, vol. 77, n° 2.

³⁴² Par exemple :

La musique française de piano entre 1810 et 1830 : l'œuvre d'Hérold et de Boëly. *RM*, 1949, vol. 31.

WALLON, Simone. Chronologie des œuvres d'Alfred Bruneau. *RM*, 1947, vol. 29.

DUFOURCQ, Norbert. Les chapelles de musique de Saint-Sernin et Saint-Étienne de Toulouse dans le dernier quart du XVII^e siècle. *RM*, 1957, vol. 39-40.

LESURE, François. Debussy de 1883 à 1885 d'après la correspondance de Paul Vidal à Henriette Fuc. *RM*, 1962, n° spécial Debussy, vol. 48.

WRIGHT, Craig. Musiciens à la cathédrale de Cambrai, 1475-1550. *RM*, 1976, vol. 62.

³⁴³ Par exemple :

MACHABEY, Armand. Les origines de la chaconne et de la passacaille. *MQ*, 1946, vol. 25.

A l'aube de la théorie musicale : concordance de trois tablettes babyloniennes. *RM*, 1966, vol. 52.

HUGLO, Michel. Aux origines des tropes d'interpolation : le trope méloforme d'introït. *RM*, 1978, vol. 64.

LE VOT, Gérard. La tradition musicale des épîtres farcies de la Saint-Étienne en langues romanes. *RM*, 1987, vol. 73, n° 1.

³⁴⁴ *Cf.* Annexe 4, 6.3. Périodes

et de Beethoven. C'est pourquoi nous avons l'intuition que les trois écoles nationales non seulement s'influencent, mais aussi se stimulent et s'enrichissent réciproquement. Nous souhaiterions vérifier cette hypothèse par une collaboration avec nos collègues allemands, collaboration que nous appelons de nos vœux. D'un certain point de vue, le travail fécond de Telemann sur la suite française n'a-t-il pas contribué à sa grandeur ? Bach ne doit-il pas des inspirations essentielles de son œuvre à cette même suite réévaluée par lui, à l'occasion de quoi il emprunta également le principe de la pratique ornementale française ? N'est-ce pas le deuxième voyage de Mozart à Paris qui l'incita fortement à la composition de ses *Petits riens* ou de ses symphonies concertantes ? *Fidelio* ne trouve-t-il pas son origine dans le fait que Beethoven connaissait *L'Amour conjugal* de Gaveaux ? »³⁴⁵

J'ai choisi de citer assez longuement cet extrait de l'article de Norbert Dufourcq dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* car ces quelques lignes cristallisent une de ces « luttes sociales » dont parle Roger Chartier mentionné précédemment. Outre une volonté de mieux connaître les emprunts stylistiques entre la musique française et la musique allemande, se lit ici un désir d'ajuster la place de la première par rapport à la domination germanique en la matière, d'affirmer que la France a aussi produit des « classiques » : le trio canonique – Bach, Mozart et Beethoven – n'est pas cité par hasard. Ce paragraphe est un appel à rétablir un ordre de valeurs plus juste à l'égard de la musique française et à revoir la hiérarchisation du canon musical. Lancées dans les années 1880 par Ernest Thoinan, les recherches sur la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles sont poursuivies au XX^e siècle par plusieurs générations de musicologues, dont Lionel de la Laurencie, fondateur de la Société française de Musicologie, de nombreux auteurs de la *Revue de Musicologie*³⁴⁶, puis des *Recherches sur la musique classique française* à partir de 1960, actuellement encore par le centre de musique baroque de Versailles parmi d'autres organismes de recherche.

Norbert Dufourcq commence son texte par une précision terminologique, ce qui me rappelle qu'un collectif disciplinaire se construit un « dictionnaire », terme employé par Claude Labrosse. Si cet auteur comprend par là « le retour et la proximité de sens d'un certain nombre de termes-clés » qui, par regroupement sémantique, forment des « axes de redondances qui orientent la lecture du périodique », « des signifiés ou des unités culturelles

³⁴⁵ DUFOURCQ, Norbert. Die klassische französische Musik, Deutschland und die deutsche Musikwissenschaft. *AfMW*, 1965, vol. 22, p. 206-207 : « Die längere Beschäftigung mit der Musik des 18. Jahrhunderts läßt uns in zunehmendem Maße die gegenseitige Durchdringung der Stile unmittelbar vor der großen Epoche der Mozart'schen und Beethoven'schen Klassik erkennen. Darüber hinaus glauben wir gefühlsmäßig, daß sich hier die drei nationalen Schulen nicht nur äußerlich beeinflussen, sondern auch gegenseitig weiterhelfen und bereichern. In einer für uns wünschenswerten Zusammenarbeit mit den deutschen Kollegen möchten wir diese Hypothese auf ihre Richtigkeit untersuchen. Hat nicht unter Umständen Telemanns fruchtbare Auseinanderstetzung mit der französischen Suite zu seiner Größe mit beigetragen ? Verdankt Bach nicht wesentliche Anregungen seines Schaffens dieser gleichen, von ihm neubewerteten Suite, wobei er auch das Prinzip der Pariser Verzierungspraxis übernahm ? Ist es nicht Mozart zweite Reise nach Paris, die ihm einen starken Anreiz zur Komposition seiner *Petits riens* oder seiner konzertante Symphonien bot ? Geht schließlich der *Fidelio* nicht darauf zurück, daß Beethoven Gaveaux' *L'Amour conjugal* kannte ? »

³⁴⁶ DUFOURCQ, Norbert. *Ibid.*, p. 197-198.

qui contribuent à composer la vision du monde des groupes sociaux »³⁴⁷, la construction d'un « dictionnaire » appelle aussi, pour Éric Delamotte, « l'énonciation et la stabilisation de formulations auxquelles tout membre d'une communauté se doit d'adhérer. »³⁴⁸ Norbert Dufourcq procède donc d'emblée à une stabilisation du vocabulaire : les musicologues français récusent l'appellation de baroque pour la musique de cette époque, terme employé pour la poésie et pour la sculpture produites pendant une partie de cette période, et lui préfèrent la désignation de classique³⁴⁹.

Un de ces « axes de redondances » est celui de la métamorphose. Depuis une vingtaine d'années, le vocabulaire employé dans les titres de la *Revue de Musicologie* oriente le lecteur vers l'idée de mutation³⁵⁰. Allié aux notions de diversité, de pluralisme, de complexité et d'ouverture, cet axe traduit l'émergence, dans la *Revue de Musicologie*, d'un nouveau style de pensée emprunt de relativisme. Il traverse de nombreuses disciplines des sciences humaines, y compris les sciences de l'information et de la communication.

L'argumentation développée dans cette thèse part des concepts de fermeture, d'unité et de stabilité pour aller vers l'ouverture, l'ambiguïté et la mobilité ; de la fixité du cadre, j'oriente le lecteur vers sa mouvance et ses débordements. Ces positions de départ et d'arrivée sont extrêmes, c'est pourquoi je tente de ne cesser de les nuancer et de mener le lecteur progressivement de l'une à l'autre.

Ces quelques lignes présentent succinctement une manière d'appréhender la structure de ce travail. Elles sont aussi un condensé de certains « styles de pensée » qui règnent à la fois dans le monde scientifique et dans le monde « ordinaire » – les oppositions courantes entre stabilité et mobilité, fermeture et ouverture, unité et ambiguïté, l'évitement de l'extrémisme et de l'affirmation définitive, la lecture intégrale que suppose une structure argumentative. Je reconnais que mon texte est parcouru par ces notions. L'analyse de contenu sur laquelle reposent de nombreuses remarques émises dans ce chapitre est soumise à une pensée

³⁴⁷ LABROSSE, Claude. Fonctions culturelles du périodique littéraire. In Labrosse, Claude, Retat, Pierre. *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*, p. 105.

³⁴⁸ DELAMOTTE, Éric. Communautés professionnelles, sens commun et doctrine. *EC*, 2005, vol. 27, p. 33-56.

³⁴⁹ DUFOURCQ, Norbert. Die klassische französische Musik, Deutschland und die deutsche Musikwissenschaft. *AfMW*, 1965, vol. 22, p. 194-195.

³⁵⁰ Par exemple : - WERNER, Michael, Schnapper, Laure. Organisation et mutation des pratiques musicales au XIX^e siècle, École des Hautes Études en Sciences Sociales. *RM*, 2000, vol. 86, n° 2.

NOIRAY, Michel, Parker, Roger. La composition d'Attila : étude de quelques variantes. *RM*, 1999, vol. 85, n° 1.

GUT, Serge. Permanence et transformation des structures mélodiques grecques antiques dans les Mélodies populaires grecques de Maurice Ravel. *RM*, 1998, vol. 84, n° 2.

SALA, Emilio. Mélodrame : définitions et métamorphoses d'un genre quasi-opératique. *RM*, 1998, vol. 84, n° 2.

ROBERGE, Marc-André. Le périodique *Die Musik* (1901-1944) et sa transformation à travers trois périodes de l'histoire allemande. *RM*, 1992, vol. 78, n° 1.

CULLIN, Olivier. De la psalmodie sans refrain à la psalmodie responsoriale : transformation et conservation dans les répertoires liturgiques. *RM*, 1991, vol. 77, n° 1.

RUSSO, Paolo. Les incertitudes de la tragédie lyrique : Zoroastre de Louis de Cahusac. *RM*, 1989, vol. 75, n° 1.

canonique. Ma lecture des revues phares me conduit à extraire quatre notions principales qui sont celles de l'œuvre, de l'auteur, de la périodisation et du patrimoine, autour desquelles s'articulent également de nombreux textes en histoire de la littérature et en histoire de l'art. L'objet que j'examine subit-il pour autant une distorsion ? Le regard étant forcément orienté et une recherche ne pouvant se réaliser en dehors de tout cadre, je pense plutôt que mon discours contribue à faire exister, mentalement et dans l'espace disciplinaire, l'objet dans la dimension selon laquelle il est observé. Cependant, l'écriture étant une procédure sélective, j'ai probablement trop éclairé certains aspects pour en laisser d'autres dans l'ombre, comme par exemple des articles qui concernent le langage musical en lui-même, les aspects sociaux et ethnologiques ou la diffusion de la musique. J'ai également choisi de me concentrer sur la *Revue de Musicologie* pour le dernier paragraphe de ce chapitre, en excluant *The Musical Quarterly* et l'*Archiv für Musikwissenschaft*. Ce choix pourrait faire entendre que je considère que la *Revue de Musicologie* véhicule un discours plus fidèle aux canons musical et musicologique que les deux autres. Or, il ne s'agit pas de cela : je ne cherche qu'à exposer certains procédés d'écriture par lesquels la revue fabrique et diffuse des canons. Le collectif réuni par la revue n'est pas passif, soumis à un « style de pensée », mais actif et, au contraire, autorise la formation de celui-ci. Dans la postface de l'ouvrage de Ludwik Fleck, Bruno Latour met le lecteur en garde contre un malentendu possible sur la notion de collectif de pensée : « Le collectif n'entre pas en scène comme ce qui vient biaiser les données immédiates des sens, mais comme ce qui permet, au contraire, de les authentifier. »³⁵¹ Cela signifie que la valeur de la production individuelle dépend du collectif, plus précisément que la valeur d'un objet ne s'établit que dans la rencontre et donc dans la communication.

Le canon résulte d'une mise en ordre à laquelle participe « l'instrument périodique » selon l'expression de Claude Labrosse et ordonne des discours nouveaux. La revue assure des fondements communs à un discours en mutation perpétuelle : Ludwik Fleck appelle « collectif de pensée » le « “porteur” communautaire du style de pensée ». Or, le collectif de pensée se constitue par la rencontre d'au moins deux individus qui assurent la circulation de la « pensée » entre collectifs. Si Ludwik Fleck accorde une place importante à la dimension cognitive dans son livre, il voit dans le collectif de pensée une construction sociale fondée sur l'échange et sur l'action ; c'est cet aspect de sa théorie que je retiens dans cette thèse. Par ailleurs, cet auteur élabore sa démonstration à partir de l'examen de documents écrits et considère les mots comme des vecteurs essentiels de la circulation de la pensée entre collectifs, de même que les périodiques spécialisés dont il écrit :

³⁵¹ LATOUR, Bruno. Postface. In FLECK, Ludwik. *Genèse et développement d'un fait scientifique*, p. 257.

« Ce que l'expert créatif communique prend, en premier lieu, la forme de ce que l'on peut appeler *la science des périodiques spécialisés*. »³⁵²

Plutôt que par ruptures paradigmatiques, comme Thomas Kuhn le suggère, le « style de pensée » tel que l'envisage Ludwik Fleck se développe selon une logique continue :

« Un lien historique est ainsi créé entre les styles de pensée. On trouve des voies de développement des idées qui, d'idées primitives, conduisent souvent sans discontinuité à des conceptions scientifiques actuelles. Étant donné que de telles voies de développement se nouent très souvent les unes avec les autres et qu'elles sont à tout instant en relation avec l'ensemble du savoir du moment du collectif de pensée, leur expression concrète reçoit dans chaque cas particulier la marque de l'unicité d'un événement historique. »³⁵³

L'article de périodique peut être considéré comme un de ces événements. Or, je suis partie du principe que le canon se renforçait avec la répétition régulière des événements qui le soutenaient, c'est-à-dire que j'ai fondé l'analyse de contenu sur le nombre, encore un de ces canons qui appartiennent à la fois au monde scientifique et au monde « ordinaire ». Cette approche nécessite d'effacer les distinctions entre les événements et de nier, temporairement, la transformation qui se produit entre eux. Cela signifie aussi considérer provisoirement la communication « comme un multiplicateur de l'échange d'idées » et « négliger la dynamique des écritures et des paroles pour pouvoir modéliser des contenus » comme l'écrit Yves Jeanneret à propos des théories de Gabriel Tarde. Cependant, la simple présence – une occurrence dans les sommaires – et l'absence d'un objet sont aussi significatives. Le silence révèle les zones d'ombre dans le territoire disciplinaire défini par la revue. Ce chapitre postulait un principe de communauté ; il se concentrait principalement sur les objets qui assuraient une entente entre les membres du collectif, sur le sens commun. Le chapitre suivant sera traversé par les notions de différence, de transformation, de circulation ; il portera sur les processus, les actions, les mouvements, les motivations et les relations qui conditionnent la constitution et reconstitution des collectifs disciplinaires ainsi que la production de savoir.

Ma réflexion s'appuie sur des métaphores issues du quotidien. J'ai en effet tenté de montrer que le collectif se formait autour d'« ancêtres » ou de « chefs de files », c'est-à-dire des figures qui ont compté dans le domaine musicologique et qui se sont investies dans des activités de désignation, de définition, de légitimation et de diffusion de la discipline. Une « langue » commune est nécessaire aux membres de ce collectif pour leur assurer une entente minimale ; cependant, chaque individu développe aussi des points de vue différents et c'est en cela que son discours consiste en un événement et permet de transformer la discipline. Par ses propriétés de publication, de régulation, d'archivage, de médiation, les revues fondent une culture commune qui repose sur un style de pensée collectif, des gestes d'écriture et de lecture communs – car une culture se pratique –, des objets et des valeurs communs et sur une

³⁵² FLECK, Ludwik. *Op. cit.*, p. 206.

³⁵³ *Ibid.* p. 174.

mémoire collective. Construction sociale, cette culture contribue à renforcer l'identité des collectifs dont elle dépend. L'établissement du canon de concert a ainsi permis de légitimer l'art musical, en lui attribuant des classiques ; il a également rendu possible l'émergence d'une histoire de la musique, puis de la musicologie. Je souhaite démêler ici, peut-être un peu tard dans le parcours de lecture, ce qui pourrait prêter à confusion : je précise donc qu'entre la culture, le canon et le style de pensée, je conçois une distinction. Le canon et le style de pensée sont des entités culturelles ; le premier résulte d'une désignation et d'une hiérarchisation des objets et des valeurs qui appartiennent au second, mise en ordre alliée à la tradition, à la normativité, à des conventions, à la visibilité ou à la présence médiatique, au pouvoir et à l'autorité, ainsi qu'à un certain dogmatisme. Construction sociale, les échelles de valeur contribuent aussi, en retour, à renforcer l'identité des collectifs, c'est-à-dire leur cohésion sociale. Au début de la partie 4.3, j'ai choisi de proposer une définition de la culture extraite de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, formulée par Egon Wellesz : celle-ci est centrée sur les valeurs que l'on affecte aux objets culturels, sur l'adhésion et la reconnaissance qu'elles rencontrent de la part de tous, c'est-à-dire sur leur capacité à constituer une communauté ; la perpétuation et la transmission de ces objets culturels par la pratique dépend de la hiérarchisation de ces valeurs. La citation suivante extraite de l'ouvrage de Ludwik Fleck éclaire une différence que l'on peut concevoir entre le canon et le style de pensée :

« De même, les conceptions ne sont pas des systèmes logiques – même si, de tout temps, elles ont voulu l'être – mais des ensembles possédant une unité, conformes à un style, qui se développent et dépérissent en tant que tels, ou qui se transforment avec leurs preuves. Chaque époque possède des conceptions dominantes, à la fois dépositaire des traces du passé et favorables aux développements futurs, de manière analogue à toute forme sociale. »³⁵⁴

Le canon peut être assimilé à la mise en ordre de ce que Fleck appelle « conceptions » et à ce qu'il entend par « systèmes d'opinions ». Le style de pensée « n'est ni une quelconque coloration des concepts ni une quelconque manière d'assembler ces derniers. C'est une force contraignante spécifique s'exerçant sur la pensée et plus encore : c'est la totalité de ce qui est intellectuellement disponible, la disposition pour telle manière de voir ou d'appréhender et non pas telle autre. »³⁵⁵ On remarque que Ludwik Fleck s'intéresse à la dimension cognitive de la circulation des opinions et des conceptions ; comme je l'ai indiqué précédemment, il analyse les documents graphiques – pas uniquement leur contenu d'ailleurs mais aussi leur « expressivité » pour en extraire la pensée qui serait cachée derrière l'écriture. Je retiens le caractère collectif qu'il attribue à la science, mais mon attention va à la matérialité des voies

³⁵⁴ FLECK, Ludwik. *Op. cit.*, p. 56.

³⁵⁵ *Ibid.* P. 115-116.

de transformation de la pensée, c'est-à-dire au discours et à l'écriture, auxquels on pourrait aussi affecter la notion de style.

Le collectif de la revue adopte des gestes communs d'écriture : certains d'entre eux ont été examinés dans ce chapitre, d'autres seront exposés dans le suivant. Un geste déterminant pour la pratique scientifique n'a pas été évoqué dans les pages antérieures : celui de lecture. Commun au collectif, il participe également à l'extension de celui-ci au-delà du groupe de ceux qui écrivent dans la revue qui n'est pas seulement l'objet de ses auteurs, mais aussi de ses lecteurs. La revue représente des collectifs emboîtés les uns dans les autres, croisés, séparés, mobiles, qui peuvent se rencontrer, ouverts ou reliés, selon l'image employée dans le texte d'ouverture de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, par des « milliers de filaments », formulation dans laquelle on trouve d'ailleurs l'idée de connexion filaire. La diversité des styles de pensée, collectifs ou individuels, se lit dans l'appel à l'unité que lance le comité de la *Bulletin de la Société Française de Musicologie* lors de sa création³⁵⁶. Le périodique est un instrument qui rassemble les divergences en une seule et même collection, en un réseau, en une identité complexe et en transformation perpétuelle dans laquelle se manifeste le travail de l'archive comme le conçoit Michel Foucault. J'ai présenté les définitions de la musicologie véhiculées par les trois revues phares : si cette exposition permet d'établir ce qui relève du « sens commun », tel que le comprend Éric Delamotte³⁵⁷, elle laisse entrevoir également les différences de conceptions entre les auteurs, les mutations dont ceux-ci sont à l'origine ou qu'ils ont confirmées, les ajustements qu'ils ont effectués. Ainsi, tout en tentant d'harmoniser les styles de pensée, en légitimant les canons musical et musicologique, le périodique est au carrefour de nombreuses lignes issues d'une diversité de mondes perméables entre eux. Le contexte du XVIII^e siècle rend cette perméabilité particulièrement visible. Ont participé, à ce moment, à la naissance de la musicologie : la constitution d'un canon musical à partir du courant empiriste en Angleterre, la montée d'une pensée historique en Allemagne, l'affirmation d'une nouvelle manière d'écrire sur la musique, le développement d'outils de classification et de diffusion du savoir parmi lesquels le support périodique ; ces mutations se partagent notamment entre les mondes savant, public, artistique et économique. Au XIX^e siècle, elles se poursuivent dans le mouvement romantique qui proclame la supériorité de la musique sur les autres arts, qui fait basculer l'équilibre du graphocentrisme davantage vers le phonocentrisme, qui établit le mythe du génie créateur, et par des changements économiques dans le domaine de l'édition et de la production musicale :

³⁵⁶ Cf. chap. 3, 1.1. Les textes introductifs des revues
BSFM, 1917, n° 1, p. v-vi.

³⁵⁷ DELAMOTTE, Éric. Communautés professionnelles, sens commun et doctrine. *EC*, 2005, vol. 27, p. 33-56.

« Au cours du XIX^e siècle, la spécialisation de l'interprète comme celle du compositeur ont entraîné le développement d'institutions et de savoir-faire durables, et encore vivaces aujourd'hui : législation du droit d'auteur, conservatoires de musique, quasi disparition des exécutants-compositeurs remplacés par des virtuoses de la création, sont autant de manifestations d'un renforcement réciproque et généralisé de leurs fonctions spécifiques. D'autres formes historiques de ce phénomène sont moins connues. L'autonomisation de l'espace public de la musique, l'émergence de l'auditeur en tant que praticien intensif de l'écoute et expert du jugement (s'appropriant la musique par l'instrument ou par la voix – plus tard par le disque –, navigant dans un répertoire pré-constitué, jonglant avec les différents systèmes d'évaluation des musiques modernes, anciennes, extra-européennes ou populaires), ou encore la fixation de la figure du “musicologue ” (comme philologue établissant le texte des œuvres, comme autorité esthétique, comme technicien érudit de l'histoire de la composition musicale et bientôt comme maître d'un outillage scientifique) ont été peu étudiées. »³⁵⁸

Les facteurs qui ont favorisé l'émergence et le développement du discours musicologique sont si nombreux qu'il est difficile, voire impossible, de les déterminer avec exactitude ; ce n'est pas non plus mon projet. Toutefois, la reconnaissance de leur multiplicité et de la complexité de leurs agencements conduit à nier l'idée d'une coupure entre les mondes savant, artistique, économique, politique et « ordinaire »

³⁵⁸ CAMPOS, Rémy, DONIN, Olivier. La musicographie à l'œuvre : écriture du guide d'écoute et autorité de l'analyste à la fin du dix-neuvième siècle. *AcM*, 2005, vol. 77, n° 2, p. 151.

Chapitre 5.

La revue, support de communication d'un collectif hétérogène

« Un collectif de pensée est toujours en germe dès que deux ou plusieurs personnes échangent des idées. [...] Si une troisième personne vient s'y ajouter, elle fait disparaître l'état d'esprit antérieur et, grâce à sa puissance créatrice particulière, le collectif de pensée préexistant ; il se crée alors un nouveau collectif. »¹

Le collectif de pensée n'est ni stable, ni fixe, ni unique. Il repose sur l'échange, sur le mouvement vers l'autre, sur l'ajustement, le compromis, l'entente et la négociation ; il compte aussi ses désaccords, ses dissensions, ses polémiques et ses controverses. Pour Ludwik Fleck, la circulation de la pensée entre les individus est une force créatrice. Déterminer les différents collectifs présents dans les revues phares est impossible, tout comme repérer les silences : de part et d'autre, leur nombre est infini. Dans les revues phares, j'ai relevé de nombreuses traces d'échanges entre les auteurs qui, dans ce cas, revêtent aussi une fonction de lecteur, et plusieurs entre les lecteurs et la revue. Les réactions écrites des lecteurs de revues se reportent souvent à l'extérieur de celles-ci et se manifestent notamment sous la forme de réponses, de critiques ou de recensions dans d'autres revues musicologiques, dans la presse spécialisée ou, plus rarement, dans les pages culturelles de la presse généraliste². C'est aussi ainsi que voyage le discours dont la revue est le support. Les relations entre les divers acteurs sont définies par des conventions qui contrôlent la production du discours et contribuent à sa « raréfaction »³ : comme au théâtre, la lumière est projetée sur ceux qui détiennent la parole et fait artificiellement disparaître ceux qui se taisent.

Je reviens dans ce dernier chapitre aux deux métaphores du théâtre et du territoire : extension du territoire disciplinaire, ouverture de brèches dans les frontières qui le délimitent, excursions dans d'autres « mondes », permutations dans le quadrillage de l'espace disciplinaire. J'emprunterai l'image du voyage et de la mobilité. Le recours trop fréquent à la métaphore dénonce sans doute une faiblesse

¹ FLECK, Ludwik. *Op. cit.*, p. 81.

² Par exemple : ALDRICH, Richard. A New Musical Periodical and Its Aim. A notable Discussion of Some Aspects of Modern Music. *The New York Times*, dimanche 24 janvier 1915, p. 5.

³ FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*. P. 38-39.

dans l'énonciation des concepts. Pourtant, il permet aussi les associations d'idées et montre par là que les objets ne sont pas isolés, indépendants les uns des autres, mais qu'ils sont tous des produits de l'activité humaine et qu'il est difficile de les extraire d'un contexte plus large.

Le premier chapitre de cette thèse oriente la lecture non pas directement sur l'objet revue ou sur la musicologie, mais sur l'écriture métamusical. Ce n'est qu'ensuite qu'est exposé le périodique spécialisé comme un des supports de cette écriture, comme acteur majeur de la communication scientifique et de l'établissement des disciplines, comme objet hybride. Dans le troisième chapitre, je m'efforce de montrer que la revue peut être perçue comme un espace disciplinaire et de représentation se déployant dans un cadre matériel et conceptuel. Il s'agit non d'un plan, mais bien d'un espace auquel on attribue une profondeur et une dimension historique. Cet espace est habité – et entouré c'est-à-dire utilisé, approprié, fabriqué, etc. – par un collectif dont j'ai tenté de reconstituer une partie de l'histoire, de retrouver certains des objets et des gestes qui le caractérisent. Faire apparaître des points communs entre les membres du collectif a nécessité de postuler provisoirement une certaine fixité et fermeture du savoir, minée toutefois par l'impossibilité de dissimuler le caractère variable, mobile et ouvert de celui-ci. Par ailleurs, à travers les similitudes se lisent des partages, dans le sens à la fois de ce qui distingue et de ce qui divise, mais aussi de ce qui circule et de ce qui est commun.

Dans le discours dont la revue délimite la frontière, j'ai observé ce qui fédérait un collectif ; c'était l'objet du chapitre précédent. Je vais maintenant appréhender l'activité et le foisonnement intellectuel du collectif dont le périodique se fait le support de communication. Des lectures exposées ci-après se dégagent en effet des événements hétérogènes, des contradictions, des ruptures que le périodique s'efforce de réguler par les discours programmatiques et généraux que formulent ses acteurs. On voit dans l'articulation entre les chapitres 4 et 5 que ma méthode d'investigation construit le discours que je tiens sur la revue. Le chapitre 4 est, d'une part, le lieu d'une observation macroscopique de la revue et, d'autre part, celui de la lecture des textes de cadrage de la revue et de la discipline. Le chapitre 5 entre dans le détail des textes de recherche, c'est-à-dire de la production musicologique. La première perspective fait apparaître un champ relativement unifié alors que la seconde révèle un territoire plus éclaté et en perpétuelle transformation. Dans ce changement de perspective se manifeste un jeu entre l'énonciation des acteurs et la lecture de la revue, entre une volonté de communauté et des prises de position individuelles.

Dans ce dernier chapitre, la revue sera appréhendée comme le support de communication d'un collectif ouvert et hétérogène, support qui permet une circulation intra- et extradisciplinaire du discours musicologique. Envisager le périodique comme un cadre est une réduction nécessaire à l'étude, à la synthèse et à l'indexation du contenu. Le cadre de papier fonctionne aussi comme un écran derrière lequel se déploie un monde ; cet écran est un objet de fascination qui attire le lecteur.

Fort de ses représentations, de son savoir et de son expérience, le lecteur construit la profondeur de cet espace. Cependant, ce monde discursif, dans toute sa matérialité, n'est pas clos sur lui-même ; il s'insère dans un contexte général, social, historique, culturel, économique et politique, ce qu'Anna Boschetti formule de la façon suivante en empruntant à Pierre Bourdieu :

« Vue dans cette perspective, une revue apparaît comme une réalité qui, à tout moment, se définit par rapport au système d'espaces interdépendants et enchâssés dont elle fait partie : le champ de revues concurrentes, le champ intellectuel, le champ du pouvoir, le champ social dans son ensemble, la réalité internationale, etc., tous ces espaces étant des champs de forces et de concurrence, sans cesse en transformation. La revue elle-même, excepté les rares cas où elle est l'œuvre d'un seul individu, constitue un petit champ de forces. »⁴

Dans les revues musicologiques se manifestent des relations de pouvoir entre différents groupes sociaux, entre les critiques et les musicologues, entre les tenants de telle école et ceux de telle autre. S'y lit également ce que Baudouin Jurdant appelle un « désir de scientificité »⁵. La volonté de dresser des frontières entre différentes formes d'écriture métamusical relèvent d'une volonté de faire science, de légitimer et de valider scientifiquement le discours sur la musique. Or, outre ceux des sciences naturelles et physiques, divers modèles scientifiques servent le musicologue dans son approche de la musique. Le lecteur des revues musicologiques de mon corpus peut repérer des tensions entre les dimensions scientifique et pratique de la musique, entre une écriture scientifique et une écriture critique.

Dans leur objectif de promotion et de légitimation de la musicologie ainsi que pour des raisons économiques, les périodiques cherchent à étendre leur lectorat potentiel. À cette fin, ils tentent de démontrer l'utilité académique et sociale de la discipline, de faire accepter le discours musicologique en dehors du collectif disciplinaire restreint et de repousser les frontières du territoire musicologique. Le périodique musicologique se qualifie souvent lui-même de forum, c'est-à-dire de carrefour⁶. Ainsi, à propos de *Documentaliste-Science de l'information*, Viviane Couzinet montre que cette revue est « située au centre d'une nébuleuse de réseaux »⁷. La métaphore du réseau est aussi employée par Claude Labrosse qui écrit sur ce qu'il appelle « l'instrument périodique » : « l'écriture ainsi se redouble, se multiplie et se propage, elle agit comme un réseau qui étend sa surface et serre ses mailles. »⁸ La circulation des discours est certes centrifuge dans une logique d'extension, mais aussi centripète dans une logique d'appropriation, et multidirectionnelle dans une logique de dissémination.

⁴ BOSCHETTI, Anna. Des revues et des hommes. *RR*, 1994, n° 18, p. 54.

⁵ JURDANT, Baudouin. Le désir de scientificité. *Alliage* [En ligne], 1999, n° 41-42, Disponible sur : http://www.tribunes.com/tribune/alliage/41-42/Jurdant_41.htm

⁶ JEANNERET, Yves. *Penser la trivialité. Volume 1 : la vie triviale des êtres culturels*. Paris : Lavoisier, 2008. 267 p.

⁷ COUZINET, Viviane. *Médiations hybrides : le documentaliste et le chercheur en sciences de l'information*. P. 251.

⁸ LABROSSE, Claude. Fonctions culturelles du périodique littéraire. In LABROSSE, Claude, RETAT, Pierre. *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*. P. 36.

La mobilité des discours est un des facteurs de leur transformation : les musicologues soumettent la musique et les discours d'autrui à des découpages, des transpositions et des réécritures.

1. Expression d'un « désir de scientificité » ?

Une nouvelle fois, le titre de ce paragraphe est emprunté. Il renvoie à un article de Baudouin Jurdant paru dans la revue *Alliage*⁹. Dans cet écrit, Baudouin Jurdant explique ce qu'il entend par le « désir de scientificité ». Selon lui, il existe un « clivage » entre les sciences de la nature et les sciences de l'homme, « clivage » qu'il situe au sein du « fonctionnement socio-épistémologique » occidental de la science : d'une part, les deux communautés sociales ne se rencontrent que relativement peu et d'autre part, on définit la science comme « une, unie et universelle », alors que cette unité de la science revêt des significations différentes selon que l'on pratique les sciences de la nature ou les sciences de l'homme. Dans le même numéro d'*Alliage*, Amy Dahan voit dans ce présupposé une des causes de l'hégémonie du modèle des sciences de la nature :

« Si elle a communément admis l'historicité fondamentale des savoirs scientifiques, la philosophie des sciences – ou du moins ses tendances les plus hégémoniques – tient pour allant de soi l'universalité et l'unité (voire l'unicité) de la science et de sa méthode. Cette position épistémologique implicite a eu pour conséquence de privilégier une seule discipline (la physique) pour penser toutes les sciences, une tradition culturelle, la tradition occidentale (en particulier la science grecque et la tradition qui en est l'héritière), pour représenter et penser toute la science [...] ».¹⁰

Dans les sciences de la nature, l'unité de la science est garantie par l'unité du monde réel, c'est-à-dire par la réalité des faits ; en revanche, dans les sciences de l'homme, l'unité est garantie par la méthode, ce qui pour Baudouin Jurdant signifie que :

« On est scientifique dès qu'on utilise une méthode scientifique, apprise auparavant et appliquée tant bien que mal aux phénomènes auxquels on s'intéresse. Du coup, cette unité de la science ne fait pas tant écho à l'unité du monde réel qu'à l'unité professionnelle des scientifiques, c'est-à-dire la communauté des chercheurs. »¹¹

Ainsi, l'objet des sciences humaines est à construire et ses définitions possibles sont multiples. Selon cette approche, la communauté – ou le collectif – des musicologues serait donc constituée de ceux qui écrivent sur la musique selon des critères scientifiques. Comme le lecteur a pu le constater à plusieurs reprises dans les chapitres précédents lorsqu'il était question de débats et de controverses, ce collectif n'est pas consensuel.

⁹ JURDANT, Baudouin. Le désir de scientificité. *Alliage*, 1999, n^{os} 41-42. Disponible sur : http://www.tribunes.com/tribune/alliage/41-42/Jurdant_41.htm

¹⁰ DAHAN, Amy. La tension nécessaire : les savoirs scientifiques entre universalité et localité. *Alliage*, hiver 2000-printemps 2001, n^o 45-46, p. 117.

¹¹ JURDANT, Baudouin. *Op. cit.*

Revenons au titre de cette section. Le concept de désir contient l'idée d'une tension entre deux points, entre un manque et un idéal, d'où la tendance dans de nombreux articles sur la musicologie à associer des valeurs positives à la science. Je tenterai de déterminer quelques-unes de ces valeurs dans ce chapitre, d'extraire des textes musicologiques certains modèles scientifiques. Par ailleurs, de manière générale, on attribue le désir à un individu. Le collectif peut-il être mû par le désir et doté d'une psychologie ? Une réponse à cette question est apportée par Ludwik Fleck :

« On pourrait approuver celui qui considère que le collectif de pensée est une fiction, une personnification de ce qui résulte d'une communauté lorsque des interactions apparaissent. Cependant, qu'est-ce que la personnalité elle-même, si ce n'est la personnification d'un très grand nombre de personnalités différentes qui ne durent qu'un instant et leur forme psychique commune ? Parallèlement à la personnalité, le collectif de pensée se compose de différents individus et, pareillement, possède une forme psychique particulière ainsi que des lois particulières régissant son comportement. Dans sa totalité, il est même plus stable, plus conséquent que l'individu, toujours structuré par des instincts contradictoires. »¹²

Yves Jeanneret souligne la complexité des désirs en jeu dans la science – désir de savoir, désir de connaître et de reconnaître, désir de toute-puissance par la science – et de leurs ressorts¹³. Dans son désir de savoir, le scientifique poursuit un idéal de vérité selon une perspective scientifique, perspective différente selon que l'on se situe en sciences de la nature ou en sciences de l'homme. Il serait extrême d'écrire que les chercheurs des sciences de la nature pensent que la vérité est contenue dans les faits eux-mêmes qu'il leur suffit d'observer et de décortiquer, de même que le serait une opposition des sciences de l'homme et des sciences de la nature qui se fonderait sur cette affirmation. Les méthodes scientifiques conduisent à définir un objet, à l'observer, à le décomposer, à en examiner les éléments, à le reconstruire. Si, en sciences de la nature comme en sciences de l'homme, la vérité se construit selon une « perspective sur les phénomènes étudiés, d'une vision à laquelle on demande d'être cohérente, sensée, bien documentée et susceptible de retenir l'attention pour un temps », « dans les sciences de l'homme, il est impossible au chercheur d'oublier qu'il s'agit d'une perspective parmi d'autres possibles. »¹⁴ C'est aussi pour cette raison que celles-ci s'interrogent tant sur leurs méthodes. En revanche, en sciences de la nature, « inutile de se poser des questions sur la science, l'important est de la faire », écrit Baudouin Jurdant. Le fait que la *Revue de Musicologie* ne produise que peu de réflexions sur sa discipline¹⁵ est-il un signe de l'appropriation par les membres de son collectif d'« un idéal de science qui prend appui sur le modèle des sciences de la nature » ? L'intériorisation de cet idéal s'explique par le pouvoir sur la réalité que les sciences de la nature confèrent au scientifique, mais également par un pouvoir qui se négocie avec la société.

¹² FLECK, Ludwik. *Op. cit.*, p. 81-82. (Champs ; sciences)

¹³ JEANNERET, Yves. *Écrire la science : formes et enjeux de la vulgarisation*. P. 145-158.

¹⁴ Jurdant, Baudouin. Le désir de scientificité. *Alliage*, 1999, n°s 41-42. Disponible sur : http://www.tribunes.com/tribune/alliage/41-42/Jurdant_41.htm

¹⁵ Cf. *supra* chap. 4, 2.2. Musicologie

Dans quelle mesure, la revue contribue-t-elle, en tant que représentation de la science, à séduire le lectorat et à faire illusion sur la société ? L'écriture des articles scientifiques efface l'identité humaine du scripteur, notamment ce que l'on considère comme ses faiblesses : ses désirs, sa subjectivité, les échanges verbaux, les erreurs, l'expérience pragmatique. Elle retient principalement ce qui relève de l'abstraction, de la rationalité, de la pureté. Présentée sous une forme écrite établissant donc une distance, la pratique scientifique est ainsi lavée de toute impureté. Entité abstraite, l'auteur du texte est supposé révéler une vérité cachée, c'est-à-dire s'approcher le plus possible et par le détail du cœur d'un objet. Tout est fait pour que le scientifique soit vu comme une figure toute-puissante, immaculée et digne de confiance.

Est-ce vraiment un double du scientifique qui habite les revues ? Celles-ci ne sont-elles qu'un objet destiné à créer l'illusion ? Le périodique spécialisé est aussi un objet de la pratique scientifique, un objet qui fait partie du quotidien du chercheur, dans lequel il investit une partie importante de ses activités de lecture, d'écriture, de diffusion, pour n'en citer que quelques-unes. « La dimension formelle de l'écriture », dont on peut voir dans la revue une manifestation, « n'est pas un résultat, un aboutissement de la démarche scientifique », mais « participe d'un processus plus large de mise en forme sociale, cognitive et matérielle des signes produits par la science », précise Philippe Hert¹⁶. Yves Jeanneret montre, en s'appuyant sur Gaston Bachelard, que « c'est l'activité de chercher elle-même qui est, pour le scientifique, occasion de plaisir. » Dans cet effacement de l'« impureté » par le texte scientifique, n'y aurait-il pas une raison morale ? Quoiqu'il en soit, relevant de l'activité scientifique du chercheur, le périodique est donc lui-même traversé par ces désirs et ces plaisirs.

Les propos qui postulent la pureté du texte scientifique doivent être nuancés. L'idéal d'objectivité et de neutralité dans l'écriture que se fixe le scientifique ne vise pas seulement à construire une illusion, mais par la standardisation et la normalisation, il contribue à forger une communauté et à instituer des pratiques de lecture et d'écriture. Par ailleurs, cette normalisation est relativement récente dans l'histoire des sciences. Ce modèle s'est construit progressivement et mêle des pratiques diverses : celle de la correspondance scientifique, celle de l'écriture journalistique, celle de l'écriture didactique, etc. Par exemple, l'anonymat n'est pas une propriété exclusive de l'écrit scientifique : la presse musicale en use également jusqu'au début des années 1830, puis se dote d'autres techniques de dissimulation comme la pseudonymie¹⁷. En outre, différents modèles d'écriture se côtoient dans les revues : cela se vérifie particulièrement dans les sciences de l'homme, mais également dans les revues des sciences de la nature. En effet, pour éviter de tomber dans le piège de

¹⁶ HERT, Philippe. L'écriture en sciences comme prise sur le monde : une approche ethnosémiotique. *SdS*, 2006, n° 67, p. 119.

¹⁷ REIBEL, Emmanuel. L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz. Paris : Honoré Champion, 2005. P.80.

l'anachronisme en oubliant les transformations dont l'écriture scientifique a fait l'objet au cours du XX^e siècle, j'ai consulté des textes parus au début de ce siècle dans des périodiques de sciences de la nature. Un feuilletage rapide de quelques textes suffit pour constater que les revues relaient à la fois des « mémoires » dans lesquels l'auteur efface sa subjectivité¹⁸, mais aussi des comptes rendus de séances dans lesquels le contributeur est identifié par son nom et des textes qui pourraient être issus d'une transcription d'une communication orale dans lesquels l'auteur s'exprime à la première personne du singulier et laisse s'infiltrer dans le texte des éléments de la vie quotidienne :

« [...] je viens de recevoir de nouveaux échantillons [...] »,

« [...] je profite de cette occasion pour signaler[...] »

« Ayant eu l'occasion de visiter récemment les travaux de la mine du Charrier, près La Prugne (Allier) [...] »¹⁹

Pour les sciences de l'information et de la communication, Viviane Couzinet a montré la diversité des textes parus dans *Documentaliste-Science de l'information*. Il est vrai que cette diversité est accentuée par l'hybridité de la revue entre revue professionnelle et revue de recherche. Toutefois, distinguant les genres discursifs des écrits professionnels de ceux des écrits de recherche, Viviane Couzinet relève, parmi ces derniers, les exposés de mise au point, les mémoires ou articles originaux, les articles de point de vue et les descriptifs ainsi que des notes introductives à des numéros thématiques, une bibliographie et un compte rendu synthétique d'une recherche²⁰. Je retrouve ces genres dans les revues phares de mon corpus ainsi que des recensions d'ouvrages, des communications de l'étranger, des nécrologies, des errata, des textes relatifs à la fabrication et à la diffusion du périodique. Non spécifiques à la revue musicologique, ces derniers genres font du périodique un objet fabriqué par le collectif et ancré dans son quotidien. C'est aussi pourquoi je préfère opter pour la pluralité des modèles sur lesquels se fonde l'écriture scientifique et notamment l'écriture musicologique. Si le modèle des sciences naturelles est parvenu en effet à dominer le monde de l'édition scientifique, la revue musicologique ne peut être envisagée comme entièrement soumise à lui ; la concevoir comme telle signifierait exercer sur elle une pression démesurée pour la contraindre dans un cadre qui n'est pas le sien. Les modèles scientifiques sur lesquels se fonde le discours musicologique sont nombreux ; je tenterai d'en déterminer quelques-uns. Je m'efforcerai aussi de présenter la complexité des échanges entre la société et le collectif de la revue ainsi qu'entre les

¹⁸ Le lecteur en trouvera un exemple parmi de nombreux autres dans le volume de 1915 du *Bulletin de la Société chimique de France. Mémoires* (Société chimique de France, 1907-1945).

¹⁹ Ces trois exemples sont tirés du volume de 1915 du *Bulletin de la Société de minéralogie* (Société française de minéralogie et de cristallographie, 1886-1948).

²⁰ COUZINET, Viviane. *Médiations hybrides : le documentaliste et le chercheur en sciences de l'information*. P. 137-141.

différents mondes qui se croisent dans la revue, notamment entre la critique musicale et la musicologie.

1.1. La *Wissenschaft* comme légitimation

Parler de « désir de scientificité » ou considérer la science comme modèle, revient à penser que les sciences humaines seraient exclues de son territoire. C'est leur refuser le statut de science et assimiler cette dernière aux sciences de la nature. Je préfère donc le terme de *Wissenschaft* qui se traduit par « science » et qui, englobant « connaissance », « science » et « savoir », renvoie aussi à l'idée de production de savoir et de connaissance. C'est dans cette acception large que je conçois l'idée de science dans les pages qui suivent.

Les textes de réflexion sur la musicologie produits dans les revues phares ont pour objectif de déterminer les manières de faire science. La constitution d'un groupe de musicologues en société scientifique, comme le sont la Société française de Musicologie et le Fürstliches Institut für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg placé sous la protection et l'autorité princière, sert à légitimer une activité. Publier un article méthodologique sur l'écriture musicologique comme le fait Armand Machabey en 1931²¹ vise à stabiliser les pratiques d'écriture dans la discipline, c'est-à-dire à faire adopter des gestes communs. Or, la langue et son écriture sont un des éléments principaux qui définissent une communauté.

1.1.1. Vers une stabilisation de l'écriture musicologique ?

Le langage crée des barrières : la communauté scientifique en général est composée de nombreux sous-collectifs, chacun possédant son idiome. Chaque collectif travaille à établir ses propres concepts et à les diffuser. Par la circulation et par la contrainte – la normalisation –, la « langue » de la communauté la mieux établie s'imposerait aux autres sous-collectifs. Or, il apparaît que cette harmonisation est un processus complexe qui emprunte plusieurs circuits. Y participent notamment l'enseignement de la recherche par la transmission des méthodes d'écriture en vigueur dans la discipline, le circuit éditorial par les consignes aux auteurs formulées par les périodiques et par la publication de manuels méthodologiques, les acteurs de l'information scientifique et technique qui indexent les publications scientifiques, la dimension sociale de l'activité de recherche, la curiosité et le désir de légitimité des chercheurs, et, au-delà, les relations entre la communauté scientifique et la

²¹ MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, Mai 1931, t. 12, n° 38, p. 89-98 et Août 1931, t. 12, n° 39, p. 161-171.

société. L'écriture scientifique est au centre d'un système où se mêlent des questions épistémologiques, éditoriales, sociales et politiques.

Peut-on vraiment parler d'une homogénéisation de l'écriture scientifique alors que celle-ci s'articule à une spécialisation croissante des périodiques durant la période considérée dans cette thèse ? Le concept d'écriture scientifique lui-même n'est pas unifié et stable. Il faut rappeler avec Muriel Lefèbvre que :

« L'écriture scientifique, concerne par ailleurs, selon les contextes : la publication scientifique, c'est-à-dire un ensemble de connaissances certifiées ; les écritures intermédiaires qui l'ont précédée, fruits du travail quotidien des chercheurs ; les gestes graphiques ; la trace matérielle du travail d'inscription ; la mise en forme d'un savoir ; son contexte de diffusion, etc. Le terme d'écriture scientifique renvoie donc simultanément à des objets, à des concepts et à des pratiques variés. »²²

Je renvoie dans ces pages à l'écriture de la revue et de l'article scientifiques, musicologiques plus précisément. J'attire l'attention sur la variation synchronique de ces règles d'écriture d'une discipline à l'autre, d'un collectif à l'autre, par exemple d'une revue à l'autre, ainsi que sur leur variation diachronique : entre 1915, date de la fondation du *Musical Quarterly*, la plus ancienne des trois revues phares, et aujourd'hui, l'écriture musicologique a connu des mutations. Ces dernières accompagnent les changements sociaux, culturels et politiques qui ont donné une dimension stratégique à l'information scientifique : l'industrialisation au XIX^e siècle, la course à l'armement, le développement des technologies de communication et de transport, etc.

Historiquement déjà anciens, de nombreux éléments trahissent, dans les revues, un impératif de production. En effet, le travail du chercheur en musicologie consiste en grande partie, outre le contact avec la musique dans sa dimension sonore, dans la lecture et dans la recherche d'informations. Augmenter la production du scientifique signifie donc accroître l'efficacité de la circulation du savoir, de la lecture et de l'écriture : y contribuent la maniabilité de la revue qui emprunte le format du livre, la standardisation de la présentation, les règles de formulation des titres, la lisibilité du périodique en général et de l'article en particulier, la signalisation des périodiques dans les bases de données. Au chapitre 3, j'ai attiré l'attention du lecteur sur la rigueur et la sobriété de la présentation des revues musicologiques qui visent à augmenter la vitesse de lecture²³. La trame, que Georges Pérec parodie dans *Cantatrix Sopranica L.*²⁴, doit également permettre de faciliter l'écriture du chercheur. Cette standardisation crée des stéréotypes et des habitudes ; elle fait de la revue un rouage d'une économie du savoir héritière des règles de l'ère industrielle.

²² LEFÈBVRE, Muriel. Les écrits scientifiques : pluralité des écritures et enjeux mobilisés. *SdS*, 2006, n° 67, p. 5.

²³ Cf. *supra* chapitre 3, 3. Capter le lecteur.

²⁴ PÉREC, Georges. *Cantatrix Sopranica L. et autres écrits scientifiques*. Paris : Seuil, 1991.

Que le lecteur ne se méprenne pas : je n'ai pas rencontré d'article structuré selon le plan IMRAD (Introduction, Material and Methods, Results and Discussion)²⁵ dans les revues phares ni dans les pages consultées des revues du corpus large. Cependant, les consignes aux auteurs dans les périodiques, les manuels de méthodologie de la recherche musicologique, les recommandations du *RILM*, imposent un principe semblable de lisibilité. En 1922, la *Revue de Musicologie* publie une contribution de Maurice Cauchie sur l'harmonisation de l'orthographe des noms propres de musiciens. L'extrait suivant est intéressant à plus d'un titre :

« En préparant, durant les quatre années qui viennent de s'écouler, une édition critique d'un texte assez important du XVII^e siècle, je n'ai pu me décider, pour les noms des innombrables personnages dont j'ai dû m'occuper dans mon commentaire, à choisir arbitrairement telle ou telle graphie. C'est ainsi que je fus amené à étudier et à résoudre, pour mes besoins personnels, le problème général d'unification rationnelle dont je viens de parler. Et j'ai pensé qu'il n'était pas sans intérêt d'exposer ici les règles que j'ai adoptées et les résultats auxquels je suis parvenu. »²⁶

Cette citation montre qu'il existe dans les années 1920, dès les débuts d'une constitution d'un collectif autour de la *Revue de Musicologie*, un effort d'unification et de rationalisation de l'écriture musicologique. Ce musicologue ne fait qu'« exposer les règles [qu'il a] adoptées », à l'inverse des consignes aux auteurs qui les imposent. La standardisation de l'écriture musicologique se fait effectivement selon deux modes : l'un persuasif, l'autre prescriptif. Le titre de l'article de Maurice Cauchie, « La pratique de la musicologie : comment orthographier les noms propres ? », situe l'écriture musicologique du côté de la pratique de recherche. L'extrait cité évoque cette pratique et présente une forme d'écriture différente de celle de l'article de périodique : l'édition critique, composée notamment de la rédaction d'un commentaire. Dans le travail du musicologue, compte également une activité comme la stabilisation de la diversité des graphies de noms propres. À propos de celle-ci, Maurice Cauchie écrit plus loin :

« Un exemple de cette diversité nous a été offert par l'œuvre d'un autre de nos confrères dont la plus haute compétence en ces matières n'a pas non plus à être mise en question : ayant publié simultanément, pour ses thèses de doctorat, deux livres sur des sujets musicaux du XVII^e siècle, M. Henry Prunières a résolument adopté, pour l'un la forme "Lully", pour l'autre, "Lulli". Il semble que la raison de cette apparente contradiction provienne de ce que l'un des livres a été édité en France, tandis que l'autre sur une publication de l'Institut français de Florence : paru dans sa ville natale, on n'y pouvait décemment pas estropier le nom de Lulli ! Accueillons avec le sourire de la philosophie ce résultat qui donne raison à tout le monde, ajoutant d'ailleurs cette autre constatation : que si les uns écrivent Lully, les autres Lulli, cela n'empêchera évidemment pas la terre de tourner ! »²⁷

²⁵ AFNOR. Présentation des articles de périodiques. NF Z41-003 Janvier 1974. In AFNOR. *Documentation - Tome 1 : présentation des publications et recherche documentaire*. Août 2000, 669 p.

²⁶ CAUCHIE, Maurice. La pratique de la musicologie : comment orthographier les noms propres ? *RM*, sept. 1922, t. 3, n° 3, p. 121.

²⁷ *Ibid.*, p. 129.

En en appelant à l'autorité d'Henry Prunières, Maurice Cauchie relativise l'importance de cette homogénéisation en musicologie ; il identifie le pouvoir de l'édition en la matière et souligne le rôle du contexte d'écriture et les divergences linguistiques nationales. Si la musicologie de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle a activement participé au mouvement d'internationalisation de la science, les identités nationales étaient vigoureuses en 1922, à l'issue de la première guerre mondiale. Par ailleurs, la circulation du savoir est fondée sur une économie de temps, de lieu, d'action et de contenu qui tente d'approcher l'unité pour un rendement maximal : des bibliographies sur support papier et des catalogues de bibliothèques à consulter sur place, souvent au prix de voyages longs et coûteux, on passe actuellement à une recherche d'information possible parfois depuis son domicile par le biais d'un outil unique, Internet. La signalisation de la littérature musicologique vise aujourd'hui à l'uniformisation sur le plan international, ce que l'on constate dans l'introduction de la seconde édition du manuel *How to Write About Music* publiée en 2006 par le RILM :

« En tant que projet international et collaboratif de résumé et d'indexation d'écrits sur la musique, le RILM s'efforce d'obtenir une couverture globale ; le style de notre maison vise à traiter cette masse de données de manière aussi précise et homogène que possible. Nous adoptons des normes internationales dès que possible, en évitant les normes spécifiques à un pays quel qu'il soit. »²⁸

Entre 1922 et 2006, la circulation du savoir s'est internationalisée et normalisée. Comme je l'ai déjà mentionné au chapitre 3, la signalisation de la littérature scientifique dans les bases de données impose ses règles à l'édition. En 1922 et pendant quelques décennies ensuite, la signalisation de la littérature scientifique se faisait en aval de l'édition, en une reprise et transformation *a posteriori* des données fournies par l'éditeur. Actuellement, indexation et publication ont partie liée : les organismes responsables de l'un et l'autre domaines se recouvrent souvent. La signalisation de la publication dans les bases de données est pensée en amont par les éditeurs : formulation du titre en fonction des critères de recherche d'information, description de l'article scientifique par des mots-clés et un résumé, souvent en anglais. Ce sont ces critères que les éditeurs de l'*Archiv für Musikwissenschaft* retiennent en 2000 :

« Pour améliorer la visibilité internationale, à partir de maintenant, seront joints aux articles des abstracts rédigés en anglais, comme cela se fait depuis un certain temps dans les périodiques spécialisés. En outre, il est prévu de diffuser ces résumés sur l'Internet pour créer une base de discussion avec des lecteurs et un public concerné. »²⁹

²⁸ DOBBS MACKENZIE, Barbara. Introduction. In COWDERY, James R. (éd.). *How to Write About Music : The RILM Manual of Style*. 2nd éd. New York : Répertoire international de littérature musicale, 2006. P. xiv : « As an international, collaborative project to abstract and index writings about music, RILM strives for global coverage, and our house style aims to serve this breadth of material as accurately and even-handedly as possible. We adopt international standards whenever it is possible to do so, avoiding standards peculiar to any one country. »

²⁹ RIETHMÜLLER, Albrecht. Zum 57. Jahrgang. *AfMW*, 2000, vol. 57, n° 1, p. 1 : « Zur Erleichterung der internationalen Wahrnehmbarkeit werden den Artikeln von nun an, wie in Fachzeitschriften inzwischen üblich, englisch abgefaßte summaries beigegeben. Es ist geplant, diese Zusammenfassungen zusätzlich ins Internet zu stellen, um eine Diskussionsgrundlage mit Lesern und Interessenten zu schaffen. »

Cette mutation dans la présentation des textes de cette revue a un double objectif : rendre le périodique plus visible sur le plan international et renforcer son identité comme revue de recherche. Par là, les éditeurs de l'*Archiv für Musikwissenschaft* cherchent à affirmer la place du périodique dans le champ disciplinaire.

1.1.2. Lisibilité

Revenons à la question de la lisibilité tout en continuant à observer l'*Archiv für Musikwissenschaft*. La lecture, c'est-à-dire le repérage de l'information, est conditionnée en grande partie par l'amplitude et par la structure du texte. Le calibre et la visibilité de la structure des articles favorisent une prise d'information rapide. Or, la formalisation du texte que l'on voudrait souvent voir comme un critère d'écriture scientifique, appartient aussi à d'autres mondes : celui du roman par exemple par le découpage narratif en chapitres, celui de l'édition didactique par une structuration rationnelle et progressive, celui de la presse qui vise à la rapidité de lecture. Exposition chronologique des étapes de la recherche, rationalité de la présentation et de l'argumentation, ainsi que rapidité de lecture me paraissent présider à la structure de l'article scientifique. L'article de recherche musicologique n'échappe pas à ces visées générales, même si la rédaction de celui-ci est moins stéréotypée et moins contrainte. En effet, un feuilletage de l'*Archiv für Musikwissenschaft* permet de constater que cette revue musicologique ressemble fort à celles de sciences et techniques : format, page de titre, longueur des articles, sommaires, présentation des auteurs, index, notes de bas de page, bibliographies. Certes, une observation détaillée de la structure visuelle des articles montre que celle-ci est d'une relative souplesse : ainsi, le plus souvent, contrairement aux articles de sciences et techniques, aucun signe de séparation, si ce n'est le passage à la ligne, ne vient rompre la continuité de l'écriture. Par ailleurs, lorsqu'elles sont visibles, les formes sont variables et non conformes à une norme ou à une présentation imposée par l'éditeur. Toutefois, tout au long de l'existence de la revue, on remarque une diminution régulière du nombre d'articles au plan invisible, et en revanche, une augmentation discrète mais conjointe de structures dans lesquelles les parties sont soit séparées par un ou plusieurs signes, soit numérotées, ou encore précédées de titres numérotés ou non³⁰. Ces structures sont celles d'une importante diversité de textes qui s'inscrivent dans le champ musicologique mais adoptent aussi les règles d'écriture de la discipline auxiliaire sous laquelle le problème est envisagé : histoire, analyse musicale, sociologie, psychologie, esthétique, etc. On assiste à une certaine hybridation de l'écriture, avec toutefois, contrairement à d'autres disciplines, un socle commun qui est celui d'une tradition d'écriture sur la musique et d'une appartenance à un même collectif disciplinaire.

³⁰ Cf. Annexe 5, 5. Structure visuelle des articles

Constatant une hybridité semblable, bien que semble-t-il plus accentuée, dans « l'écriture des textes sociologiques et historiques en STAPS », Cécile Collinet écrit :

« On pourrait y voir la marque d'une scientificité affaiblie. [...] »

On pourrait aussi y déceler une forme particulière de scientificité propre aux domaines pluridisciplinaires : définitions plus souples des règles, adaptations des règles d'un genre à l'autre (de la sociologie à l'histoire par ex.), cohabitations de différents registres référentiels (interne et externe), oscillations permanentes entre le scientifique et la vulgarisation... Autrement dit, la définition d'un autre registre de scientificité. »³¹

Tout au long de ce chapitre, je reviendrai sur ces caractéristiques qui sont similaires à celles que j'ai rencontrées dans les revues musicologiques. Ces dernières conjuguent plusieurs « registres de scientificité » qu'elles font varier d'un texte à l'autre, mais qui peuvent également cohabiter dans un même article. Dans un article intitulé « Formats d'écriture et mondes scientifiques : le cas de la sociologie », David Pontille utilise « la notion de "régimes d'authenticité" pour qualifier les liens entre un format d'écriture, l'audience visée et le monde scientifique à partir duquel les énoncés produits tirent leur légitimité et leur authenticité. »³² À partir de l'étude d'un corpus d'articles sociologiques, ce chercheur établit que :

« Pour produire des connaissances valides, les sociologues sont tenus d'énoncer, à partir de cet espace, des régimes possibles. Selon la visée de leurs propos, ils peuvent s'adresser à des arènes différentes et décliner leurs travaux sur plusieurs régimes au fil de leurs productions. Dans leurs pratiques textuelles, ils peuvent changer de régime d'authenticité d'un texte à l'autre. Le changement de régime n'est cependant pas la seule opération possible. Bien qu'un format d'écriture engage un régime d'authenticité singulier, les sociologues peuvent aussi combiner plusieurs régimes dans l'écriture. »³³

The Musical Quarterly est une revue qui s'adresse à des « arènes différentes » : musicologues, musiciens, critiques, universitaires, amateurs cultivés. Pour autant, elle ne se déclare pas moins musicologique. L'idéal de lisibilité qu'elle poursuit répond à cet impératif de diffusion négociée, qui cible à la fois un collectif restreint au champ disciplinaire et un collectif élargi : variété des genres textuels, illustration soignée, appels répétés des éditeurs scientifiques au soin à accorder à la rédaction des articles. La lisibilité est aussi une affaire de mots. Le lecteur de l'*Archiv für Musikwissenschaft* est confronté à l'effort réalisé en musicologie pour stabiliser la terminologie musicale, sur laquelle portent treize articles dans la revue. Par ailleurs, Wilibald Gurlitt, Hans-Heinrich Eggebrecht et Albrecht Riethmüller, Fritz Reckow et d'autres ont participé à l'élaboration du *Handwörterbuch der*

³¹ COLLINET, Cécile. L'écriture des textes sociologiques et historiques en STAPS. In BERTHELOT, Jean-Michel. *Figures du texte scientifique*. Paris : PUF, 2003. P. 272-273.

³² PONTILLE, David. Formats d'écriture et mondes scientifiques : le cas de la sociologie. *Questions de communication*, 2003, n° 3, p. 57.

³³ *Ibid.*, p. 62.

musikalischen Terminologie et cette revue a servi, à deux reprises, de support de promotion pour ces travaux³⁴.

Outre la précision du vocabulaire, le musicologue doit tenter d'atteindre la concision et la clarté du style. Reprenons l'« Essai sur la méthode en musicologie » qu'Armand Machabey a composé en 1931. Dans le paragraphe consacré à la rédaction, cet auteur invite d'abord à considérer les proportions du texte. Ensuite, il écrit :

« En raison même du sujet traité, l'auteur a tendance à adopter une plume littéraire et abondante : or, c'est exactement le contraire qui s'impose.

Le style musicologique doit être simple, clair et concis. »³⁵

Selon Armand Machabey, le choix du sujet, son traitement et l'écriture musicologique déterminent la qualité scientifique du travail réalisé. Langue commune des sciences naturelles obtenant par là et par son ancrage dans l'Antiquité ses lettres de noblesse, le langage mathématique constitue un critère de scientificité :

« Quelle que soit la question traitée, le texte original de l'auteur est, pour ainsi dire, une suite de théorèmes dont les démonstrations résident dans les arguments littéraires, musicaux, iconographiques qui figurent sur les fiches, isolées ou groupées dans ce dessein. Il convient donc que ce texte revête quelque peu l'aspect définitif et impersonnel du style mathématique, les arguments étant souvent rejetés dans les notes afin d'alléger le discours principal et de lui donner de la rapidité. »³⁶

Cet extrait exprime clairement un désir de scientificité et de lisibilité.

J'ai jusqu'alors considéré la présentation du texte comme un facteur facilitant la lecture, l'écriture et donc la production du chercheur. Je ne voudrais pas occulter l'imbrication entre la présentation optique du texte et la pensée, relation qui apparaît clairement dans l'exposé de la méthode d'Armand Machabey. Jack Goody a en effet montré que l'écriture participe à la structuration de la pensée³⁷. À propos des stratégies argumentatives de chercheurs en sciences du langage et en lettres, Fanny Rinck remarque :

« La clarté, la précision, la profondeur fondent ainsi le système des valeurs sous-jacentes à l'argumentation dans l'écriture de recherche. Pas de thèse taxée de "farfelue" et rarement d'idée dite "révolutionnaire" ; ce système de valeurs construit une identité de chercheur et de l'activité de recherche comme un mode de penser-agir caractérisé par l'intellection, en lien étroit avec une dimension optique. »³⁸

³⁴ EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. *AfMW*, 1968, vol. 25, p. 241-277 ; EGGBRECHT, Hans Heinrich, RECKOW, Fritz, FROBENIUS, Wolf. Bericht II über das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, anlässlich der Vorlage von vier Musterartikeln. *AfMW*, 1970, vol. 27, p. 214-252.

³⁵ MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, août 1931, t. 12, n° 39, p. 167.

³⁶ *Ibid.*, p. 167-168.

³⁷ GOODY, Jack. *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*. Trad. de l'anglais par J. Bazin et A. Bensa. Paris : Éd. de Minuit, 1986. 275 p.

³⁸ RINCK, Fanny. Écrire au nom de la science et de sa discipline : les figures de l'auteur dans l'article en sciences humaines. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 105.

La « dimension optique » dont il est question dans cette citation est celle à laquelle renvoient les « récurrences dans les termes utilisés pour présenter un point de vue ». Elle ne concerne pas la perception visuelle de l'article. Cependant, les valeurs de clarté et de précision repérées par Fanny Rinck dans les récurrences lexicales sont également celles de l'« empreinte graphique »³⁹ de l'article scientifique et du texte musicologique tel que le conçoit Armand Machabey.

1.1.3. Contrôle de la subjectivité

Clarté, brièveté, précision, pureté, neutralité, politesse, mesure, objectivité sont des valeurs prônées par Armand Machabey et qui caractérisent aussi bien la présentation optique de l'article scientifique et du périodique de recherche, que le travail du chercheur. Le périodique scientifique participe d'une mise en scène de la rationalité : rationalisation de la production, image du scientifique comme pur intellect, voire comme lieu de passage entre la réalité et le lecteur, comme réceptacle de la « parole » du « fait scientifique ». « Les faits sont censés parler d'eux-mêmes ! » ironise Baudouin Jurdant :

« Car quelle ingéniosité, quelle énergie, quelle intelligence tant théorique que pratique, quelle imagination, quels merveilleux détours technologiques ne sont-ils pas déployés pour obtenir ces aveux factuels ! »⁴⁰

L'auteur de l'article de recherche est censé faire disparaître de son texte ce qui perturbe la lecture et ce qui la ralentit. Armand Machabey souscrit à l'impératif de production auxquels sont soumis les chercheurs jusque dans leur écriture :

« J'ai constaté, par moi-même, – et bien d'autres l'ont fait, – que la plupart de ces livres pouvaient sans inconvénient être réduits d'un tiers ou de moitié dans leur pagination ; c'est un devoir, pour les auteurs modernes, que de rédiger leurs travaux avec le souci perpétuel de consigner clarté et précision d'une part, brièveté d'autre part. L'économie de temps et d'argent qui en résultera sera un bienfait pour la science. »⁴¹

Dans l'écriture de l'article scientifique, le chercheur est également appelé à gommer toute trace de faiblesses humaines : identité nominale, subjectivité, désirs et plaisirs, efforts, erreurs. L'extrait suivant du même texte d'Armand Machabey sonne comme un aveu :

« Ceci nous amène à insister sur le caractère objectif du travail musicologique. Etant convenu qu'on ne peut jamais éteindre complètement le subjectif, l'auteur doit s'attacher à ne faire intervenir aucun jugement, ni aucune appréciation de valeur qui ne résulteraient que de son évaluation personnelle. »⁴²

³⁹ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. P. 120.

⁴⁰ JURDANT, Baudouin. Le désir de scientificité. *Alliage*, 1999, n^{os} 41-42. Disponible sur : http://www.tribunes.com/tribune/alliage/41-42/Jurdant_41.htm

⁴¹ MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, août 1931, t. 12, n^o 39, p. 169.

⁴² *Ibid.*, p. 168.

La subjectivité ne s'efface donc pas ; elle se contrôle. Un retour à la citation de l'article de Marcel Cauchie sur l'orthographe des noms propres⁴³ révèle la diversité de l'engagement du sujet dans l'écriture musicologique. N'employant pas le « nous » mais la première personne du singulier « je », Maurice Cauchie s'exprime en son nom propre, fait état de ses travaux personnels, de ses cas de conscience, de ses questionnements et de ses choix. Ce texte ressemble fort à une restitution d'une communication produite lors des séances de la Société française de Musicologie : la publication de ces contributions orales se faisait par le *Bulletin de la SFM* que la *Revue de Musicologie* venait de remplacer en 1922. Ce travail de transfert de l'oral à l'écrit de la contribution de recherche est usuel dans les revues spécialisées du début du XX^e siècle ; j'en ai facilement trouvé quelques exemples⁴⁴.

Le « nous » gomme artificiellement la subjectivité. Les articles musicologiques étant pour leur plus grande part monosignés, du moins ceux contenus dans les revues de mon corpus, ce pronom ne vise pas une collectivité précise, mais une entité abstraite qui pourrait renvoyer à un collectif de pensée. Son emploi masque seulement conventionnellement l'identité de l'auteur, celle-ci étant révélée dès la page de titre si le sommaire s'y présente et dans les index, comme dans la liste des contributeurs au *Musical Quarterly* publiée en 1939⁴⁵. La présence même de l'article scientifique, c'est-à-dire sa publication, nie la disparition de l'auteur. Comme résultat de l'effort, du désir de savoir et de puissance du scientifique, elle fait revenir celui-ci à la surface du texte. L'auteur est d'autant plus visible que cette publication est liée à la présence de son nom dans les index et qu'elle sert à son évaluation en tant que chercheur.

L'engagement du musicologue varie en fonction des genres textuels. *The Musical Quarterly* fournit de nombreux exemples de cette diversité. Je mélange ci-dessous volontairement différents genres sans me restreindre à celui de l'écrit de recherche : ce sont eux qui composent la revue musicologique. Le texte d'ouverture du périodique n'est pas signé. Rédigé dans un style impersonnel, il met en présence deux protagonistes : l'éditeur commercial et l'éditeur scientifique, sans mention nominative d'aucun d'eux. Le premier quitte rapidement la scène ; il ne subsiste que le second⁴⁶. Oscar Sonneck signe le texte qu'il rédige à l'occasion du dixième anniversaire du périodique. Un glissement s'opère au cours du texte : s'exprimant d'abord en son propre nom, à la première personne du singulier, narrant son implication dans la fondation de la revue⁴⁷, Oscar G. Sonneck revêt ensuite

⁴³ Cf. *supra* chap. 5, 1.1.1. Vers une stabilisation de l'écriture musicologique ?

⁴⁴ Par exemple dans le volume de 1915 du *Bulletin de la Société chimique de France. Mémoires* (Société chimique de France, 1907-1945).

⁴⁵ List of contributors to the first twenty-four volumes of « The Musical Quarterly ». *MQ*, janvier 1939, vol. 25, n° 1, p. 104-106.

⁴⁶ *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, n. p.

⁴⁷ SONNECK, Oscar G. After Ten Years. *MQ*, octobre 1924, vol. 10, n° 4, p. 459-462 : « In "a survey of music in America" read before the Schola Cantorum of new York, in 1913, I casually averred that so far every attempt to produce and

l'habit de l'éditeur scientifique et se désigne comme « The Editor », fonction avec laquelle il établit une distance à l'aide du pronom « He ». Ainsi, d'un texte à l'autre, ou au sein d'un même texte, l'auteur peut jouer différents rôles, revêtir une pluralité d'*ego*⁴⁸. Dans son hommage à son prédécesseur, Carl Engel s'efface presque complètement pour faire d'Oscar Sonneck le seul acteur du texte. Sa propre personne disparaît totalement à l'exception d'une seule mention :

« Alors que sa direction et son travail ont pris fin, il semblerait que la revue également devrait s'arrêter. Ce n'est pas un torse. Elle demeurera toujours un monument de l'une de ses meilleures entreprises. Mais il espérait que celle-ci soit poursuivie – poursuivie aussi longtemps qu'elle servait le but pour lequel elle a été créée, aussi longtemps qu'elle conservait l'esprit dans laquelle elle a été conçue et dans lequel il l'a dirigée pendant quatorze ans. Dans l'après-midi du 23 octobre, dans l'ambulance, en route vers l'hôpital, avec un calme parfait, il me donna ses instructions concernant les dernières corrections de ce numéro du *Musical Quarterly*. »⁴⁹

Carl Engel joue brillamment de sa plume pour rendre hommage à son ami, comme il le fait dans ses « Views and Reviews », rubrique dont il détient la responsabilité de 1922 à 1944, Gustave Reese décrit en effet Carl Engel comme un auteur brillant et faisant preuve de « virtuosité littéraire »⁵⁰. Les « Views and Reviews » sont un des lieux où Carl Engel rend compte de lectures et de concerts ou rend hommage à des musicologues et à des musiciens, comme ci-dessous en 1940 où dans un texte à la mémoire de Lawrence Gilman, critique musical de New York :

« Les rencontres de la “New Music Society of America” se tenaient au studio du pianiste et professeur, Eugene Heffley, à Carnegie Hall. Ces rencontres, telles que nous les avons en mémoire, étaient plutôt monotones, bien qu'à l'occasion elles devenaient loquaces et disposées à disputer. Dieu étant d'évidence engagé ailleurs, chacun plaïdait sa cause. Et la victoire revenait fréquemment au plus bruyant. Notre propre compétence dans la conversation anglaise polie n'ayant pas encore fait ses premières preuves, nous étions condamnés à rester silencieux jusqu'à la fin des délibérations. Lorsque finalement quelqu'un proposait que la séance soit levée, nous étions prompt à murmurer “j'appuie la proposition”. »⁵¹

Dans cet écrit, Carl Engel introduit une tension entre le « nous » et le « je », entre l'écrit et l'oral, entre l'auteur dans la revue musicologique et la personne immergée dans le monde musical. Par un ton

permanently maintain a musical magazine of the highest type, such as flourish in Europe, had failed in America. » [...] « To all these friends of The Musical Quarterly the editor extends the thanks of the publishers and his own. »

⁴⁸ FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur ? In *Id. Dits et écrits, 1954-1988 I. 1954-1969*. P. 803.

⁴⁹ ENGEL, Carl. A Postscript. *MQ*, vol. 15, n° 1, p. 150 : « With his guidance and labor ended, it would seem that the magazine, too, should end. It is not a torso. It will always remain a monument to one of his finest achievements. But he hoped that it might be continued – continued so long as it served the purpose for which it was created, so long as it kept the spirit in which it was conceived and in which he conducted it for fourteen years. On the afternoon of October 23, in the ambulance, on his way to the hospital, with perfect calm he gave me his instructions regarding the final proofreading of this issue of *The Musical Quarterly*. »

⁵⁰ REESE, Gustave. A postscript. *MQ*, 1944, vol. 30, n° 3, p. 368-370.

⁵¹ ENGEL, Carl. Views and Reviews. *MQ*, janvier 1940, vol. 26, no 1, p. 114 : « The meetings of the “New Music Society of America” were held the studio of the pianist and teacher, Eugene Heffley, in Carnegie Hall. These meetings, as we remember them, were drab on the whole, though occasionally they became garrulous and argumentative. God evidently being otherwise engaged, it was a case of everyone for himself. And the loudest was apt to be the winner. Our own proficiency in polite English conversation not yet having put out its first green shoots, we were condemned to remain silent-until the end of the proceedings. When someone finally moved that the meeting be adjourned, we were prompt to whisper “I second the motion.” »

humoristique, qui caractérise de nombreux extraits du *Musical Quarterly*, il crée également une rupture entre le sérieux que ces rencontres musicales sont censées revêtir et le désordre effectif qui y règne, entre la rigueur que l'on voudrait attribuer à la revue musicologique et la légèreté du style employé ici.

En 1945, Paul Henry Lang s'exprime sur la situation de la musicologie aux États-Unis⁵² : ce moment est celui de son investiture comme éditeur scientifique, mais aussi un tournant majeur dans la vie politique et dans la vie musicologique des États-Unis. C'est ici l'éditeur scientifique qui s'exprime, à la fois en son propre nom et au nom du collectif du *Musical Quarterly* : il s'engage en défendant fermement la nécessité d'un enseignement de qualité universitaire en musicologie et en récusant la place grandissante qu'occupent les sciences naturelles. Ce texte définit la direction que Paul Henry Lang souhaite donner à la revue. Il s'agit d'un appel du *Musical Quarterly*, représenté par son éditeur scientifique, à la communauté musicologique, afin de rétablir un équilibre entre deux champs, celui des sciences humaines et celui des sciences naturelles, et de trouver une place pour la musicologie. Des enjeux de pouvoir similaires se font jour également à une échelle plus restreinte dans les réponses de certains auteurs à des textes de la revue. Dans les chapitres précédents, j'ai mentionné l'article de Louis Harap : l'auteur engage sa responsabilité et ses convictions personnelles en s'opposant à Waldo Selden Pratt dont il conteste l'écrit⁵³.

En 1982, *The Musical Quarterly* publie un numéro consacré entièrement à l'annonce et à la critique de la nouvelle édition du *New Grove Dictionary of Music and Musicians* par Stanley Sadie. Joan Peyser, éditeur scientifique du périodique, renouvelle un geste effectué par son prédécesseur et professeur Paul Henry Lang qui, en 1955, avait rédigé une recension de la cinquième édition de ce dictionnaire :

« [...], le présent éditeur du *MQ*, actuellement dans sa cinquième année à ce poste, se voit répétant Lang, car *The New Grove* ne représente que des points de l'état actuel de l'étude sur la musique, et les points dans lesquels il montre le plus de déficiences sont ceux sur lesquels *MQ* s'est concentré ces dernières années. Le lecteur sait, évidemment, combien il est difficile de trouver des critiques qui sont à la fois experts dans leurs domaines et impartiaux. Il y a là quelques exemples dans lesquels un point de vue défendu chèrement peut avoir coloré les remarques d'un auteur. Cependant, cet éditeur croit que les commentaires tranchants d'Allen Forte, de Robert Morgan, de Robert Cogan, de Paul Wittke, et du musicien talentueux, Billy Taylor, suggèrent beaucoup de ce qui ne va pas dans le traitement de la théorie, de la musique du XX^e siècle, des relations de la musique avec la science et la technologie, et finalement du théâtre musical américain et du jazz. »⁵⁴

⁵² LANG, Paul Henry. Musical Scholarship at the Crossroads. *MQ*, juillet 1945, vol. 31, n° 3, p. 371-380.

⁵³ HARAP, Louis. On the Nature of Musicology. *MQ*, 1937, vol. 23, p. 18-25.

Cf. *supra* chapitre 1, 4.1. Controverses à propos de la musicologie

⁵⁴ PEYSER, Joan. Afterword. *MQ*, avril 1982, vol. 68, n° 2, The New Grove : A Review, p. 283-284 : « [...], the present editor of *M* a now completing her fifth year in the post, finds herself repeating Lang, for *The New Grove* represents the present state of musical scholarship only in spots, and the spots in which it is most deficient are those on which *MQ* has concentrated in recent years. The reader need not be told, of course, how difficult it is to find reviewers who are both

La prise de position de l'auteur apparaît très clairement ; dans cette postface, l'avis de Joan Peyser est tranchant et franc. L'éditeur scientifique s'affirme comme lectrice et comme musicologue, mais aussi comme successeur de Paul Henry Lang. Ces quelques lignes sont là pour établir la légitimité du *Musical Quarterly* à produire des critiques du *New Grove*. Outre le fait de s'appuyer sur l'autorité de Paul Henry Lang, d'avoir défini comme points faibles du dictionnaire les domaines qui représentent les points forts du *Musical Quarterly*, l'éditeur scientifique appelle des individus qui font autorité dans ces spécialités à rédiger des recensions. Le choix de ces auteurs est donc loin d'être neutre : ceux-ci doivent paraître légitimes pour présenter et commenter un projet aussi vaste et ambitieux que ce dictionnaire musical. Dans le domaine de la critique, rester objectif signifie employer une méthode systématique, trouver une mesure juste, établir un équilibre entre des lacunes et des réussites. Cependant, tout en étant réputé tendre à l'impartialité, le critique doit donner un jugement en se fondant sur sa culture personnelle.

Poser un regard distancié sur la production éditoriale est le rôle d'une revue musicologique, que la méthode soit d'ailleurs critique, historique, analytique, esthétique ou tout autre. Qu'elle soit méthodologique, temporelle ou spatiale, la distance ne parvient pas à masquer le désir de puissance mis au jour par des exemples comme ce numéro du *Musical Quarterly* qui paraît engager à la fois un duel, par la critique, et une alliance, par la promotion, avec la somme que représente *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

En plus de répondre à un impératif de production et à une contrainte que je qualifie volontiers de morale, la neutralité et la « pureté » de l'écriture scientifique visent aussi à faire croire, à convaincre ainsi qu'à établir et à partager la confiance, c'est-à-dire à faire communauté. Les règles de l'écriture scientifique font en effet apparaître une tension entre l'individu et le collectif. Ainsi, Ludwik Fleck ne voit pas dans la revue scientifique un objet dépersonnalisé, à l'inverse :

« Si l'on voulait organiser la science des périodiques spécialisés en une totalité unifiée, alors on devrait reconnaître rapidement que cela ne va pas sans difficultés : les points de vue individuels, de même que les méthodes de travail, sont si personnels qu'il n'est pas possible de construire une totalité organique à partir de ces fragments contradictoires et sans congruence. »⁵⁵

Pour lui, par opposition à la science des manuels, « celle des périodiques spécialisés porte [...] la marque du provisoire et du personnel. » « De même, écrit Ludwik Fleck, il existe une prudence propre aux périodiques scientifiques spécialisés », prudence reconnaissable à certaines tournures dont j'ai

experts in their fields and altogether unbiased as well. There are some instances here in which a dearly held point of view might have colored an author's remarks. Still this editor believes the trenchant commentaries of Allen Forte, Robert Morgan, Robert Cogan, Paul Wittke, and the talented musician, Billy Taylor, suggest much of what is wrong in *The New Grove's* treatment of theory, twentieth-century music, music's relations with science and technology, and finally American music theater and jazz. »

⁵⁵ FLECK, Ludwik. *Genèse et développement d'un fait scientifique*. P. 206.

relevé quelques échantillons dans les titres des articles de la *Revue de Musicologie* : « proposition de... », « aspects de... », « essai », « quelques réflexions sur... », « quelques remarques et suggestions », « quelques perspectives... », « éléments... », « contribution à », « essai d'appréciation », « propos sur », « le cas de... », « une étude des », « quelques aspects », « le point de vue de ... », « contribution à ... », « quelques hypothèses », construction du titre sous forme interrogative ou alternative de type « ...ou... ». Ces précautions qui surviennent surtout après 1985 dans les titres de la *Revue de Musicologie* sont communes dans les revues musicologiques et partagées par *The Musical Quarterly* et par l'*Archiv für Musikwissenschaft*. Le chercheur tel que le décrit Ludwik Fleck est en prise avec le quotidien, la matérialité et la dimension sociale de la science :

« La nature fragmentée des problèmes, la contingence du matériel (par exemple l'ensemble des observations cliniques en médecine), les particularités techniques, pour faire court l'unicité et la nouveauté du matériel de travail, la lient de manière indissociable au chercheur. Chaque chercheur est conscient de cela mais, dans le même temps, perçoit ce qui, dans son travail, lui est personnel comme une faute : dans presque tous les cas il fera disparaître sa personne. Ceci est reconnaissable par exemple dans le "nous" caractéristique employé à la place du « je », cette *pluralis modestiae* spécifique, qui est en fait une invocation déguisée faite au collectif. La discrétion spécifique, le devoir de retrait de la personne du chercheur, est composée de cette modestie et de la prudence caractéristique que nous avons évoquée plus haut. »⁵⁶

Comme le laissait entendre Carl Engel ci-dessus, élever la voix dans une assemblée pour faire entendre son point de vue personnel fait désordre et conduit rapidement à la cacophonie. Les règles de bienséance en vigueur dans la vie sociale sont transposées à l'écrit dans l'article scientifique et participent à la mise en scène de la rationalité : ordre, mesure, distance, discrétion, modestie et soumission au collectif sont des valeurs que l'on aime attribuer au chercheur. Parmi les désirs auxquels le chercheur est soumis, et qu'il cherche à voiler, figure le « désir de communauté » qu'identifie Ludwik Fleck :

« Le désir de communauté, en tant qu'expression de la prépondérance de la masse du collectif de pensée des sciences sur celle de l'élite de ce dernier, se trouve dans chaque travail de recherche. La "contrôlabilité générale" est, pour ainsi dire, en tant que postulat démagogique, une exigence officielle. Cependant, premièrement, il n'existe aucun examen général, mais seulement un examen réalisé par le collectif de pensée. Deuxièmement, cet examen ne consiste qu'en le seul contrôle de la conformité au style du savoir considéré. »⁵⁷

La fin de cet extrait me fait revenir au chapitre 3 où j'ai évoqué la parenté du processus de sélection imposé par les périodiques avec celui de l'examen et cité un passage de *Surveiller et punir* de Michel Foucault dans lequel celui-ci définit l'examen comme un rituel – ritualisation à laquelle participent, je le souligne, les normes d'écriture de l'article scientifique – une « technique » qui « capte » les membres d'un collectif « dans un mécanisme d'objectivation »⁵⁸ : le chercheur est soumis

⁵⁶ *Ibid.*, p. 207-208.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 208.

⁵⁸ Cf. *supra* chap. 3, 2.2. Classification, note 135

à une combinaison d'éléments disposés de manière à produire un résultat et, paradoxalement, alors qu'il tente de disparaître dans la masse collective, exposé au regard du lecteur. Le chapitre 3 exposait une conception fermée de la revue en tant que cadre de représentation ; dans cette section, je voudrais plutôt établir l'ouverture et l'hétérogénéité des collectifs constitués par la revue. Je rejoins en cela Ludwik Fleck qui, au moyen d'une note de bas de page associée au texte de l'extrait mentionné ci-dessus, nie la fermeture du collectif de pensée à laquelle pourrait contribuer, selon Baudouin Jurdant, l'« escamotage de l'énonciation »⁵⁹.

Comme Michel Foucault qui démontrait la permutation des individus dans l'espace disciplinaire, Baudouin Jurdant suppose « l'interchangeabilité des personnes au bénéfice du primat de l'énoncé », interchangeabilité qui permet au collectif de pensée de « se passer d'une mise en visibilité des liens sociaux. » Si ces derniers sont effacés dans leur dimension quotidienne, collégiale et verbale, ils sont, en revanche, tout à fait visibles dans les références bibliographiques et les citations de l'article scientifique : relations d'autorité, d'intérêts ou encore de conflit, pour n'en présenter que quelques échantillons. Par ailleurs, si les règles de l'article scientifique donnent l'illusion d'une permutabilité des individus, celle-ci est totalement démentie par certaines procédures de sélection des articles scientifiques, ainsi que par le choix des auteurs des critiques du *New Grove Dictionary of Music* données en exemple ci-dessus, critiques qui certes n'appartiennent pas à la catégorie de l'article de recherche, mais font partie de la revue musicologique.

Baudouin Jurdant déduit de la théorie de Ludwik Fleck que « les communautés scientifiques ont tendance à se refermer sur elles-mêmes et à se protéger de toute intrusion de l'extérieur »⁶⁰. Selon Ludwik Fleck,

« [...] les collectifs de pensée *stables* [...] se constituent en particulier autour de groupes sociaux organisés. Si un groupe social important existe depuis suffisamment longtemps, alors un style de pensée se fixe et devient une structure formelle. L'exécution pratique prend alors le pas sur l'état d'esprit créatif qui s'abaisse à un niveau fixe, discipliné, uniforme et discret. La science actuelle en tant que structure spécifique de collectifs de pensée se trouve dans cette situation. »⁶¹

Les normes d'écriture de l'article scientifique, la spécificité du vocabulaire, la limitation du répertoire dressent des barrières autour du territoire disciplinaire et resserrent les mailles du réseau qui le compose. Si Ludwik Fleck considère que « plus la différence entre deux styles de pensée est importante, plus la circulation de pensée entre ces deux collectifs est réduite »⁶², il voit aussi dans les mots et dans l'individu des véhicules majeurs de cette circulation. Cependant, le chercheur, tentant

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975. P. 217-219.

⁵⁹ JURDANT, Baudouin. Entretien avec Joëlle Le Marec. Écriture, réflexivité, scientificité. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 137.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 138.

⁶¹ FLECK, Ludwik. *Op. cit.*, p. 180.

⁶² *Ibid.*, p. 189.

d'effacer par les mots sa propre subjectivité dans les articles qu'il produit, s'en remet au collectif pour authentifier et pour valider ses travaux. Jean-Michel Berthelot compte « deux types d'appréciation et de révision [...] susceptibles d' [...] être appliqués » au texte scientifique : l'un est synchronique où le texte « s'insère dans un moment disciplinaire où il est reconnu comme texte scientifique », institutionnellement et cognitivement, selon des « normes de scientificité » et des « normes de recevabilité ». Cet auteur estime que

« [...] ces normes de recevabilité, propres à une discipline donnée à un moment donné, se distinguent des normes de scientificité. Celles-ci évoluent également et l'on peut parfaitement admettre qu'elles sont solidaires d'un paradigme ou d'un langage scientifique déterminé. Mais, à la différence des précédentes elles ne relèvent pas seulement de la forme textuelle, et interrogent l'apport et la validité cognitive du texte. »⁶³

L'autre type d'appréciation et de révision est diachronique et « ne s'inscrit pas seulement dans la science en acte, mais dans le travail de réflexivité et de retour sur soi mené en longue durée par les disciplines. » Mettant en garde contre le piège de la notion de durée qui « peut sembler constituer le temps comme un critère simple de distinction entre scène active et scène réflexive ou mémoriale », Jean-Michel Berthelot écrit :

« Un texte est donc actif sur la scène de la science en acte aussi longtemps qu'il est cité et entre dans le débat en cours. »⁶⁴

Les durées moyennes d'obsolescence de l'information en sciences naturelles, courtes par rapport à celles en sciences humaines, confirment le « déficit de réflexivité » que Baudouin Jurdant dénonce pour les premières⁶⁵. Au chapitre 3, j'ai déjà mentionné la lenteur de l'obsolescence de la littérature musicale et le fait que certaines spécialités musicologiques suivent des modèles d'obsolescence proches de ceux que l'on trouve en sciences et techniques, alors que d'autres obéissent plutôt à ceux de sciences humaines⁶⁶. Ces analyses de citations révèlent que, comme les normes de scientificité, les normes de recevabilité varient en fonction des collectifs et en fonction du temps.

1.2. Une pluralité de modèles scientifiques

J'ai cité plus haut Cécile Collinet qui invitait à voir « plusieurs registres de scientificité » cohabiter dans les domaines pluridisciplinaires et je me suis refusée à plusieurs reprises d'opposer dans un face à face les sciences naturelles et les sciences humaines. Pour la même raison, je n'ai pas réduit le corpus de textes examinés dans le paragraphe précédent à l'article de recherche et je n'ai pas

⁶³ BERTHELOT, Jean-Michel. Le texte scientifique : structures et métamorphoses. In BERTHELOT, Jean-Michel (dir.). *Figures du texte scientifique*. Paris : PUF, 2003, p. 37.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 37-39.

⁶⁵ JURDANT, Baudouin. Entretien avec Joëlle Le Marec. Écriture, réflexivité, scientificité. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 131-143.

⁶⁶ Cf. chapitre 3, 2.1. Régulation

mentionné à cet endroit de textes musicologiques qui fassent appel aux mathématiques. Pourtant, ces derniers existent. Je préfère parier sur la diversité des héritages, des modèles scientifiques, et des formes d'expression, ce à quoi engage Jean-Michel Berthelot :

« [...] vouloir thématiser le texte scientifique comme tel, ne relève-t-il pas d'une double naïveté ? Celle de croire à une unité ou à un modèle sous-jacent que risque de démentir très vite la diversité des disciplines ; celle de projeter, sur des formes textuelles et des contenus de pensée inscrits dans un contexte historique et culturel déterminé, la lecture que suggère spontanément leur transposition dans la forme moderne des disciplines. »⁶⁷

L'examen diachronique auquel je sou mets la revue musicologique, l'amplitude du corpus large, la pluridisciplinarité qui caractérise la musicologie, l'hybridité même de certaines revues me rendent difficile la « thématisation », c'est-à-dire la constitution en genre du texte scientifique⁶⁸.

Chez les musicologues, le « désir de scientificité » vient d'un sentiment d'un déficit de légitimité, qui se traduit par une quête de reconnaissance. J'ai déjà mentionné la communication d'Amédée Gastoué au Premier Congrès national de la musique en 1937⁶⁹ dans laquelle il déplore le peu de considération qu'on accorde à l'enseignement musicologique en France ; j'ai également évoqué les plaintes régulières sur la faiblesse institutionnelle de la musicologie en France ou aux États-Unis⁷⁰. L'*Archiv für Musikwissenschaft* publie en 2000 un numéro consacré à la discipline dans laquelle plusieurs auteurs font état d'une crise de la *Musikwissenschaft*⁷¹ ; à l'autre extrême de mon corpus, dans le volume de 1920, Hermann Abert formule un constat similaire en parlant de « vent de crise qui souffle sur la *Musikwissenschaft* »⁷².

Il est nécessaire de distinguer ici entre « scientificité » et « science », comme le fait Pierre Bourdieu :

« Le souci de contrôler son discours, c'est-à-dire la réception de son discours, impose au sociologue une rhétorique scientifique qui n'est pas nécessairement une rhétorique de la scientificité : il s'agit pour lui d'imposer une lecture scientifique et non la croyance dans la scientificité de la chose lue – ou seulement dans la mesure où celle-ci fait partie des conditions tacites de la lecture scientifique. Le discours scientifique se distingue du discours de *fiction* – du roman, par exemple, qui se donne plus ou moins ouvertement pour un discours feint et fictif – en ce que, comme le remarque John Searle, il *veut dire* ce qu'il dit, il prend au sérieux ce qu'il dit et accepte d'en répondre, c'est-à-dire, le cas échéant, d'être convaincu d'erreur. »⁷³

⁶⁷ BERTHELOT, Jean-Michel. *Op. cit.*, p. 7-8.

⁶⁸ LEFÈBVRE, Muriel. Les écrits scientifiques en action. Pluralité des écritures et enjeux mobilisés. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 8.

⁶⁹ GASTOUÉ, Amédée. La musicologie, communication présentée au Premier Congrès national de la musique, au nom de la Société française de musicologie, par M. A. Gastoué, Président. *RM*, 1937, t. 18, n° 62, p. 55-56.

⁷⁰ Par exemple : dans l'article cité dans la note précédente, ainsi que dans ENGEL, Carl. Views and Reviews. *MQ*, 1928, vol. 14, p. 297-306 et dans SONNECK, Oscar G. The Future of Musicology in America. *MQ*, 1929, vol. 15, p. 317-321.

⁷¹ *AfMW*, 2000, vol. 57, n° 1.

⁷² ABERT, Hermann. Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie. *AfMW*, juillet 1920, vol. 2, n° 3, p. 417 : « Die Krisenluft, die seit neuestem durch die Musikwissenschaft weht [...] »

⁷³ BOURDIEU, Pierre. *Homo academicus*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1984, p. 43.

Le chercheur manifeste donc une volonté d'imposer une pratique de lecture, de faire intégrer un geste de lecture à un collectif. Revenons à la recevabilité du texte scientifique évoquée ci-dessus. Est recevable un texte qui est susceptible de se faire accepter par le collectif, ce qui me fait retourner à la définition que j'ai attribuée à la discipline au chapitre 3 : discipliner consiste à faire accepter et faire partager. Or, à ce stade de la réflexion, on peut se demander si le « désir de scientificité » n'habite pas tout autant le lecteur que l'auteur et s'il ne s'agit pas plutôt d'un « désir de science » et même, en conformité avec la citation de Pierre Bourdieu, d'une volonté de science.

1.2.1. Quête de la vérité

Le texte scientifique résulte d'une négociation entre l'auteur, comme représentant du collectif disciplinaire, et le collectif récepteur, ce dernier étant plus ou moins étendu et plus ou moins différent du collectif producteur. Ce texte est apprécié en fonction de son « apport » et de sa « validité cognitive »⁷⁴. Cette dernière repose sur une vision collective de la vérité, sur les méthodes qui peuvent être appliquées collectivement pour révéler une part de cette vérité, ainsi que sur des « procédures de vérification » et « de révision »⁷⁵ des textes. La revue scientifique fait partie des supports qui, selon les termes de Michel Foucault, renforcent et reconduisent la volonté de vérité qui s'appuie également sur la distribution, la valorisation et l'attribution du savoir dans le collectif⁷⁶. Dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* notamment, le travail scientifique se définit comme quête de la vérité à plusieurs reprises. Le texte introductif de la revue lie la méthode scientifique et l'expression de la vérité :

« Chaque travail de valeur, chaque critique constructive, dans la mesure où elle reste dans les frontières de la justification scientifique, pourra librement exposer la vérité. »⁷⁷

Dans l'introduction au volume 9 de ce périodique, qui correspond aussi à celui de sa renaissance, Wilibald Gurlitt fait de la « quête de la vérité » un devoir à l'égard du collectif scientifique :

« La revue qui renaît sous une nouvelle forme veut servir la musicologie allemande vivante ; elle est consciente de sa responsabilité à la fois, de manière générale, dans la transmission féconde de la quête de la vérité à laquelle elle est tenue et, en particulier, envers les jeunes chercheurs. »⁷⁸

⁷⁴ Cf. *supra* chap. 5, 1.1.3. Contrôle de la subjectivité, note 63

BERTHELOT, Jean-Michel. Le texte scientifique : structures et métamorphoses. In BERTHELOT, Jean-Michel (dir.). *Figures du texte scientifique*. P. 37.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁶ FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*. P. 19-23.

⁷⁷ DIE SCHRIFTFLEITUNG. Zum Geleit. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 1, p. 1 : « Jede Arbeit von Wert, jede schöpferische Kritik, sofern sie sich in den Grenzen wissenschaftlicher Begründung hält, mag frei die Wahrheit zum Austrag bringen. »

⁷⁸ GURLITT, Wilibald. Zum neunten Jahrgang. *AfMW* 1952, vol. 9, n° 1 : « Die in neuer Gestalt wiedererstehende Zeitschrift will der lebendigen deutschen Musikwissenschaft dienen im Bewußtsein der Verantwortung für die reiche Überlieferung ihrer verpflichtenden Wahrheitssuche im allgemeinen und für ihren jungen Forschernachwuchs im besonderen. »

La revue musicologique se fait rouage d'un « régime de la vérité » dans lequel cette dernière s'établit selon des méthodes validées par le collectif qui exclut, ce que je montrerai plus loin, certains modes discursifs comme celui de la critique, lieu du jugement individuel.

1.2.2. Utilité

En soumettant une vérité au collectif, le chercheur satisfait la curiosité de celui-ci, assouvit son « désir de savoir » et son « désir de pouvoir »⁷⁹. Il s'agit là d'un des apports du texte scientifique. D'autres apports se définissent en termes d'utilité. Cette dernière peut être scientifique ou sociale selon le collectif de réception. Ainsi, Armand Machabey, traitant du choix du sujet d'un « travail musicologique », indique que celui-ci « s'imposera par son utilité scientifique, par son caractère d'exception »⁸⁰ : il considère la nouveauté comme un critère déterminant. La production musicologique doit non seulement permettre d'accroître le patrimoine scientifique du collectif en évitant les redites, mais aussi d'établir un lien avec la société, dans une alliance entre le progrès, représenté par les inventions technologiques, et une archéologie musicale qui met au jour de nouveaux documents. Entre l'utilité scientifique et l'utilité sociale se font des ajustements réguliers.

L'utilité sociale de la science est aussi gouvernée de l'extérieur du champ scientifique. Constatant un nouvel équilibre mondial en 1945, Paul Henry Lang déplore l'impact négatif que la seconde guerre mondiale a laissé sur l'enseignement universitaire de la musique et de la musicologie⁸¹. Des mouvements philosophiques, littéraires et artistiques ont marqué la musicologie : les Lumières, le romantisme, l'idéalisme, le modernisme, etc. L'opposition des sciences naturelles et des sciences humaines ne peut être considérée que comme provisoire, voire comme élevée au statut de mythe⁸². Cependant, l'utilité sociale est aujourd'hui davantage reconnue aux premières qu'aux secondes ; cette distinction n'a pas toujours été si nette si l'on en croit les travaux de Pamela M. Potter et de Jürgen Mittelstraß. En effet, l'idéalisme allemand, sur lequel se fondaient les *Geisteswissenschaften*, qui prônait le savoir en soi a créé un « terrain fertile pour cultiver des disciplines non-utilitaires », écrit Pamela M. Potter⁸³. Je préfère corriger cette qualification de « non-utilitaires » : l'utilité des sciences humaines est réelle, mais n'est pas technique. Dans une communication en défense des sciences humaines, Jürgen Mittelstraß montre en quoi, au XIX^e siècle, ces dernières étaient profondément liées

⁷⁹ JEANNERET, Yves. *Écrire la science : formes et enjeux de la vulgarisation*. P. 145-158.

⁸⁰ MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, août 1931, t. 12, n° 39, p. 161.

⁸¹ LANG, Paul Henry. Musical Scholarship at the Crossroads. *MQ*, juillet 1945, vol. 31, n° 3, p. 371-380.

⁸² MITTELSTRASS, Jürgen. Die Geisteswissenschaften, der naturwissenschaftlich-technische Fortschritt und die Zukunft der Universität. [En ligne] In *Die Zukunft der Hochschulfinanzierung-qualitäts-und wettbewerbsfördernde Impulse*. Hanns Martin Schleyer-Stiftung, Humboldt Universität, Berlin. 28 février-1^{er} mars 2002. Disponible sur : www.iwbg.uni-duesseldorf.de/Pdf/Mittelstrass17.pdf.

⁸³ POTTER, Pamela Maxine. *Trends in German Musicology, 1918-1945 : The effects of methodological, ideological, and institutional change on the writing of music history*. P. 2.

au concept de progrès, alors qu'actuellement sont associées à celui-ci les sciences naturelles. Le progrès scientifique fait effectivement partie de ce progrès de la société. Or, parallèlement à l'industrialisation, la notion de progrès se réduit peu à peu au savoir produit par les sciences naturelles et techniques, « se dérobe de plus en plus à une régie sociale telle que l'avait conçue l'Europe des Lumières (en grande partie) », pour dès lors, « valoir principalement comme puissance [...] qui agit dans le dos des sujets sociaux et dont le moteur essentiel sont les sciences naturelles et techniques et non les sciences humaines. »⁸⁴

Comme je l'ai indiqué au chapitre 4, l'*Archiv für Musikwissenschaft* relaie une partie du débat entre *Geisteswissenschaften* et *Naturwissenschaften*, en ce qui concerne la musicologie. *The Musical Quarterly* est le théâtre de la substitution des « Humanities orientées d'un point de vue pragmatique » aux « *Geisteswissenschaften* orientées d'un point de vue idéaliste »⁸⁵. Dès 1930, Carl Seashore élabore des méthodes de mesure du talent musical en s'appuyant sur les sciences naturelles : mesure quantitatives, classifications, définition d'un *MQ* (*Music Quotient*) copié sur le *IQ*, réalisation d'instruments techniques pour l'acquisition de certaines compétences musicales viennent justifier sa démarche et ses résultats. Voici les fonctions de ces instruments :

« Nous avons développé un certain nombre d'instruments pour faciliter l'acquisition de compétences spécifiques, comme le tonoscope, pour la visualisation de la hauteur, à l'aide de laquelle le musicien pourra lui-même chanter ou jouer juste, et ainsi, d'un côté, s'entraîner à l'acquisition de la précision et de la justesse, et, de l'autre, à la capacité à la déviation artistique en fonction de normes définies. Les projectoscopes servent à la visualisation de la qualité sonore, de manière à ce que l'exécutant puisse chanter ou jouer face à une forme standard d'onde sonore contre laquelle sont projetées celles qu'il produit de manière à ce qu'il puisse modifier sa production jusqu'à ce qu'il s'en approche graduellement et parvienne à maîtriser le son standard. »⁸⁶

S'appuyant sur le modèle expérimental, Carl Seashore véhicule une vision technicisée de l'enseignement et de la pratique musicales, vision éloignée de la réalité artistique.

En 1945, Paul Henry Lang dénonce le basculement du monde académique et de la société en général vers les domaines de la physique, des mathématiques et de la technique ; en ces lendemains de la seconde guerre mondiale, il invite l'étudiant à « tendre à l'homme présent un miroir de tout le bien

⁸⁴ MITTELSTRASS, Jürgen. *Op. cit.* P. 2-3 : « Von nun an gilt Fortschritt im Wesentlichen als [...] Macht, die im Rücken der gesellschaftlichen Subjekte wirkt und deren eigentlicher Motor die Naturwissenschaften und die Technik, nicht die Geisteswissenschaften sind. »

⁸⁵ MITTELSTRASS, Jürgen. *Op. cit.* P. 7 : « An die Stelle der idealistisch orientierten geisteswissenschaften sind weitgehend die pragmatisch orientierten Humanities getreten. »

⁸⁶ SEASHORE, Carl E. *Psychology in Music: The Rôle of Experimental Psychology in the Science and Art of Music. MQ*, avril 1930, vol. 16, n° 2, p. 229-237 : « We have developed a number of instruments for the facilitation of the acquisition of specific skills, such as the tonoscope, for the visualization of pitch, by the aid of which the musician may see himself sing or play in pitch, and thus train for the acquisition of precision and accuracy on the one hand, and capacity for artistic deviation under defined norms on the other. Projectoscopes are available for the visualization of tone-quality, so that the performer may sing or play in front of a standard form of sound-wave against which his sound-waves are projected in such a way that he may modify production until he gradually approaches and gets command of the standard tone. »

et le mal, de toute création et de toute futilité qui a passé par l'esprit torturé des générations passées. »⁸⁷. L'éditeur scientifique du *Musical Quarterly* aurait peut-être rejeté la « froide objectivité » dont a fait preuve Carl Seashore dans sa contribution :

« Un anatomiste plein d'esprit a un jour dit à sa classe : "Messieurs, nous avons disséqué la dernière fibre et le dernier filament de l'homme, mais nous ne pouvons trouver son âme !" Ceci est également vrai de certaines écoles de pensée musicologique. Cette science positive a délibérément visé la froide objectivité ; l'ego du chercheur doit être exclu de ses recherches. Sous un tel traitement, la musique a émergé comme un champ de recherche coupé du cours de la civilisation, car dans les yeux des soi-disant musicologues, ce n'est pas l'esthétique qui compte, mais l'histoire, non pas la beauté, mais la science, non pas le plaisir mais les règles. »⁸⁸

Or, c'est par le plaisir que procure la musique que la musicologie est frappée d'illégitimité, doublement car la musique participe en outre à la fête. D'une part, dans les premières heures de la discipline, certains reprochaient au discours musicologique de constituer un « sacrilège » qui brise le caractère « mystérieux » et « divin » de la musique⁸⁹, de « tuer le plaisir qu'apporte la musique » ce que dénoncent respectivement Oscar Sonneck en 1929 et Joan Peyser en 1980⁹⁰. Loin d'être de ceux-là, Paul Henry Lang, qui exerçait aussi en tant que critique musical, cherchait à réconcilier les sciences naturelles et les sciences humaines en invitant les premières à reconnaître leur « humanisme ». D'autre part, la communauté scientifique tente de masquer ce qui appartient au registre du plaisir et de la fête. De plus, j'ai indiqué au chapitre 4, m'appuyant sur des écrits de William Weber, que la fonction de divertissement portait préjudice à la légitimation morale de la musique dans la société. Enfin, la fête détournerait la société de ce qui est économiquement utile. Or, selon Jürgen Mittelstraß, est ancré dans la conscience sociale un cliché selon lequel « les objets des sciences humaines représentent en effet souvent ce qui, au premier coup d'œil, est inutile, ce qui relève d'une érudition sans fonction, de l'esthétique, donc aussi le Beau, dont l'utilité commence lorsqu'une société ne travaille justement pas, mais festoie. »⁹¹ Ce seraient donc autant leurs objets que leurs méthodes qui affaibliraient les sciences humaines au regard de la société. De là notamment viennent les efforts déployés dans *The Musical Quarterly* pour prouver l'utilité de la musicologie et pour légitimer les sciences humaines.

⁸⁷ LANG, Paul Henry. *Musical Scholarship at the Crossroads*. *MQ*, juillet 1945, vol. 31, n° 3, p. 372 : « It is the concern of every student to hold up to living man a mirror of all the good and the bad, all the creative and the futile that has passed through the struggling soul of past generations. »

⁸⁸ *Ibid.*, p. 375-376 : « A witty anatomist once said to his class: "Gentlemen, we have dissected man's last fiber and filament, but we cannot find his soul!" This is equally true of certain schools of musicological thought. This positive - science deliberately aimed at cold objectivity; the scholar's ego must be left out of his researches. Under such treatment music emerged as a field of endeavor all but cut off from the current of civilization, for in the eyes of the so-called pure musicologists it is not esthetics that counts but history, not beauty but science, not enjoyment but the rules. »

⁸⁹ SONNECK, Oscar. *The Future of Musicology in America*. *MQ*, juillet 1929, vol. 15, n° 3, p. 319.

⁹⁰ PEYSER, Joan. Editorial, *MQ*, avril 1980, vol. 66, n° 2, p. 233 : « When musicology was young it was frequently attacked on the grounds that it would kill the joy music brings. »

⁹¹ MITTELSTRASS, Jürgen. *Die Geisteswissenschaften, der naturwissenschaftlich-technische Fortschritt und die Zukunft der Universität*. [En ligne] P. 7 : « Tatsächlich sind geisteswissenschaftliche Gegenstände häufig das auf den ersten Blick Nutzlose, das funktionslos Gebildete, das Ästhetische, also auch das Schöne, dessen Nutzen beginnt, wenn eine Kultur eben nicht arbeitet, sondern feiert. »

1.2.3. La voie médiane de la *Kulturwissenschaft*

J'invite le lecteur à se remettre en mémoire les éléments présentés au chapitre 4 sur la polémique entre les *Geisteswissenschaften* et les *Naturwissenschaften*. L'importance de l'unité et de la totalité dans les *Geisteswissenschaften*, unité et totalité dont le concept de structure est une des manifestations, impliquait que l'objet culturel soit non pas éclaté en parties élémentaires mais étudié comme une entité unique, ce qui imposait un recours à l'interdisciplinarité. Les tenants de cette approche rejettent donc le positivisme qu'ils voient dans l'analyse qui mine l'idée de la totalité, dans la biographie et dans le « fait » dont ils dénoncent l'insuffisance. Ils accordent la préférence à l'histoire de la musique, à laquelle ils soumettent les branches systématiques de la musicologie, encouragent peu l'interdisciplinarité avec des disciplines de sciences naturelles et ne développent que peu de méthodes qui reposent sur l'examen du fait musical⁹². On cherche alors à promouvoir une histoire stylistique de la musique plutôt qu'une histoire factuelle⁹³. Pourtant, si, en Allemagne, il ne fait pas de doute que la musicologie appartient aux *Geisteswissenschaften*⁹⁴, dès le début de la période concernée dans cette thèse, la montée du positivisme entraîne l'adhésion de certains musicologues et une profonde résistance de la part des autres, ce qui transparaît dans l'*Archiv für Musikwissenschaft*. Cette polémique se transporte outre-Atlantique où elle se transforme : *The Musical Quarterly* en est l'un des supports.

En 1918-1919, Egon Wellesz explore une troisième voie : celles des *Kulturwissenschaften*. Dans un compte rendu de journées d'études leur étant consacrées, Andrea Allerkamp présente ce domaine scientifique de la façon suivante :

« Depuis 1900, le concept de la culture sert à détacher les sciences humaines de la tradition philologique et herméneutique. Alors que les sciences de l'esprit (*Geisteswissenschaften*) furent déjà une tentative de sauvetage de la "Vie de l'Esprit" (formule de Wilhelm Dilthey), les *Kulturwissenschaften* aussi résultent d'une crise de l'historisme et d'une réaction contre le positivisme. Mais leur point de départ est différent. Dès les premières *Kulturwissenschaften*, il s'agit d'une définition des objets culturels en tant que pratiques matérialisées et symboliques. »⁹⁵

Reprenons la définition de la culture proposée par Egon Wellesz que j'ai exposée au début de la section 4.3⁹⁶. Comme on lui attribue des valeurs, « la signification culturelle d'un objet repose [...] sur

⁹² Je m'appuie ici sur POTTER, Pamela Maxine. *Trends in German Musicology, 1918-1945 : The effects of methodological, ideological, and institutional change on the writing of music history*. P. 5-6.

⁹³ Cf. la discussion des idées de Wilibald Gurlitt par KORTE, Werner F. *Struktur und Modell als Information in der Musikwissenschaft*. *AfMW*, 1964, vol. 21, p. 1-9.

⁹⁴ POTTER, Pamela Maxine. *Trends in German Musicology, 1918-1945 : The effects of methodological, ideological, and institutional change on the writing of music history*. P. 1.

⁹⁵ ALLERKAMP, Andrea. Programme de formation-recherche du CIERA. *Les sciences de la culture autour de 1900 : dispositifs, concepts, méthodes*. Journées d'études des 20 et 21 avril 2007. [En ligne] P. 1. Disponible sur : http://www.ciera.fr/ciera/IMG/pdf/CR_JE_Kulturwissenschaft_20_04_2007.pdf

⁹⁶ Cf. *supra* chap. 4, 3. Répertoires

ce qui le distingue des autres », écrit Egon Wellesz⁹⁷. Il n'est pas étonnant que ce soit Egon Wellesz qui défende cette position fondée sur la différence. Viennois, créateur et scientifique, il côtoyait probablement des cercles dans lesquels circulaient les idées de Georg Simmel, un des théoriciens du courant des *Kulturwissenschaften*. Encore une fois se manifestent les relations croisées entre le monde artistique et le monde scientifique. Il s'agit là aussi d'une tentative de dépassement de la rupture entre les sciences naturelles et les sciences de l'homme.

1.2.4. Réévaluations de la méthode musicologique

En musicologie, cette cassure résulte notamment en une dichotomie entre la musicologie historique et la musicologie systématique. Dans chacune des trois revues de mon corpus restreint, plusieurs musicologues tentent de surmonter cette opposition : par l'adjonction d'autres méthodes scientifiques, par la synthèse, par la formation de méthodes musicologiques indépendantes de celles des autres disciplines. Ainsi, dans sa définition de la musicologie, Waldo Selden Pratt distingue certes les méthodes historiques, « qui exposent les faits horizontalement, selon leur déroulement temporel » des méthodes systématiques « qui les exposent verticalement, selon leurs relations logiques et statiques », mais il ajoute que « d'autres méthodes sont concevables », parmi celles-ci la méthode critique et constructive⁹⁸. Le lecteur me pardonnera les retours réguliers à certains éléments déjà présentés dans les chapitres précédents, rappels nécessaires à l'argumentation.

D'autres auteurs tentent de combler le fossé qui sépare le versant historique du versant systématique. J'ai déjà montré que les articles de l'*Archiv für Musikwissenschaft* qui se réclament des disciplines systématiques se soumettent à l'histoire de la musique⁹⁹, que selon la proposition d'Armand Machabey dans la *Revue de Musicologie* les disciplines systématiques sont assujetties à l'histoire de la musique dans la mesure où celle-ci constitue l'objectif ultime de toute écriture métamusical¹⁰⁰. Rétablir l'équilibre entre la musicologie systématique et la musicologie historique est l'une des préoccupations de Charles Seeger :

« [...] ce devrait être précisément pour compenser cette inégalité et la myopie à laquelle sont sujettes même les plus subtiles manipulations des méthodes de l'historiographie que nous devrions privilégier une orientation *systématique* en musicologie, corrigée, lorsque nécessaire, à la lumière de considérations historiques. Par une orientation "systématique" j'entends une observation de la musique *telle qu'elle est* – comme le praticien et l'artiste la voient dans le processus réel de leur

⁹⁷ WELLESZ, Egon. Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 444.

⁹⁸ PRATT, Waldo Selden. On Behalf of Musicology. *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, p. 8-9.

Cf. chap. 3, 1.3.3. Le premier article du *Musical Quarterly*

⁹⁹ Cf. supra chap. 4, 2.1. *Musikwissenschaft*

¹⁰⁰ Cf. supra chap. 4, 2.2. Musicologie

travail – au moins dans la mesure où l'on est assez libre vis-à-vis de *la manière dont elle est devenue ce qu'elle est.* »¹⁰¹

Ce musicologue propose donc de libérer la musicologie de sa dépendance vis-à-vis des méthodes des autres disciplines, notamment de l'approche historique et de sa soumission au langage¹⁰².

Au sein même de la musicologie historique, la méthode est réévaluée régulièrement au cours du XX^e siècle. Elle peut varier entre l'histoire du fait de détail et de l'individu et l'histoire générale, culturelle ou stylistique. L'histoire de la musique définie par Armand Machabey n'est pas celle que Myriam Chimènes, à la suite de François Lesure, voudrait voir s'épanouir au début du XXI^e siècle. D'une histoire de la musique qui s'appuie sur une « démarche archéologique et philologique », Myriam Chimènes encourage les musicologues à « contribuer à la construction de l'histoire culturelle » par la voie du travail interdisciplinaire avec les historiens¹⁰³. Il s'agit là d'un exemple parmi d'autres de la transformation permanente des méthodes musicologiques.

Egon Wellesz interroge et tente de répondre au manque de crédibilité scientifique de l'histoire qui, selon lui, viendrait du fait que l'on n'a pas reconnu les capacités des sciences historiques à établir des lois et à généraliser. C'est le concept de culture qui relie la totalité à l'élément individuel et qui, par cette synthèse, fait de l'histoire une science. Il insiste sur la normativité des théories des sciences de la nature et des sciences de la culture : les théories de ces domaines scientifiques « établissent des règles d'après lesquelles le matériau scientifique doit être étudié. »¹⁰⁴

L'écriture scientifique est régie par la normativité de la présentation de l'article scientifique et par la normativité de la méthode. Faut-il rappeler le caractère rituel de la norme ? Par sa régularité, par le contrôle qu'elle permet, et la soumission qu'elle impose, celle-ci introduit, dans le discours scientifique, la rigueur qui apparaît comme une valeur. En effet, si Armand Machabey associe le concept de rigueur à « l'aspect définitif et impersonnel du style mathématique »¹⁰⁵, Carl Seashore la fonde notamment sur la classification¹⁰⁶, Charles Seeger sur la logique et sur le jugement¹⁰⁷. Dans les trois revues phares, la rigueur représente une valeur primordiale du discours scientifique¹⁰⁸ ; cependant,

¹⁰¹ SEEGER, Charles Louis Jr. On the Principles of Musicology. *MQ*, 1924, vol. 10, p. 248-249 : it should be precisely to offset this inequality and the myopia to which even the subtlest manipulation of the methods of historiography are subject that we should emphasise a *systematic* orientation in musicology, corrected, when necessary, in the light of *historical* considerations. By a 'systematic' orientation I mean a facing of music *as it is*-as the craftsman and artist faces it in the actual process of working in it-at least to this extent, that one is quite free of concern as to *how it came to be* as it is. »

¹⁰² Cf. *supra* chap. 4, 2.3. *Musicology*

¹⁰³ CHIMÈNES, Myriam. Musicologie et histoire : frontière ou "no man's land" entre deux disciplines ? *RM*, 1998, vol. 84, n° 1, p. 67-78.

¹⁰⁴ WELLESZ, Egon. Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 437-450.

¹⁰⁵ MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, Août 1931, t. 12, n° 39, p. 168.

¹⁰⁶ SEASHORE, Carl E. Psychology in Music: The Rôle of Experimental Psychology in the Science and Art of Music. *MQ*, avril 1930, vol. 16, n° 2, p. 237

¹⁰⁷ SEEGER, Charles Louis Jr. On the Principles of Musicology. *MQ*, 1924, vol. 10, p. 244.

¹⁰⁸ Cf. *supra* chap. 3, 3.2.1. Séduire

elle repose sur des critères différents, plus ou moins associés aux méthodes des sciences naturelles. Je rappelle ici que Louis Harap choisit la notion de « rigueur », de préférence à celle de « science », pour échapper à la restriction du champ musicologique à celui des sciences naturelles, pour permettre, à son sens, l'intégration de toutes les disciplines musicales qui « prétendent au statut de champs d'étude systématiques et cohérents » comme « membres légitimes de la famille musicologique »¹⁰⁹, telle la théorie musicale.

Les illustrations précédentes confirment en partie ce qu'écrit Jean Szpirko dans un article paru dans *Alliage* en 2001 sur la psychanalyse, discipline qui occupe une position inconfortable sur le territoire scientifique :

« Il n'est plus possible, aujourd'hui, de désigner des critères universels, acceptables par les spécialistes de toutes les disciplines, qui permettraient de départager une appartenance ou une non-appartenance au registre de la science, chaque discipline disposant, pour elle-même, de critères de validation spécifiques. »¹¹⁰

La désignation de critères universels de validation scientifique n'était pas davantage possible par le passé, du moins en musicologie, si l'on en croit les écrits des musicologues publiés par les trois revues phares. La pluralité des modèles scientifiques s'accroît avec l'ouverture des frontières disciplinaires, à d'autres disciplines ou à d'autres champs d'activités. En 1996, Kay Kaufman Shelemay estime que la musicologie doit trouver en elle-même ses propres méthodes afin de sortir des « impasses méthodologiques et théoriques » ; ce n'est qu'une fois « ses potentiels explorés », que celle-ci pourra devenir un partenaire à part entière pour des études interdisciplinaires sur la culture d'expression dans ses relations à l'histoire, l'économie, la politique et d'autres domaines¹¹¹. En 2000, Myriam Chimènes invite les musicologues, de même que les historiens, à explorer le « *no man's land* » situé entre l'histoire et la musicologie :

« La surdité des historiens est en voie de guérison. Quant aux musicologues, ils montrent la volonté de sortir de leur isolement. Souhaitons que soit déclarée ouverte une frontière qui ne demande qu'à céder, puisqu'elle est de plus en plus poreuse. Il convient de mener des investigations communes sur ces territoires. »¹¹²

Le franchissement des frontières disciplinaires et l'ouverture de l'espace disciplinaire, c'est-à-dire l'aventure interdisciplinaire, semblent constituer un modèle scientifique en soi en musicologie. Si, dans l'élan positiviste de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, la musicologie française et germanique contractait des alliances avec la médecine, notamment avec la physiopsychologie, elle a ensuite distendu les liens avec ces disciplines pour se tourner vers la sociologie ou, selon Christian

¹⁰⁹ Cf. *supra* chap. 1, 4.1.1. Controverses à propos de la musicologie

HARAP, Louis. On the Nature of Musicology. *MQ*, 1937, vol. 23, p. 25.

¹¹⁰ SZPIRKO, Jean. La psychanalyse : une science de la singularité ? *Alliage*, été 2001, n° 47, p. 21

¹¹¹ KAUFMAN SHELEMAY, Kay. Crossing Boundaries in Music and Musical Scholarship: A Perspective from Ethnomusicology. *MQ*, printemps 1996, vol. 80, n° 1, p. 25.

¹¹² CHIMÈNES, Myriam. Musicologie et histoire : frontière ou entre deux disciplines ? *RM*, 1998, vol. 84, n° 1, p. 78.

Corre, vers des formes plus souples de « psychologies » musicales¹¹³. La liste de périodiques du corpus large montre qu'elle renouera de nouveau avec la médecine dans le dernier quart du XX^e siècle¹¹⁴. J'ai déjà mentionné le caractère cyclique qui se dégage de l'évolution thématique en musicologie ; les spécialités disciplinaires n'échappent pas à ce processus. Le territoire disciplinaire paraît mouvant : en tant que produit et support d'un collectif social – constitué de plusieurs collectifs –, il se modifie et se transforme au gré des interventions individuelles. Ainsi, dans les revues, l'ancienne association, parfois conflictuelle, de la musicologie à l'histoire de l'art et aux sciences littéraires a été combattue par certains musicologues, pour renaître ensuite sous d'autres formes. Certains rapprochements avec les sciences humaines – ou avec d'autres sciences humaines si l'on considère que la musicologie fait partie de ce champ – conduisent à l'adoption de méthodes issues de courants scientifiques relativement récents comme les *gender studies*. Issue du monde scientifique mais aussi du monde « normal », la technologie s'introduit dans le champ disciplinaire : je le rappelle, depuis 1993, une des rubriques du *Musical Quarterly* s'articule autour des institutions, des industries, et des technologies musicales¹¹⁵.

Si certaines études musicologiques s'appuient sur le modèle des sciences de la nature, faisant du document un support du « fait musical », l'objet élémentaire qu'il s'agit de décrypter, dont on examine l'exactitude et l'authenticité, qui permet de résoudre un « problème » musical¹¹⁶, de nombreuses autres explorent des voies médianes, et invitent à développer des modèles scientifiques qui soient intrinsèques à la musicologie. La pluralité des méthodes scientifiques en musicologie montre que cette discipline ne peut pas être placée au centre d'un duel entre sciences de l'homme et sciences de la nature. Les auteurs des textes sur la musicologie de la *Revue de Musicologie*, de l'*Archiv für Musikwissenschaft* et du *Musical Quarterly* expriment réellement un « désir de science » qui toutefois revêt des formes différentes et qui n'est pas systématiquement un « désir de sciences naturelles ».

1.3. La science comme valeur : de la musicographie à la musicologie

Le titre de ce paragraphe mérite d'être explicité. Dans le premier chapitre, j'ai développé l'idée que la musicologie était une forme de musicographie. Par « musicographie » j'entendais l'écriture sur la musique au sens large telle qu'on peut la comprendre à l'extérieur du champ musicologique, en

¹¹³ CORRE, Christian. *Écritures de la musique*. P. 115-165.

¹¹⁴ Cf. Annexe 1 : Corpus large

¹¹⁵ Cf. Annexe 3, 8.2. Rubriques

¹¹⁶ Cf. certains titres d'articles de la *Revue de Musicologie* : par exemple,

ALLAIRE, Gaston G. Les énigmes de l'Antefana et du double hoquet de Machault : une tentative de solution. *RM*, 1980, vol. 66.

BITSCH, marcel. Deux canons énigmatiques de J. S. Bach. Contribution à la résolution du problème musical. *RM*, 1976, vol. 62.

VACCARO, Jean-Michel. Les tablatures de luth manuscrites conservées à la Bibliothèque universitaire d'Uppsala : quelques hypothèses. *RM* 1985, vol. 71.

sciences de l'information et de la communication par exemple. Or, pour les musicologues, le terme « musicographie » a une histoire bien particulière : il renvoie actuellement au domaine de la critique musicale et de l'écriture sur la musique pour un large public. C'est en revendiquant son caractère scientifique que la musicologie s'est distinguée de la musicographie. Dans cette acception, la naissance de la musicologie est issue d'une volonté séparatiste dans laquelle le « désir de science » de certains musicographes – compris cette fois au sens large – se manifeste pleinement.

1.3.1. Les valeurs du collectif disciplinaire

Avant d'en venir à cette distinction, je convie le lecteur à un parcours dans les trois revues phares à la recherche des valeurs que l'on attribue à la science. Ainsi, certaines valeurs du monde « normal » circulent dans le discours scientifique en général et musicologique en particulier : celle de modernité que l'on attribue notamment aux technologies ainsi que celle d'ouverture et d'hétérogénéité précédemment illustrées, qui se prolongent notamment dans les idées de tolérance ou de diversité, et dans celle d'orientation vers le futur, c'est-à-dire à celle de progrès.

Modernité

Actuellement, le manque de reconnaissance dont souffrent les sciences humaines par rapport aux sciences naturelles est dû, selon Jürgen Mittelstraß, au rapport que celles-ci sont réputées entretenir avec la notion de progrès que l'on associe aujourd'hui plus volontiers aux sciences de la nature. L'image des sciences de l'homme est donc, présentement, entachée d'un déficit de modernité ; pourtant, en Allemagne, le mouvement idéaliste, dont sont issues les *Geisteswissenschaften*, portait en lui la volonté de conduire l'homme vers quelque chose de meilleur et celle d'un progrès de la société. Pour Jürgen Mittelstraß, la légitimation des sciences humaines passe par un nécessaire dépassement du « mythe des deux cultures » et de la « théorie de la compensation » selon laquelle les sciences de l'homme devraient compenser les dégâts causés par la modernité et par la rapidité de l'innovation scientifique. Il s'agirait de dissiper le malentendu sur lequel repose l'articulation entre les deux domaines scientifiques en les comprenant non pas dans une opposition entre nature et culture, mais comme l'expression d'une seule culture :

« Ce nouveau profil pourrait (et devrait) résider dans le dépassement du mythe des deux cultures et dans celui de l'idée de compensation qui l'assiste, et cela par la preuve que les deux cultures sont en réalité l'expression d'une culture, la culture technique des sociétés modernes, que les sciences de l'homme appartiennent aux structures de rationalité d'un monde moderne, celui-ci ne revêtant pas une forme seulement politique, seulement économique et seulement technique – conditionnée par les réalisations séparées de la raison politique, économique et des sciences et techniques. Dans les sciences de l'homme, il en va donc de la forme culturelle du monde et de l'effort de s'assurer de cette forme. La culture n'est pas entendue ici comme une partie de la réalité humaine, par exemple comme une "pratique culturelle" ou comme "sous-cultures" dans le sens des *Cultural Studies*, si

prisées aujourd'hui, mais bien au-delà comme substance du travail et des styles de vie humains, incluant les développements des sciences naturelles, des techniques, etc. »¹¹⁷

C'est en empruntant la voie de la transdisciplinarité que, selon Jürgen Mittelstraß, l'on parviendra à former cette unité culturelle entre les sciences de l'homme et celles de la nature. Ce philosophe formule une critique non pas des sciences naturelles, comme le font Baudouin Jurdant et Jean-Marc Lévy-Leblond par exemple, mais des sciences humaines, les encourageant à abandonner leur rôle de « deuxième culture » « occupée seulement d'elle-même et de ses problèmes traditionnels »¹¹⁸.

Si, actuellement, les sciences humaines sont, comme le pense Jürgen Mittelstraß, considérées comme passéistes, elles véhiculaient au XIX^e siècle des valeurs de modernité. En effet, au début du XIX^e siècle, le retour vers le passé apparaît comme moderne, car lié aux enjeux et aux principes identitaires des lendemains de la Révolution française. Dans un article de la *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* sur l'archéologie musicale, Sophie Anne Leterrier écrit que « l'histoire écrite dans les premières décennies du XIX^e siècle est fondamentalement "moderne", que jusqu'alors « instrument d'éducation morale », elle devient un « moyen de connaissance rationnelle » et « une science maîtresse »¹¹⁹. Ainsi, l'écriture sur la musique s'établit sur des mouvements modernes et progressistes – notamment l'empirisme et l'histoire – et s'en réclame. Accompagnant la fondation de la science historique moderne, la biographie musicale du XIX^e siècle est un produit de la modernité : la place limitée de l'interprétation, les sources archivistiques auxquelles on attribue le statut de preuve sont là pour garantir l'objectivité et, selon l'approche positiviste, représentent la seule source de savoir acceptable sur le passé¹²⁰. Pourtant, dès le début du XX^e siècle, cette même forme d'écriture sur la musique se trouve reléguée à la marge de la *Musikwissenschaft* dans la classification de Guido Adler. Plusieurs raisons président à ce choix. D'une part, la biographie s'articule autour de la question fondamentale des relations entre la vie et l'œuvre, visible dans la structure même du texte biographique, soit divisée en deux sections distinctes et exclusives soit tendant à réaliser une unité

¹¹⁷ MITTELSTRASS, Jürgen. Die Geisteswissenschaften, der naturwissenschaftlich-technische Fortschritt und die Zukunft der Universität. [En ligne] P. 8 : « Dieses neue Profil könnte (und sollte) in der Überwindung des Zwei-Kulturen-Mythos und der ihm assistierenden Kompensationsvorstellung liegen, und zwar durch den Nachweis, dass beide Kulturen im Grunde Ausdruck einer Kultur, der technischen Kultur moderner Gesellschaften, sind, dass auch die Geisteswissenschaften zu den Rationalitätsstrukturen einer modernen Welt gehören, die eben nicht nur eine allein politische, eine allein wirtschaftliche und eine allein technische Form – bestimmt durch die separaten Leistungen des politischen, des wirtschaftlichen und des wissenschaftlich-technischen Verstandes – hat. Dabei ginge es in den Geisteswissenschaften um die kulturelle Form der Welt und um die Anstrengung, sich dieser Form zu vergewissern. Kultur hier nicht verstanden als ein Teilbereich der menschlichen Wirklichkeit, etwa als "Kulturbetrieb" oder als Teilkulturen im Sinne der derzeit groß geschriebenen Cultural Studies, sondern sehr viel weitergehend als Inbegriff menschlicher Arbeit und Lebensformen, naturwissenschaftliche, technische und andere Entwicklungen eingeschlossen. »

¹¹⁸ *Ibid.*, P. 14.

¹¹⁹ LETERRIER, Sophie Anne. L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire. *RSHS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 49-69.

¹²⁰ PEKACZ, Jolanta T. Memory, history and Meaning : Musical Biography and its Discontents. *JMR*, 2004, vol. 23, p. 51.

entre le contexte historique et les dimensions psychologique et artistique. D'autre part, et c'est ce qui m'intéressera davantage dans ce chapitre, au XIX^e siècle, des amateurs éclairés en musique s'aventuraient facilement dans le domaine biographique¹²¹. Revendiquant une autorité scientifique sur le discours métamusical, les musicologues tentent de limiter l'expansion de la biographie d'« amateurs » et reconstruisent l'écriture de ce genre selon des principes scientifiques conformes à l'esprit de leur époque. En 1920, l'*Archiv für Musikwissenschaft* publie une version élargie du discours que Hermann Abert a prononcé pour sa nomination à l'université de Leipzig, communication qui fixe les « devoirs et les objectifs de la biographie musicale ». De l'extérieur, l'activité biographique paraît florissante lorsqu'on considère le nombre de titres qui inondent le marché du livre, mais, selon ce musicologue, l'on « sait aussi, combien est grand le nombre de contributions que l'on doit regarder comme de la littérature purement commerciale ou sentimentale, et dans tous les cas ne pas les identifier à de la science. »¹²² Au début du XX^e siècle, la biographie musicale est tombée en disgrâce auprès de certains musicologues ; Hermann Abert tente de la réhabiliter.

L'originalité

L'idée de progrès est présente dans les critères de nouveauté et d'originalité de la recherche scientifique. Examinant la dimension argumentative de l'article scientifique en sciences du langage et en lettres, Fanny Rinck remarque qu'« il s'agit prioritairement pour l'auteur de persuader que son apport, important et intéressant, permet d'aller plus loin. »¹²³ Prenons la *Revue de Musicologie*. L'analyse des titres d'articles confirme cette justification de la recherche en termes d'apport scientifique ou social, comme mentionné ci-dessus. Nombreux sont les auteurs qui présentent un document « inédit », « retrouvé » ou « inconnu », donc nouveau pour le collectif scientifique ; de même, dans les titres de leurs articles, ils font un usage assez important des termes qui appartiennent au champ sémantique de la nouveauté et de l'originalité. La volonté de contribuer au travail collectif se lit aussi dans les tournures comme « contribution à ... », « éléments de ... », « précisions sur ... ». Les « *Neuerscheinungen* », « recensions de livres » et « *Book-lists* » participent de cette volonté d'être en prise avec l'actualité, de tenir le chercheur au courant des activités menées par son collectif, de lui apporter une information à jour sur les activités de la recherche et de l'édition dans son domaine, mission d'information qui est une des caractéristiques de la presse de manière générale. Au-delà

¹²¹ *Ibid.*, p. 47.

¹²² ABERT, Hermann. Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie. *AfMW*, juillet 1920, vol. 2, n° 3, p. 417.

Dans sa rétrospective historique de la biographie musicale, je remarque que ce musicologue retient comme acteurs fondamentaux Otto Jahn, Friedrich Chrysander et Julius Philipp Spitta ; ces deux dernières figures comptent parmi les « pères fondateurs » de la discipline que j'ai présentés au chapitre 4.

¹²³ RINCK, Fanny. Écrire au nom de la science et de sa discipline : les figures de l'auteur dans l'article en sciences humaines. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 106.

d'informer, il s'agit pour le scientifique de persuader le collectif de « la pertinence de l'apport »¹²⁴ : le choix des mots du titre y participe. C'est souvent dans l'entrée en matière de son article que l'auteur procède à la justification de son sujet. Parmi d'autres exemples, je cite ci-dessous un extrait d'un texte de Michel Antoine sur François Couperin paru en 1952 dans la *Revue de Musicologie*. L'auteur reconnaît d'abord le travail déjà effectué sur ce sujet par d'autres musicologues, tous membres de la Société française de Musicologie et auteurs dans sa revue, donc appartenant à son collectif ; il écrit ensuite :

« Néanmoins, notre curiosité demeure comme insatisfaite et, suivant l'aveu du meilleur historien de Couperin, "son intimité nous reste cachée". Seules des pièces inédites pourraient peut-être faire jaillir quelque lumière nouvelle. Nous avons heureusement pu retrouver au Minutier central des Archives nationales quelques actes intéressant l'auteur des *Concerts royaux* [...]. »¹²⁵

Se référant à André Tessier et lui rendant hommage, jouant sur le thème de la révélation et de la nouveauté, Michel Antoine expose sans fard la motivation de son étude : celle de satisfaire sa curiosité et celle du collectif, donc son « désir de savoir », ce que j'ai déjà exposé plus haut à propos des désirs qui poussent le chercheur à agir. Les dernières lignes de la conclusion de cet article méritent aussi d'être présentées :

« La personnalité de Couperin, disions-nous au début de cette note, a gardé pour nous quelque chose d'inconnu. Les documents inédits que nous signalons aujourd'hui projettent-ils une plus vive lumière ? Assez peu au fond. Couperin s'est marié dans un milieu modeste, a vécu en honnête homme dans une moyenne aisance et les épreuves ne l'ont point épargné dans sa vie familiale. Il reste encore beaucoup à savoir sur lui et bien des *Barricades mystérieuses* à contourner pour parvenir à une connaissance plus intime de ce maître. »¹²⁶

Michel Antoine porte ici un regard rétrospectif sur le travail qu'il a accompli. Il remet entre les mains du collectif la suite de cette recherche sur François Couperin, relativisant ainsi son apport et faisant état de sa modestie, qualité que le scientifique est réputé posséder.

La « découverte scientifique » peut être transformée en argument commercial ou revendiquée par défaut de compétences, ce dont André Schaeffner s'émeut en 1967 dans son allocution à l'occasion du cinquantenaire de la Société française de Musicologie :

« Ainsi voit-on toujours les mêmes lieux communs, les mêmes erreurs se répéter, les mêmes noms de compositeurs revenir alors qu'il y en aurait peut-être de moins célèbres à faire connaître. On vient à l'instant de découvrir Mondonville : or en 1922 Lionel de La Laurencie lui avait consacré une centaine de pages dans son *École française de violon* et en 1935 Marc Pincherle rééditait de lui, après deux siècles, les *Pièces de Clavecin en Sonates avec accompagnement de Violon*. »¹²⁷

L'un des objectifs que se fixe la Société française de Musicologie est de faire connaître de nouveaux compositeurs et de nouvelles œuvres. André Schaeffner dénonce ici les problèmes posés par

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ ANTOINE, Michel. Autour de François Couperin. *RM*, décembre 1952, t. 34, n° 103, p. 109.

¹²⁶ *Ibid.* p. 114.

¹²⁷ SCHAEFFNER, André. Cinquantenaire de la Société française de musicologie (Allocution du 26 janvier 1967). *RM*, 1967, t. 53, n° 2, p. 106-107.

la réécriture, par laquelle se construit un canon musical, et l'incompétence de certaines personnes qui publient des livres ou des critiques et qui ne s'intéressent pas à la musicologie.

Qualités morales, psychologiques et sociales du musicologue

Par rapport au musicographe, le musicologue – ou plutôt son écriture –, aurait pour lui le sérieux qui, comme la modestie évoquée ci-dessus, est une valeur sociale. La rationalité, la rigueur, le sérieux mis en scène dans l'article scientifique, la normativité de ce dernier ainsi que l'organisation contrôlée et ordonnée de la revue sont autant de caractéristiques qui facilitent la « prévisibilité » et la « calculabilité » de ce discours, selon les termes de Pierre Bourdieu :

« [...] le “sérieux”, dans la science comme ailleurs, est une vertu typiquement sociale, et ce n'est pas par hasard qu'on l'accorde en priorité à ceux qui, dans leur style de vie comme dans le style de leurs travaux, donnent les garanties de prévisibilité et de calculabilité caractéristiques des gens “responsables”, posés, rangés. »¹²⁸

Pour diviser l'activité d'écriture sur la musique, les auteurs des revues musicologiques se fondent en grande partie sur ces valeurs sociales et sur des pratiques qui reposent toutes deux sur des règles définies par le collectif. Les scissions dans le collectif s'opèrent non seulement de manière synchronique mais aussi diachronique : ainsi, Egon Wellesz prend des distances avec le passé dont il considère que « l'idéal romantique de la conception artistique [...] culminait dans le jugement subjectif et dans des changements interprétatifs souvent aléatoires » et préfère la conception artistique du présent plus respectueuse de la création artistique, qui tente d'être « objectivement juste » et mesurée dans son évaluation¹²⁹. L'équité du jugement est une qualité morale et sociale que le musicologue aime recommander à ses pairs lorsqu'ils portent leur regard sur l'œuvre musicale d'un compositeur ; issue du monde de la justice, elle s'est immiscée dans celui de la critique et de la musicologie. L'idée de « justice » est présente dans le discours évaluateur que produit le critique musical, auquel on reproche d'ailleurs souvent sa partialité, sa rapidité à faire et à défaire des réputations, de reposer sur des critères de goût subjectifs. Par opposition, l'écriture musicologique se doit d'être juste, mesurée et vérifiable, objective, et de se fonder sur la raison. Si tout est fait pour dissimuler le rôle d'évaluateur du musicologue, c'est paradoxalement notamment par une des missions principales que se donne le collectif musicologique, la découverte du patrimoine ancien, que cette dimension évaluatrice apparaît. En effet, combien de fois n'entend-on pas dire que telle musique est « injustement » tombée dans l'oubli ? Dans son *Traité de la critique musicale*, Armand Machabey considère que « l'un des dangers qui menacent, en effet, l'historien c'est de supposer que la musique

¹²⁸ BOURDIEU, Pierre. *Homo academicus*. P. 46.

¹²⁹ WELLESZ, Egon. *Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung*. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 438.

oubliée l'a été injustement, et qu'il est de son devoir de la réhabiliter [...] »¹³⁰. S'opposent alors le travail de l'historien à celui du critique, le premier réparant l'injustice faite à l'œuvre par le second, le critique se trouvant amené « à évaluer une œuvre *en supputant ses chances de survie* »¹³¹.

En effet, en 1919, Julien Tiersot conclut un article sur *Les Nations* de François Couperin de la sorte :

« La musicologie française se doit à elle-même de ne point laisser dans l'oubli de telles œuvres, qui honorent au plus haut point l'art à l'étude duquel elle s'est dévouée. »¹³²

Deux auteurs d'un numéro spécial sur la musicologie de l'*Archiv für Musikwissenschaft* paru en 2000 s'intéressent à ces propos de musicologues quant au « devoir » de la musicologie à rendre la « justice ». Anselm Gerhard remarque que ce terme d'« injustice » ne s'accorde pas avec l'histoire :

« Seulement en histoire de la musique, cela semble en être autrement : chaque texte qui dénonce une "injustice" de l'histoire musicale, se complaît non seulement dans une satisfaction à bon marché d'avoir contribué un peu à rétablir la justice, mais surtout il renouvelle l'étonnement sur le fait si éloigné des préoccupations artistiques que la formation du répertoire repose sur une vie musicale institutionnalisée et pas seulement sur des critères de qualités compositionnels. »¹³³

C'est comme si, par le simple fait de rendre visibles les œuvres oubliées, la musicologie voulait réparer une injustice, celle que le canon musical leur inflige. On reste dans le domaine du droit, moral cette fois, lorsque l'on considère qu'une œuvre ou un document « mérite » à être connu, comme le fait Maurice Cauchie :

« Le contrat de mariage des parents du grand Couperin, dont j'ai trouvé une copie dans les archives du Châtelet de Paris, mérite de retenir l'attention des musicologues, car on peut tirer de sa lecture quelques conclusions intéressantes. »¹³⁴

Dans le numéro de l'*Archiv für Musikwissenschaft* mentionné immédiatement au-dessus, Albrecht von Massow voit dans cette question une dimension morale. Parmi les critères à partir desquels les musicologues justifient leur activité, il compte « l'importance » et le caractère « significatif » de la source musicale. Or, s'interrogeant sur la signification de la source, de son auteur et de ce type de recherche musicologique, il renvoie au collectif musicologique pour établir un partage entre les sources et leurs lectures, en toute « justice » et « vérité », ainsi que pour définir, par la discussion, des critères d'évaluation¹³⁵.

¹³⁰ MACHABEY, Armand. *Traité de la critique musicale : la doctrine, la méthode, anthologie justificative*. Paris : Richard-Masse, 1946. P. 142.

¹³¹ *Ibid.*, P. 46.

¹³² TIERSOT, Julien. *Les Nations : Sonates en trio de François Couperin*. *RM*, juin 1922, t. 3, n° 2, p. 58.

¹³³ GERHARD, Anselm. « Kanon » in der Musikgeschichtsschreibung. *AfMW*, 2000, vol. 57, n° 1, p. 29 : « Nur in der Musikgeschichte scheint es sich anders zu verhalten : Jeder Text, der musikhistorisches "Unrecht" anprangert, gefällt sich nicht nur in der wohlfeilen Genugtuung, ein wenig zur Gerechtigkeit beigetragen zu haben, vor allem wiederholt er das Erstaunen über den ach so kunstfernen Sachverhalt, daß die Ausbildung des Repertoires in einem institutionalisierten Musikbetrieb nicht nur kompositorischen Qualitätskriterien unterliegt. »

¹³⁴ CAUCHIE, Maurice. Le contrat de mariage des parents du grand Couperin. *RM*, nov. 1923, t. 4, n° 8, p. 161.

¹³⁵ MASSOW, Albrecht. Nach welchen Kriterien begründet sich heutige Musikwissenschaft ? *AfMW*, 2000, vol. 57, n° 1, p. 47-48.

1.3.2. La musicologie, une dissidente de la musicographie ?

Le sérieux et l'équité sont deux principes d'exclusion du discours sur la musique que l'on met en œuvre également dans la synchronie. Considérons le domaine de la musicographie, dans l'acception d'écriture sur la musique au sens large, comme entendu dans le chapitre 1 où je défends l'idée que la musicologie est une forme d'écriture sur la musique. Dans une « volonté de science », celle-ci s'est distinguée de la musicographie. Ce partage est particulièrement marqué en France où, dans le champ musicologique, il existe une nette distinction terminologique entre « musicographie » et « musicologie », différence qui n'existe pas en allemand et en anglais. Je tente donc ici de tracer une brève histoire du terme « musicographie » qui mériterait d'être approfondie ailleurs¹³⁶.

À en croire l'emploi de « musicographie » dans les périodiques de la fin du XIX^e siècle, musicaux, artistiques ou généralistes, ce mot semble renvoyer à toutes formes d'écriture sur la musique, y compris la transcription du langage musical proposée par Louis Braille. Il sert également à qualifier les activités de Friedrich Chrysander qui relèvent en 1898 de ce que celui-ci appelle la *Musikwissenschaft* : de « savants travaux de musicographie », la restitution originale de la musique ancienne, le concert historique. La musicographie inclut également la théorie musicale, les ouvrages portant sur un instrument de musique, les biographies de musiciens et la critique musicale¹³⁷. Comme je l'ai indiqué plus haut, la qualité de musicographe pouvait être revendiquée par des amateurs et par des dilettantes et la musicographie revêtir un caractère anecdotique¹³⁸.

¹³⁶ Ce bref historique repose sur une recherche en texte intégral dans la bibliothèque numérique *Gallica* qui donne accès à un important fonds de périodiques. Je me suis concentrée sur la période de la seconde moitié du XIX^e siècle à la seconde moitié du XX^e siècle.

¹³⁷ – *Revue musicale Sainte Cécile* (Reims, 1897-1901), 21/11/1895, p. 21 : « Musicographie de Braille » ;
– *Le Monde artiste* [devient : *Le Monde illustré*]. *Théâtre, musique, beaux-arts,...* (1862-1914), 10/04/1898, p. 235 : « On sait qu'en Allemagne, le Dr. Chrysander, bien connu par ses savants travaux de musicographie, s'est donné pour tâche de restituer dans leur intégralité originale les œuvres de Haendel, dont il a déjà publié et fait exécuter à Mayence plusieurs avec l'orchestration primitive. »

– *Revue de synthèse historique* (Paris : 1900-1930), 06/1912, t. 24, p. 348 : Julien Tiersot écrit : « Rousseau *premier musicographe français* »

– *Le Monde artiste* [devient : *Le Monde illustré*]. *Théâtre, musique, beaux-arts,...* (1862-1914), 09/06/1901, p. 369 : « Il s'adonna alors à la composition musicale et à la musicographie ; plusieurs de ses mélodies eurent un grand succès et son opéra *la Mendiant* fut joué en 1866 avec une réussite honorable. En 1862 il publia un écrit sur un nouveau système musical et en 1874 un écrit sur un nouveau clavier ; ces deux opuscules excitèrent l'attention des musiciens, et le clavier de Janko est en partie fondé sur les idées mêmes de Vincent. »

– *La Revue française de Prague : organe de la Fédération des sections...* (Fédération des sections de l'Alliance française en Tchécoslovaquie, 1922-1938), 03/1932-12/1932, p. 75 : « Cet ouvrage d'un artiste français à la fois violoniste et luthier expert a obtenu, en France, un si grand succès, non seulement chez les techniciens, mais encore chez les artistes et les amateurs de lutherie, qu'il mérite d'être connu et apprécié à l'étranger, surtout en Tchécoslovaquie, [...]. Il existe déjà une littérature abondante sur le sujet, mais un ouvrage aussi complet manquait encore en français, et celui-ci se classe parmi les meilleurs ouvrages de la musicographie française et étrangère. »

¹³⁸ *Le Livre. Revue mensuelle* [devient : *Revue du monde littéraire...*] (1880-1889), 1881 (Bibliographie moderne 2), p. 156 : à propos d'une *Histoire anecdotique du piano* par S. Blondel publiée à Paris aux bureaux de la *Revue britannique* : « Voici un petit résumé historique du piano qui est bien fait, intéressant, substantiel et utile. L'auteur est un amateur, inconnu jusqu'ici dans le monde de la musicographie [...]. »

Ce dernier, de même qu'un excès de subjectivité, de partialité, d'incompétence, d'inconsistance et d'incohérence de jugement sont souvent reprochés à une certaine forme de musicographie. Ces attaques viennent de l'intérieur du champ musicographique, d'abord de la part des critiques eux-mêmes et, plus tard, des musicologues. Avant de me concentrer sur les revues musicologiques de mon corpus, j'explique dans les lignes qui suivent certains aspects de la vie musicale et de la publication périodique qui ont conduit à la distinction entre ces deux dimensions de l'écriture métamusical¹³⁹.

Au deuxième chapitre, j'ai fait état des changements éditoriaux et documentaires des périodiques musicologiques. Si l'on considère le seul domaine de la musique, qui m'intéresse dans le cadre de cette thèse, on remarque, allant de pair avec l'instauration d'un nouvel espace public de la musique¹⁴⁰, une spécialisation croissante, ou plutôt une réorganisation permanente et une multiplication des titres qui produisent des différenciations dans l'écriture métamusical. L'écriture sur la musique se définit en fonction du lectorat visé : on n'écrit pas de la même manière dans une revue générale que dans une revue spécialisée. Toutefois, dans le contrat établi avec le lecteur, le périodique, quels que soient son périmètre de diffusion et sa forme, informe son lectorat sur les activités du collectif et tente de le faire adhérer à des valeurs et à des goûts. Il possède une fonction cohésive. Or, la métamorphose du paysage du périodique musical conduit à celle des collectifs réunis autour des revues, c'est-à-dire à une distribution différentes des individus au sein du territoire : conflits, séparations et alliances jalonnent l'histoire des périodiques. Dans un domaine restreint comme la musicologie, le changement de structure du paysage général des périodiques possède un impact sur le statut même d'un titre. Au regard de la spécialisation croissante des titres, la *Revue de Musicologie*, que l'on peut qualifier actuellement de revue générale de musicologie, pouvait être considérée, au moment de sa fondation, comme un périodique spécialisé en musicologie, cette discipline étant conçue ici comme une spécialité, ou une branche dissidente, de la musicographie.

J'invite le lecteur à considérer de nouveau la situation des périodiques musicaux français au début du XX^e siècle, au moment de la fondation de la *Revue de Musicologie*, situation décrite au chapitre 2¹⁴¹. Il s'agissait alors de créer une revue musicologique à part entière, à côté de périodiques comme *La Revue Musicale* par exemple qui réunissait sur un même support les textes de grands noms de la musicologie et de la critique, mais se voulait, comme son titre l'indique, un organe

¹³⁹ En 1918, Émile Vuillermoz distingue « musicologie » et « musicographie » dans *L'Europe nouvelle* (Paris, 1918-1940), 07/09/1918 : « Les musiciens, en particulier, qui savent quels extraordinaires avantages moraux, sociaux et économiques peut assurer la maîtrise d'une langue internationale comme la leur, ne comprennent pas pourquoi nous laissons à nos ennemis l'initiative de la propagande artistique par le théâtre lyrique, l'orchestre symphonique, le récital, l'édition, la musicologie et la musicographie.

¹⁴⁰ REIBEL, Emmanuel. *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*. Paris : Honoré Champion, 2005. P. 21.

¹⁴¹ Cf. *supra* chap. 2, 3.3. *Revue de Musicologie*

musicographique au sens large. Cette création exprime bien la volonté de science d'un groupe d'écrivains sur la musique.

À la lumière des textes des textes listés dans la note 137, la distinction terminologique entre « musicographie » et « musicologie » n'est pas nette jusque dans la première moitié du XX^e siècle et je suis tentée de croire qu'elle provient de l'intérieur du champ musicologique. En 1931, Armand Machabey justifie sa tentative d'élaboration d'une méthode de la musicologie notamment par « la sélection qu'elle permettra désormais d'opérer parmi les innombrables prétendants à la musicographie. »¹⁴² Il semblerait donc que la méthode musicologique puisse servir d'outil d'exclusion. Or, selon Michel Foucault,

« Il se peut toujours qu'on dise le vrai dans l'espace d'une extériorité sauvage ; mais on n'est dans le vrai qu'en obéissant aux règles d'une "police" discursive qu'on doit réactiver en chacun de ses discours. »¹⁴³

Parmi ceux qui écrivent sur la musique, ne sont donc « dans le vrai », d'après Armand Machabey, que ceux qui respectent la méthode musicologique. Ce musicologue définit l'écriture musicologique par l'objectivité, par l'ordre, la raison, l'expression d'une compétence dans le domaine musical et dans plusieurs disciplines auxiliaires, par la rigueur, la logique, le travail sur les sources et les références bibliographiques, par un style simple, clair et concis. En revanche, voici ce qu'il écrit à propos de la production de nombreux « écrivains » sur la musique :

« On évitera ainsi de tomber dans le travers de nombre d'écrivains, même contemporains, pour qui le travail musicologique est une littérature pléthorique, dans laquelle ils n'expriment que leurs propres réactions, leurs imaginations, ou même, inconsciemment, le reflet d'une mode passagère, à moins que ce ne soit la fantaisie d'une interprétation de texte où le mot à mot suffirait. »¹⁴⁴

Par opposition, « l'extériorité sauvage » de la musicologie est marquée par la subjectivité, l'incompétence, l'imagination, le désordre, la soumission à la mode, l'inconsistance. Ainsi, revendiquant l'importance de la vulgarisation en musique, Armand Machabey regrette que celle-ci soit « mal comprise en France », qu'« elle se manifeste en des œuvres superficielles, de seconde ou troisième main, sans documentation certaine et dont le choix des sources est généralement décevant. »¹⁴⁵ Il souhaite donc que « les travaux de vulgarisation soient toujours réalisés par des musicologues éprouvés, et d'après la méthode exposée ci-dessus. » L'auteur de cette phrase met explicitement en doute la compétence de ceux qui ne sont pas du côté de la science, attitude que l'on retrouve actuellement dans le champ de la vulgarisation scientifique de même qu'au XIX^e siècle dans celui de la critique musicale entre journalistes et spécialistes. Il ne renvoie cependant pas dos à dos la

¹⁴² MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, Mai 1931, t. 12, n° 38, p. 89.

¹⁴³ FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*. P. 37.

¹⁴⁴ MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, août 1931, t. 12, n° 39, p. 168.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 170.

critique musicale et la musicologie, l'historien étant « le musicographe qui s'occupe plus spécialement du passé » et le critique « celui qui se consacre aux œuvres contemporaines » :

« Il n'y a cependant qu'une illusion d'optique et nous verrons que si le terme *critique* s'applique à l'activité du chroniqueur, il convient aussi exactement au musicologue. En réalité, la critique quotidienne n'est que le dernier avatar d'une fonction qui s'exerce à plein dans la zone supérieure des études historiques propres à la musique. On doit d'ailleurs considérer que la critique de presse est un élément versé au dossier de l'Histoire musicale, et veut être traitée dans l'esprit même de l'histoire. »¹⁴⁶

Cette position est proche de celle exprimée par Waldo Selden Pratt et de celle de que prône Joseph Kerman deux décennies plus tard.

Dans un article sur la critique musicale sous le Second Empire, Corinne Schneider¹⁴⁷ relève la pluralité des approches de la critique musicale au XIX^e siècle et, empruntant à François-Joseph Fétis, distingue deux camps, la « haute critique » et la « critique vulgaire ». La première revendique la compétence, la « méfiance vis-à-vis de sa propre subjectivité », l'impartialité, la méthode, l'élévation du jugement et la dépassionalisation ; la seconde, basement considérée par les défenseurs de la précédente, est le domaine de l'impression et de l'éphémère. Comme en littérature, une critique de la critique tente de conduire cette dernière vers la science, s'appuyant sur l'histoire, la rigueur et la méthode. Cependant, au discours savant s'oppose non seulement la critique journalistique mais aussi la « critique artiste », qui, volontairement, se tourne vers la sensibilité, comme le fait Claude Debussy, cité en exemple au chapitre 1¹⁴⁸. Les conflits qui ont émergé à l'intérieur du corps musicographique à divers moments de son histoire s'expliquent notamment par un manque de cohésion sociale de ce groupe. Ainsi, au sein même de ce collectif, celui des critiques est un « ensemble diffus » et « instable » ; ceux-ci ne « forment pas un groupe professionnel spécifique », écrit Emmanuel Reibel, et viennent d'horizons différents : journalistes, musiciens, hommes de lettres, amateurs¹⁴⁹. Cette diversité engendre des conflits de compétences. Elle est aussi liée à l'éclatement du discours sur la musique. Rémy Campos, Nicolas Donin et Frédéric Keck dénombrent quatre groupes qui, au XIX^e siècle, forment un discours métamusical : un groupe d'antiquaires ; « un deuxième groupe, le plus nombreux et le plus visible, est celui des musicographes » ; un groupe de théoriciens de la musique ; un groupe « composé des instrumentistes, pédagogues, médecins qui abordent les mécanismes du jeu musical sous l'angle de la physiologie. » Ces groupes ne sont pas hermétiques et leurs membres appartiennent souvent à plusieurs d'entre eux. Toutefois, « à la fin du XIX^e siècle, les rapports de force entre les trois groupes évoluent » :

¹⁴⁶ MACHABEY, Armand. *Traité de la critique musicale : la doctrine, la méthode, anthologie justificative*. P. 31.

¹⁴⁷ SCHNEIDER, Corinne. « Critique de la critique » sous le Second Empire. In BLAY, Philippe, Legrand, Raphaëlle. *Sillages musicologiques : hommages à Yves Gérard*. Paris : Conservatoire national supérieur de musique de Paris, 1997, p. 89-100.

¹⁴⁸ Cf. *supra* chap. 1, 2.1.1. « Impressions » musicales

¹⁴⁹ REIBEL, Emmanuel. *Op. cit.*, p. 79.

« La troupe des musicographes domine, toujours plus nombreuse au fur et à mesure que la pratique musicale se démocratise et nécessite des médiateurs en masse. Par contre, la minorité historique devient le fer de lance d'une révolution du discours savant sur la musique qui entraîne l'émergence de nouveaux lieux institutionnels et une radicalisation des méthodes scientifiques du siècle précédent. »¹⁵⁰

Voient alors le jour des projets internationaux, des chaires d'enseignement en histoire de la musique, en esthétique et en psychologie musicale, puis en musicologie, des congrès et des publications musicologiques, des sociétés savantes comme la Société française de Musicologie. Pourtant, au début du XX^e siècle, cette branche dissidente de la musicographie demeure encore « minuscule », selon le terme employé par les auteurs de l'extrait cité ci-dessus. Au moment de la création de la Société française de Musicologie, les premiers membres, auteurs dans son *Bulletin* puis dans sa *Revue*, appartiennent au champ musicographique au sens large et accomplissent une carrière très diversifiée : ils sont actifs en musicologie comme en critique musicale, publient des articles musicologiques comme des ouvrages biographiques destinés à un large public¹⁵¹.

La position d'Armand Machabey envers la musicographie se radicalise dans le « Que sais-je ? » publié en 1962 sur la musicologie¹⁵² : si, dans cet ouvrage, il envisage la musicologie comme une forme de musicographie de qualité, il sépare alors les deux domaines, considérant la musicographie comme une activité distincte de la musicologie. Alors que, pour lui, la musicologie se fonde sur un travail de première main et réalisé à partir de sources originales, ce qu'a défendu également Jacques Chailley dans son *Précis de Musicologie* paru en 1958 et cité ci-dessous, la musicographie est un discours critique sur la musique. Dans l'*Avertissement* à son ouvrage, Armand Machabey expose son projet :

« Le terme de *musicologie*, étymologiquement voisin de celui de musicographie, recouvre dans l'esprit du public et des musiciens professionnels les activités para-musicales les plus diverses ; il me semble avant tout nécessaire de réserver le premier de ces deux termes à la qualification des travaux de première main et d'aboutir à une définition de la musicologie qui déterminera par voie d'exclusion le domaine de la musicographie. »¹⁵³

En conclusion, définissant la musicologie comme une « discipline para-musicale qui recherche, formule et résout des problèmes se rattachant à l'histoire de la musique, à son esthétique et à la musique elle-même dans ses manifestations diverses », il souhaite contribuer à dissiper la « confusion constante qui se maintient entre le travail du musicologue d'une part, et de l'autre celui du musicographe : compilateur, romancier, critique, cinéaste, conférencier mondain ou populaire, etc. ». Présentant le musicologue comme un travailleur de l'ombre, isolé, indépendant, qui « est assuré de ne

¹⁵⁰ CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas, KECK, Frédéric. *Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970)*. *RSHS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 3-17.

¹⁵¹ Cf. annexe 4, 2.1. Indications biographiques sur les auteurs d'au moins cinq textes

¹⁵² MACHABEY, Armand. *La Musicologie*. Paris : Presses universitaires de France, 1962. 127 p.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 5.

retenir de son travail ni profit, ni gloire, ni même de considération »¹⁵⁴, Armand Machabey introduit une distinction entre la musicologie et la musicographie : celle de la visibilité, le musicologue adoptant les valeurs morales de discrétion du scientifique.

Jacques Chailley distingue ces deux discours sur la musique en termes d'apport de connaissances :

« [...] la *musicographie* [...] consiste à écrire sur la musique, sans préjuger du contenu de ce qu'on écrit. Il n'y a musicologie que s'il y a *travail neuf et de première main à partir des sources*, avec débouché sur un accroissement de connaissances par rapport à ce qui existait auparavant. »¹⁵⁵

Selon ces propos, en rompant avec la musicographie, la musicologie se veut porteuse de progrès, dans une approche cumulative. À la fin du XIX^e siècle, au moment où apparaît ce terme et où se constituent les débuts de cette discipline, la musicologie est du côté de la modernité en s'appuyant sur le positivisme et en se préoccupant de « démythologiser » le discours sur la musique, selon le terme de Jolanta Pekacz¹⁵⁶.

1.3.3. La critique musicale, une branche de la musicologie ?

Sans aller plus avant dans l'histoire et dans l'organisation du territoire musicographique français, on mesure à quel point la circulation et la définition des différents types de discours sur la musique est complexe. Ainsi, alors que la *Revue de musicologie* prend peu à peu ses distances avec la musicographie pour s'en séparer, *The Musical Quarterly* affiche plutôt une alliance avec la critique. Cette dernière est en effet intégrée au système disciplinaire qu'élabore Waldo Selden Pratt en définissant la musicologie. Je m'intéresserai plus loin au rapport avec la critique du projet et de la forme mêmes du *Musical Quarterly* ; dans l'immédiat sera examinée uniquement la critique en tant que méthode de la *musicology*. Le lecteur me pardonnera ce changement brutal de contexte : mon intention est de signaler la diversité des modèles scientifiques. Comme je l'ai indiqué plus haut, Waldo Selden Pratt joint la méthode critique et la méthode constructiviste aux deux méthodes scientifiques principales, sur lesquelles se fonde notamment le schéma de Guido Adler, c'est-à-dire la méthode historique et la méthode systématique. Il qualifie la méthode critique de « branche importante de la science musicale », de « division de la "*musicology*" qui relie l'histoire et la théorie d'un côté avec l'effort constructif et pédagogique de l'autre. » Cet auteur du *Musical Quarterly* insère dans le champ musicologique une critique fondée scientifiquement : les critiques musicaux doivent émettre des jugements « selon des références précises et claires », jugements qui « renferment une réelle

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 119-122.

¹⁵⁵ CHAILLEY, Jacques (dir.). *Précis de musicologie*. Presses universitaires de France, 1984². P. 19.

¹⁵⁶ PEKACZ, Jolanta T. Memory, history and Meaning : Musical Biography and its Discontents. *JMR*, 2004, vol. 23, p. 39-80.

connaissance à la fois des relations historiques et de détails essentiels d'analyse, et font état de principes d'estimation sains et cohérents. » Pour ce musicologue, le critique doit rejeter « le bouillonnement des sentiments », « la vapeur de la bizarrerie », le « vide » ou encore l'« ample costume de la rhétorique ». En revanche,

« les évaluations critiques sont proprement le fruit de l'analyse et de la comparaison exactes, souvent de la sorte la plus sèche et la plus ennuyeuse, et requièrent non seulement un savoir étendu, mais aussi beaucoup de finesse d'esprit. »¹⁵⁷

Waldo Selden Pratt emploie des termes équivalents à ceux qui, en France, critiquaient la critique. La musicologie française hérite de ce mouvement de scientification de la critique, mais l'exclut de son territoire disciplinaire. Cette extraction de la musicologie du champ musicographique ne se produit pas pour la *musicology* de la première heure, du moins pour celle défendue par *The Musical Quarterly*. Non seulement, la critique apparaît dans ce texte initial de la revue comme l'une des méthodes majeures de cette discipline, mais le périodique lui-même se situe pleinement dans le monde musicographique, plus précisément dans une zone que l'on considère aujourd'hui comme l'intersection de deux mondes séparés, c'est-à-dire le monde musical et le monde scientifique. L'union évoquée ici est toutefois spécifique à cette revue, car aux États-Unis également, la relation entre la critique et la musicologie est sujette à débats. En témoignent notamment la tentative de rapprochement entre les deux types de discours opérée par Joseph Kerman en 1980 déjà évoquée à plusieurs reprises dans cette thèse¹⁵⁸ : au sujet des deux textes mis en regard au chapitre 1, il est à noter que ce musicologue de même que son « adversaire » Edward Lowinsky écrivent tous deux dans *The Musical Quarterly* et sont tous deux membres de l'American Musicological Society, ce qui illustre le tuiilage et les interactions possibles entre différents collectifs.

La position défendue par Joseph Kerman est l'une de celles qui donnent naissance, dans les années 1980, à des pratiques diverses réunies sous le nom de *new musicology*. Celles-ci veulent moderniser l'« ancienne » musicologie, elle-même « moderne » à son heure, notamment en explorant ses tabous et en valorisant la subjectivité de l'écriture métamusical. Ainsi, les critères de la modernité ont changé en musicologie au contact d'autres disciplines et des mondes artistique et musical. Les rapports de force entre raison et passion, objectivité et subjectivité, partialité et impartialité font l'objet de négociations régulières dont les revues sont un des lieux stratégiques. La musicographie est un collectif dans lequel se formulent une pluralité de discours sur la musique, une scène sur laquelle la distribution des rôles change sans cesse. Par ailleurs, selon les contextes, les sous-collectifs constitués

¹⁵⁷ PRATT, Waldo Selden. On Behalf of Musicology. *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, p. 12 : « Critical valuations are properly the fruit of exact analysis and comparison, often of the driest and dreariest sort, and they involve not only extensive knowledge, but much intellectual acumen. »

¹⁵⁸ Cf. *supra* chap. 1, 4.1. Controverses à propos de la musicologie
Cf. *supra* Chapitre 4, 2.3. *Musicology*

par les périodiques s'isolent, s'extraient du collectif général, ou encore s'y rattachent. Toutefois, l'isolement n'est jamais total : au contact de plusieurs mondes, les auteurs produisent des discours qui voyagent au-delà des limites définies par la revue et des frontières disciplinaires.

J'ai tenté de montrer que la revue scientifique participait d'une mise en scène de la rationalité. N'est-ce pas d'une mise en scène de la collectivité dont il s'agit ? Le périodique n'est pas un instrument destiné à tromper un lecteur, même s'il s'agit d'un instrument de pouvoir, mais une réponse à un désir de communauté. Élevant la science au rang de modèle, le collectif gomme les traces de la faiblesse humaine et de l'individualité que sont les désirs et les plaisirs, les efforts et les erreurs, les conflits et les relations de pouvoir. Jouant sur l'alliance de la présentation optique du texte et de la pensée, il affiche des valeurs morales et sociales comme la raison, la distance, la pureté, l'effacement de soi, le sérieux, l'équité, l'utilité, et, par le rituel de la normalisation, institue des pratiques de lecture et d'écriture. Il s'agit non seulement de légitimer une écriture sur la musique, mais aussi de faire de la revue un mécanisme de production au profit du collectif, d'étendre ainsi sa puissance. Or, cet accroissement du collectif suppose d'une part un contrôle, obtenu notamment par des règles et des modèles scientifiques, et, d'autre part, une certaine prolifération : plutôt qu'une confrontation en duel des sciences de l'homme et des sciences de la nature, les périodiques musicologiques se fondent, en synchronie et en diachronie, sur une pluralité de modèles scientifiques et sur une diversité de modèles d'écriture. Ce sont les échanges et les circulations, c'est-à-dire la mobilité intra- et extraterritoriale, qui conditionnent l'enrichissement du collectif.

2. Mouvements et extensions du collectif disciplinaire

Il ressort des pages précédentes que la revue musicologique est à l'intersection de différents « mondes » – encore faut-il considérer que le monde est fragmenté. C'est cette question que je voudrais approfondir m'appuyant sur un extrait de la présentation de Daniel Dubuisson au numéro « Poétique et rhétorique des savoirs dans les sciences humaines » de la revue *Strumenti critici* :

« [...] il faut préciser que ce vaste domaine des Sciences Humaines n'est pas isolé. Le partage des savoirs, des savoirs qui sont utiles à l'individu ou à la société, s'effectue à l'intérieur d'un vaste ensemble dont ces sciences ne représentent que l'un des secteurs. Entre tous ces savoirs existent des contacts (entre les pseudo-sciences et les sciences, par exemple, ou entre ces dernières et la littérature), des influences réciproques et des interférences. »¹⁵⁹

¹⁵⁹ DUBUISSON, Daniel. Présentation : Poétique et rhétorique des savoirs dans les sciences humaines. *Strumenti critici*, septembre 1997, vol. 12, n° 3, p. 357.

Le lecteur a déjà pu appréhender le fait que les périodiques musicologiques cherchent à établir leur utilité et celle du savoir qu'ils produisent. Je laisse donc cet aspect relativement à l'écart pour ce qui est de la suite du présent texte. En revanche, je m'appliquerai à étudier la circulation dans ce « vaste ensemble » des discours véhiculés par les revues musicologiques. Parmi les « contacts » entre les différents types d'écriture sur la musique, Christian Corre, s'interrogeant sur la complémentarité entre la critique musicale et la musicologie, relève de part et d'autre une exigence d'une « teneur en “objectivité” » ; selon lui, « il s'agit, dans tous les cas, d'une sanction collective, rendue par un *socius* anonyme, juge ultime non pas de ce qui doit ou peut être retenu, mais de ce qui tôt ou tard, le sera effectivement, par-dessus toutes les fluctuations du “goût” personnel ou environnant. »¹⁶⁰ Par ailleurs, il ne lui échappe pas que Romain Rolland et Henry Prunières œuvraient pour la diffusion et la reconnaissance de la musicologie, s'appuyant notamment sur *La Revue Musicale*¹⁶¹ ; en de nombreux domaines, ces musicographes – dans le sens où la musicographie inclut la musicologie – défendaient l'internationalisme et le décloisonnement. Dans une certaine mesure, on peut établir un parallèle entre ce travail de promotion et les objectifs d'éducation du lectorat. *The Musical Quarterly* sera servi en exemple ci-dessous dans le cadre d'une réflexion sur la figure du lecteur, sur la définition de la revue scientifique et sur l'inscription du musicologue dans un réseau social élargi. Cette fois, outre la métaphore du voyage, j'utiliserai celle du cercle de diffusion.

2.1. Circulation

Dans le chapitre 3, j'ai défendu l'idée que les trois revues phares étaient des instruments qui imposaient la discipline, et cela au sens double de mise en ordre du discours et de promotion de la musicologie. Dès ses premières heures, *The Musical Quarterly* se donne pour mission d'éduquer par la musicologie et de légitimer cette discipline aux États-Unis. Dans son article introductif de ce périodique, Waldo Selden Pratt Pratt appelle les acteurs du monde musical à se tourner davantage vers la science pour améliorer leurs performances que ce soit en tant que compositeurs, interprètes ou critiques¹⁶². Il explique de la manière suivante le déficit de légitimité d'une écriture scientifique sur la musique :

« La science de la musique a exactement les mêmes potentialités que la science dans quelque autre domaine que ce soit. Mais l'impression d'ensemble qu'elle laisse sur le monde général de la pensée est mince, d'une part parce que ses travailleurs bien outillés sont relativement rares, d'autre part parce que les scientifiques des autres domaines sont trop occupés à leurs propres affaires pour s'intéresser à ce qui s'est passé ici depuis plusieurs décennies, enfin parce que, parmi ceux qui

¹⁶⁰ CORRE, Christian. *Écritures de la musique*. P. 57

¹⁶¹ *Id.* Les années trente de *La Revue Musicale*. In PISTONE. *Musiques et musiciens dans les années trente*, p. 425.

¹⁶² PRATT, Waldo Selden. On Behalf of Musicology. *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, p. 14.

tirent une fierté d'être appelés musiciens, nombreux sont ceux qui ont l'habitude de mépriser des personnes qui ne font qu'étudier et écrire "sur la musique". »¹⁶³

Ces quelques lignes illustrent assez bien les obstacles que *The Musical Quarterly* se propose de franchir pour établir la musicologie : constituer, en quelque sorte, un outil de formation pour les premiers musicologues, tenter d'intéresser les spécialistes d'autres disciplines, et redorer l'image du discours sur la musique auprès des musiciens. Il s'agit là de trois collectifs professionnels différents que ce périodique réunit en un seul lectorat, avec des variations en fonction des moments de son histoire.

2.1.1. *The Musical Quarterly* : constitution d'une audience plurielle

Lectorat

Les éditeurs du périodique portent une attention particulière au lectorat. En attestent la présence de métatextes et d'appels au lecteur, les références récurrentes au lectorat, ainsi que l'annonce par prospectus de la naissance de la revue dont voici quelques lignes :

« Cette revue s'adresse aux amateurs de musique et aux musiciens qui s'intéressent au discours plus ou moins savant sur la musique concernant des questions qui affectent le passé, le présent et le futur de l'art musical. Il ne s'agira pas d'une revue dédiée aux centres d'intérêt professionnels ou techniques de l'enseignant de musique, du virtuose ou du libraire de musique. Elle s'en distinguera et devrait combler un manque apparent dans la structure présente de la littérature périodique musicale. »¹⁶⁴

Le lectorat visé est assez étendu : *The Musical Quarterly* concerne tout public intéressé par le discours savant sur la musique de toutes périodes. La figure du musicologue n'est pas même évoquée dans ce texte qui, en revanche, mentionne les spécialistes de la musique que sont l'enseignant, le virtuose, le libraire de musique ancienne.

À ce début en 1915, opposons certaines mutations qui se produisent à l'autre extrémité du siècle, en 1993.

Le numéro 1 du volume 77 de cette année 1993 marque le début d'une nouvelle politique éditoriale. Plusieurs événements dans la vie du *Musical Quarterly* accompagnent ce changement de cap : le passage de la revue aux mains d'Oxford University Press, le changement d'éditeur scientifique, l'engagement d'un groupe d'éditeurs associés. Leon Botstein introduit ce numéro par un

¹⁶³ *Ibid.*, p. 10 : « Musical scholarship is fully equal in ability to scholarship in any other field whatsoever. But its total impression upon the general world of thought is slight, partly because its well-equipped workers are relatively few, partly because scientists in other fields are too busy with their own affairs to keep up with what has been going on here for several decades, partly because many who are proud to be called musicians have the habit of waxing scornful over people who merely study and write "about music." »

¹⁶⁴ SONNECK, Oscar. After Ten Years. *MQ*, 1924, vol. 10, n° 4, p. 460 : « The appeal of the magazine will be to cultured music lovers and musicians who take an interest in more or less scholarly discussions of problems that affect the past, present and future of the art of music. It is not to be a magazine devoted to the technical or professional interests of the music teacher, virtuoso and musical antiquarian. In this respect it will be quite distinctive and it is expected to fill an apparent gap in the present structure of musical periodical literature. »

texte intitulé « The "Quarterly's" Quandary : A Fin-de-Siècle Editorial Outlook » : pour le nouveau départ du périodique, il trace l'évolution de sa politique éditoriale dans la seconde moitié du xx^e siècle. L'éditeur scientifique propose de définir de nouveau le lectorat de la revue. En effet, si, selon lui, Paul Henry Lang, simultanément musicologue et critique, et ses prédécesseurs, pouvaient faire cohabiter dans un seul organe des articles scientifiques spécialisés et des textes plus généralistes, les bouleversements qui se sont produits dans les mondes musical et scientifique obligent à revoir les orientations éditoriales du *Musical Quarterly* :

« Lorsque Paul Henry Lang se retira, *MQ* a été confrontée à un choix. La revue devait-elle devenir une publication scientifique plus spécialisée et trouver son créneau, pour ainsi dire, en tant que revue américaine de musicologie dirigée exclusivement aux scientifiques ? Ou *MQ* devait-il essayer de surmonter cet obstacle et aspirer à être un journal littéraire sur la musique dévolu non seulement aux scientifiques mais aussi bien aux musiciens et à la communauté des amateurs cultivés ? »¹⁶⁵

Après 1945, les revues spécialisées en musicologie se sont multipliées et, à partir de 1975, un périodique éclectique sur la musique paraît dépassé, aux dires de Leon Botstein. « *The Musical Quarterly* semblait devoir trouver une audience plus large, et des lecteurs en nombre suffisant » pour affronter les difficultés qu'elle connaissait alors. Pour se rendre plus accessible, le périodique pouvait concentrer les thématiques traitées autour du passé récent et de la scène contemporaine en se rapprochant de la critique musicale la plus noble. Cependant, les prédécesseurs de Leon Botstein ont-ils trouvé ce public concerné par le discours savant sur la musique ? Cet éditeur scientifique souligne la difficulté de leur tâche, la définition de l'amateur de musique ayant changé :

« Depuis la seconde guerre mondiale, la définition d'une personne cultivée en musique a été étendue pour inclure non seulement ceux qui sont capables de lire la musique ou de jouer un instrument, mais aussi les consommateurs et les connaisseurs d'un vaste et nouveau répertoire de musique enregistrée. En fait, la disparition récente d'un certain nombre de revues écrites pour une audience qui compte principalement des amateurs de concerts et des auditeurs de radio souligne combien était ardue la tâche que devait accomplir nos prédécesseurs immédiats. »¹⁶⁶

Dans les années 1970 et 1980, la communauté des interprètes, des compositeurs et des auditeurs, lecteurs assidus d'une revue trimestrielle, semble s'être dissoute, selon Leon Botstein. Autour du *Musical Quarterly*, la nouvelle équipe éditoriale souhaite reconstituer une « communauté de lecteurs qui inclut des scientifiques et des enseignants de l'université, des auditeurs de salles de concerts et à

¹⁶⁵ BOTSTEIN, Leon. The "Quarterly's" Quandary: A Fin-de-Siècle Editorial Outlook. *MQ*, 1993, vol. 77, n° 1, p. 1 : « When Paul Henry Lang retired, *MQ* was faced with a choice. Should the journal become a more narrowly focused scholarly publication and find its niche, so to speak, as an American musicological journal directed exclusively at scholars? Or should *MQ* try to straddle the fence and aspire to be a literate journal on music directed at not only scholars but musicians and the sophisticated lay community as well? ».

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 3 : « Since the Second World War the definition of a musically literate person has been expanded to include not only those capable of reading music or playing an instrument, but also the consumers and connoisseurs of a vast new repertory of recorded music. Indeed, the recent disappearance of a number of magazines written for an audience made primarily of concert-goers and radio listeners underscores how tough the task facing our immediate predecessors was. »

domicile. » Elle veut contribuer à combler le fossé qui existe entre la recherche en musicologie et le public de la musique, ou encore des lecteurs venant d'autres horizons disciplinaires. Une partie du lectorat est issue du monde universitaire et se distingue par son caractère interdisciplinaire ; l'autre partie se constitue de « musiciens, auditeurs et lecteurs généralistes cultivés ». Les différents types de lecteurs sont bien identifiés et, pour la première fois depuis la création de la revue, est employé le terme « *scholar* » pour qualifier une partie du lectorat : le « *scholar* » n'est ici pas uniquement le musicologue, mais aussi tout universitaire qui s'intéresse à la musique. Passée aux mains d'un éditeur universitaire, *The Musical Quarterly* se donne pour mission de fédérer des publics de différents domaines universitaires autour de la musique, mais aussi, en dehors de l'université, d'établir des liens entre la recherche et la société. Pour Leon Botstein, « créer et soutenir une audience large et variée pour la musique pourrait être considéré comme le but ultime de *MQ*. »¹⁶⁷ Dans cette phrase finale de ce texte de 1993, cet éditeur scientifique assimile le lectorat du périodique de musique à une audience pour la musique ; autour de la musique, il établit une correspondance entre le lecteur et l'auditeur.

Depuis le début du XX^e siècle, un double déplacement s'est opéré pour la revue. D'un éditeur commercial de musique, elle est passée aux mains de presses universitaires, deux structures qui se distinguent à plusieurs titres. Indépendante et coupée du monde académique, la première est ancrée dans le monde musical et fonctionne entièrement sur le mode commercial. La seconde appartient à l'université : éloignée du monde musical et à dimension pluridisciplinaire, elle dépend économiquement en grande partie de l'institution académique. En 1993, l'objectif de la revue n'est plus de faire connaître la musicologie comme en 1915, mais de relier le monde universitaire et le public de la musique, de réunir les lecteurs autour de la musique. Cependant, une constante demeure depuis la naissance du périodique : celle de sensibiliser le lecteur au discours savant sur la musique.

Thématiques

Dès 1915, s'adapter à un lectorat varié semble constituer une des préoccupations majeures des éditeurs sans toutefois que ceux-ci ne cèdent à la facilité. En 1939, Carl Engel dresse le portrait du périodique des premières années. Conçu comme un périodique véhiculant un discours savant sur la musique « de haut niveau académique, mais qui puisse intéresser le public et profiter à l'amateur », *The Musical Quarterly* ne faisait pas de « concession à des "goûts populaires" ». Le style d'écriture devait revêtir un subtil équilibre entre une certaine « austérité », caractéristique des écrits scientifiques,

¹⁶⁷ BOTSTEIN, Leon. The "Quarterly's" Quandary: A Fin-de-Siècle Editorial Outlook. *MQ*, 1993, vol. 77, n° 1, p. 10 : « [...] creating and sustaining a wide and diverse audience for music might be regarded properly as *MQ*'s highest goal. »

et un « caractère léger »¹⁶⁸. Quatre ans auparavant, à la mort d'Oscar Sonneck, Carl Engel revenait sur certaines qualités de son prédécesseur en tant que premier éditeur scientifique de la revue :

« Il considérait la diversité des points de vue comme essentielle pour le succès de la revue. Il encourageait la controverse, menée poliment, parce qu'il voyait en elle un moyen d'arriver à cette chose insaisissable que l'on appelle la "vérité". »¹⁶⁹

En 1939, Carl Engel confirme cette diversité de points de vue, de thèmes, de styles et d'approches : il relève le caractère cosmopolite de la revue, les multiples approches de la musique par des « commentateurs » ou par des « historiographes » ainsi que l'amplitude de l'échelle chronologique sur laquelle se répartissent les sujets traités¹⁷⁰.

Dès le départ, comme je viens de l'indiquer, *The Musical Quarterly* est annoncée comme une revue généraliste de musicologie et non comme une publication spécialisée « pour initiés ». C'est ce que rappelle Eric Salzman en 1991 lorsqu'il retrace l'histoire du périodique :

« Dès le début, *The Musical Quarterly* publiait des articles non seulement sur les classiques européens mais aussi sur la musique contemporaine la plus récente, sur le jazz et la culture populaire, sur la musique folklorique et non-occidentale, et occasionnellement sur la vie culturelle et la sociologie de la musique. Depuis le premier numéro, la revue faisait la promotion de la musicologie, et prenait même fait et cause pour le terme lui-même longtemps considéré comme disgracieux et étranger aux oreilles américaines. Mais, le concept de musicologie, en tant qu'étude de la musique et de sa signification dans la vie humaine, fut profondément ancré et, en fait, beaucoup discuté. Des compositeurs, des essayistes littéraires, et des observateurs culturels ont souvent été publiés comme l'ont été des critiques et des historiens de la musique. L'écriture était supposée être littéraire tout comme elle pouvait être technique ou absconse. Cette vision de la musique et de l'activité musicale était large, même globale, et la controverse n'était pas exclue. »¹⁷¹

Les textes éditoriaux d'Eric Salzman et de Leon Botstein¹⁷² témoignent du fil directeur qui traverse la vie de la revue et de la cohérence de la politique éditoriale. En effet, avant le moindre changement dans la vie de la revue, toujours dûment justifié, les éditeurs scientifiques prennent soin de rappeler la politique éditoriale menée antérieurement. Quelques années plus tôt, le même Eric Salzman rappelait le « prestige et la tradition extraordinaires » dont jouissait ce périodique, tout en considérant

¹⁶⁸ ENGEL, Carl. Oscar G. Sonneck. *MQ*, janvier 1939, vol. 25, n° 1, p. 2

¹⁶⁹ *Id.*. A postscript. *MQ*, janvier 1929, vol. 15, n° 1, p. 150 : « He considered a diversity of views essential to the success of his magazine. He encouraged controversy, civilly waged, because he saw in it a means of arriving at that elusive thing called "Truth." »

¹⁷⁰ *Id.*. Oscar Sonneck, *MQ*, janvier 1939, vol. 25, n° 1, p. 2.

¹⁷¹ S[ALZMAN], E. Introduction. *MQ*, hiver 1991, vol. 75, n° 4, Anniversary Issue: Highlights from the First 75 Years, p. iv : « From the beginning *The Musical Quarterly* featured articles not only about the European classics but also about the newest new music, jazz and popular culture, folk and non-Western music, and occasionally, cultural life and the sociology of music. From the first issue on, the journal promoted the concept of musicology and even championed the term itself-long considered awkward and foreign to American ears. But the concept of musicology as the study of music and its meaning in human life was very deeply ingrained, and, in fact, much discussed. Composers, literary essayists, and cultural observers were often featured along with critics and music historians. The writing was as likely to be literary as it was to be technical or abstruse. This view of music and musical activity was wide, even global, and controversy was not shunned. »

¹⁷² *Id.* Editorial. *MQ*, 1985, vol. 71, n° 1, p. i-ii.

Id.. Introduction. *MQ*, hiver 1991, vol. 75, n° 4, Anniversary Issue: Highlights from the First 75 Years, p. iv-vi.
Botstein, Leon. The "Quarterly's" Quandary: A Fin-de-Siècle Editorial Outlook. *MQ*, 1993, vol. 77, n° 1, p. 1-9.

qu'un renouveau de la politique éditoriale était nécessaire eu égard aux « conditions de la vie musicale et de la culture »¹⁷³.

Pour répondre aux bouleversements de la vie culturelle et intellectuelle des années 1970 et 1980, les prédécesseurs de Leon Botstein, c'est-à-dire Joan Peyser et Eric Salzman, souhaitent engager *The Musical Quarterly* dans de nouvelles voies. En 1979, en réponse à un courrier anonyme, Joan Peyser affirme sa volonté de consacrer davantage de place à la musique américaine :

« Les éditeurs du *Musical Quarterly* voudraient confirmer aux auteurs de la lettre et à tous autres lecteurs concernés qu'aucun changement radical de politique éditoriale n'a été planifié ou n'a eu lieu. Mais, nous souhaiterions suggérer que les musicologues du passé n'ont peut-être pas vu les mérites de leur propre époque et de leur propre pays, aveuglés qu'ils étaient par la durée et la richesse de l'héritage européen. »¹⁷⁴

En 1982, Joan Peyser confirme l'ouverture du périodique à la musique américaine et contemporaine dans sa critique du *New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹⁷⁵. Dans l'introduction au numéro anniversaire des 75 ans de la revue, en 1991, Eric Salzman revient sur la politique menée par Joan Peyser :

« La direction éditoriale controversée de Joan Peyser dura de 1977 à 1983. Peyser, qui avait été un élève de Lang à Columbia, était musicographe d'une tendance plus populaire et essayait consciemment d'atteindre un public plus large, de faire revivre ou de donner une nouvelle ampleur à de nombreux thèmes liés à la musique contemporaine, à la musique américaine, à la musique populaire, et aussi aux musiques folklorique et ethnique. Cette direction plus ouverte combinée avec une tentative d'atteindre un lectorat plus généraliste – dans la droite ligne de certaines des idées d'origine de Rudolph Schirmer et d'Oscar Sonneck – a été poursuivie et étendue sous la direction de l'éditeur actuel, qui a pris ses fonctions en 1984. »¹⁷⁶

Avec le recul, la rupture de politique éditoriale semble moins franche que l'éditeur scientifique ne l'avait annoncée en 1985. À cette époque, il estimait que, comme le champ de la musicologie s'était considérablement élargi, la revue se trouvait dans l'impossibilité d'assumer la mission qui lui avait été assignée au départ, c'est-à-dire d'informer les lecteurs sur tous les domaines de la discipline. Dans son éditorial du volume 71, il exprime sa volonté de rapprocher *The Musical Quarterly* de la critique musicale sans abandonner pour autant la musicologie, d'en faire une revue plus généraliste pour se distinguer nettement des revues spécialisées. Il affirme de nouveau la nécessité de diffuser les travaux

¹⁷³ SALZMAN, Eric. Editorial. *MQ*, 1985, vol. 71, n° 1, p. i.

¹⁷⁴ PEYSER, Joan. Prefatory Note. *MQ*, avril 1979, vol. 65, n° 2, p. 145 : « The editors of *The Musical Quarterly* would like to reassure the authors of the letter and any other concerned readers that no radical change of editorial policy is being planned or has taken place. But we would suggest that musicologists in the past may have been blinded to the merits of their own time and country by the length and richness of the European heritage. »

¹⁷⁵ *Id.* Afterword. *MQ*, avril 1982, vol. 68, n° 2. *The New Grove: A Review*. p. 283-286.

¹⁷⁶ S[ALZMAN], E[ric]. Introduction. *MQ*, hiver 1991, vol. 75, n° 4, Anniversary Issue: Highlights from the First 75 Years, p. v-vi : The controversial editorship of Joan Peyser lasted from 1977 to 1983. Peyser, who had been a pupil of Lang at Columbia, was a music writer of a more popular stripe and consciously tried to reach a wider public, reviving or newly emphasizing many themes connected with contemporary music, American music, popular music, and folk and ethnic music, as well. This sense of a wider mandate combined with an attempt to reach a more generalized readership – in line with some of the original ideals of Rudolph Schirmer and Oscar Sonneck – was continued and expanded under the direction of the current editor, who assumed his position in 1984.

de musicologie auprès d'un public étendu, auprès de la « communauté musicale intelligente et progressiste ». Sur le plan du contenu, Eric Salzman souhaite accorder davantage de place « aux musiques américaine et contemporaine, à la musique non-occidentale, au vernaculaire de toute part, à la vaste question de la musique dans la société, aux rapports entre la musique et le langage ainsi qu'entre la musique et les autres arts » ; il annonce la renaissance de l'ancienne rubrique « *Current Chronicle* », l'expansion de celle de recensions de livres, l'attention particulière accordée à des sujets qu'il considère comme majeurs, c'est-à-dire le retour de la tonalité dans la musique récente, les nouvelles conclusions de la sociologie de la musique. La tendance à focaliser davantage les articles sur la musique américaine correspond à une tendance plus générale aux États-Unis, comme l'indique l'article « Periodicals » du *Grove Music Online*¹⁷⁷. De nombreuses revues dévolues à la musique américaine ont vu le jour dans les années 1970 et 1980 : parmi celles-ci, deux titres, *The Sonneck Society Newsletter* (1975–) et *American Music* (1983), revue publiée par la même société, sont encore des témoins du rôle joué par Oscar Sonneck dans la promotion de la musique américaine.

Ce tournant que propose Eric Salzman n'est « qu'une affirmation et un élargissement de la mission historique du *Quarterly* vue et revue sous la perspective de la dernière partie du XX^e siècle. »¹⁷⁸ Cet éditorial pose de nouveau la question de la relation triangulaire entre musicologie, discours savant sur la musique et critique musicale. Les interrogations centrales de cette thèse surgissent de nouveau avec beaucoup d'acuité à la lecture de cet éditorial de 1985. Comment écrit-on sur la musique ? Quel est le rôle de la recherche ? Comment définir la musicologie ? Qu'est-ce qu'une revue de musicologie et quel lectorat doit-elle viser ? La revue de musicologie fondée par Rudolph Schirmer et par Oscar Sonneck a toujours entretenu des liens avec la critique musicale, rapports plus ou moins distendus en fonction notamment de la personnalité de l'éditeur scientifique. En 1985, *The Musical Quarterly* arrive à un stade de son histoire où ce lien peut se resserrer pour les raisons que mentionne Eric Salzman, notamment celle de la « disparition des publications d'écriture générale de haut niveau sur la musique ». Cependant, aux arguments de cet éditeur scientifique, il faut ajouter le fait qu'en 1985 *The Musical Quarterly* se trouve entre les mains de l'éditeur généraliste Macmillan dont les domaines de publication sont variés. Orienter *The Musical Quarterly* vers la critique musicale apparaît alors comme une possibilité, qui sera moins évidente dès lors que la revue sera reprise par Oxford University Press.

En 1993, Leon Botstein annonce un nouveau départ pour la revue qui se veut à la fois un retour aux sources et une ouverture sur le XXI^e siècle. L'éditeur scientifique souhaite recentrer le périodique

¹⁷⁷ Periodicals, II. Continental and national surveys. 2. America. In MACY, L. (éd.). *Grove Music Online* [Consulté le 03/10/2007]. Disponible sur : <http://www.grovemusic.com>

¹⁷⁸ SALZMAN, Eric. Editorial. *MQ*, 1985, vol. 71, n° 1, p. ii : an affirmation and enlargement of the *Quarterly's* historic mission viewed and reviewed from the perspective of the latter part of the twentieth century.

sur la musicologie, une musicologie à dimension interdisciplinaire et ancrée dans la société contemporaine. Ces deux aspects sont immédiatement visibles dans l'organisation de la revue en cinq rubriques que propose Leon Botstein en 1993 :

« Les cinq rubriques ont été choisies pour doter *MQ* à la fois d'une certaine envergure et de concentration, ainsi que pour la rendre apte à publier des travaux caractéristiques qui traitent de questions cruciales et peut-être nouvelles en musique et dans les domaines voisins. »¹⁷⁹

Ces cinq sections réorganisent le contenu de la revue tout en reprenant les thèmes prioritaires jusqu'alors. De manière évidente et en même temps subtile, ces rubriques font place à l'interdisciplinarité, au rapport entre musique et société. Le contenu thématique du périodique est distribué clairement de manière à intéresser des lecteurs d'horizons divers.

Style d'écriture

The Musical Quarterly n'élude pas la question du style, comme le font nombre de revues scientifiques au prétexte tacite d'une soumission à la norme, bien au contraire. Dès 1924, lors du bilan qu'il dresse des dix premières années de la revue, Oscar Sonneck se positionne par rapport au ton qu'il souhaite donner au périodique :

« [...] Certains lecteurs souhaitent un nombre plus important d'articles d'un caractère plus divertissant et d'un ton plus léger, alors que d'autres renouvèlent leur inscription précisément parce que le solide aliment du *Musical Quarterly* convient à leur goût (et probablement à leur digestion) davantage que ne le feraient des rafraichissements fréquents. L'éditeur ne peut trouver à redire contre aucun de ces lecteurs, mais il trouve à redire contre lui-même pour son incapacité à plaire à l'un sans offenser l'autre. Il considère évidemment, qu'il est plus facile pour sa conscience éditoriale d'accepter des articles "lourds" qui requièrent application et étude et qui invitent à les préserver en tant que travaux de référence, que des articles, tout aussi informatifs peut-être, mais dont la légèreté et le style divertissant lui apparaissent comme manifestement forcés, non spontanés, vraiment peu sincère et imitant de toute évidence les extrêmement rares vrais maîtres de ce genre.¹⁸⁰ »

L'éditeur scientifique se prononce en faveur d'un ton sérieux. Cependant, écarter les articles légers ne signifie pas pour autant se détacher de toute exigence littéraire, loin de là. En 1965, Paul Henry Lang estime que « depuis sa conception, *The Musical Quarterly* soutenait la littérature musicale non entravée par la lutte quotidienne dans l'arène de l'art. Elle soutenait la recherche, essayant

¹⁷⁹ BOTSTEIN, Leon. The "Quarterly's" Quandary: A Fin-de-Siècle Editorial Outlook. *MQ*, 1993, vol. 77, n° 1, p. 4 : « Each issue will have five regular sections. Primary responsibility for each section has been assigned to an associate editor. The five rubrics were chosen to provide *MQ* with both scope and focus and also to enable it to publish distinctive work that deals with crucial and perhaps novel issues within music and allied fields. Although this issue marks the beginning of the new format, it was not designed to be exemplary or even suggestive of what is yet to come. »

¹⁸⁰ SONNECK, Georg. After ten years. *MQ*, octobre 1924, vol. 10, p. 462 : « Also, some readers desire more articles of a more entertaining character and of a lighter touch, whereas others renew their subscription precisely because the solid pabulum of THE MUSICAL QUARTERLY appeals to their taste (and presumably to their digestion) more than would frequent light refreshments. With neither type of reader can the editor find fault, but he does find fault with himself for his inability always to please the one type without offending the other. He considers, of course, that it is easier for his editorial conscience to accept "heavy" articles which require application and study and invite preservation for reference than articles, just as informative perhaps, but whose lightness of touch and entertaining style appear to him palpably forced, not spontaneous, indeed insincere and in obvious imitation of the exceedingly few real masters of that genre. »

constamment d'éviter l'ésotérique et l'oraculaire, mais aussi la pédanterie, sachant que le mystère de l'imagination créatrice défie l'analyse scientifique exacte¹⁸¹. » Bien entendu, cette phrase de Paul Henry Lang revient sur les premières années du *Musical Quarterly*, mais elle doit être lue en tenant compte du contexte scientifique d'après 1945, c'est-à-dire celui de l'augmentation du nombre de revues scientifiques, de la standardisation de celles-ci et de leur adéquation au modèle des revues de sciences physiques. La revendication d'une qualité littéraire, réitérée à plusieurs reprises par les différents éditeurs scientifiques¹⁸², attribue une dimension esthétique au *Musical Quarterly*, et contribue à forger une définition large de la musicologie, à la fois en tant que collectif et en tant que champ du savoir. Ainsi, dans le même texte, Paul Henry Lang illustre la politique du *Musical Quarterly* à l'égard de la musique contemporaine, délaissée selon lui par les musicologues « convaincus de se perdre dans ce domaine étranger » : le périodique consacre une rubrique à la musique contemporaine et prend soin d'y éviter de donner l'impression que cette musique est une affaire de spécialistes¹⁸³. Affiché à propos de cette rubrique relative à la musique contemporaine, l'objectif de s'adresser à un public vaste de musicologues, mais aussi de musiciens, d'universitaires, d'amateurs de musique est celui du *Musical Quarterly* depuis son premier jour. C'est aussi cet objectif qui a maintenu l'ambiguïté identitaire du *Musical Quarterly* et sa tendance à s'approcher du journalisme musical, notamment sous la direction de Joan Peyser¹⁸⁴ et d'Eric Salzman qui définit comme suit la qualité littéraire en matière de musique :

« La définition de la qualité littéraire en matière de musique ne nécessite pas et n'exclut pas la musicologie et la théorie. Bien au contraire : il y a un besoin d'expliquer ce qui arrive même dans les coins les plus spécialisés de ces disciplines, et ce serait une tragédie si le travail de découverte et d'élucidation en train de se faire devenait inaccessible au public plus large. La bonne littérature généraliste sur la musique devrait toujours être informée de la recherche et de la théorie. »¹⁸⁵

¹⁸¹ LANG, Paul Henry. Introduction. *MQ*, janvier 1965, vol. 51, n° 1, p. 2 : « From its inception, *The Musical Quarterly* stood for musical letters unimpeded by the everyday struggle in the arena of art. It stood for scholarship, always trying to avoid the esoteric and the oracular, but also the pedantic, knowing that the mystery of creative imagination defies exact scientific analysis. »

¹⁸² S[ALZMAN], E. Introduction. *MQ*, hiver 1991, vol. 75, n° 4, Anniversary Issue: Highlights from the First 75 Years. P. iv-vi

La qualité littéraire des articles entre en compte pour la sélection des articles représentatifs du *Musical Quarterly* pour le numéro spécial du 75^e anniversaire du périodique.

BOTSTEIN, Leon. The "Quarterly's" Quandary: A Fin-de-Siècle Editorial Outlook. *MQ*, Printemps 1993. vol. 77, n° 1. p. 8-9.

¹⁸³ LANG, Paul Henry. Introduction. *MQ*, janvier 1965, vol. 51, n° 1, p. 2.

¹⁸⁴ BOTSTEIN, Leon. The "Quarterly's" Quandary: A Fin-de-Siècle Editorial Outlook. *MQ*, Printemps 1993. vol. 77, n° 1. p. 1-9.

¹⁸⁵ SALZMAN, Eric. Editorial. *MQ*, 1985, vol. 71, n° 1, p. i-ii : « The definition of quality writing about music need not and will not exclude musicology and theory. Quite the contrary; there is a need to explicate what is going on even in the more specialized corners of these disciplines, and it would be a tragedy if the continuing work of discovery and elucidation became inaccessible to the wider public. And good general writing about music ought always to be informed by scholarship and theory. »

Quelques années plus tard, en 1993, alors que *The Musical Quarterly* est aux mains d'Oxford University Press, dans le texte dans lequel il expose sa future politique éditoriale, Leon Botstein s'exprime sur le langage que devrait adopter le périodique :

« Nous attendons que chaque numéro contienne des articles lisibles par tous, même si de temps à autres il y aura plus d'une occasion où l'usage d'un langage technique sera indispensable. Mais, en général, on peut dire que, malgré la notion si vantée de l'autonomie de la musique, au sens commun, tout ce que nous savons et pensons au sujet de la musique est élaboré par l'entremise du langage, par la manière dont nous parlons à son sujet. La perception de la musique et son appréciation ont toujours été contingentes du langage. Ici, la question n'est pas de savoir si les métaphores de la linguistique peuvent être appliquées analytiquement à la musique. En revanche, nous devons seulement être conscients du pouvoir du langage comme instrument de communication dans le domaine de la culture musicale. C'est pourquoi, dans ces pages, il nous incombe d'aspirer à la clarté dans la manière d'écrire – ou, plus clairement dans la manière de parler – à propos de musique. Qu'un article ait un appareil critique (par exemple des notes de bas de page) ou non, soit ou non une ruminant philosophique ou un essai à l'argumentation serrée basé sur une recherche d'archives rares, chaque contribution devrait atteindre un standard commun de distinction, d'élégance et de clarté. L'aspiration au raffinement stylistique ne devrait pas obscurcir l'aspiration de *MQ* à ménager un forum pour l'iconoclaste et le controversé. »¹⁸⁶

D'après ce long extrait, la lisibilité apparaît comme conditionnée par la précision du langage, critère auquel j'ai déjà fait référence à propos des revues scientifiques. Cependant, à l'opposé de ce qui est en vigueur pour ces dernières, Leon Botstein ne fixe pas de standard de présentation de l'article : ainsi, aucune importance n'est accordée à la présence ou non d'un appareil critique et au type d'article, deux éléments qui font l'objet d'une standardisation forte dans les revues scientifiques. En revanche, il recommande un ton et une couleur générale pour l'écriture des textes : l'auteur bénéficie d'une certaine liberté à condition de respecter des critères de « distinction », d'« élégance » et de « clarté ». Reprenant le terme employé dans le texte d'ouverture de 1915, il définit *The Musical Quarterly* comme un forum et comme un lieu de débat : le périodique n'est pas envisagé comme un instrument d'exposition des résultats de la recherche, mais plutôt comme une agora où s'expriment les idées les plus diverses. En s'adressant à l'auteur dans cette partie de son texte, Leon Botstein inclut celui-ci dans le collectif des lecteurs, le rôle d'auteur et celui de lecteur pouvant être cumulés. Surtout,

¹⁸⁶ BOTSTEIN, Leon. The "Quarterly's" Quandary: A Fin-de-Siècle Editorial Outlook. *MQ*, Printemps 1993. vol. 77, n° 1. p. 8-9 : « A final word probably needs to be said about the language of the journal. We expect that every issue will contain articles readable by everyone, though at times there will be more than one occasion when use of technical language will be indispensable. But in general it can be said that, despite the highly vaunted notion of the autonomy of music, in a common-sense way, everything that we know and think about music is mediated through language, through the way we talk about it. The perception of music and its valuation always have been contingent on-language. Whether or not the metaphors of the linguistic can be applied analytically to music is not the question here. Rather, we need only to be aware of the power of language as the instrument of communication within musical culture. Therefore, it behooves us to aspire to clarity in the kind of writing-or, more plainly, the kind of talk-about music that occurs in these pages. Whether or not an article has a critical apparatus (e.g. footnotes), or is a philosophical ruminant or a closely argued essay based on rarified archival research, each contribution should attain some common standard of distinctiveness, elegance, and clarity. The aspiration to stylistic refinement should not obscure *MQ*'s aspiration to provide a forum for the iconoclastic and the controversial. »

l'éditeur scientifique commence par une invitation à prendre la mesure de l'importance du langage dans l'élaboration du savoir musicologique et dans la manière de transmettre ce savoir.

Selon Leon Botstein, dans les années 1960, la multiplication et la spécialisation des revues de musicologie a rendu obsolète le mélange d'écriture scientifique, de critique et de journalisme musical du *Musical Quarterly*. L'éditeur scientifique considère que la revue ressemblait alors de plus en plus à un vestige des « revues fin-de-siècle sur la musique qui ont progressivement disparu entre 1900 et 1960 »¹⁸⁷. Dans cette remarque de Leon Botstein, il est intéressant de noter, d'une part, la distance critique qu'il exprime par rapport à l'histoire du périodique qu'il dirige, et la mention de la coexistence, dans cette même revue, de trois types d'écritures sur la musique : l'écriture scientifique, l'écriture critique et l'écriture journalistique. Selon Leon Botstein, la compatibilité de ces différents types d'écriture est en partie liée aux qualités des éditeurs scientifiques : parce qu'il était « un musicologue distingué et un critique musical », Paul Henry Lang a réussi à faire du périodique un organe littéraire sur la musique à destination de musicologues, mais aussi de musiciens et d'amateurs éclairés.

Les qualités personnelles des auteurs et surtout des éditeurs scientifiques en matière d'écriture sont prisées dans *The Musical Quarterly*. En témoignent notamment les hommages à Carl Engel et à Nathan Broder. Dans son *Postscript* en hommage à Carl Engel, Gustave Reese fait du style une des propriétés intrinsèques de l'homme dont il fait l'éloge :

« Si la virtuosité littéraire de Carl Engel représente seulement une des facettes de son esprit polyvalent, son style reflétait fidèlement l'homme. Le sérieux aussi bien que la vivacité d'esprit, la mesure comme la spontanéité, la tendresse comme l'ironie, le pessimisme comme la gaieté, étaient toutes des parties essentielles de sa personnalité. »¹⁸⁸

L'écriture affirme ici la présence de l'homme au lieu de la nier. À la lecture de lignes comme celles-ci, il est évident que l'objectif de la revue en matière de lisibilité est non pas la neutralité, mais la couleur, la variété et la personnalisation du style littéraire. S'il loue les qualités d'écriture de Nathan Broder, c'est-à-dire la précision et la lucidité, Paul Henry Lang expose aussi, à propos de son associé, les pratiques de lecture et d'écriture de l'éditeur scientifique, c'est-à-dire examiner, juger, choisir, écarter, retenir, corriger, clarifier, améliorer, aider, récrire, relire les textes soumis à publication puis publiés¹⁸⁹.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ REESE, Gustave. A Postscript. *MQ*, juillet 1944, vol. 30, n° 3, p. 369-370 : « If Carl Engel's literary virtuosity represented only one facet of his versatile mind, his style faithfully reflected the man. The earnestness as well as the wit, the deliberateness as well as the spontaneity, the tenderness as well as the irony, the pessimism as well as the high spirits, were all part and parcel of his personality. The pessimism took on a darker hue towards the close of his life. »

¹⁸⁹ LANG, Paul Henry. Editorial. *MQ*, 1968, vol. 54, n° 2, p. 249-250.

L'exemple du *Musical Quarterly* présenté ici rend particulièrement tangible le fait que la production de la revue est l'objet d'une négociation dans le collectif diachronique et synchronique. En effet, les métatextes laissent apparaître différents acteurs du périodique dont les auteurs, les éditeurs commerciaux, les éditeurs scientifiques et les lecteurs. Ces derniers déterminent l'identité de la revue et sont, pour cette raison, à intégrer dans le collectif constitué par le périodique. S'ils sont présentés comme une cible à atteindre, c'est dans l'idée d'étendre le collectif. Les définitions régulières du projet éditorial concernent l'ensemble de la revue, c'est-à-dire le lectorat, les thématiques, les approches disciplinaires, les styles d'écriture, la présentation de la revue, les pages publicitaires, l'organisation des rubriques, etc.

2.1.2. Cercles de production et de diffusion

Catégorisation par compétences

Les données énoncées précédemment sur *The Musical Quarterly* exposent différents types de lecteurs déterminés selon leur activité professionnelle – musicologue, amateur cultivé, universitaire, musicien professionnel, parmi d'autres – ou leurs centres d'intérêt – musique américaine, musique contemporaine, vie musicale, institutions musicales, technologies, etc. L'image de cercles concentriques ou de périmètres plus ou moins vastes a permis, « en adoptant le modèle de la diffusion », de « représenter la communication scientifique comme la propagation d'un savoir à partir d'un centre de production vers une périphérie de socialisation », écrit Francis Rumpf en réalisant un panorama de l'édition scientifique¹⁹⁰. Cela signifie considérer le lectorat comme extérieur au collectif de production, notamment pour ce qui relève de la vulgarisation, et penser la communication scientifique en termes de diffusion d'un centre vers une périphérie. Dans le cas qui me concerne ici, c'est-à-dire les revues musicologiques, je préfère envisager le lecteur comme intégré à un collectif général dans lequel les activités de production et de réception sont mêlées et interdépendantes¹⁹¹. Lorsqu'il présente la « structure générale du collectif de pensée », Ludwik Fleck utilise cette image du cercle, toutefois en la complexifiant. Il distingue un noyau d'initiés qui « configure » le style de pensée et qui inonde un cercle plus large extérieur à lui et organisé hiérarchiquement, mais dépendant de celui-ci ; ces deux groupes font partie d'un même collectif de pensée qui lui-même contient une multitude de « cercles de ce type » :

« Autour de chaque configuration de pensée, [...] se constituent à la fois un petit cercle ésotérique et un cercle exotérique plus large, chacun étant composé de membres du collectif de pensée. Un collectif de pensée consiste en de nombreux cercles de ce type se recoupant les uns les autres. Un

¹⁹⁰ RUMPF, Francis. Panorama de l'édition scientifique. In AGOSTINI, Francis. *Science en bibliothèque*. Paris, Le Cercle de la Librairie, 1994, p. 163

¹⁹¹ Cf. *supra* chap. 3, 1.2. *The Musical Quarterly* : le pouvoir du lecteur

individu appartient à plusieurs cercles exotériques et à un petit nombre, si ce n'est aucun, cercles ésotériques. Il existe une hiérarchie scalaire dans l'initiation ainsi que de nombreux fils reliant les différents niveaux d'initiation et les différents cercles. Le cercle ésotérique [exotérique] n'est pas directement en relation avec la configuration de pensée, mais seulement grâce à la médiation du cercle ésotérique. La relation du plus grand nombre des membres du collectif de pensée aux configurations du style de pensée repose donc sur la confiance accordée aux initiés. Cependant ces initiés ne sont en aucune façon indépendants : ils sont plus ou moins – consciemment ou inconsciemment – dépendants de l'« opinion publique », c'est-à-dire du cercle exotérique. »¹⁹²

Reprenons l'exemple du *Musical Quarterly*. On peut en effet imaginer que les éditeurs scientifiques s'adressent à plusieurs « arènes » différentes, selon le terme employé par David Pontille, et structurées en fonction de « niveaux d'initiation » : abonnés puis non abonnés, ou musicologues puis universitaires, ou encore musicologues et musiciens professionnels puis amateurs. Le support périodique est l'un des outils de médiation dont se sert le « cercle ésotérique » pour diffuser sa « pensée ». Cependant, le style de pensée n'est pas seulement porté par la revue : celle-ci participe à le construire. Pensons à l'impact de l'écriture scientifique sur la recherche, à la relation entre l'organisation graphique et la pensée, à l'orientation de la recherche par les critères de publication imposés par le périodique, et au-delà à la stimulation de la production scientifique que provoque et entretient la revue. J'ai déjà abordé la nécessité pour le groupe des initiés d'obtenir la confiance du lecteur et de « capter » celui-ci ; pourtant, le périodique n'est pas seulement un outil rhétorique, mais aussi un support des désirs des membres du collectif, auteurs et/ou lecteurs. Le texte de Ludwik Fleck cité ci-dessus rend compte de plusieurs relations de pouvoir dans les collectifs de pensée. La distinction entre le cercle ésotérique et le cercle exotérique doublée d'une organisation hiérarchique présente le producteur de pensée dans la position de force de celui qui agit sur l'autre. Or, Ludwik Fleck remarque la réciprocité de l'exercice du pouvoir. Dans le chapitre 3, je me suis intéressée au pouvoir du lecteur sur la politique éditoriale du *Musical Quarterly* ; précédemment dans ce chapitre 5, j'ai mentionné le désir de science du lecteur ainsi que sa demande de lisibilité du texte scientifique. Lorsqu'il exprime la volonté d'élargir le lectorat, le responsable de revue veut assurer la subsistance du support de publication, et plus précisément celle du collectif ; en 1920, Julien Tiersot soulève le caractère indispensable de cette expansion :

« Il faut que notre groupement s'accroisse, que notre nombre augmente : cela est indispensable à notre activité. »¹⁹³

C'est aussi dans un souci d'accroissement de la visibilité de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, que l'éditeur Kistner & Siegel décide en 1927 d'abaisser le tarif annuel d'abonnement à la revue afin que

¹⁹² FLECK, Ludwik. *Genèse et développement d'un fait scientifique*. P. 183-184.

Je rectifie l'erreur qui se trouve dans cette traduction française. Cf. FLECK, Ludwik. *Genesis and Development of a Scientific Fact*. Éd. par Thaddeus J. Trenn et Robert K. Merton, trad. par Fred Bradley et Thaddeus J. Trenn. Chicago : University of Chicago Press, 1981. P. 105.

¹⁹³ TIERSOT, Julien. La Société française de musicologie. *BSFM*, octobre 1920, t. 2, n° 7, p. 57.

celle-ci « figure dans la bibliothèque personnelle de chaque chercheur », fixant ainsi le prix du numéro à une somme que Theodor W. Werner considère comme dérisoire par rapport aux conditions du marché du livre¹⁹⁴.

Parmi les métaphores utilisées par les présidents de la Société française de Musicologie pour rendre compte de cet accroissement figurent celles de l'extension du « champ » des sympathisants¹⁹⁵ et du « rayonnement » de la discipline¹⁹⁶. En 1967, s'interrogeant sur la stagnation du nombre de membres de la société, André Schaeffner voit dans la vulgarisation un moyen de défendre la musicologie auprès d'un large public¹⁹⁷, ce qui paraît indispensable au fonctionnement du collectif de pensée.

Par la prolifération du nombre d'individus en son sein, le collectif, ici la revue, multiplie la circulation des discours et sa capacité à créer, donc à se perpétuer. Plutôt que d'envisager la communication scientifique en termes de diffusion d'un noyau vers une périphérie, j'adopte l'idée de circulation qui est aussi celle développée par Ludwik Fleck, dans la traduction française de Nathalie Jas : multidirectionnelle, cette idée rend compte de la « pluralité des usages et des compréhensions d'un texte »¹⁹⁸, que Roger Chartier invite à garder à l'esprit et qui suppose la transformation des savoirs. Dans sa réflexion sur la constitution d'une bibliographie musicale, Wolfgang Schmieder considère différentes appropriations de la publication musicologique et classe le lectorat selon la gradation suivante : celui-ci comprend ceux qui écrivent sur la musique, ceux qui produisent la musique et ceux qui l'écoutent.

« Dans toutes les sciences de l'art il faut compter avec un cercle d'intéressés qui s'étend au-delà des membres de l'Université ; spécialement en musique, car s'ajoutent à ceux qui sont actifs dans le domaine de la pratique musicale, les participants passifs à la musique en tant que public. »¹⁹⁹

¹⁹⁴ WERNER, Theodor W. Zehnter Stiftungstag des Bückeburger Instituts für musikwissenschaftliche Forschung. *AfMW*, sept. 1927, vol. 8, n° 4, p. 487-488.

¹⁹⁵ *Revue de musicologie. RM*, mars 1922, t. 3, n° 1, p. 1 : « Désireuse d'étendre le champ de ses opérations, et sans cesser de s'adresser à ceux qui, en lui apportant les premiers leur adhésion, lui ont donné les plus précieuses marques de sympathie, elle voudrait maintenant atteindre un public plus étendu. »

¹⁹⁶ SCHAEFFNER, André. Cinquantenaire de la Société française de musicologie (Allocution du 26 janvier 1967). *RM*, 1967, t. 53, n° 2, p. 108 : « [...] en 1924 la Société comptait environ 250 membres [...]. Au 31 décembre 1961 nous étions également près de 250 membres, outre la trentaine de bibliothèques ou d'institutions qui sont abonnées à la revue. 250 membres, serait-ce le nombre invariable de personnes qui en France s'intéressent à la musicologie ? Est-ce peu ou tout de même honorable ? [...] »

La musicologie serait-elle de ces sciences qui par leur objet même, par leurs méthodes, ont un faible rayonnement ? » Les données chiffrées déclarées par André Schaeffner sont établies à partir d'une liste de membres de la SFM publiée en 1961 dans : Société française de musicologie : liste des membres au 31 décembre 1961. *RM*, décembre 1961, vol. 47, n° 124, p. 262-268.

¹⁹⁷ SCHAEFFNER, André. Cinquantenaire de la Société française de musicologie (Allocution du 26 janvier 1967). *RM*, 1967, t. 53, n° 2, p. 108 : « En la personne de Roland-Manuel que nous venons de perdre, nous avons un interprète et un défenseur auprès du vaste public de la Radio. »

¹⁹⁸ CHARTIER, R. *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e - XVIII^e siècles)*, p. 213.

¹⁹⁹ SCHMIEDER, Wolfgang. Musikbibliographie : ein Beitrag zu ihrer Geschichte und ihren Problemen. *AfMW*, 1955, vol. 12, p. 246 : « Bei allen Kunstwissenschaften ist mit einem Kreis von Interessierten zu rechnen, der über die

Ce public « passif » existe tout autant dans les autres arts, ce que l'auteur semble minimiser. Un exemple intéressant de l'attention que les éditeurs scientifiques accordent à l'appropriation de la revue par les lecteurs se trouve dans *The Musical Quarterly* : il s'agit d'un extrait du texte qu'Oscar Sonneck rédige à l'occasion du dixième anniversaire de ce périodique et que j'ai cité dans le chapitre 3, à l'endroit indiqué dans la note 191 immédiatement ci-dessus. Ouvrir l'éventail des usages possibles de la revue fait partie des décisions prises par l'équipe éditoriale du *Musical Quarterly* en 1993, restant ainsi fidèle à l'idée des fondateurs :

« [...] les éditeurs de MQ ont décidé de combiner les vertus d'une publication scientifique avec celle d'une revue de qualité et lisible destinée à des musiciens, des auditeurs et des lecteurs généralistes critiques. »²⁰⁰

Dans le chapitre 2, j'ai discuté l'hybridité de certains titres du corpus large. Si des périodiques comme par exemple *L'Avant-Scène Opéra* ou *NZ. Neue Zeitschrift für Musik* bénéficient d'un lectorat relativement large, d'autres s'adressent à un public très étroit tout en revendiquant des usages et des lectures variées. C'est le cas d'*Analyse musicale*, revue spécialisée. À chaque article, ce périodique attribue une classe thématique et un niveau de spécialisation : le lectorat visé au sein de la discipline se veut large, mais divisé par ses centres d'intérêts et par son degré d'expertise²⁰¹. Les éditeurs de la revue semblent mus par un souci pédagogique d'orientation du lecteur ainsi que par une revendication d'ouvrir quelque peu le domaine fermé de l'analyse musicale à un public non spécialiste, de briser l'*a priori* technique qui domine cette spécialité. Cependant, le nombre d'articles susceptibles d'être compris par « tous » est faible, la majorité d'entre eux étant destinés aux « praticiens expérimentés ».

Distinction géographique

Dans ces derniers exemples, l'expansion du collectif est considérée du point de vue du degré de spécialisation des compétences du récepteur. L'hybridité du périodique y est pensée en fonction de l'appartenance du lecteur à un groupe social donné : celui des musicologues, celui des musiciens professionnels, celui des amateurs, celui des universitaires, etc. Or, il existe d'autres sphères

Universitätsangehörigen hinausgeht ; bei der Musik noch in einem besonderen Grade, weil zu den aktiv in der Musikpraxis Stehenden noch die passiv als Publikum an der Musik Teilnehmenden hinzukommen. »

²⁰⁰ BOTSTEIN, Leon. Notes from the Editor : The *Quarterly's* "Quandary" : A Fin-de-Siècle Editorial Outlook. *MQ*, printemps 1993, vol. 77, n° 1, p. 4 : « [...] the editors of MQ have decided to combine the virtues of a scholarly publication with those of a fine, readable journal directed at musicians, listeners, and discerning general readers. »

²⁰¹ *AM*, 1^{er} trim. 2004, n° 50, p. 2-3 :

Matières de la classification des articles : analyse musicale ; anthropologie et psycho-physiologie ; écriture et composition ; esthétique et philosophie ; ethnologie et psychanalyse ; interprétation et herméneutique ; musicologie et histoire de la musique ; mathématiques et informatique ; organologie et phonologie – technique instrumentale, gestique et vocale ; pédagogie et enseignement ; sémiologie et linguistique.

Niveaux de technicité et de spécialité : Sujet d'intérêt général – langage courant à explicité – aucune formation technique requise – pour tous ; sujet de large intérêt – langage technique élémentaire – notions disciplinaires supposées – pour praticiens initiés ; sujet d'intérêt plus spécialisé – connaissance supposée du langage et de la méthodologie de la discipline – pour praticiens expérimentés ; sujet de recherche théorique ou appliquée – connaissance approfondie supposée de la discipline – pour spécialistes.

d'extension du collectif, notamment géopolitiques. En certaines périodes de l'histoire, les revues affichent une forte volonté d'internationalisation ou de repli national : les métatextes des revues phares en témoignent ainsi que le choix des auteurs et le contenu thématique de ces périodiques²⁰². Arrêtons-nous sur l'*Archiv für Musikwissenschaft*. Ce périodique consacre une très grande majorité de ses articles à la musique germanique, environ dans les mêmes proportions que la *Revue de Musicologie* s'intéresse à la musique française²⁰³. Très forte dans les années 1918 à 1927, la concentration sur la zone germanique se dissipe quelque peu avec les années, au profit d'autres pays occidentaux. Dans l'analyse des sommaires, j'ai distingué trois niveaux de localisation : le pays, la région et la ville. Les articles portant sur des recherches patrimoniales locales s'identifient généralement à l'indication de la localité dans leur titre. Jusqu'à la fin des années 1950 environ, la part de la recherche patrimoniale locale est majoritaire dans ce périodique ; elle diminue fortement après 1961 jusqu'à la fin des années 1980 pour retrouver de nouveau un peu de vigueur après 1991. J'ai déjà soulevé l'importance des recherches patrimoniales dans la construction identitaire d'un collectif, notamment à l'issue de bouleversements politiques et sociaux comme l'était la première guerre mondiale.

De la même manière, les auteurs de l'*Archiv für Musikwissenschaft* sont allemands pour 80% d'entre eux. Par ailleurs, lorsqu'ils sont de nationalité étrangère, ils sont souvent suisses ou américains naturalisés après avoir émigré d'Allemagne. Ce n'est que dans la seconde phase de la revue, c'est-à-dire à partir de 1952, que les textes d'auteurs étrangers trouvent place dans la revue. Dans sa première phase, de 1918 à 1927, l'*Archiv für Musikwissenschaft* se concentre sur la communauté musicologique allemande, comme annoncé dans le texte introductif²⁰⁴. En 2000, cette tendance à la fermeture nationale est qualifiée par Albrecht Riethmüller de dépassée dans un contexte d'unification européenne et dans lequel le centre de gravité de la musicologie s'est déplacé vers les États-Unis du point, du moins de vue quantitatif²⁰⁵.

Outre le repérage d'une volte-face en matière d'internationalisation après la première guerre mondiale et de l'installation d'un repli national sur plusieurs décennies, les résultats de l'analyse de sommaires exposés dans l'annexe 5²⁰⁶ confirment le fait que l'*Archiv für Musikwissenschaft* se consacre presque exclusivement à l'étude de la musique occidentale. Alors que la revue s'ouvre progressivement à d'autres pays, surtout à partir des années 1960, la part des articles qui portent sur des pays non occidentaux diminue, et même disparaît. Cette revue généraliste en musicologie accorde une place extrêmement restreinte à l'ethnomusicologie qui, pour sa part, bénéficie de supports de

²⁰² Cf. annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique (Catégorie « Zone géographique »)

²⁰³ Cf. Annexe 4 et 5 : Analyse thématique (Catégorie « Zone géographique »)

²⁰⁴ Cf. Annexe 5, 3.2. Répartition des auteurs par nationalité

²⁰⁵ RIETHMÜLLER, Albrecht. Zum 57. Jahrgang. *AfMW*, 2000, vol. 57, n° 1, p. 1.

²⁰⁶ Cf. annexe 5, 9.4. Zones géographiques

publication spécialisés. Le mouvement d'internationalisation correspond à une expansion du modèle occidental fondée sur l'idée de l'universalité de la musique et de la science, point sur lequel je reviendrai d'ici quelques lignes.

Contrairement à l'*Archiv für Musikwissenschaft* qui bénéficie en 1918 d'un vivier d'auteurs déjà relativement riche et d'une communauté musicologique assez solide, *The Musical Quarterly* est dépendant de la collectivité européenne. Il suffit de parcourir les sommaires des premières années pour se persuader de la dimension internationale du périodique à cette époque²⁰⁷. Comme les éditeurs scientifiques du *Musical Quarterly*, les auteurs les plus prolifiques²⁰⁸ sont cosmopolites pour la plupart. Ainsi, l'auteur le plus productif dans cette revue pour la période de 1915 à 1935 est J. G. Prod'homme, suivi de peu par deux autres Français, André Coeuroy et Julien Tiersot²⁰⁹. Au début du XX^e siècle, J. G. Prod'homme faisait autorité en musicologie ; cependant, au fil du temps, le nom de ce musicologue, qui fut l'un des co-fondateurs de la Société française de Musicologie et traducteur des écrits de Richard Wagner, semble s'être effacé à côté de ceux qui ont fait entrer la musicologie à l'université. La renommée est un critère de sélection important des contributeurs aux revues. Les auteurs qui ont produit le plus grand nombre d'articles dans ce périodique américain sont tous reconnus dans leur domaine musicologique ou, plus largement, dans le monde musical. Pour la plupart, cette notoriété a perduré jusqu'à aujourd'hui : nombreux sont ceux auxquels le *Grove Music Online* consacre un article.

L'internationalisation se construit également sur un autre mode : celui du voyage, quelles qu'en soient les causes et les raisons. D'origine européenne, nombreux sont ceux qui ont émigré aux États-Unis pour fuir le nazisme ou pour des raisons liées à leur carrière professionnelle. Le parcours professionnel des auteurs référencés dans l'annexe 3 illustre la manière dont s'est construite la musicologie aux États-Unis et l'apport de la musicologie européenne, notamment allemande, à la musicologie américaine au XX^e siècle. Le rayonnement du *Musical Quarterly* est international, mais son épice se situe à l'Est des États-Unis, plus précisément à New York : une proportion non négligeable des auteurs les plus productifs de la revue, ainsi que les éditeurs scientifiques, ont exercé ou étudié dans cette ville. Une institution semble fédérer quelques auteurs : l'université Columbia. En 1915, la musicologie américaine, encore balbutiante, était dans une situation comparable à celle des « petits pays » dont Yves Gingras remarque qu'ils « ont une proportion beaucoup plus grande de références non nationales. » Selon celui-ci, « ce phénomène peut être interprété de façon négative comme une “dépendance” ou, de façon positive, comme une “ouverture” sur le monde. » On trouve les

²⁰⁷ Dans les débuts du *Musical Quarterly*, la localisation géographique de l'auteur est jointe à son nom dans le sommaire, pratique partagée par *Archiv für Musikwissenschaft*, à la même époque.

²⁰⁸ Cf. Annexe 3, 3.1. Profil des auteurs d'au moins cinq textes.

²⁰⁹ Cf. *Ibid.*

deux dimensions dans les périodiques musicologiques : Oscar Sonneck reconnaît sa « dépendance » vis-à-vis de la musicologie européenne dans le texte introductif du *Musical Quarterly* et à d'autres occasions par la suite ; pour ne citer qu'un seul exemple d'ouverture parmi d'autres dans cette revue, des rubriques de chroniques de la vie musicale internationale sont créées, l'une, « Current chronicle » en 1939, l'autre « Communications from... » en 1945.

À l'inverse, écrit Yves Gingras, « la plus faible propension aux collaborations internationales peut signifier une plus grande "autonomie", signe positif, ou, au contraire, une forme d'"autarcie" plutôt négative. En effet, plus on avance dans le XX^e siècle, plus la musicologie américaine s'institutionnalise, plus le collectif musicologique américain se renforce et plus la proportion d'auteurs étrangers dans *The Musical Quarterly* diminue²¹⁰. Ce que j'ai interprété ci-dessus comme un repli sur soi pour l'*Archiv für Musikwissenschaft* et pour la *Revue de Musicologie* est aussi le signe d'un sentiment d'autosuffisance du collectif de la revue. Or, lorsque le périodique ou la discipline déclare une « crise » interne, qu'elle soit économique comme celle traversée par la *Revue de Musicologie* à la fin des années 1970²¹¹, ou épistémologique comme celle perçue par certains auteurs de l'*Archiv für Musikwissenschaft* en 2000²¹² et mentionnée précédemment, ou comme le tournant souhaité par le président de la Société française de Musicologie en 1998²¹³, l'appel du collectif à tisser des liens avec l'extérieur de son territoire se fait plus insistant. Jean Gribenski écrit en 1998 :

« Sans aucun doute, les échanges avec d'autres disciplines, et en particulier avec l'Histoire, ne peuvent que nous être très bénéfiques. Il en va de même de la collaboration avec les musicologues étrangers. »²¹⁴

L'auteur de ces lignes voit une « évolution positive » dans le fait que la Société française de musicologie s'associe avec des sociétés musicologiques étrangères pour l'organisation de colloques. Les congrès internationaux font partie des réalisations qui ont œuvré à l'internationalisation de la recherche. Dans la participation aux congrès internationaux que Marie Briquet considère comme liés au « grand mouvement scientifique qui se produit au cœur du XIX^e siècle et qui eut son origine dans l'invention des chemins de fer »²¹⁵, Yves Gingras voit « une nouvelle forme de pérégrination ». Selon lui, « malgré la forte nationalisation des systèmes de la recherche au cours du XIX^e siècle, l'internationalité de la science a continué de se manifester par la création de nombreuses associations

²¹⁰ Cf. Annexe 3, 3. Auteurs : localisation géographique

²¹¹ GRIBENSKI, Jean, NECTOUX, Jean-Michel : Une nouvelle Revue de Musicologie. *RM*, 1979, t. 65, n° 2, p. 17 : « Seule une diffusion plus large de nos publications permettra à notre Société de Musicologie de faire face aux difficultés économiques qu'elle rencontre. »

²¹² *AfMW*, 2000, vol. 57, n° 1.

²¹³ GRIBENSKI, Jean. Avant-propos. *RM*, 1998, t. 84, n° 1, p. 63-66.

²¹⁴ *IBID.*, p. 66.

²¹⁵ BRIQUET, Marie. *La musique dans les congrès internationaux (1835-1939)*. Paris : Société française de musicologie ; Heugel, 1961. P. 8

internationales »²¹⁶. Dans un balancement entre la vie politique, économique et idéologique et le désir d'extension du collectif musicologique, le mouvement d'internationalisation en musique est traversé par ce même paradoxe au début du XX^e siècle, ce que remarquent d'une part Christian Corre²¹⁷ et de l'autre Henri Vanhulst²¹⁸. Marie Briquet décrit « l'ampleur du mouvement musicologique international » et « l'effort gigantesque accompli par les musicologues »²¹⁹. Friedrich Blume, président de la Société internationale de Musicologie, est encore plus affirmatif dans son discours d'ouverture du 10^e Congrès de cette société en 1967 :

« En silence, nous sommes passés en musicologie de la production nationale à la production internationale et de la production individuelle à la production coopérative. Je crois même, que nous, musicologues (malheureusement, nous ne disposons pas de statistiques qui permettent de le confirmer), avons une certaine avance par rapport à des disciplines proches de la nôtre. »²²⁰

À côté des associations nationales comme la Société française de Musicologie, la Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft ou l'American Musicological Society, de nombreuses associations et collaborations internationales ont vu le jour depuis le début du XX^e siècle : la moindre n'est pas la Société Internationale de Musicologie créée en 1927, pour remplacer la Société internationale de Musique, fondée en 1899 et dont les activités ont été interrompues par la première guerre mondiale. Si les trois revues phares sont nées du projet de redonner vie à ces travaux d'avant-guerre, la Société Internationale de Musicologie se dote elle-même d'une revue, *Acta Musicologica* (1931-...) qui ne figure pas dans le corpus général de cette thèse mais qui, comme *Notes* (1934-...) de l'Association Internationale des Bibliothèques de Musique, porte les marques d'une revue internationale : plurilinguisme, auteurs de nationalités diverses, informations sur les activités musicologiques poursuivies dans des pays variés. Ces deux périodiques se caractérisent par la part importante qu'ils consacrent à l'information bibliographique. Jusque dans les années 1960, lorsqu'apparaissent les premiers index de périodiques musicaux, leurs recensions suppléent aux carences ressenties en cette matière et sont un véhicule essentiel pour la circulation des publications musicologiques. Les revues phares contribuent plus modestement à ce travail signalétique et se concentrent plus volontiers sur la production nationale, même si le *Bulletin de la Société française de Musicologie*, « par les notices

²¹⁶ GINGRAS, Yves. Les formes spécifiques de l'internationalité du champ scientifique. *ARSS*, 2002/2, n° 141, p. 32.

Disponible sur :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=ARSS&ID_NUMPUBLIE=ARSS_141&ID_ARTICLE=ARSS_141_0031

²¹⁷ CORRE, Christian. *Écritures de la musique*, Paris : PUF, 1996. P. 35-37.

²¹⁸ VANHULST, Henri. La musicologie. In PISTONE Danièle. *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*. P. 419-420.

²¹⁹ BRIQUET, Marie. *La musique dans les congrès internationaux (1835-1939)*. Paris : Société française de musicologie ; Heugel, 1961. P. 9

²²⁰ BLUME Friedrich. Historische Musikforschung in der Gegenwart. *AcM*, janv.-mars 1968, vol. 60, n° 1, p. 10

« In der Stille haben wir ja in der Musikwissenschaft längst eine entschiedene Wendung von der nationalen zur internationalen und von der individuellen zur kooperativen Produktion vollzogen. Ich glaube sogar, daß wir Musikwissenschaftler (leider läßt sich darüber statistisch nichts feststellen) im Vergleich zu verwandten Fachrichtungen einen gewissen Vorsprung haben. »

documentaires et bibliographiques [...] s'est efforcé de donner un résumé complet de l'activité musicologique de la France et des pays étrangers. »²²¹

Or, elles se construisent en recherchant un équilibre qui leur est spécifique, entre un périmètre national et une extension internationale, dans la logique même du projet qui sous-tend leurs créations respectives : poursuivre sur le plan national, les travaux des sections française, allemande et américaine de la Société internationale de musique. En 1921, immédiatement après la première guerre mondiale, alors que l'*Archiv für Musikwissenschaft* déclare se concentrer sur l'Allemagne et que les sollicitations d'auteurs étrangers sont extrêmement limitées, le président du Fürstliches Institut für musikwissenschaftliche Forschung adresse ses salutations aux membres étrangers et affirme que « la collaboration de tous les musicologues au-delà des frontières nationales est une nécessité interne et qu'elle le restera »²²². Parmi les critères de l'internationalité que compte Yves Gingras figurent les membres étrangers des sociétés savantes ; dès 1918, la Société française de Musicologie établit des relations avec l'Italie, l'Espagne, le Portugal, la Suisse, puis en 1919 avec la Belgique et les pays scandinaves. En 1920, Julien Tiersot invite les « confrères et amis » étrangers à rejoindre l'association dont il leur assure le « désir » de les compter parmi ses membres²²³.

Que le processus d'internationalisation soit perçu comme une « ouverture » ou comme une « dépendance », selon les termes d'Yves Gingras, il est un des éléments d'une stratégie d'accroissement du collectif. Cependant, il ne comporte pas les mêmes enjeux que l'opération d'élargissement du lectorat par le niveau de compétence. Tandis que cette dernière se veut éducative, il repose sur l'idée du caractère universel de la science et de la musique longuement discuté dans les revues musicologiques ainsi que sur l'alternative entre concurrence scientifique et partage des savoirs ce qu'expriment les lignes suivantes extraites de la *Revue de Musicologie* :

« [Les membres de notre société] savent aussi que, dans cet ordre essentiel de notre activité scientifique, les musicologues étrangers ont malheureusement pris sur nous une forte avance, ayant déjà publié en grand nombre des éditions critiques des anciens textes de leurs littératures musicales nationales. [...] *La Société française de Musicologie* a, dès sa fondation, considéré qu'un de ses buts principaux devait être de combler cette lacune en groupant et en dirigeant les efforts dispersés de chacun de ses membres, en inaugurant, avec leur concours à tous, une grande collection de "Denkmäler" français, analogue aux collections étrangères [...], de façon à porter un jour, le plus proche possible, la musicologie française, dans cet ordre de son activité comme dans les autres, au niveau des musicologies étrangères. »²²⁴

²²¹ *Revue de Musicologie. RM*, mars 1922, t. 3, n° 1, p. 1.

²²² ROESLER, Carl. Bericht über die dritte Jahresversammlung der Mitglieder des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung Bückeburg, 18. Bis 22. Juni 1921. *AfMW*, 1921, vol. 3, n° 3, p. 357 : « Mein zweiter Gruß gilt unseren lieben Freunden vom Ausland. Daß die Arbeitsgemeinschaft aller Musikwissenschaftler über alle Landesgrenzen hinweg eine innere Notwendigkeit ist und bleiben wird, darüber haben Sie Ihrerseits uns nie im Zweifel gelassen. »

²²³ TIERSOT, Julien. *La Société française de Musicologie. BSFM*, octobre 1920, t. 2, n° 7, p. 57.

²²⁴ Publications de la Société française de Musicologie. *RM*, mai 1929, t. 10, n° 30, p. 156.

Cette course se fonde sur l'idée d'un certain expansionnisme scientifique. En 1928, dans *The Musical Quarterly*, Carl Engel reprend le texte de l'annonce de la fondation de la Société internationale de Musicologie dont voici les premières phrases :

« L'art et la science ne sont pas confinées à l'intérieur de frontières nationales ; au contraire, leur pleine expansion requiert la libre circulation à travers les frontières politiques. L'expérience a montré qu'il existe des entreprises scientifiques qui ne peuvent prospérer uniquement si elles sont construites sur une base internationale. »²²⁵

En musique, l'universalité repose sur un idéal hérité notamment du romantisme : la musique serait un facteur de compréhension entre les peuples et de cohésion sociale. Si, pour certains, « l'internationalisme en musique est un concept si bien établi dans la pensée contemporaine qu'il semble presque superflu d'en discuter »²²⁶, Catherine Rudent contredit cette conception en montrant que la « sémantisation » de la musique est d'« essence sociale » car elle résulte de « processus de construction de conventions, de choix collectifs », ce qui « contrarie l'idée de la musique comme langue universelle franchissant la barrière des langues nationales »²²⁷.

2.2. Invitations à revoir la définition de la revue musicologique

2.2.1. Interactions entre revue musicale et revue musicologique

Dès sa fondation, *The Musical Quarterly* affiche son caractère cosmopolite et hybride : « le but de [Schirmer] était une publication cosmopolite, en anglais, donnant la parole au commentateur sur des événements présents comme à l'historiographe »²²⁸, écrit Oscar Sonneck en 1915.

À l'autre extrémité du siècle, en 1991, le numéro spécial du 75^e anniversaire de ce périodique réunit une anthologie de textes que l'équipe éditoriale considère comme représentatifs du périodique. Pour le choix de ces textes « ont été pris en compte également les noms et les personnalités ». S'exprimant pour le collectif réuni par la revue, Eric Salzman écrit : « nous sommes manifestement plus intéressés de connaître les vues d'un jeune Marc Blizstein ou d'un Virgil Thomson que celles de

²²⁵ ENGEL, Carl. Views and Reviews. *MQ*, 1928, vol. 14, p. 297 : « Art and science are not confined by national boundaries ; on the contrary, their full expansion requires free interflow across political frontiers. Experience has shown that there are scientific undertakings which can thrive only if put upon an international basis. »

²²⁶ BRIQUET, Marie. *La musique dans les congrès internationaux (1835-1939)*. Paris : Société française de musicologie ; Heugel, 1961. P. 7

²²⁷ RUDENT, Catherine. Musicologie et journalisme : feux croisés pour une meilleure compréhension des « musiques à succès ». In ROBINEAU, Anne et FOURNIER, Marcel. *Musique, enjeux sociaux et défis méthodologiques*. Paris : L'Harmattan, p. 83.

²²⁸ ENGEL, Carl. Oscar G. Sonneck. *MQ*, 1939, vol. 25, n° 1, p. 2 : « His [Schirmer's] aim was a cosmopolitan publication, in English, giving voice to the commentator upon current trends as well as to the historiographer. »

quelque érudit maintenant oublié. »²²⁹ Cette phrase souligne à quel point la notoriété d'un auteur peut être éphémère et dépendante d'une époque comme d'une grille de lecture : l'érudit est rejeté comme indigne d'intérêt en 1991, alors qu'il avait été jugé digne d'être publié dans cette même revue quelques années auparavant. Que faut-il lire sous le terme « pundit » ? Ce mot que j'ai traduit par « érudit » pourrait désigner ici les « pontes » de la musicologie, auxquels Eric Salzman préfère deux compositeurs. Il oppose ainsi le monde de la pratique musicale, plus précisément celui de la création musicale, et le monde musicologique ; je pense que l'éditeur scientifique a voulu non pas éloigner *The Musical Quarterly* de la musicologie, mais donner de la musicologie une image d'une discipline ouverte en prise avec la musique de son temps et de son pays. Plutôt que de mettre dos à dos deux approches de la musique, l'une créatrice, l'autre scientifique, Eric Salzman souhaitait probablement permettre un enrichissement mutuel de l'une par l'autre.

Cette revue affirme en effet le rapport entre la musicologie et la société par diverses rubriques dont celle de recensions de disques : dès 1935, l'équipe éditoriale du *Musical Quarterly* propose une liste de nouvelles parutions discographiques, la « Quarterly Record-list »²³⁰ ; cette rubrique sera remplacée par des recensions de disques – « Record Reviews » en 1952, s'inspirant du titre des « Book Reviews » établies en 1945. En proposant des rubriques de recensions de disques, d'habitude plutôt confinées dans les pages des revues musicales, *The Musical Quarterly* fait figure d'exception parmi les revues de musicologie. C'est aussi une manière d'ancrer la musicologie dans la modernité en y associant une technologie nouvelle dans les années 1930, le disque.

Le lectorat que vise la revue ainsi que le cercle de publication dont elle se réclame se forment aussi par les échanges entre plates-formes de publication²³¹, interactions qui trouvent place dans les rubriques de recensions comme celles citées précédemment de même que dans les pages publicitaires. Dans les sommaires des revues phares, ces dernières rubriques sont présentées comme secondaires aux articles à la fois par l'ordre d'apparition ou par leur absence dans la page, et par le jeu typographique. Dans *The Musical Quarterly*, celles qui font particulièrement écho à la revue musicale, c'est-à-dire les chroniques de la vie musicale et les recensions de disques, renvoient à la polyvalence du musicologue et à la polyvalence du lectorat en général, à la figure d'un lecteur intéressé par les publications musicologiques ou musicales de haut niveau ainsi que par une certaine catégorie de parutions

²²⁹ SALZMAN, Eric. Introduction. *MQ*, 1991, 75,4, p. iv : « Names and personalities were taken into account; we are obviously more interested in knowing the views of a young Marc Blitzstein or a Virgil Thomson than those of some now-forgotten pundit. »

²³⁰ À partir de *MQ*, 1935, vol. 21, n° 1.

²³¹ MONTEL, Nathalie. Mettre en revue les savoirs de l'ingénieur d'État au XIX^e siècle : la création des Annales des Ponts et Chaussées en 1831. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 28-29.

discographiques et par la vie musicale américaine²³². Examinons la « *Quarterly Book-List* » du numéro d'avril 1929²³³. Les références bibliographiques sont classées par langue : anglais, allemand, français, italien, néerlandais, suédois, hongrois, polonais, russe. À côté du *Handbuch der Musikwissenschaft* de Ernst Bücken figurent des traités d'harmonie, des méthodes de chant, des biographies de compositeurs, des présentations d'œuvres musicales connues, des témoignages d'artistes, des publications qui concernent les professeurs de musique de l'enseignement général, les musiciens d'église, ainsi qu'un « *Neues musikalisches Witz- und Anekdoten-Büchlein* ». La présentation générale de cette rubrique est maintenue jusqu'à la disparition de celle-ci en 1989 ; son esprit se modifie au fil des années avec une accentuation progressive du caractère musicologique des publications recensées.

Parmi les annonceurs publicitaires dans les pages de ce périodique comptent, en 1932²³⁴, des sociétés musicales et musicologiques ainsi que des éditeurs de musique et des revues parmi lesquelles *The British musician*, *La Revue musicale*, *La Rassegna Musicale*, *Music & Letters*. À elles seules, les quelques réclames de ce volume mettent en lumière l'hybridité et l'ampleur du lectorat visé par *The Musical Quarterly* dans la première moitié du siècle.

En 1993, le périmètre que ce périodique souhaite couvrir reste tout aussi vaste :

« En dehors de l'université, *MQ* tentera de publier des travaux qui puissent atteindre les horizons du public le plus raffiné d'auditeurs de concerts et d'acheteurs de CD par-delà les limites de recensions de disques et de la critique journalistique. L'intérêt pour la culture musicale de potentiels lecteurs généralistes et sérieux doit être soutenu ; de même que devra être explorée la signification de la musique dans la société et en politique. À cet égard, une plus grande variété d'activités musicales devrait être intégrée dans l'analyse critique de la musique et de ses différents publics. »²³⁵

Les fondateurs du *Musical Quarterly* déclaraient avoir construit leur publication en s'inspirant des modèles que constituaient *Die Musik* et la *Rivista Musicale Italiana*²³⁶. Cette dernière, qui a largement contribué à l'établissement de la musicologie en Italie, notamment en ce qui concerne les études historiques, est un des piliers de la critique musicale italienne de la fin du XIX^e siècle²³⁷. Ce périodique musicologique, qui, comme *Die Musik*, développe un certain nationalisme, est ouvert aux problèmes de société et à l'actualité musicale. *Die Musik* appartient au type de revues musicales qui se

²³² De manière générale, ces listes de références discographiques présentent de préférence des enregistrements de musique ancienne ou de musique américaine.

²³³ *Quarterly Book-List*. *MQ*, avril 1929, vol. 15, n° 2, p. 307-316.

²³⁴ *MQ*, 1932, vol. 18.

²³⁵ BOTSTEIN, Leon. The "Quarterly's" Quandary: A Fin-de-Siècle Editorial Outlook. *MQ*, 1993, vol. 77, n° 1, p. 1 : « Beyond the university, *MQ* will attempt to publish work that can stretch the horizons of the more sophisticated concert-going and CD-buying public beyond the confines of reviews of recordings and newspaper criticism. The interest of potential serious general readers in musical culture must be sustained and the significance of music in society and politics explored. In this regard, a wider range of musical activity ought to be integrated into the critical analysis of music and its various publics. »

²³⁶ SONNECK, Oscar. After ten years. *MQ*, 1924, vol. 10, n° 4, p. 462.

Cf. *supra* chapitre 2, 3.2. *The Musical Quarterly*

²³⁷ GIANTURCO, Carolyn. Musicology. National traditions of musicology 2. Italy. Macy, L. (éd.). *Grove Music Online* [Consulté le 04/10/2007]. Disponible sur : <http://www.grovemusic.com>
Criticism, History to 1945, Italy. *Grove Music Online* [Consulté le 04/10/2007]. Disponible sur : <http://www.grovemusic.com>

sont développées en Allemagne après 1870, à la suite des revues comme l'*Allgemeine Musikzeitung*, au contenu plus factuel et orienté vers la pratique musicale et la vie musicale²³⁸. En 1901, l'éditeur Schuster & Loeffler décide de publier une revue musicale « illustrée d'un caractère très distingué ». L'aspect de la revue est très soigné et de nombreux artistes sont sollicités – c'est également le cas pour *La Revue Musicale* – pour travailler à l'ornementation, inspirée du Jugendstil avec ses lignes sinueuses, ses motifs de fleurs et d'animaux et la figure féminine. Si *Die Musik* que Marc-André Roberge qualifie de « plus importante et de plus respectées des revues musicales »²³⁹ « couvrait avec grande compétence la vie musicale par le biais d'articles, de recensions et de comptes rendus et contribuait ainsi à l'élargissement des connaissances », elle publiait parfois des articles de nature analytique ainsi que des numéros spéciaux dédiés à des individus, des sujets précis, des festivals de musique contemporaine, des groupes de compositeurs modernes, la musique ou la vie musicale dans une ville ou un pays, enfin à l'humour²⁴⁰. Ce dernier élément trouve aussi sa place parmi les pages du *Musical Quarterly* qui, tout en empruntant à des périodiques plus spécialisés, présente de nombreux points communs avec ces deux titres italien et allemand : valorisation de la musique nationale, articulation entre revue savante et revue musicale, soin accordé à la présentation.

Cette revue américaine concilie deux identités : celle de « *musical magazine* », ce dont elle se qualifie à plusieurs reprises²⁴¹, et celle de revue musicologique. L'identité de périodique musicologique, telle qu'on l'entend habituellement, est brouillée. D'un côté, *The Musical Quarterly* ne se restreint pas à un cercle de musicologues comme on pourrait l'attendre d'une revue musicologique. De l'autre côté, au catalogue de presses universitaires prestigieuses, revue fondatrice de la *musicology*, elle ne peut se voir nier sa qualité de revue musicologique et disciplinaire, malgré l'étendue du collectif qu'elle fédère. Dans le paysage musicologique et scientifique, elle fait l'effet d'une provocation à ceux qui voudraient limiter la définition de la revue scientifique à une publication des résultats de la recherche destinée aux seuls chercheurs.

2.2.2. Polyvalence des acteurs

Éditeur scientifique du *Musical Quarterly* de 1985 à 1991, Eric Salzman écrit à propos de lui-même :

« L'éditeur est un compositeur (de théâtre musical principalement) et un écrivain (de mots pour la musique aussi bien que de mots sur la musique). Il a étudié la musicologie (avec Nino Pirrotta, Arthur Mendel et Oliver Strunk) et en théorie (avec Milton Babbitt, Earl Kim et Edward Cone),

²³⁸ Periodicals. II. Continental and national surveys. 5. Europe. (iv) Germany. Macy, L. (éd.). *Grove Music Online* [Consulté le 04/10/2007], Disponible sur : <http://www.grovemusic.com>

²³⁹ ROBERGE, Marc-André. Le périodique *Die Musik* (1901-1944) et sa transformation à travers trois périodes de l'histoire allemande. *RM*, 1992, vol. 78, n° 1, p. 109-144.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 121.

²⁴¹ Dans le prospectus de 1914, le terme « magazine » est employé pour qualifier *The Musical Quarterly*, de même que dans le texte de 1924 rédigé par Oscar Sonneck pour les dix ans du périodique. Ensuite, les éditeurs scientifiques abandonnent « magazine », pour arriver progressivement à « organ » (1933), puis à « journal » (à partir de 1948) et à « periodical » (à partir de 1965). En 1993, Leon Botstein établit une distinction entre les « magazines » et le « journal » qu'est *The Musical Quarterly*.

mais ne le cédant à personne pour ce qui est de son respect pour ces disciplines, il n'est ni un musicologue ni un théoricien. »²⁴²

Confier la direction scientifique du périodique à cette personnalité consolide la position du *Musical Quarterly* dans le monde musical américain. Cette politique se poursuit avec Leon Botstein, chef d'orchestre et historien de la musique, dont la plupart des écrits placent la musique dans un contexte culturel ouvert et révèlent des liens entre l'histoire de la musique, l'histoire des idées et celle de l'art²⁴³. La polyvalence de l'éditeur scientifique ne se réduit pas à traduire la volonté d'agrandir l'audience de la revue et le champ de la musicologie, mais réalise cette volonté en affirmant l'appartenance de celle-ci au monde musical entendu dans un sens large. Elle résout l'ambiguïté qui existe entre l'écriture pour un lectorat composé de chercheurs et celle destinée à un lectorat plus hétérogène.

Si *The Musical Quarterly* affiche son hybridité, l'*Archiv für Musikwissenschaft* et la *Revue de Musicologie* se veulent des revues scientifiques au sens strict et maintiennent cette voie tout au long du siècle. En 1918-1919, dans le premier volume de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, Egon Wellesz qualifie celle-ci de « revue trimestrielle strictement scientifique »²⁴⁴ ; au tournant du XXI^e siècle, en 2000, Albrecht Riethmüller la nomme « revue spécialisée »²⁴⁵. La *Revue de Musicologie* se définit comme l'organe d'une société scientifique : il est signalé que le périodique est un des « moyens d'action » de la société et qu'il est envoyé gratuitement à tous ses membres.

Pour illustrer l'amplitude du collectif de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, reprenons les annonces publicitaires, non qu'elles soient les seules à en fournir des traces, mais elles situent la revue dans un réseau professionnel et éditorial, tracent un périmètre de socialisation autour de celle-ci et constituent une valeur ajoutée pour la crédibilité de la revue auprès du lectorat. Sont visés par ces annonces : des bibliothèques, des chercheurs, des universitaires, des collectionneurs, tous issus du milieu musicologique. Les pages publicitaires de l'*Archiv für Musikwissenschaft* rejoignent la tendance à la restriction à la sphère germanique observée dans les autres entités de la revue. Les domaines couverts par les annonces évoluent notablement. De publications de fac-similés de manuscrits, de sources et de documents de travail pour le musicologue, on passe par des œuvres musicales s'adressant au musicologue en tant que musicien, puis par des collections d'envergure soutenues par des institutions

²⁴² SALZMAN, Eric. Editorial. *MQ*, janvier 1985, vol. 71, n° 1, p. i : « The editor is a composer (of music theater primarily) and a writer (of words for music as well as words about music). He has training in musicology (with Nino Pirrotta, Arthur Mendel, and Oliver Strunk) and in theory (with Milton Babbitt, Earl Kim, and Edward Cone) but, while ceding to no one in his respect for these disciplines, he is neither a musicologist nor a theorist. »

²⁴³ WILSON, Richard. Botstein, Leon. In MACY, L. (éd.). *Grove Music Online*. [Consulté le 03/10/2007]. <http://www.grovemusic.com>

Cf. Annexe 3, 2.1. Éditeurs scientifiques : indications biographiques

²⁴⁴ WELLESZ, Egon. Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n°3, p. 439 : « [...] einer streng wissenschaftlichen Vierteljahrschrift ».

²⁴⁵ RIETHMÜLLER, Albrecht. Zum 57. Jahrgang. *AfMW*, 2000, vol. 57, n° 1, p. 1 : « Fachzeitschrift ».

comme l'Akademie der Wissenschaften und der Literatur et comme la Gesellschaft für Musikforschung, pour aboutir à une image plus variée de la musicologie. Malgré le changement de statut de la revue, de celui d'organe d'un institut distribué aux membres à celui de publication à abonnement, le profil du lecteur reste stable : comme la *Revue de Musicologie*, il s'agit de celui d'un musicologue dont les centres d'intérêt correspondent plutôt à une musicologie à tendance historique et qui évoluent en fonction du développement de la discipline elle-même.

Malgré cette relative homogénéité des collectifs qui se constituent autour de ces deux dernières revues, la polyvalence du musicologue lui permet de circuler dans différents « mondes ». Elle s'affiche moins dans la *Revue de Musicologie* et dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* que dans *The Musical Quarterly* : pour affirmer le caractère scientifique du périodique, on cherche dans les deux premières à montrer l'auteur sous son identité de chercheur, identité qu'on évite de brouiller. Auteur dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* et dans de nombreuses autres revues, Egon Wellesz était un compositeur tout à fait reconnu : cet aspect est occulté dans ce périodique dans lequel apparaît seule sa qualité de musicologue. Pas davantage la *Revue de Musicologie* ne valorise-t-elle les activités musicographiques de Jean Chantavoine, de Julien Tiersot ou de Jacques-Gabriel Prod'homme. *The Musical Quarterly* n'hésite pas à faire état des multiples fonctions de ses éditeurs scientifiques et de ses auteurs, que ce soient les activités de critique, de compositeur, d'interprète, de spécialiste d'une autre discipline que la musicologie, ou encore celles de professionnel du livre. Oscar Sonneck par exemple incarnait *The Musical Quarterly* : par ses activités de directeur du département de la musique de la Bibliothèque du Congrès, il réunissait le monde du livre et celui de la musique ; ses fonctions éditoriales lui permettaient de relier le monde de l'édition et celui de la musique vivante.

La polyvalence du musicologue tient d'une part à sa formation, de l'autre à sa professionnalisation. Au moment de la création des trois revues phares, leurs auteurs sont soumis à des situations différentes en fonction du degré d'institutionnalisation de la discipline. Ainsi, les éditeurs scientifiques de l'*Archiv für Musikwissenschaft* bénéficient de charges d'enseignement dans leur spécialité et mènent des projets de recherche souvent en relation avec des maisons d'édition. En revanche, comme il n'existe pas encore de tradition universitaire musicologique en France et aux États-Unis, ceux de la *Revue de Musicologie* et du *Musical Quarterly* sont actifs dans d'autres branches comme la musicographie ou la bibliothéconomie, les deux principales voies professionnelles alors envisageables pour les musicologues. Même dans la sphère germanique, en 1918-1919, Egon

Wellesz considère que « les rares personnes qui s'intéressent à l'histoire de la musique, ne poursuivent cette activité que pour elle-même »²⁴⁶.

Observons les cursus d'études des principaux acteurs de l'*Archiv für Musikwissenschaft* et de la *Revue de Musicologie*²⁴⁷. Une partie importante d'entre eux, que ce soit du côté allemand ou du côté français, ont étudié des disciplines techniques de la musique : harmonie, contrepoint, fugue, orchestration, composition, direction d'orchestre, pratique instrumentale, etc. Ils ont généralement fréquenté à la fois conservatoires et universités. Au sein de ces dernières, ils sont nombreux à suivre des enseignements variés dépassant la seule discipline musicologique : littérature, histoire, philosophie, histoire de l'art, philologie, archéologie, archivistique, paléographie, géographie, économie, droit. Cette diversité est liée à la manière dont se construit, en France et en Allemagne, l'enseignement musicologique en particulier et le cursus universitaire en général, ainsi qu'à des choix d'orientation professionnelle, et favorise les échanges interdisciplinaires. Outre la recherche, les activités professionnelles de ces éditeurs scientifiques sont multiples : enseignement universitaire ou secondaire, direction d'orchestre, gestion de bibliothèque, administration d'institution culturelle ou de radio, édition musicale, journalisme.

Si l'*Archiv für Musikwissenschaft* et la *Revue de Musicologie* tentent de masquer l'ambiguïté de l'identité de musicologue, elles en portent malgré tout les traces. Cette extériorité au domaine de la recherche s'infiltré dans ces deux revues phares malgré les barrières que celles-ci érigent : l'extrait de la communication d'Amédée Gastoué citée plus haut²⁴⁸ en est un exemple. L'article « Musikwissenschaft und Schallplatte » de Klaus Holzmann en est un autre. Cet auteur souligne l'apport pour la musicologie que procure cette technologie du disque, support qui, selon François Lesure, « prend [...] la valeur de document pour la musicologie "classique", comme pour l'ethnomusicologie »²⁴⁹, et qui, en 1955, avait déjà envahi le monde ordinaire ; il considère que les « "disques historiques", c'est-à-dire ceux de musique ancienne, constituent des résultats de la recherche musicologique »²⁵⁰. Parmi les activités de recherche du musicologue qui ont un retentissement sur la vie musicale, l'édition figure en bonne place : « Que de fois un artiste de talent n'a-t-il d'autre connaissance des œuvres d'un maître que l'édition, faussée, dont il a pris l'habitude au cours qu'il a suivi, sans être en mesure d'en juger le bien-fondé ? », écrit Amédée Gastoué dans le

²⁴⁶ WELLESZ, Egon. Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 447 : « die Wenigsten, die sich mit der Musikgeschichte beschäftigen, betreiben sie um ihrer selbst willen.

²⁴⁷ Cf. Annexe 4, 2.1. Indications biographiques sur les auteurs d'au moins cinq textes ; annexe 5, 2. Éditeurs scientifiques et 3.1. Indications biographiques sur les auteurs d'au moins cinq textes

²⁴⁸ Cf. *supra* cha. 1, 4.1.3. Champ scientifique *versus* champ artistique

²⁴⁹ LESURE, François. La musicologie française depuis 1945. *AcM*, 1958, vol. 30, p. 13.

²⁵⁰ HOLZMANN, Klaus. Musikwissenschaft und Schallplatte. *AfMW*, 1955, vol. 12, p. 89 : « [...] Ergebnisse musikgeschichtlicher Forschung stellen die sogenannten « historischen Platten », d.h. solche mit alter Musik, dar. »

texte mentionné ci-dessus et en véhiculant une conception romantique du compositeur et de l'interprétation musicale. Dans *The Musical Quarterly*, Oscar Sonneck exprime cette même idée à l'aide d'une anecdote dont il dit avoir été témoin :

« Il y a de nombreuses années, un très grand pianiste à l'esprit remarquablement vif et intuitif s'est trouvé interpréter, avec conviction artistique, des passages d'une sonate de Beethoven de manière très différente de ce que l'édition qui était supposée faire autorité – elle faisait autorité car on la supposait fondée sur les manuscrits du maître – demandait. Il arriva qu'il consulte ces passages dans le facsimilé de cette sonate publié récemment, et, triomphalement, il signala à un confrère pianiste que ce que tous deux faisaient habituellement en violation du texte qui faisait autorité, était simplement, vraiment incontestablement, demandé par Beethoven lui-même. L'éditeur critique et savant s'était simplement trompé et avait ainsi falsifié les intentions de Beethoven pour la postérité. Le caractère grotesque de cet épisode consiste en cela : que ces deux artistes aient été en mesure de se défendre eux-mêmes contre la charge de falsifier Beethoven seulement en se fondant sur leurs instincts artistiques. Maintenant, supposons qu'ils n'aient pas vu le facsimilé, et supposons encore que quelque musicologue en ait fait son affaire de comparer de nouveau l'édition qui faisait "autorité" avec les manuscrits existants de Beethoven (ou leurs facsimilé) ; il est relativement sûr qu'il aurait découvert et décrit les mêmes écarts [...], mais il est aussi relativement sûr que dans ce cas les deux pianistes n'auraient probablement jamais vu ses découvertes et auraient continué à se défendre contre des collègues et des critiques se reposant sur l'édition qui était supposée faire autorité. »²⁵¹

Dans ces deux derniers exemples, le musicologue a un double rôle : celui d'éduquer l'esprit critique de l'artiste et celui de produire une édition originale établie sur des critères scientifiques sur laquelle l'artiste pourra fonder une interprétation fidèle aux intentions du compositeur. Par la recherche, l'édition et l'enregistrement, le musicologue participe à faire connaître un répertoire musical : il étend ainsi sa sphère d'activité à la vie de concert. Pourtant, le musicologue souffre d'un manque d'audience, ce que regrette Oscar Sonneck : selon lui, l'artiste et le musicologue évoluent dans un même monde, puisqu'ils manipulent les mêmes objets, mais des obstacles à surmonter font qu'ils ne se rencontrent pas, malgré l'idéal commun de restituer l'œuvre musicale le plus fidèlement possible à la conception de son auteur.

²⁵¹ SONNECK, Oscar. The Future of Musicology in America. *MQ*, juillet 1929, vol. 15, n° 3, p. 320-321 : For years, a very great pianist of a conspicuously keen and intuitive mind had found himself interpreting, with artistic conviction, passages in a sonata by Beethoven very differently from what the supposedly authoritative edition of Beethoven's works-authoritative because supposedly based on the master's manuscripts demanded. He happened to look at those passages in the recently published facsimile of that sonata, and triumphantly he pointed out to a fellow pianist that what both of them had habitually been doing in violation of the authoritative text, was plainly, indeed unquestionably, called for by Beethoven himself. The critical and learned editor simply had nodded, thereby falsifying for posterity Beethoven's intentions. The ludicrous part of the episode consists in this: That these two artists had been able to defend themselves against the charge of tampering with Beethoven only by relying on their artistic instincts. Now let us suppose that they had not seen the facsimile, and let us further suppose that some musicologist had made it his business to re-compare the "authoritative" edition with the extant manuscripts of Beethoven (or their facsimiles), it is fairly safe to assume that he would have discovered and described the same discrepancies-and discrepancies, [...] but it is also fairly safe to contend that in that case the two pianists probably would never have seen his discoveries, and would have continued to be on the defensive against colleagues and critics relying on the supposedly authoritative edition. »

Dans le même texte, quelques lignes avant cet exemple, Oscar Sonneck se dresse dès 1929, c'est-à-dire plus de quinze ans avant Paul Henry Lang²⁵², contre l'esprit utilitariste qui règne dans la vie scientifique :

« À moins qu'une part d'investigation historique ne serve quelque "but pratique", les railleurs journalistiques la regardent avec dédain comme d'un "intérêt seulement antiquaire". Mais qui détermine ce qu'est un but pratique et où il commence ou finit ? Également, pourquoi un but pratique doit-il toujours être à l'origine de la curiosité historique d'un étudiant ? Si la Beauté se suffit à elle-même, alors aussi la Science et, si vous le voulez bien, même la Science de la Beauté. »²⁵³

Ces attitudes défensives sont autant de signes de la perméabilité des frontières du collectif qui permettent l'intrusion d'hôtes qui paraissent indésirables à certains. Les exemples qui illustrent les rapports entre pratique musicale et musicologie sont nombreux dans les trois revues phares ; j'ai dû en restreindre le nombre pour des raisons évidentes de lisibilité ; par ailleurs, le lecteur en a déjà rencontré certains au fil des pages précédentes.

L'articulation entre le monde musical et le monde musicologique, c'est-à-dire entre le monde professionnel et le monde scientifique, se double de la tension entre l'art et la science, malgré les nombreuses connexions qui les relient – peut-être est-ce justement à cause de ces relations ? Je dois avouer que j'ai quelques difficultés à admettre l'opposition courante mais contestable entre le professionnel et le chercheur, le second entrant aussi dans la catégorie que l'on attribue au premier, revêtant également la qualité d'homme de « terrain » que l'on aime attribuer au premier. J'adopte provisoirement ces distinctions pour les besoins de la démonstration.

Dès le premier article du *Musical Quarterly*, dans sa définition de la *musicology*, Waldo Selden Pratt s'intéresse à cette question de la tension entre l'art et la science. Il place la dimension artistique du côté de « l'action pratique largement contrôlée par l'intuition, le sentiment et l'imagination » et la dimension scientifique de celui de « l'examen logique ou rationnel, descriptif, analytique, définitif, philosophique ». Si l'objectif de l'art est la « création musicale ou la production d'effets musicaux », celui de la science est « l'investigation de ce processus artistique ». Selon Waldo Selden Pratt, l'étude scientifique est subséquente à l'art lui-même ; par ailleurs, cet auteur avance qu'en musique, « elle est principalement menée par d'autres que ceux auxquels l'art lui-même doit le plus ». Il explique ainsi « un certain chiasme apparent entre les deux classes » professionnelles. Pourtant, les deux champs lui paraissent complémentaires et non antagonistes. D'une part, l'artiste maîtrise une « importante

²⁵² LANG, Paul Henry. *Musical Scholarship at the Crossroads*. *MQ*, juillet 1945, vol. 31, n° 3, p. 371-380.

²⁵³ SONNECK, Oscar. *The Future of Musicology in America*. *MQ*, juillet 1929, vol. 15, n° 3, p. 320 : « Unless a bit of historical investigation serves some "practical purpose," journalistic scoffers superciliously eye it as of "merely antiquarian interest." But who determines what a practical purpose is and where it begins or ends? Also, why must a practical purpose always underlie a student's historical curiosity? If Beauty be self-sufficient, so is Science and, if you please, even the Science of Beauty. »

quantité de science implicite » et la science « tend à assurer une base plus large et plus saine » à la pratique artistique. D'autre part, les « opérations mentales » liées d'un côté à la pratique de l'art et de l'autre à la pratique de la science sont toutes deux, de manière égale, « essentielles à un esprit bien tourné »²⁵⁴. La relation de subséquence et de subordination de la science à l'art, perceptible dans ces propos de Waldo Selden Pratt, est accentuée par Paul Henry Lang lorsqu'il écrit :

« Il y a aussi l'inévitable tendance du "scientifique" buté à oublier sa position légitime dans la hiérarchie du monde musical ; il pense souvent que la recherche se suffit en elle-même et l'artiste créateur qui a rendu possible son existence est complètement oublié. »²⁵⁵

L'éditeur scientifique du *Musical Quarterly* récuse la tendance à séparer le monde scientifique du monde artistique, tendance affichée dans les définitions de la musicologie qui, dans leur effort à fixer les limites de la discipline, distinguent les deux domaines, comme Waldo Selden Pratt le fait dans le texte ci-dessus pour affirmer leur complémentarité, de même qu'Armand Machabey lorsqu'il répartit les attributions du musicien et du musicographe dans son « Essai sur la méthode en musicologie ». L'identité de la revue et ces prises de position se confondent : *The Musical Quarterly* comprend son expansion comme la fédération des mondes de la musique et de la musicologie, tandis que la *Revue de Musicologie* et l'*Archiv für Musikwissenschaft* cherchent à étendre leur audience tout en maintenant leur identité de revue de recherche spécialisée. Elles véhiculent toutes trois une définition différente de la revue musicologique et de la musicologie.

Parallèlement à une interrogation sur les approches scientifique et artistique de la musique, les revues invitent parfois leur lecteur à la réflexion sur la dimension créative de l'écriture scientifique, ce que tente *Perspectives of New Music* (1962-...). Ce périodique est publié par l'université de Washington et se veut d'une part une « revue professionnelle pour compositeurs de musique contemporaine et pour toutes les autres personnes qui s'intéressent à la musique contemporaine » :

« *Perspectives of New Music* cible un lectorat de compositeurs, d'interprètes, de scientifiques et tous les autres intéressés par quelque forme que ce soit de musique contemporaine. Le matériau publié inclut de la recherche théorique, de l'analyse, des comptes-rendus techniques, des rapports de compositeurs, des articles sociologiques et philosophiques, des interviews, des recensions, et pour des occasions spéciales, de courtes partitions musicales ou d'autres créations. »²⁵⁶

De fait, les contributeurs à cette revue sont compositeurs, enseignants de théorie musicale, poètes, philosophes, interprètes, photographes, etc. Leurs productions variées, scientifiques ou artistiques, articles ou créations musicales, photographiques, poétiques, se côtoient parmi les pages des numéros. Ainsi, de nombreux numéros publient des œuvres musicales, comme celui d'été 1997 en hommage à Milton Babbitt, et certains d'entre eux sont accompagnés d'enregistrements sonores. Le périodique joue

²⁵⁴ PRATT, Waldo Selden. On Behalf of Musicology. *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, p. 4-10.

²⁵⁵ LANG, Paul Henry. Musical Scholarship at the Crossroads. *MQ*, juillet 1945, vol. 31, n° 3, p. 376 : « There is also the inevitable tendency of the stubborn "scientist" to forget about his rightful position in the hierarchy of the musical world; he often thinks that research is for research's sake and the creative artist who made his existence possible is all but forgotten. »

²⁵⁶ *Perspectives of New Music*. [En ligne] Mise à jour : 08/01/2009. [Consulté le 23/04/2009]. Disponible sur : <http://www.perspectivesofnewmusic.org/>: « *Perspectives of New Music* is directed to a readership consisting of composers, performers, scholars, and all others interested in any kind of contemporary music. Published material includes theoretical research, analyses, technical reports, position papers by composers, sociological and philosophical articles, interviews, reviews, and, for special purposes, short musical scores or other creative productions. »

également avec la typographie sur un mode différent de celui rencontré dans les autres revues du corpus large. Comme son titre l'indique, cette publication a pour mot d'ordre la nouveauté :

« *Perspectives* est toujours particulièrement intéressé par les écrits qui sont d'une certaine manière différents de ce que nous avons déjà publié – sur des personnes qui font de la musique qui n'ont pas déjà été discutées dans nos pages, ou sur de la musique qui nous est nouvelle mais importante pour l'auteur, ou, en général, qui explorent des phénomènes musicaux dont il n'a pas encore été tenu compte dans nos pages. »²⁵⁷

La nouveauté revendiquée ici s'applique aussi bien à la musique qu'à la revue. Le projet de cette dernière est d'aller vers des « territoires inexplorés », en reliant l'art multimédia et la musique, en s'inspirant de *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze et de Félix Guattari et de ses implications pour la musique, en voyant dans la modélisation mathématique une source d'inspiration pour la création musicale, en encourageant les contributions sur la « fusion » des musiques. Ambiguïté, pluralisme, hybridité, technologie, mathématiques sont les termes autour desquels se forme *Perspectives of New Music*. Comme de nombreux compositeurs actuels, celle-ci va chercher la modernité tant du côté de la science et de la technologie que de celui de l'art (musical) contemporain.

Les revues qui se préoccupent de la musique de leur temps ont toujours existé et dépassent en nombre et en âge les revues musicologiques. Pour la plupart, elles appartiennent à la catégorie des revues musicales ou des revues à programme dont *Melos* (1920-1934) de Hermann Scherchen est un exemple. Par-delà cette action défensive, *Perspectives of New Music* tente de construire un discours sur une musique du présent dans un champ scientifique dominé par une approche historique. Il dessine ainsi un autre visage de la science de la musique et invite à s'interroger sur les frontières de cette science.

À la lecture de *Perspectives of New Music*, on se laisse persuader de la dimension poétique de l'écriture scientifique, de sa capacité à modeler un savoir, ainsi que de la possibilité d'une circulation entre différents « mondes » que les savoirs participent à construire comme le pense Daniel Dubuisson :

« Par la richesse de leurs structures poétiques, par leur très haut degré de thématization et par leurs influences multiformes dans la vie des sociétés humaines, de tels savoirs sont en fait des organismes complexes qui interviennent dans les cultures correspondantes pour y organiser et préserver leurs conceptions ou représentations du monde. Mais comme le monde devient à cette occasion leur monde, ces savoirs contribuent en fait à constituer ces mêmes cultures en tant que "mondes", c'est-à-dire en tant qu'entités non contingentes. Dans ces conditions, il faudrait peut-être avancer d'un pas de plus et aller jusqu'à dire que le substrat ultime des cultures (autrement dit

²⁵⁷ *Ibid.* : « *Perspectives* is always especially interested in writings that are in some way not like anything else we have published before--about people who make music who have not been discussed before in our pages, or about some music that is new to us but important to the writer, or in general, exploring musical phenomena which have up to now not been given notice in our pages. »

ces cultures en tant que “mondes”) est intimement lié à des principes, des règles et des productions de nature poétique. »²⁵⁸

Séparés par des frontières poreuses malgré les efforts déployés pour les sécuriser, ces différents « mondes », dont les valeurs se mêlent, représentent autant d’espaces à travers lesquels le musicologue peut voyager.

Les collectifs que constituent les revues sont formés de différents groupes classés en fonction de leurs participations à la vie du périodique – *publishers*, éditeurs scientifiques, imprimeurs, auteurs, lecteurs –, en fonction de leurs domaines disciplinaires, de leurs compétences – spécialistes, non spécialistes –, de leur localisation géographique – nationale, internationale, de leur appropriation de la publication – lecture extensive, lectures choisies, lecture régulière ou occasionnelle. Dans les pages précédentes, j’ai passé sous silence les cercles tracés par les modes d’acquisition de la revue : les abonnés qui comptent parmi les lecteurs fidèles ou les membres d’une société savante, les acheteurs au numéro qui sont des lecteurs occasionnels, ceux qui consultent le document en bibliothèque, le lectorat potentiel mais non usager, le lectorat exclu. Est écarté du collectif notamment celui qui ne possède pas de culture musicale, scientifique ou savante, plus précisément une culture musicale principalement « classique » et élitiste. M’intéressant uniquement au lecteur représenté dans le périodique, je n’ai pas rappelé le décalage existant entre celui-ci et le lecteur réel. Ainsi, la lecture ne pouvant pas être complètement contrainte par l’image du récepteur que forge le périodique, elle participe à faire de ce support un espace ouvert à la discussion et à l’échange.

The Musical Quarterly, l’*Archiv für Musikwissenschaft* et la *Revue de Musicologie* naissent toutes trois d’une idée similaire : celle de poursuivre les travaux de la Société internationale de Musique. Développant pourtant trois projets distincts, ces collectifs négocient différemment leur expansion. *The Musical Quarterly* affirme d’emblée son désir d’intéresser un lectorat diversifié et étendu ; elle maintient cette position durant tout le XX^e siècle tout en effectuant quelques ajustements. En revanche, à leurs débuts, l’*Archiv für Musikwissenschaft* et la *Revue de Musicologie* limitent leur audience aux membres des organismes dont elles émanent ; elles misent d’abord sur l’extension du collectif officiel de spécialistes davantage que sur la conquête d’un public non musicologue. La mobilité dans le collectif se décline de plusieurs façons : mobilité intraterritoriale et permutation des rôles dans la revue, circulation entre différents « mondes », mobilité des frontières du collectif qui font l’objet de redéfinitions permanentes en fonction des transformations épistémologiques, instrumentales, institutionnelles, économiques et sociales de la discipline. Cette mobilité sert une stratégie

²⁵⁸ DUBUISSON, Daniel. Présentation : Poétique et rhétorique des savoirs dans les sciences humaines. *Strumenti critici*, septembre 1997, vol. 12, n° 3, p. 350-351.

expansionniste du collectif. Analysant un extrait de l'*Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Yves Jeanneret écrit :

« [...] le destin des sociétés dépend de la capacité qu'ont les savants d'y occuper une place réellement centrale, mais aussi d'adopter une attitude centrifuge. C'est la subtile dialectique de l'excellence et de son partage, ou de la connaissance et de la communication. Le développement de connaissances nouvelles et la diffusion des connaissances acquises sont dans un rapport de dépendance mutuelle. Le savant doit pour remplir efficacement sa mission s'assurer le concours de deux forces symétriques, situées aux deux pôles de l'organisation sociale : à un pôle, le peuple, dont l'ignorance peut faire obstacle aux progrès des lumières, à l'autre pôle les puissants qui ont la capacité, s'ils sont éclairés, de donner au savant les moyens d'agir. »²⁵⁹

Le destin des collectifs disciplinaires dépend également de leur « attitude centrifuge », de leur effort à persuader d'une part un public appartenant à d'autres collectifs, d'autre part des individus ou des institutions qui leur octroient la possibilité d'agir et de se développer. Instrument de persuasion, la revue déploie à la fois une force d'extension et une force de fédération. La revue déborde des limites que lui fixent son support : elle transpose une partie d'elle-même sur d'autres supports du discours, écrits comme les recensions d'articles, les extraits cités dans d'autres revues ou dans des monographies, oraux comme les citations dans des communications de colloques, des discussions informelles, etc. Les collectifs formés par les médiations que permettent les périodiques sont pris dans une tension entre la fermeture de leurs frontières que le contrôle exige, et l'ouverture nécessaire à leur développement. Chaque revue, on le voit particulièrement avec *The Musical Quarterly* ou avec *Perspectives of New Music*, bien qu'obéissant à des normes, véhicule ses propres définitions de l'écriture scientifique, de la revue musicologique et de la musicologie elle-même. Or, ce sont à la fois cette mobilité et cette diversité qui participent à la transformation, c'est-à-dire au développement des collectifs.

3. La revue comme *forum*

« [...] c'est l'écrit qui, en donnant à la publicité son armature, fait de l'espace de la cité le lieu privilégié de l'échange, de la discussion et du déploiement des savoirs. L'*isonomie*, au sens de l'égalité devant la loi écrite, est davantage qu'un programme politique ; elle inaugure un nouveau régime pour l'activité intellectuelle. C'est dans cet espace public sur fond d'écriture politique et civique qu'apparaissent les premiers intellectuels, ceux qui vont commencer à penser avec l'écrit, avec des tablettes, avec des livres. Philosophes, géomètres, médecins, géographes ; leurs activités se développent à l'intérieur de la sphère publique. Les groupes qui se constituent forment un milieu de savoir, des écoles avec des orientations, des disciples autour d'un maître parfois mais toujours ouverts à l'échange des informations, des écrits ou des théories des autres, s'entraînant à l'argumentation, aux procès de démonstration, pratiquant la critique, celle qui permet un savoir cumulatif, la vérification des connaissances. Sous des formes diverses, l'écriture intégrée à ces

²⁵⁹ JEANNERET, Yves. *Écrire la science : formes et enjeux de la vulgarisation*. P. 45.

différents savoirs institue un régime d'intelligence critique. Volonté d'interpréter là où le seul fait d'écrire pourrait s'épuiser dans la notation mécanique d'une chose dite. »²⁶⁰

Instrument de publication, la revue se qualifie elle-même souvent de « forum »²⁶¹, c'est-à-dire d'« espace public », de lieu d'échanges et de discussion. Elle est un lieu de partages : partage ou distribution du discours, partage ou fragmentation de l'espace, partage du temps de parole, partage du pouvoir. Lieu de débats où prend forme la rhétorique, l'art de persuader et de convaincre, cette place publique est à la fois un espace fermé et un carrefour : cette métaphore nous fait retrouver la tension entre fermeture et ouverture, entre stabilité et renouvellement permanent, et entre séparation et réunion, ce couple caractérisant l'hybridation selon Viviane Couzinet²⁶².

Résultat de l'activité du chercheur, la revue est aussi un objet symbolique et matériel qui produit le débat scientifique. Polysémique, elle soumet les discours des multiples individus qui composent son collectif à la discussion, à la critique ainsi qu'à l'examen et permet des lectures différenciées. Or, selon Ludwik Fleck, c'est grâce à l'interaction entre les individus, plus précisément à l'ajustement qu'exige l'échange, que se forment les collectifs de pensée. Ces derniers sont structurés de telle sorte que « la circulation de pensée à l'intérieur du collectif conduit *ipso sociologica facto* à la corroboration de la configuration de pensée – abstraction faite du contenu et du bien-fondé logique » : les relations de domination, de subordination, de dépendance, de solidarité, de confiance qui s'établissent entre les individus sont des « forces sociales parallèles qui créent un état d'esprit commun particulier et qui confèrent aux configurations intellectuelles toujours plus de solidité et de conformité au style. »²⁶³ Pourtant, au-delà de l'interaction au sein d'un seul collectif, par son appartenance à plusieurs communautés de pensée, l'individu « agit comme un véhicule dans la circulation de pensée entre collectifs »²⁶⁴ :

« [...] chaque circulation d'idées entre collectifs de pensée a pour conséquence un déplacement ou un changement de valeur de la pensée. Ainsi, de la même manière qu'un état d'esprit commun à l'intérieur d'un collectif de pensée conduit au renforcement de la valeur de la pensée, l'échange d'états d'esprit pendant le passage d'idées d'un collectif à un autre produit un changement de cette

²⁶⁰ DETIENNE, Marcel. L'écriture et ses nouveaux objets intellectuels en Grèce. In DETIENNE, Marcel (dir.). *Les savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*. P. 20.

²⁶¹ Voici, par exemple, quelques titres du corpus large : *Beethoven forum* (1992-), *Forum Kirchenmusik* (1997-), *Forum Musikbibliothek* (1980-). Des métatextes des revues suivantes utilisent également cette métaphore : *American Music* (1983-) (voir Britton, Allen P. A Note from the Editor. *American Music*, printemps 1983, vol. 1, n° 1, p. v), *Early Music* (voir *Early Music*, 1973, vol. 1, n° 1), *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft*, *Journal of the American Musicological Society* (voir An Editorial. *JAMS*, printemps 1948, vol. 1, n° 1, p. 3 et Temperley, Nicholas. Editorial. *JAMS*, printemps 1978, vol. 31, n° 1, p. 1), *Music & Letters* (voir Editorial. *Music and Letters*, janvier 1920, vol. 1, n° 1, p. 3-5), *The Opera Quarterly* (voir Work : The Editors. *The Opera Quarterly*, printemps 1983, vol. 1, n° 1, p. 1-2), *Perspectives of New Music* (voir Berger, Arthur. Editorial Note. *Perspectives of New Music*, automne-hiver 1962, vol. 1, n° 1, p. 4-5), *Psychomusicology* (voir Williams, David B., Carlsen, James C., Dowling W. Jay. *Psychomusicology : A Position Statement*. *Psychomusicology*, printemps 1981, vol. 1, n° 1, p. 4-5).

²⁶² COUZINET, Viviane. *Médiations hybrides : le documentaliste et le chercheur en sciences de l'information*. P. 62.

²⁶³ FLECK, Ludwik. *Genèse et développement d'un fait scientifique*. P. 185.

²⁶⁴ *Ibid.* p. 191.

valeur au sein d'une échelle complète de possibilités : d'une petite variation dans la coloration, en passant par un changement presque complet de la signification, à la destruction totale d'une signification particulière [...]. »²⁶⁵

Le collectif discute et modifie en permanence la hiérarchie des valeurs auxquelles il adhère, notamment celle des individus qui le composent et, avec eux, celle des théories, des objets et des instruments sur lesquels il fonde son activité. Partagés dans l'espace public, que celui-ci soit restreint à la société savante ou élargi à la communauté musicale, les discours se transforment.

3.1. « *Audietur et altera pars* »

« Subtile altération » du principe du droit romain « *Audietur et altera pars* »²⁶⁶, cette formule est celle qu'empruntent les éditeurs du *Musical Quarterly* pour résumer la politique éditoriale du périodique. Or, si « toute création de revue vise à ouvrir un espace de sociabilité littéraire et intellectuelle autour duquel s'organisent échanges et confrontations »²⁶⁷, comme le formule Olivier Corpet, le périodique s'insère plus largement dans un réseau spatio-temporel de revues :

« Les millions d'articles qui contiennent la littérature de science et de technologie sont reliés les uns aux autres en une toile serrée de citations croisées. Des articles appellent des articles : un scientifique lit et assimile les travaux de ses précurseurs et de ses pairs et utilise leur expérience comme catalyseur et stimulant pour sa propre activité. »²⁶⁸

Plusieurs espaces de discussion sont imbriqués les uns dans les autres, ce que l'on peut lire dans l'annonce que font Jean Gribenski et Jean-Michel Nectoux d'une « nouvelle *Revue de Musicologie* » en 1979 :

« Par ailleurs, nous souhaiterions que, sans renoncer en rien à son caractère scientifique, notre revue s'insère dans les grands débats qui occupent la scène musicologique internationale, qu'il s'agisse de facture, d'interprétation, de langage. Nous aimerions que tous nos lecteurs considèrent la *Revue de Musicologie* comme le lieu de rencontre de leurs idées, de leurs travaux, de leurs choix et surtout comme un moyen d'expression nullement réservé à tel ou tel courant de pensée. »²⁶⁹

Par sa forme de publication même, la *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* représente cette inscription dans un réseau : publiée sur l'Internet, elle utilise « les possibilités des systèmes de communication de données à l'échelle mondiale » pour y ouvrir un « forum » pour la musicologie²⁷⁰.

²⁶⁵ *Ibid.* p. 190.

²⁶⁶ « *Audietur et altera pars* » = « Que l'on entende aussi la partie adverse »

« *Audietur et altera pars* » = « La partie adverse sera entendue » *In MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1.

²⁶⁷ CORPET, Olivier. Revues littéraires. *In Encyclopædia Universalis* [En ligne] [Consulté le 15/09/2009], 2008. Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/article2.php?napp=93654&nref=S927220>

²⁶⁸ HOUGHTON B. *Scientific periodicals. Their historical development, caractéristiques and control*. Linnet Books, 1975, p. 110 : « The millions of papers which comprise the literature of science and technology are knitted together into an intricate web of cross citations. Papers beget papers : a scientist will read and assimilate the works of his precursors and peers and use their experience as a catalyst and stimulant to his own activity. »

²⁶⁹ GRIBENSKI, Jean, NECTOUX, Jean-Michel. Une nouvelle Revue de Musicologie. *RM*, 1979, t. 65, n° 2, p. 117.

²⁷⁰ FÖRGER, Annette, MARX, Wolfgang, STOLLBERG, Arne, *et al.* *FMZw. Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft Online-Publikation* [En ligne]. Mise en ligne : 01/01/1998. Mise à jour : 04/12/2006 [Consulté le 27/04/2009]. Disponible

Pour l'*Archiv für Musikwissenschaft* au contraire, l'Internet constitue un moyen d'externaliser le débat, de créer un support de discussion avec les lecteurs et les intéressés, la revue elle-même, sur papier, étant considérée alors comme une « plate-forme » qui « documente la musique »²⁷¹ ; d'un autre point de vue, on peut concevoir cet espace sur le Web comme un prolongement du périodique vers un autre support matériel. Un déplacement semblable se produisait également en 1917 quand la Société française de Musicologie publiait dans son *Bulletin* les communications présentées oralement lors de ses séances²⁷². Dans cette publication, comme dans d'autres, paraissent parfois des « réponses » et des réactions successives. Par exemple, entre février 1928 et février 1929, la *Revue de Musicologie* fait paraître les échanges entre Peter Wagner et Amédée Gastoué sur la paraphonie ; se succèdent ainsi article, réaction et justification²⁷³.

Comme l'illustre cette discussion, l'image du forum que s'attribuent les revues est en général celle d'un espace de discussion, de « confrontation des arguments » où se joue une « lutte » nécessaire à l'avancée de la science et au « développement qualitatif » des connaissances²⁷⁴. L'éditeur scientifique du *Musical Quarterly* déclare d'emblée rester extérieur à cette lutte :

« Il s'ensuit que, ni dans ce numéro ni dans les suivants, l'Éditeur ne s'implique dans les opinions exprimées par les contributeurs. *The Musical Quarterly* sera leur forum, pas le sien.

Si les contributeurs conçoivent le monde de la musique sous un angle opposé au sien, ce sera tant mieux. »²⁷⁵

Pourtant, par sa fonction d'éditeur scientifique, il se trouve au centre de ce conflit à propos duquel Annette Béguin-Verbrugge écrit :

« Toute prise de pouvoir engendre des rivalités, des luttes et des subversions. Par textes interposés peuvent s'exercer des hostilités feutrées qui peuvent se transformer en affrontements bien réels. Un premier type de conflit s'exerce au sein du dispositif lui-même. Il concerne le statut intellectuel que prennent les zones de texte les unes par rapport aux autres en fonction des choix typographiques. Un second type de conflit, bien réel celui-là, concerne les acteurs engagés dans une lutte pour les textes dont ils s'estiment propriétaires ou défenseurs.

Les conflits typographiques sont des conflits symboliques qui traduisent sur le terrain du texte des rivalités institutionnelles ou personnelles au cœur d'une lutte pour la reconnaissance. Entre

sur : <http://www.fzwmw.de/>: « Die Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft (abgekürzt: FZMW) ist eine Internet-Publikation. Die Herausgeber setzen sich mit ihrer Fachzeitschrift zum Ziel, die Möglichkeiten der weltweiten Datenkommunikationssysteme zu nutzen, um dem Fach Musikwissenschaft auch innerhalb dieses Mediums ein Forum zu bieten [...]. »

²⁷¹ RIETHMÜLLER, Albrecht. Zum 57. Jahrgang, *AfMW*, 2000, vol. 57, n° 1, p. 1-2.

²⁷² *RM*, t. 3, vol. 2, p. 1-2 : Les « réunions périodiques [de la SFM] ont donné lieu à des communications et à des discussions où ont été traitées maintes questions intéressantes pour les études auxquelles elle [la SFM] s'est consacrée : son *Bulletin* les a recueillies pour la plupart [...] ».

²⁷³ WAGNER, Peter. La paraphonie. *RM*, février 1928, t. 9, n° 25, p. 15-19 ;

GASTOUÉ, Amédée. Paraphonie et paraphonistes. *RM*, mai 1928, t. 9, n° 26, p. 61-63 ;

WAGNER, Peter. A propos de la paraphonie (Réponse à M. Gastoué). *RM*, février 1929, t. 10, n° 29, p. 4.

²⁷⁴ GOODY, Jack. *La logique de l'écriture : aux origines des sociétés humaines*. Paris : Armand Colin, 1986. P. 92.

²⁷⁵ *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, n. p. : « It follows that the Editor does not commit himself either in this or in subsequent numbers to the opinions expressed by contributors. *The Musical Quarterly* will be their forum, not his. If contributors view the world of music from an angle opposed to his own, so much the better. »

éditeur et auteur, entre écrivain et illustrateur, entre artiste et critique, les relations textuelles sont complémentaires mais aussi concurrentielles. »²⁷⁶

Ainsi, le périodique ne fait pas qu'exprimer une diversité de points de vue ; il organise cette variété, et se fait la scène de rivalités sociales. Par la distribution de l'espace dans la revue, entre rubriques par exemple, par la typographie et la répartition du texte dans la page ou dans le numéro de revue, par la distribution des rôles – entre éditeur scientifique et auteur, entre responsable de rubrique et auteur d'article, entre ce dernier et l'auteur de recension – s'établit une échelle de positions sociales dans le collectif de la revue. Les membres du collectif ne sont donc ni neutres ni interchangeables : Gérard Leclerc souligne « l'importance de la signature » en tant que « marque de l'auteur et marque du vrai »²⁷⁷. Selon sa position sociale dans le collectif, l'auteur bénéficie d'un crédit plus ou moins grand, qui s'accroît d'autant plus que sa position est élevée. Étant gouvernée par des valeurs sociales et morales, comme la modestie, l'effacement de soi, la prudence et la politesse, la revue impose le silence, par l'absence de publication, sur les « défailances possibles de tel ou tel grand nom, sur les défauts de tel ou tel énoncé ». Pourtant, dans le même temps, la discussion des travaux des membres du collectif est « l'expression sociologique [...] de l'*institutionnalisation du doute* »²⁷⁸. Chaque mise en question de même que chaque expression de révérence ou de reconnaissance est une tentative de prise de pouvoir : l'auteur se positionne négativement ou positivement par rapport à un énoncé et espère ainsi faire grandir son image de chercheur et participer au progrès. Un texte de Maurice Cauchie paru dans la *Revue de Musicologie* en 1923 fournit un exemple de la manière dont sont parfois mis en cause les énoncés scientifiques :

« Enfin, le même contrat de mariage nous apprend que Charles Couperin, *le père* des trois frères organistes et clavecinistes qui commencèrent à illustrer le nom des Couperin, fut *lui-même organiste*. Notre aimable et savant confrère, M. Charles Bouvet, dans l'ouvrage si documenté qu'il a consacré à cette famille, nous a montré que ce Charles Couperin fut marchand. S'il en est ainsi, est-ce donc par pure gloriole que son fils Charles, le jour de l'établissement de son contrat de mariage, déclare que feu son père était organiste ? Je ne le crois pas : il me semble grandement probable que, si les trois frères sont devenus tous trois d'excellents musiciens, c'est que, dès leur première enfance, ils ont vécu dans un milieu musical : leur père, quoique marchand, devait certainement savoir toucher de l'orgue.

La dynastie des Couperin musiciens, que l'on savait déjà si longue, commence donc encore une génération plus tôt qu'on ne le croyait jusqu'à ce jour. »²⁷⁹

Les travaux de Charles Bouvet, que l'auteur discute, font autorité dans la recherche sur la famille Couperin. Ce musicologue, membre de la Société française de Musicologie, a soumis la première

²⁷⁶ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. P. 275-276.

²⁷⁷ LECLERC, Gérard. La crédibilité de l'énoncé scientifique contemporain : dernière figure de l'autorité ? *Esprit*, mars-avril 2005, n° 313, p. 167.

²⁷⁸ *Id.* *Histoire de l'autorité : l'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*. Paris : Presses universitaires de France, 1996, p. 364-365.

²⁷⁹ CAUCHIE, Maurice. Le contrat de mariage des parents du grand Couperin. *RM*, nov. 1923, t. 4, n° 8, p. 164.

contribution sur François Couperin au *Bulletin de la Société française de Musicologie* ; selon la recension de Lionel de la Laurencie, il a publié un ouvrage digne d'être salué, « le premier qui soit consacré à une de nos plus illustres dynasties musicales, celle des Couperin », « un livre solidement charpenté », d'un « vif intérêt », qui, lui-même, en son heure, « comble une lacune regrettable et enrichit la bibliographie musicologique » composée jusque-là des « travaux de Jal, Quittard, de MM. Pirro, Lhuillier, etc., [qui] fournissaient à la biographie des Couperin une foule de matériaux de haute valeur, mais [dont] il restait à édifier la synthèse »²⁸⁰. Par la présentation du contrat de mariage des parents de François Couperin, texte qu'il copie, dont il découpe certains « passages essentiels », Maurice Cauchie souhaite « tirer [...] quelques conclusions intéressantes », dont l'ultime semble être de rectifier une erreur commise par son « aimable et savant confrère » dans son « ouvrage si documenté », afin d'améliorer la connaissance sur cette famille de musiciens français. On peut s'amuser ici du fait que la remise en cause de l'autorité, ici tout de même assez catégorique, n'empêche pas le respect des règles de la politesse. Presque un an plus tard, minimisant son apport personnel, André Tessier renforce l'autorité de Charles Bouvet :

« Ce sont des glanes d'érudition, le champ a été moissonné déjà, par notre excellent collègue et secrétaire M. Charles Bouvet, dont le livre sur les Couperin est une manière de *corpus* des documents sur le sujet. Sans cesse, en classant ceux que voici, je me suis servi de ce livre, sans cesse je l'ai pris pour guide. Je suis heureux de m'acquitter d'une dette de gratitude en apportant à M. Bouvet quelques petits faits nouveaux qu'il saura interpréter et utiliser au mieux. »²⁸¹

L'auteur de cette reconnaissance de dette ne se garde pas de contredire d'autres confrères, André Pirro et Julien Tiersot, dans ce même texte et ailleurs²⁸². De tels exemples se rencontrent régulièrement dans les revues.

Les recensions d'ouvrages sont une autre occasion de prendre position par rapport à la production d'autrui. Ces textes ouvrent vers l'extériorité de la revue et intègrent un corpus de documents au territoire que celle-ci définit. Outre une fonction d'information, ils possèdent une dimension critique commune aux revues littéraires ou musicales. L'auteur de la recension revêt l'habit du lecteur, du critique, de l'évaluateur, c'est-à-dire de l'expert dans le domaine concerné. Prenons l'exemple des recensions de Lionel de la Laurencie sur les ouvrages concernant Couperin dans le *Bulletin de la Société française de Musicologie* et dans la *Revue de Musicologie*²⁸³. Ce musicologue,

²⁸⁰ L[A] L[AURENCIE], L[lionel] de. [Recension de] Bouvet, Charles. Une dynastie de musiciens français : les Couperin, organistes de l'église Saint-Gervais. Paris, Delagrave, 1919, in-8° de xiv + 305 pp. *BSFM*, 1919, t. 1, n° 5, p. 255-256.

²⁸¹ TESSIER, André. François Couperin à l'orgue de Saint-Gervais. Quelques documents inédits. *RM*, mai 1924, t. 5, n° 10, p. 56.

²⁸² *Ibid.*, p. 60.

TESSIER, André. Deux lettres du prince Antoine 1^{er} de Monaco à François Couperin. *RM*, nov. 1925, t. 6, n° 16, p. 172.

²⁸³ L[A] L[AURENCIE], L[lionel] de. [Recension de] Bouvet, Charles. Une dynastie de musiciens français : les Couperin, organistes de l'église Saint-Gervais. Paris, Delagrave, 1919, in-8° de xiv + 305 pp. *BSFM*, 1919, t. 1, n° 5, p. 255-256.

fondateur de la Société française de Musicologie, s'est spécialisé dans la musique française de Lulli à Gluck. Dans chacune de ces recensions, Lionel de la Laurencie commence par établir sa connaissance du domaine et des travaux de l'auteur dont il critique l'ouvrage, plus précisément à situer l'ouvrage dans le réseau de publications sur le même sujet. Il s'attribue nettement le rôle de l'évaluateur, qui porte un jugement de valeur sur l'ouvrage recensé, attitude que l'on réserve à ces rubriques et bannies des articles de recherche ; il ne renonce pas ici aux qualificatifs suivants : « “à la page” », « production si vaste et si variée », « attachant tableau », « fines analyses », « excellent ouvrage ». Située à la fin des numéros de revue, en quelque sorte en annexe, la rubrique des recensions ressemble à un espace intermédiaire entre l'extérieur et l'intérieur du territoire, dans lequel on soumet les ouvrages à un procès, dont seuls quelques-uns bénéficient, avant leur admission dans le cercle du collectif.

Reprenant les termes de Mikhaïl Bakhtine, Yves Jeanneret conçoit le texte de recherche en sciences de l'homme comme « une appréhension active du discours d'autrui ». Selon lui, « faire science, c'est écrire au pluriel. C'est rédiger une *monographie polyphonique*, acte scripturaire nourri d'une pluralité de voix. »²⁸⁴ La polyphonie soumet les voix à une distribution normée et hiérarchisée : celles-ci ne sont pas équivalentes les unes aux autres, pas plus qu'elles ne s'expriment de manière désordonnée ; j'en ai relevées certaines ci-dessus. « Nous savons que [...] », « vous n'ignorez pas que [...] », « on a prétendu que [...] » écrit Charles Bouvet pour introduire son article sur Couperin dans le *Bulletin de la SFM*²⁸⁵, s'inscrivant dans un « espace discursif préexistant »²⁸⁶. Se fondant sur le discours des autres qu'il contraint à une certaine violence pour énoncer le sien, le chercheur prend la parole²⁸⁷, conteste celle des autres, découpe le texte des autres²⁸⁸, le recompose, lui fait côtoyer d'autres textes, le commente et l'interprète.

Il se place au centre d'une arène – image qu'emploie Glenn Gould lorsqu'il évoque la situation du pianiste sur scène face au public – visible aux yeux de tous, se soumet à l'examen et à la critique. Selon Annette Béguin-Verbrugge, « le scripteur [...] mène une sorte de lutte pour la reconnaissance à travers l'affirmation d'une position discursive, point de vue sur le discours de l'Autre »²⁸⁹, comme Charles Bouvet dans cet exemple :

Id. [Recension de] Julien Tiersot, Les Couperin (collection Les Maîtres de la musique). Paris, Alcan, 1 vol. in 8° de 216 pages. *RM*, nov. 1926, t. 7, n° 20, p. 222-223.

Id. [Recension de] André Tessier. Couperin (collection Les Musiciens célèbres). Paris, Laurens, 1926, 1 vol. in 8° de 128 pages et 12 reproductions hors texte. *RM*, nov. 1926, t. 7, n° 20, p. 223-224.

²⁸⁴ JEANNERET, Yves. Une monographie polyphonique : le texte de recherche comme appréhension active du discours d'autrui. *EC*, 2004, n° 27, p. 58.

²⁸⁵ BOUVET, Charles. Trois Airs de François Couperin le Grand sur des paroles profanes. *BSFM*, 1918, t. 1, n° 3, p. 145.

²⁸⁶ JEANNERET, Yves. *Op. cit.*, p. 61.

²⁸⁷ FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1971. 82 p.

²⁸⁸ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. P. 261.

²⁸⁹ *Ibid.*

« La modestie fut-elle bien la cause qui détermina François Couperin à cette localisation de son talent ? Ne serait-ce pas plutôt qu'il se rendait parfaitement compte de la difficulté d'exceller dans deux genres demandant des aptitudes si spéciales pour chacun d'eux ? »²⁹⁰

Il prend ensuite position – « Si, comme nous le pensons [...] » – mais s'assure immédiatement de la protection d'un éminent personnage comme Tartini, « l'admirable maître de Padoue ».

Le réseau des discours auquel appartient l'écrit musicologique n'est pas réduit aux seuls textes de recherche. L'analyse des textes sur François Couperin dans la *Revue de Musicologie* révèle la diversité des discours que les auteurs s'approprient parmi les documents « sources » textuels ou musicaux et les travaux de recherche : correspondance, inventaires, catalogues de bibliothèques, documents notariaux, archives, différentes versions d'œuvres musicales, articles, monographies, etc. S'entrecroisent les productions musicales examinées, les témoignages d'époque, les travaux musicologiques du passé et les études plus récentes, comme ci-dessous :

« Fétis en a parlé avant Danjou, contrairement à ce que j'ai dit dans l'article de la *Revue Musicale* précité, car la 1^{re} édition de la *Biographie* est bien antérieure à l'article de Danjou dans sa *Revue de Musique religieuse*. Néanmoins Danjou, comme nous le verrons, connaissait les messes d'orgue longtemps avant d'écrire son article, et c'est vraisemblablement lui qui a attiré l'attention de Fétis sur cet ouvrage. »²⁹¹

Dans une note de son article, André Tessier révisé une de ses propositions antérieures concernant l'histoire des travaux sur une œuvre de François Couperin, se situant ainsi également dans son propre corpus de textes, attitude que les citations révèlent souvent. Les articles de recherche sur ce compositeur connaissent une certaine évolution : au fil des ans, ils s'enrichissent des travaux antérieurs, tout en restant concentrés sur les documents « sources » et accordant la priorité aux productions du collectif de la Société française de Musicologie²⁹². Aux références à des textes, inédits ou publiés, s'ajoutent celles faites aux communications orales : Charles Bouvet indique que la troisième composition objet de son examen et que François Couperin a composée sur des paroles profanes lui « a été signalée par M. Julien Tiersot qui la découvrit en collationnant des volumes appartenant à la Bibliothèque du Conservatoire »²⁹³.

²⁹⁰ BOUVET, Charles. Trois Airs de François Couperin le Grand sur des paroles profanes. *BSFM*, 1918, t. 1, n° 3, p. 145.

²⁹¹ TESSIER, André. Un exemplaire original des pièces d'orgue de Couperin. *RM*, mai 1929, t. 10, n° 30, p. 110.

²⁹² Je note qu'un des auteurs de ces textes et auteur du premier texte paru sur Couperin dans le *Bulletin de la SFM*, Charles Bouvet, pratique volontiers l'autocitation et se fonde principalement sur les documents d'époque. Dans une recension d'un de ses ouvrages, Julien Tiersot écrit : « L'on a pu constater dans son nouvel ouvrage la tendance à ne pas trop vouloir tenir compte des résultats qui sont venus s'ajouter à ses premières conclusions [...] sur lesquelles des recherches postérieures ont rectifié ses dires. » In TIERSOT, Julien. [Recension de] Charles Bouvet, Nouveaux Documents sur les Couperin. (Musiciens oublié, Musique retrouvée). À Paris, chez Pierre Bossuet, éditeur. *RM*, mai 1934, t. 15, n° 50, p. 113.

²⁹³ BOUVET, Charles. Trois Airs de François Couperin le Grand sur des paroles profanes. *BSFM*, 1918, t. 1, n° 3, p. 147. Plus loin dans cette revue, Julien Tiersot fait lui-même référence à ces recherches à la Bibliothèque du Conservatoire : « Dans un carton de la série « Violon », à la Bibliothèque du Conservatoire, au nom de Couperin, est classé... » ; « Lorsque au cours d'une recherche fortuite, déjà ancienne, dans ces cartons, j'aperçus pour la première fois ces pages couvertes de la gravure musicale [...] » In Tiersot, Julien. Les Nations : Sonates en trio de François Couperin. *RM*, juin 1922, t. 3, n° 2, p. 50-58.

Le lecteur de ces textes sur Couperin en particulier et de la *Revue de Musicologie* en général constate l'effort que les auteurs produisent pour porter à la lumière des documents inédits. Par l'accumulation de documents, ils contribuent à l'accroissement du patrimoine collectif, patrimoine dont la publication permet le partage avec d'autres collectifs. Ainsi, à propos de François Couperin, Edward Corp note :

« Les œuvres non publiées de Couperin qui ont survécu se trouvent parmi les copies manuscrites réalisées par “copiste Z”. Si nous n'avions pas ces copies, notre connaissance de la musique de Couperin se trouverait très considérablement réduite. »²⁹⁴

De plus, les révisions et les mises en cause successives des discours transforment le corpus de texte qui constitue ce patrimoine, obéissent à une logique d'avancée et de progrès de la science. Si sur ce forum qu'est la revue se tient un conflit des membres entre eux pour leur reconnaissance individuelle, cette lutte, lorsqu'elle est contrôlée, permet d'accroître la puissance collective.

3.2. Le musicologue interprète

Dans un texte célèbre, Bruno Latour renvoie à la *Bibliothèque de Babel* de Jorge Luis Borges, nouvelle dans laquelle, selon ses propos, « l'empire des signes apparaît comme une forteresse d'intertextualité » ; « pleine et solide aussi longtemps que l'on s'intéresse aux seules gloses de l'exégèse, elle semble vide et fragile dès que l'on cherche à relier les signes aux mondes qui l'entourent ». Il emprunte le « chemin » suivant :

« Au lieu de considérer la bibliothèque comme une forteresse isolée ou comme un tigre de papier, je voudrais la peindre comme le noeud d'un vaste réseau où circulent non des signes, non des matières, mais des matières devenant signes. La bibliothèque ne se dresse pas comme le palais des vents, isolé dans un paysage réel, trop réel, qui lui servirait de cadre. Elle courbe l'espace et le temps autour d'elle et sert de réceptacle provisoire, de dispatcher, de transformateur et d'aiguillage à des flux bien concrets qu'elle brasse en continu. »²⁹⁵

Je poursuis provisoirement la comparaison tentée dans le chapitre 3 entre le périodique et la bibliothèque, entre le périodique et le « centre de calcul » défini par Bruno Latour. Selon des opérations complexes, le périodique découpe la « réalité », la transforme, puis la projette sur papier et la renvoie au monde ainsi modifiée et disciplinée. Dans cette bibliothèque, circulent, selon Bruno Latour, des « matières devenant signes » : l'objet central des périodiques musicologiques est une « matière » sonore, transposée par la musicographie sur papier en signes musicaux ou alphabétiques. Un des principaux acteurs de ce déplacement est le musicologue, un interprète au sens général d'intermédiaire.

²⁹⁴ CORP, Edward. The Musical Manuscripts of « Copiste Z » : David Nairne, François Couperin, and the Stuart Court at Saint-Germain-en-Laye. *RM*, 1998, t. 84, n° 1, p. 38.

²⁹⁵ LATOUR, Bruno. Ces réseaux que la raison ignore – laboratoires, bibliothèques, collections. P. 23.

Un détour lexicologique et étymologique aidera à éclairer les rôles que j’attribue ici à l’interprète. Selon le *Trésor de la langue française*, l’« interprète » est soit la « personne qui traduit un texte d’une langue dans une autre », « qui traduit les paroles d’un orateur, ou le dialogue de deux ou plusieurs personnes ne parlant pas la même langue », soit une « personne qui explique, cherche à rendre clair un texte, une pensée », une personne « qui donne un sens symbolique, allégorique, mystique à quelque chose », une « personne chargée de faire connaître les intentions, les désirs d’une autre », ou un « artiste qui joue un rôle ou un morceau de musique en traduisant de manière personnelle, les intentions d’un auteur ou d’un musicien », ou encore un « artiste qui reproduit un modèle ou la nature de manière personnelle, selon sa propre vision des choses »²⁹⁶. Ces différences peuvent se réduire en la synthèse suivante : l’interprète est un « agent entre deux parties », un intermédiaire, un médiateur, un négociateur, termes que recouvre le latin « *interpres* »²⁹⁷. Selon Viviane Couzinet,

« [...] la médiation se manifeste par l’émergence d’un système de représentations commun entre l’énonciateur et le destinataire. La notion de représentation qui désigne “une représentation de ce qui est perçu” sera utilisée ici dans son sens historique d’action “de rendre présent ou sensible à l’esprit, à la mémoire, au moyen d’une image, d’une figure, d’un signe et par métonymie, ce signe, image, symbole en allégorie”. Cette notion est plus large que le concept de “représentations sociales” qui désigne une “forme de connaissance, socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d’une réalité commune à un ensemble social”. »²⁹⁸

La revue est un de ces « système[s] de représentations » qui émerge de l’action d’interprétation du musicologue. Comme Viviane Couzinet, je retiens la définition historique de la notion de représentation empruntée au *Dictionnaire historique de la langue française*, tout en l’associant à la seconde exposée dans la citation, la revue participant à construire et à partager une forme de connaissance commune à un collectif. Je préfère adopter ici le concept d’interprétation plutôt que celui de médiation, pour partie en raison de l’importance du premier en musique, survalorisé selon Catherine Kintzler²⁹⁹. Par ailleurs, ce concept rend tangible, davantage que celui de médiation, l’emprise qu’exerce le musicologue, dans ses fonctions d’auteur et d’éditeur, sur son objet matériel ou sonore, par filtrage, attribution de sens ou fixation. Je ne trancherai pas dans ces pages entre la reformulation, le commentaire, l’explication, l’exploitation ou l’interprétation comprenant celle-ci dans une acception large.

²⁹⁶ « Interprète ». *Trésor de la langue française informatisé*. In *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. 2008. [Consulté le 29/04/2009] Disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/definition/interpr%C3%A8te>

²⁹⁷ GAFFIOT, Félix. *Dictionnaire latin-français*. Paris : Hachette, 1934. P. 844. [Consulté le 29/04/2009] Disponible sur : <http://www.dicfro.org/?dict=gaffiot&word=interpr%C3%A9tation>

²⁹⁸ COUZINET, Viviane. *Médiations hybrides : le documentaliste et le chercheur en sciences de l’information*. P. 63.

²⁹⁹ KINTZLER, Catherine. Pourquoi survalorisons-nous l’interprétation en musique ? Le modèle alphabétique et l’exemple de Glenn Gould. *DEMéter*, décembre 2002. [Consulté le 10/09/2008] Disponible sur : <http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/interpretation/kintzler.pdf>

Catherine Kintzler rapproche l'interprétation de la lecture. La musique, en raison de sa dimension allographique, donne à celle-ci une place particulière :

« [...] en musique l'acte de lecture est réservé à l'interprète, celui-ci a pour tâche de le restituer analogiquement à l'auditeur et de faire en sorte que l'écoute, par elle-même, s'apparente à une lecture de production où l'auteur et le lecteur, le spectateur et le comédien, l'interprète et l'auditeur sont convoqués au même point. »³⁰⁰

Dans une opération inverse, le musicographe restitue le matériau sonore sous forme écrite, pour faire entendre intérieurement la musique à un lecteur. Pour cela, il dispose des notations musicale et alphabétique, qu'il utilise en fonction du public auquel il s'adresse. Si le critique musical traduit la musique en mots, lisibles par tous, le musicologue vise un lectorat spécialisé qui maîtrise la lecture de la notation musicale : il mêle des exemples musicaux à son texte. Pourtant, dans sa tentative de faire entendre la musique, il emprunte parfois un geste évaluateur, semblable à celui du critique. Dans l'exemple ci-dessous, par le moyen de sa plume, Charles Bouvet tente de faire entendre au lecteur des Pièces de viole de Couperin :

« Composées vers la fin de la vie du compositeur, ces suites témoignent d'un génie d'invention et d'une maîtrise d'écriture ayant atteint leur complet développement. La musique, libre de toute entrave, s'élançe, libre, légère, souple et affinée, et ces qualités seules sont une raison qui suffirait, à défaut même des autres preuves, pour nous convaincre que ces Pièces de viole sont issues du même génie et écrites par la même plume que les Pièces de clavecin, les Sonates et les Concerts, chefs-d'œuvre dont la musique française s'honore aujourd'hui plus encore qu'aux temps, déjà lointains, où ils ont été créés. »³⁰¹

L'écriture constitue un des « instruments » du musicologue en tant que scientifique et interprète. Dans un article intitulé « Instruments de musicologie », Nicolas Donin étudie un type de littérature musicale intermédiaire entre la critique musicale et le texte musicologique ; il s'agit du guide d'écoute dont la fonction est bien de *faire entendre*, c'est-à-dire de « faciliter la compréhension et/ou l'audition » d'une œuvre musicale :

« Le guide d'écoute est une musico-graphie en acte puisqu'en informant l'auditeur à partir d'un univers de textes, il *informe* – donne forme à – son écoute et sa lecture, impose à celle-ci des catégories. »³⁰²

Or, l'écriture musicologique hérite de nombreuses « opérations textuelles » mises en œuvre dans cette littérature analytique du XIX^e siècle : selon Oliver Donin, « la musicologie a pleinement joué le rôle de la raison graphique, de façon toujours plus prononcée et spécialisée au long du siècle, afin de manier toujours plus finement le texte musical ». Comme dans les guides d'écoute, la partition n'est pas reproduite dans son intégralité ou plutôt dans son intégrité : le musicologue procède souvent au découpage de la partition d'origine en ne retenant que certains passages, à sa « réduction (c'est-à-dire

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ BOUVET, Charles. Les Pièces de Viole de François Couperin. *RM*, juin 1922, t. 3, n° 2, p. 65.

³⁰² DONIN, Nicolas. Instruments de musicologie. *Filigrane*, 2005, n° 1, p. 156.

sélection d'une voix principale, réécriture condensée d'informations harmonico-contrapuntiques, et éliminations de données telles que l'intensité, l'agogique, etc.) », à l'effacement pour ne retenir que ce qui lui paraît essentiel. Dans son découpage, il établit une hiérarchie identique à celle constatée dans les thématiques privilégiées des revues : « hauteurs et rythmes priment » ; « articulation et phrasé peuvent compter » ; « nuances et indications d'instrumentation sont rares »³⁰³. Ces opérations visent à rendre visibles – ou audibles – les éléments nécessaires à la démonstration du musicologue, à faciliter la lecture. Dans les périodiques musicologiques, selon leur fonction et leur importance matérielle, les exemples musicaux, séparés, organisés en listes ou en tableaux, sont placés soit au fil du texte, soit à la fin de l'article³⁰⁴. Malgré la tendance à la précision et à la fidélité par rapport à la partition d'origine, les auteurs recourant très fréquemment à la reproduction photographique de documents originaux, on remarque les transformations que la projection sur la page impose au matériau sonore. Par ailleurs, par la publication, le musicographe fait accéder à la lumière l'œuvre « injustement oubliée » : le *Bulletin de la Société française de Musicologie* et l'*Archiv für Musikwissenschaft* fournissent des exemples d'éditions d'œuvres inédites, souvent placées en fin de numéro³⁰⁵.

De manière générale, l'interprétation suppose une exhibition, une révélation, une mise en lumière de ce qui serait caché ou qui aurait disparu. J'ai déjà mentionné l'antonymie que repère Fanny Rinck entre l'obscurité et la clarté dans les écrits de sciences du langage et d'études littéraires ; comme le spécialiste d'études littéraires qui « donne [...] de lui l'image d'un fin interprète qui accède aux significations profondes de l'œuvre »³⁰⁶, le musicologue cherche à révéler le sens caché du texte musical, à faire la lumière sur des éléments inexplicables, de montrer quelque chose « sous un jour nouveau » comme Charles Bouvet pour François Couperin, « l'illustre claveciniste de Louis XIV, du régent Philippe II d'Orléans, et de Louis XV »³⁰⁷. L'auteur de l'article musicologique « montre », « fait connaître », « signale », « fait ressortir », « révèle », « aperçoit », « remarque », « clarifie », etc. Il fait la lumière sur ce qui reste ignoré, comme, parmi de nombreux autres, Julien Tiersot en 1922 :

« Et l'on ignore plus complètement encore que Couperin a consacré une partie de sa vie à écrire de la musique religieuse et composé de nombreuses pages pour enrichir le répertoire des offices de la chapelle du Roi ou de ceux des couvents et des paroisses.

Je voudrais, en un raccourci rapide, montrer ce que fut son activité à ce point de vue particulier. »³⁰⁸

³⁰³ *Ibid.* p. 141-179.

³⁰⁴ Cf. Annexe 5, 6. Exemples musicaux ; Annexe 3, 6. Exemples musicaux

³⁰⁵ Par exemple :

ZWICK, Gabriel. Deux motets inédits de Philippe de Vitry et de Guillaume de Machaut. *RM*, 1948, t. 30, n° 85-88, p. 28-57.

BERGER, Christian. "Pour Doulez Regard..." Ein neu entdecktes Handschriftenblatt mit französischen Chansons aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. *AfMW*, 1994, vol. 51, p. 51-77.

³⁰⁶ RINCK, Fanny. Écrire au nom de la science et de sa discipline : les figures de l'auteur dans l'article en sciences humaines. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 110

³⁰⁷ BOUVET, Charles. Trois Airs de François Couperin le Grand sur des paroles profanes. *BSFM*, 1918, t. 1, n° 3, p. 148.

³⁰⁸ TIERSOT, Julien. François II Couperin : compositeur de musique religieuse. *RM*, sept. 1922, t. 3, n° 3, p. 101.

Chercheur en sciences humaines et sociales, le musicologue construit son propre discours sur celui d'autrui³⁰⁹ dont les supports peuvent être partitions, contrats, inventaires, catalogues, traités, ouvrages, etc. Il oriente et choisit dans un souci d'honnêteté et de fidélité par rapport aux discours convoqués : références bibliographiques qui donnent du chercheur « une image de lecteur assidu et honnête vis-à-vis de ses sources »³¹⁰, ainsi que de spécialiste du domaine, description détaillée et scrupuleuse des documents, citation identifiable par des marques typographiques, reproduction des sources. Scientifique, le musicologue se fait l'intermédiaire entre l'invisible – dans sa dimension sonore, psychologique, magique ou divine, passée, cachée, dérobée à l'appréhension immédiate – et le visible. Pour ce qui concerne les sciences de la nature, Baudouin Jurdant estime que :

« La science, que les anciens considéraient déjà comme étant d'inspiration divine, met en place un discours sur le monde, apparemment surgi des faits eux-mêmes et non des hommes. »³¹¹

Le discours du musicologue surgirait alors du document lui-même. C'est ce que ce les auteurs des textes sur François Couperin dans la *Revue de Musicologie* visent à faire croire pour certains d'entre eux, attitude qui s'affirme dans la seconde moitié du XX^e siècle. Le musicologue tente à faire disparaître sa fonction d'interprète qui agit sur le discours d'autrui et qui, éventuellement, pourrait trahir celui-ci. Le document parle de lui-même, « apporte des données [...] précieuses »³¹², donne des indications, peut « faire jaillir quelque lumière nouvelle »³¹³, lui-même est susceptible de faire jaillir la vérité, « trahit » comme la signature de Couperin :

« Nous publions ci-après cet acte de cession, qui nous présente la dernière signature connue de l'illustre compositeur. Signature émouvante : si elle est en effet exactement semblable à celle qu'il apposait moins de deux années plus tôt sur le bail de son appartement et que nous avons reproduite ici-même, elle trahit en même temps dans le geste graphique une hésitation, une gêne et comme un tremblement, qui traduisent la fatigue et l'affaiblissement du grand Couperin. »³¹⁴

Si la signature « traduit » l'état du compositeur, le musicologue ne disparaît pourtant pas derrière le document : il engage sa subjectivité par son style d'écriture et fait état de son acte de publication. Trois ans plus tard, Pierre Hardouin supprime autant que possible de son texte les traces de la part qu'il prend à la révélation et à la lecture des documents, accorde la parole aux sources elles-mêmes de la manière suivante :

« D'où la nécessité en fin de compte d'ébrécher le capital, sur avis des parents et amis et autorisation du lieutenant civil :

³⁰⁹ JEANNERET, Yves. Une monographie polyphonique : le texte de recherche comme appréhension active du discours d'autrui. *EC*, février 2005, n° 27, p. 57-74.

³¹⁰ RINCK, Fanny. *Op. cit.*, p. 97.

³¹¹ JURDANT, Baudouin. Le désir de scientificité. *Alliage*, 1999, n° 41-42. Disponible sur : http://www.tribunes.com/tribune/alliage/41-42/Jurdant_41.htm

³¹² TESSIER, André. Un exemplaire original des pièces d'orgue de Couperin. *RM*, mai 1929, t. 10, n° 30, p. 115.

³¹³ ANTOINE, Michel. Autour de François Couperin. *RM*, déc. 1952, t. 34, n° 103-104, p. 109.

³¹⁴ *Id.* Un acte inédit de François Couperin. *RM*, juillet 1955, vol. 37, p. 77.

L'an 1687, le quatorziesme jour de juillet,... sont comparus les parents et amis de François Couperin [...] »³¹⁵

Dans cette dissimulation de sa fonction de publication, le musicologue manifeste son désir de scientificité. Son activité scientifique consiste à révéler au public des données qui ne sont pas directement accessibles. Dans la mesure du possible, preuve ou relique, le document est donné à voir au lecteur, reproduit au sein des pages de l'article ou du numéro.

Pourtant, dans sa rédaction, l'auteur de l'article musicologique donne un ordre à sa présentation :

« Avant d'examiner l'œuvre musicale, reproduisons la page par laquelle l'auteur a jugé opportun de la faire précéder, en matière de préface. Elle fera connaître quelques-unes de ses idées et contribuera à fixer certains points de sa propre histoire. »³¹⁶

Il met un terme à son discours :

« Il y aurait encore bien d'autres choses à dire ; mais il faut savoir nous borner. »³¹⁷

Le musicologue Julien Tiersot déclare ici son intervention sur son propre discours et sa fonction d'intermédiaire par rapport à celui d'autrui. Il ne cache pas son rôle de guide dans la lecture :

« Il y a là une apparente anomalie qu'il importe de signaler et d'expliquer. »³¹⁸

Dans leur très grande majorité, les documents reproduits ou copiés dans les articles sont commentés. Ils constituent une porte d'entrée dans la vie du compositeur, permettent de « parvenir à une connaissance plus intime de ce maître »³¹⁹, aident « à restituer le cadre où s'écoulèrent ses dernières années »³²⁰. À l'aide du document, le musicologue tente de pénétrer dans l'intimité psychologique du personnage qu'il étudie :

« Mais je n'ai voulu que suivre François Couperin le Grand au banc d'orgue de Saint-Gervais. J'espère que ces textes d'archives, ces procès-verbaux, bien que laborieusement rédigés, auront pu parfois nous le montrer de près et presque dans son intimité psychologique. »³²¹

L'étude graphologique du manuscrit est un instrument dont le musicologue se sert pour accéder au monde intérieur du compositeur :

« Il n'est pas jusqu'à la graphie de cette lettre qui ne révèle une nature délicate. Esprit orné et critique, se défiant de lui-même parce que modeste, imagination vive, âme tendre, voilà ce que notre lettre indique formellement. »³²²

Les valeurs positives que Charles Bouvet affecte à la personnalité de François Couperin sont un signe de la survalorisation du compositeur héritée du mythe du génie créateur qui s'est développé dans

³¹⁵ HARDOUIN, Pierre. Quelques documents relatifs aux Couperin. *RM*, déc. 1955, vol. 37, p. 155.

³¹⁶ TIERSOT, Julien. Les Nations : Sonates en trio de François Couperin. *RM*, juin 1922, t. 3, n° 2, p. 51.

³¹⁷ *Id.* François II Couperin : compositeur de musique religieuse. *RM*, sept. 1922, t. 3, n° 3, p. 109.

³¹⁸ TIERSOT, Julien. Les Nations : Sonates en trio de François Couperin. *RM*, juin 1922, t. 3, n° 2, p. 53.

³¹⁹ ANTOINE, Michel. Autour de François Couperin. *RM*, déc. 1952, t. 34, n° 103-104, p. 114.

³²⁰ *Ibid.*, p. 114.

³²¹ TESSIER, André. François Couperin à l'orgue de Saint-Gervais. Quelques documents inédits. *RM*, mai 1924, t. 5, n° 10, p. 56.

³²² BOUVET, Charles. Trois notes sur les Couperin. *RM*, août 1927, t. 8, n° 23, p. 148.

la seconde moitié du XVIII^e siècle. La volonté du musicographe de se constituer médiateur entre le monde des vivants et des morts amuse Claude Debussy :

« *Lettre ouverte à Monsieur le Chevalier C. W. Gluck*

Monsieur,

Vais-je vous écrire ou vous évoquer ? Ma lettre ne vous arrivera vraisemblablement pas, et il est douteux que vous consentiez à quitter le séjour des ombres heureuses pour venir causer avec moi des destinées d'un art, dans lequel vous avez suffisamment excellé, pour désirer que l'on vous laisse dehors des discussions qui ne cessent de l'agiter. J'userai donc alternativement de l'écriture ou de l'évocation en vous dotant d'une vie imaginaire qui permet certaines licences. Veuillez excuser le manque d'admiration pour votre œuvre ; je n'en oublierai pas le respect dû à un homme aussi illustre que vous. »³²³

Tout en simulant un contact avec l'au-delà, avec Christoph Willibald von Gluck, Claude Debussy rompt l'illusion, en premier lieu par le geste d'écriture lui-même : il dément toute possibilité de communication avec le compositeur disparu dont il met l'autorité en cause.

Le mystère de la musique évoqué notamment par Charles Seeger dans *The Musical Quarterly*³²⁴, ses dimensions rituelle et magique que l'on attribue aussi à l'écriture, donnent de la composition musicale une image parfois diabolique véhiculée par la tradition romantique, en particulier par E.T.A. Hoffmann, et par des écrivains comme Thomas Mann dans *Doktor Faustus*. Hugues Dufourt écrit :

« Et pourtant, il est vrai, l'écriture musicale sent le souffre. La rencontre de l'œil et de l'oreille engendre une confusion pernicieuse. »³²⁵

Cette confusion entre le visible et l'invisible qui permet un cryptage de la musique, encourage à extraire du texte musical ce que l'œil voit et que l'oreille ne peut entendre ou difficilement, que ce soit un sens caché ou la structure de l'œuvre. Accompagné de quelques musicologues, Jacques Viret invite à s'intéresser à l'herméneutique de la musique à la suite de Hermann Kretzschmar, d'Arnold Schering et de Carl Dahlhaus³²⁶, trois auteurs de l'*Archiv für Musikwissenschaft*. En 1918-1919, Egon Wellesz répartit les méthodes des sciences historiques de la culture en quatre groupes dont celui de l'interprétation³²⁷. L'analyse musicale élabore des méthodes et des langages qui permettent de condenser, de comparer³²⁸, de projeter³²⁹, de transcrire, de modéliser³³⁰, de focaliser³³¹, de représenter l'œuvre musicale. Or, selon Yves Jeanneret,

³²³ DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche*. Paris : Gallimard, 1987. P. 100-103.

³²⁴ SEEGER, On the principles of musicology. *MQ*, 1924, vol. 10, p. 244.

³²⁵ DUFOURT, Hugues. *Musique, pouvoir, écriture*. Paris : Christian Bourgois, 1991. P. 180.

³²⁶ VIRET, Jacques. L'herméneutique musicale : voie de recherche et de réflexion. In VIRET, Jacques (dir.). *Approches herméneutiques de la musique*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2001, p. v-viii.

³²⁷ WELLESZ, Egon. Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 449.

³²⁸ Par exemple dans OWENS, Peter. Revelation and fallacy : observations on compositional technique in the music of Peter Maxwell Davies. *MA*, octobre 1994, vol. 13, n°s 2-3, p. 161-202.

³²⁹ Par exemple dans BERNARD, Jonathan W. Voice leading as a spatial function in the music of Ligeti. *MA*, octobre 1994, vol. 13, n°s 2-3, p. 227-253.

³³⁰ Par exemple dans MESNAGE, Marcel. *La terrasse des audiences du clair de lune* : esquisse d'analyse modélisée. *AM*, juin 1989, n° 16, p. 31-43.

« L'autonomisation de l'activité scientifique et la division des disciplines modernes s'accompagnent de la création de codes dont le statut sémiologique est très divers : langage algébrique rendu difficile d'accès par son extrême abstraction, nomenclatures dont le mode d'organisation et l'étendue échappent au profane, terminologies techniques liées à un processus matériel complexe, langages informatiques artificiellement créés jusque dans leur syntaxe, etc. Les spécialistes développent des systèmes de communication iconiques, images, graphes, tableaux, courbes, qui ne sont pas lisibles sans une initiation. »³³²

Les outils développés par l'analyse musicale exigent une telle initiation. Si de nombreuses méthodes sont issues du domaine strictement musical, comme la théorie schenkérienne par exemple, des emprunts sont également faits à des disciplines du texte telles que les sciences du langage, la sémiotique³³³, la littérature, ainsi qu'aux mathématiques et à l'informatique. En réponse à des pratiques de composition et aux vertus mêmes de la musique qui, selon Hugues Dufourt, « s'approprie les développements de la pensée abstraite »³³⁴, l'analyste musical se laisse séduire par la magie, par la scientificité et par l'efficacité du chiffre que par exemple la *pitch-class-set-theory* exploite³³⁵. Par la voie de la fiction, *Le Jeu des perles de verre* de Hermann Hesse, présenté dans le chapitre 1, développe d'une part l'idée de la parenté entre la musique et les mathématiques, d'autre part, celle que le langage spécialisé et élitiste participe à la clôture du collectif qui le maîtrise ; toutefois, l'auteur du roman invite à la rencontre du monde normal et du monde savant³³⁶.

L'activité scientifique de même que les instruments qu'utilise le chercheur sont fondés sur le langage. Je n'ai évoqué précédemment que l'approche du compositeur, de l'œuvre musicale et du langage musical par le musicologue, sans tenir compte de celle du contexte social de la musique et des pratiques qui l'entourent. Le sociologue de la musique manipule le discours des autres, le plie à des procédures méthodologiques d'entretien, d'enquête et de dépouillement, le soumet à des impératifs techniques, logiciels notamment.

La proximité de l'art et de la science évoquée précédemment ainsi que l'objet artistique de la musicologie mettent le musicologue dans une position de défense. Dans sa bataille pour la légitimité scientifique, celui-ci tente de démêler les confusions entre les deux domaines. Ainsi, parmi les méthodes des sciences historiques de la culture qu'Egon Wellesz recense et mentionnées ci-dessus, compte la représentation des résultats de la recherche, c'est-à-dire la restitution du travail du

³³¹ Par exemple dans FORTE, Allen. *La terrasse des audiences du clair de lune* : approche motivique et linéaire. Les ensembles motiviques comme facteur fondamental d'unité et de contraste. *AM*, juin 1989, n° 16, p. 23-29.

³³² JEANNERET, Yves. *Écrire la science : formes et enjeux de la vulgarisation*. P. 35-36.

³³³ Par exemple dans TARASTI, Eero. L'analyse sémiotique d'un prélude de Debussy : *La terrasse des audiences du clair de lune*. *AM*, juin 1989, n° 16, p. 67-74.

³³⁴ DUFOURT, Hugues. *Musique, pouvoir, écriture*. Paris : Christian Bourgois, 1991. P. 61.

³³⁵ Par exemple dans KURTH, Richard. Partition lattices in twelve-tone music : an introduction. *JMT*, printemps 1999, vol. 43, n° 1, p. 21-82.

³³⁶ HESSE, Hermann. *Le Jeu des perles de verre : essai de biographie du Magister Ludi Joseph Valet accompagné de ses écrits posthumes*. Paris : Calmann-Lévy, 1996. 645 p.

chercheur. La question d'une dimension artistique de l'écriture de l'histoire aurait mené à mettre en doute le caractère scientifique de cette discipline. Or, selon Egon Wellesz, la science est tournée vers la connaissance de son objet, alors que le but de l'artiste est de créer en laissant libre court à son imagination. Pour l'artiste, la représentation est un but, alors qu'elle ne constitue qu'un moyen pour l'historien qui travaille à restituer des faits dans leur réalité passée et qui pourtant accroît la qualité de son texte lorsqu'il en soigne l'écriture. Egon Wellesz incite à distinguer l'imagination de l'historien et celle de l'artiste : le premier l'utilise pour compléter les lacunes des sources. Une confusion entre les intentions du premier et du second conduirait à « désigner comme art toutes les hypothèses de la science, dans lesquelles le chercheur est obligé de quitter la terre ferme de la réalité et de tirer des conclusions en se fondant sur son activité divinatoire. »³³⁷ Cette attitude se différencie de celle qui consiste à effacer l'intervention du musicologue sur les sources. Pierre Bourdieu³³⁸, Wolf Lepenies³³⁹ et Daniel Dubuisson se sont intéressés à l'articulation entre l'art et la science dans l'écriture des sciences humaines. Je retiens ici une remarque du dernier qui déclare être « troublé » par la parenté qu'il reconnaît entre la « disposition des arguments d'une démonstration » historique et « les œuvres de fiction »³⁴⁰.

Par sa malléabilité, sa teneur subjective, sa richesse, sa faculté à circuler et à ne pas s'épuiser, le document peut être soumis à une multiplicité d'interprétations qui engendrent la discussion. Il agit comme un facteur multiplicateur d'activité et de discours.

Je souhaiterais souligner un autre aspect de l'interprétation mise en œuvre dans les revues musicologiques. Le terme latin « *interpres* » renvoie à l'idée de négociation d'un prix (*pres*), c'est-à-dire d'évaluation, de hiérarchisation selon une échelle de valeur. D'une part, la revue, par sa fonction de sélection et de mise en ordre, est un instrument d'évaluation, de négociation entre un énonciateur et un récepteur, plus particulièrement un « espace négocié » selon les termes d'Annette Béguin-Verbrugge³⁴¹. D'autre part, j'ai remarqué dans les textes sur François Couperin de la *Revue de Musicologie* que le musicologue émet des jugements de valeur sur les œuvres qu'il examine, particulièrement dans les premières années de ce périodique. Les auteurs des articles relèvent le « charme » et le « sentiment exquis » d'une œuvre³⁴², l'« intérêt »³⁴³, la « rareté » et le caractère

³³⁷ WELLESZ, Egon. Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 449.

³³⁸ BOURDIEU, Pierre. *Homo academicus*. P. 43.

³³⁹ LEPENIES, Wolf. *Les trois cultures : entre science et littérature. L'avènement de la sociologie*. Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1990. 408 p.

³⁴⁰ DUBUISSON, Daniel. Présentation : Poétique et rhétorique des savoirs dans les sciences humaines. *Strumenti critici*, septembre 1997, vol. 12, n° 3, p. 356.

³⁴¹ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. P. 148.

³⁴² BOUVET, Charles. Trois Airs de François Couperin le Grand sur des paroles profanes. *BSFM*, 1918, t. 1, n° 3, p. 148.

³⁴³ CAUCHIE, Maurice. Le contrat de mariage des parents du grand Couperin. *RM*, nov. 1923, t. 4, n° 8, p. 162.

« précieux » d'un document³⁴⁴ ; ils font état du « génie »³⁴⁵ du compositeur et le comparent avec les « plus grands maîtres », comme Julien Tiersot en 1922 :

« [...] la valeur de ce dernier morceau est telle que je ne craindrai pas d'évoquer à son propos le nom des plus grands maîtres, même du plus grand de tous, Sébastien Bach, qui, vers la même époque, à Weimar, à Coethen, écrivait pour les princes allemands ses chefs-d'œuvre de musique pure. »³⁴⁶

La *Revue de Musicologie* se fait instrument d'appréciation, d'estimation et d'évaluation :

« La *Revue de Musicologie* pense ne pouvoir mieux faire que de réunir en un numéro spécial l'ensemble de ces études, qui contribueront à faire mieux connaître et apprécier l'activité d'une famille d'artistes français, notamment celle d'un maître qui n'est pas encore estimé à sa juste et haute valeur. »³⁴⁷

Dans ces premiers numéros de la *Revue de Musicologie* se mêle à l'écriture musicologique celle de la critique ; le divorce entre musicographie et musicologie ne semble pas encore prononcé pour certains auteurs. Ce n'est que progressivement que ceux-ci abandonneront ce discours explicitement évaluateur.

L'interprétation pose plus d'un problème épistémologique au musicologue. Ayant longtemps délaissé l'examen de l'interprète de l'œuvre musicale et de son interprétation³⁴⁸, le musicologue dresse des barrières sociales et discursives pour se distinguer de cet acteur indispensable de la vie musicale. S'il se trouve bien du côté de la science, il hérite pourtant de gestes d'écriture générés par la dimension allographique de la musique. Toutefois, ce n'est pas sous cet angle que je considère ici la fonction d'interprétation. La revue organise la rencontre d'un foisonnement de discours qu'elle porte à sa surface. Sur cette scène, le musicologue n'est pas seulement un passage neutre par lequel transitent ces discours, mais un intermédiaire qui les rend visible, les transforme et les multiplie non pas dans l'anarchie mais selon une hiérarchie imposée par la discipline. Je ne me suis intéressée dans ces dernières lignes qu'au musicologue en tant que producteur de l'article scientifique, en tant que lecteur de l'œuvre musicale et des sources qui l'entourent ; j'ai évoqué dans la section précédente l'évaluation qu'il propose de certaines publications musicologiques elles-mêmes ; en revanche, j'ai jusqu'ici passé sous silence la lecture qu'il fait des textes musicologiques parmi lesquels ceux parus dans les revues. La réécriture de ces discours fera l'objet des pages suivantes.

Le lecteur se construit une représentation mentale du texte qu'il appréhende, en s'inscrivant dans un contrat de lecture négocié avec le producteur du discours. Suggérant d'« envisager la

³⁴⁴ TIERSOT, Julien. Les Nations : Sonates en trio de François Couperin. *RM*, juin 1922, t. 3, n° 2, p. 50.

TESSIER, André. Deux lettres du prince Antoine 1^{er} de Monaco à François Couperin. *RM*, nov. 1925, t. 6, n° 16, p. 168-172.

³⁴⁵ TIERSOT, Julien. *Op. cit.*, p. 58.

³⁴⁶ TIERSOT, Julien. Les Nations : Sonates en trio de François Couperin. *RM*, juin 1922, t. 3, n° 2, p. 58.

³⁴⁷ Les Couperin. *RM*, juin 1922, t. 3, n° 2, p. 4.

³⁴⁸ Cf. Chap. 4, 2.4. Synthèse et cf. Annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique

communication comme un système global, un espace de négociation entre le producteur et le lecteur », Annette Béguin-Verbrugge reprend les termes avancés par Patrick Charaudeau de « transformation » et de « transaction » et déclare « l'idée d'enjeu » comme « fondamentale »³⁴⁹. À ce propos, je souhaiterais renvoyer à la métaphore du forum qui n'est pas un simple lieu de discussion, mais aussi un espace rituel et un espace de négoce.

3.3. Transformations

Dans ce forum qu'est la revue, lieu social, rituel, de négoce, de discussion et d'argumentation, les discours passent de mains en mains, d'individu à individu, pour atteindre parfois d'autres espaces collectifs. Ludwik Fleck considère que

« [...] même la communication simple d'un savoir ne peut en aucune façon être comparée avec la translocation d'un corps rigide dans un espace euclidien : elle n'a jamais lieu sans transformation, mais elle s'accompagne toujours d'un remodelage conforme à un style, avec un renforcement dans le cas de la circulation à l'intérieur d'un collectif, avec une transformation substantielle dans le cas de circulation entre collectifs. »³⁵⁰

La circulation des discours induit leur transformation et celle de leur support, dans le cas qui me concerne, le périodique dont « aucune des livraisons [...] n'a la même qualité ni la même teneur » et qui, « toujours changeant », « est fait de retours dissemblables »³⁵¹. La revue possède certes une fonction de conservation, mais également de création. Par ailleurs, la lecture est largement dépendante du contexte culturel. La compréhension et la perception d'un texte change en fonction de la situation spatio-temporelle de réception. De même, un discours copié à l'identique, mais déplacé, subit une transformation. Par exemple, à l'occasion de son cinquantième anniversaire et sous le titre de « *Zur Geschichte der Musikwissenschaft* », l'*Archiv für Musikwissenschaft* publie une sélection de textes que ses éditeurs scientifiques considèrent comme cruciaux pour l'histoire de la revue et de la discipline qui se confondent dans ce volume³⁵². Extraits de leur contexte originel, ces écrits dispersés dans différents numéros sont rassemblés en un seul ; contributions à la *Musikwissenschaft* de leur temps ou textes éditoriaux du périodique, ils deviennent monuments et mémoire de la discipline ou de la revue, inscrits au patrimoine de celles-ci. Par ce geste de commémoration, l'équipe éditoriale superpose l'histoire de la revue et celle de la *Musikwissenschaft*. La première fixation de ces textes dans les premières années de la revue autorise leur duplication et leur déplacement qui les constituent comme objets patrimoniaux représentatifs de la culture du collectif de la revue. C'est de cette même manière que *The*

³⁴⁹ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. P. 148-149.

³⁵⁰ FLECK, Ludwik. *Genèse et développement d'un fait scientifique*. P. 192.

³⁵¹ LABROSSE, Claude. Fonctions culturelles du périodique littéraire. In LABROSSE, Claude, RETAT, Pierre. *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*. P. 39.

³⁵² *AfMW*, 1993, vol. 50, *Zur Geschichte der Musikwissenschaft*.

Musical Quarterly célèbre ses 75 années de parution ; le numéro 4 d'hiver 1991 ne retrace pas l'histoire de la *musicology*, mais dresse le portrait d'un organe d'expression de compositeurs, de musicologues et d'écrivains, d'un support de publication de sujets variés³⁵³.

Au cours des chapitres antérieurs, le lecteur a sans doute remarqué les transformations des trois revues phares, les changements d'éditeur, de support, les fusions, les modifications des politiques éditoriales, certaines métamorphoses de la musicologie, certains changements de perspectives des auteurs, des glissements thématiques intervenus dans les sommaires fusions, etc. Les textes consacrés à la musicologie dans les trois revues phares établissent autant de perspectives et de définitions différentes de la discipline ; la cinquantaine d'articles sur Ludwig van Beethoven dans *The Musical Quarterly* sont autant de manières d'appréhender ce compositeur. Cette variété est pourtant organisée et uniformisée par des règles langagières et sociales, par les normes de l'écriture scientifique, par la pratique de la recherche et par celle de la lecture.

L'auteur de l'article musicologique invite son lecteur à comprendre une « réalité » au caractère intangible et éphémère : il montre, il expose, il décrit, il raconte, il explique, il commente, il argumente en opposant les points de vue. Il cherche à reconstituer ou à expliciter cette réalité en lui restant le plus fidèle possible, c'est-à-dire en minimisant la déformation ou la perversion à laquelle la représentation pourrait la soumettre. Comme le biologiste se munit du microscope le plus précis, le musicologue établit une gradation dans le choix des sources selon leur proximité avec l'original : le temps, l'espace, la proximité sociale, la ressemblance et la vraisemblance sont des critères déterminants de cette sélection. Observons les articles sur François Couperin de la *Revue de Musicologie* : sont examinées les sources manuscrites originales, les copies, les documents d'archives en tant que témoignages directs ou indirects, les biographies des premiers musicographes comme Titon du Tillet, les études musicologiques en fonction de leur crédibilité. L'historien de la musique cherche à « authentifier » un document³⁵⁴, à prouver l'exactitude d'un fait et à dissiper le doute comme Charles Bouvet en 1927 dans la *Revue de Musicologie*³⁵⁵. Dans la présentation au lecteur, les modes de reformulation du discours d'autrui sont divers : reproduction photographique, reproduction typographique séparée du texte par des signes ou des procédés graphiques, résumé, commentaire, explication récit. L'auteur agence les discours, les distribue dans la page, les articule à sa pensée personnelle dont ils sont les supports. Plutôt que d'une simple reproduction de la « réalité », il s'agit d'une transformation dont les périodiques sont les témoins, les vecteurs et les acteurs. Ainsi, plusieurs passages de la *Revue de Musicologie* font état des métamorphoses de l'œuvre musicale. Dans ses « Notes complémentaires sur

³⁵³ *MQ*, hiver 1991, vol. 75, n° 4.

³⁵⁴ Cf. Annexe 4 et 5 : Analyse de contenu (Catégorie « Support documentaire »)

³⁵⁵ BOUVET, Charles. Trois notes sur les Couperin. *RM*, août 1927, t. 8, n° 23, p. 142.

une copie de la « Messe solennelle » de Couperin », Amédée Gastoué examine une copie de cette œuvre du compositeur : le lecteur de ce texte découvre que l'original de François Couperin a été copié plusieurs fois, dont une version émane de Alexandre Pierre François Boëly qui, elle-même, fait l'objet de la description d'Amédée Gastoué qui en relève les variantes par rapport à d'autres versions. Par ailleurs, cet article montre que, par cette copie, l'œuvre de François Couperin est soumise à un double déplacement : Alexandre P. F. Boëly transpose la musique originale un demi ton plus bas et un éditeur intègre cette copie à un recueil d'œuvres posthumes de ce compositeur³⁵⁶. Selon André Tessier qui, en note de cet article, répond à l'auteur, « l'importante registration de l'*Agnus* est sans doute une interpolation de Boëly. »³⁵⁷

Un extrait d'une recension des *Mélanges François Couperin* illustre l'importance de la circulation d'une œuvre dans le processus de patrimonialisation :

« N. Dufourcq a ensuite fait le récit de la destinée de l'œuvre de Couperin après sa mort ; d'abord, vers 1750 l'oubli momentané, puis à partir de 1830, le réveil glorieux, grâce à Boëly, Danjou, J. B. Laurens, Farrenc, Chrysander, Brahms, Diémer, Wanda Landowska, Bouvet, Tessier, Brunold, Cauchie, Schulz, Mme Dyer, Hardouin et Pierre Citron. »³⁵⁸

La *Revue de Musicologie* fournit d'autres exemples de la circulation et de la transformation de la musique, comme celui-ci où Julien Tiersot présente un thème des *Leçons de Ténèbres* de François Couperin :

« C'est [...] un des [chants les] plus antiques que nous ait conservés l'office, car il remonte jusqu'à l'époque judaïque. Notre confrère Gastoué, auprès de qui je me suis enquis de son origine, assure que ce thème traditionnel sert encore aujourd'hui à chanter les Lamentations de Jérémie, dans les synagogues d'Orient, à l'office commémoratif de la ruine de Jérusalem. Voici ce qu'est devenue cette mélodie au commencement de la première *Leçon de Ténèbres* de Couperin, où, sur l'énoncé du titre : *Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae*, suivi de la lettre hébraïque *Aleph*, la voix chante dans le registre aigu, en une forme qui, par un singulier mélange, semble participer à la fois du style oriental et de celui du XVIII^e siècle français. »³⁵⁹

Changeons de corpus d'étude pour poursuivre cet examen des métamorphoses de la musique telles qu'elles se manifestent dans les revues phares. J'ai choisi de me concentrer sur l'œuvre la plus traitée dans les trois revues phares, les *Variations Goldberg* de Johann Sebastian Bach. Il se trouve que la forme même de cette œuvre est bâtie sur le principe de transformation. Est-ce un hasard si ce titre est celui qui inspire le plus les auteurs de la *Revue de Musicologie*, de l'*Archiv für Musikwissenschaft* et du *Musical Quarterly* ? Ou bien est-ce précisément ce principe de transformation qui autorise la production de nouveaux discours ? Je ne peux m'empêcher d'établir un parallèle entre le retour

³⁵⁶ GASTOUÉ, Amédée. Notes complémentaires sur une copie de la « Messe solennelle » de Couperin. *RM*, mai 1929, t. 10, n° 30, p. 118-119.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 118.

³⁵⁸ RAUGEL, Félix. [Recension de] *Mélanges François Couperin*. Paris, A. et J. Picard, 1968, In-4, 140 p., 4 pl. h.-t. *RM*, 1969, t. 55, n° 1, p. 93.

³⁵⁹ TIERSOT, Julien. François II Couperin : compositeur de musique religieuse. *RM*, sept. 1922, t. 3, n° 3, p. 106.

régulier mais toujours dissemblable du périodique et la forme du thème et variations. Cette forme fait coïncider l'idée de permanence, une harmonie commune sous-tendant l'œuvre, et celle de métamorphose que souligne Joseph Müller-Blattau dans sa présentation de l'œuvre de J.-S. Bach. Les articles des trois revues phares mettent en présence différentes versions de l'œuvre, des « œuvres-sœurs », des « ancêtres » : le manuscrit de J.-S. Bach, l'édition de Ferruccio Busoni, celle de Christoph Wolff de la *Neue Bach Ausgabe*, ainsi qu'une exécution sonore par Anna Barbara Speckner et un enregistrement discographique de Günther Ramin. Par ailleurs, les articles réécrivent cette œuvre et certaines de leurs versions. Chacune de ces réécritures est une nouvelle interprétation de l'œuvre. À son analyse de l'œuvre, Joseph Müller-Blattau superpose ce que l'on pourrait assimiler à une critique de l'édition de la partition établie par Ferruccio Busoni et publiée aux éditions Breitkopf & Härtel. Il dénonce les coupures effectuées par le pianiste et compositeur, mais apprécie en revanche les « petites améliorations », les « indications d'exécution » et, particulièrement, les « réductions extrêmement adroites pour un manuel des morceaux pour deux manuels ». Si l'auteur accepte les modifications de Ferruccio Busoni, motivées dans un texte joint à l'édition, d'autres musicologues, comme Werner Breig, préfèrent fonder leur discours sur une édition critique, par exemple celle de la *Neue Bach Ausgabe*, issue d'un travail plus conforme aux pratiques musicologiques et qui s'appuie sur les sources et les manuscrits. Joseph Müller-Blattau se pose en interprète des *Variations Goldberg* lorsqu'il conteste certains propos de Ferruccio Busoni :

« L'ouverture déchire davantage la série qu'elle n'apporte de changement » (Busoni). Certes, mais elle constitue l'entrée significative dans la deuxième partie de la série. »³⁶⁰

Plusieurs auteurs peuvent s'intéresser à un même objet, l'aborder selon différents points de vue sans l'épuiser. Dans sa *Poétique*, Aristote définit l'identité entre deux pièces non pas par l'identité du sujet, mais par celle de leur « nœud » et de leur « dénouement »³⁶¹, que l'on peut assimiler, dans l'article scientifique, au « problème » et à la « solution ». En outre, le critère d'originalité de la recherche impose la nouveauté au chercheur et lui interdit la répétition. Par ailleurs, la multiplication des discours sur un objet, loin d'épuiser celui-ci, le fait, au contraire, parler davantage. Dans le cas des *Variations Goldberg*, c'est la richesse de l'œuvre elle-même, sa qualité artistique, qui pose un défi à l'analyste, comme l'exprime Owen Jander dans un article qu'il consacre à ces variations dans *The Musical Quarterly*³⁶². Ce musicologue compare ces variations de J. S. Bach à d'autres œuvres ; il souligne leur variété rythmique et décèle un jeu de nombres dans cette œuvre qu'il stabilise pour l'occasion par des exemples musicaux et par l'occultation de toute mention éditoriale.

³⁶⁰ MÜLLER-BLATTAU, Joseph. Bachs Goldberg Variationen. *AfMW*, 1959, vol. 16, n° 1-2, p. 215.

³⁶¹ ARISTOTE. *Poétique*. Paris : Gallimard, 1996. P. 112.

³⁶² JANDER, Owen. Rhythmic symmetry in the *Goldberg Variations*. *MQ*, avril 1966, vol. 52, n° 2, p. 204.

L'auteur de l'article musicologique fait se rencontrer des locuteurs en l'espace d'un article, locuteurs qui, eux-mêmes, font référence à des paroles prononcées ailleurs. Ces discours émanent d'une diversité de sources et de supports : par le biais de la lecture, donc de l'œil, le musicologue fait entendre de la musique, fait parler des personnages, expose des documents³⁶³ et, lui-même, raconte³⁶⁴, décrit³⁶⁵, compare³⁶⁶, explique³⁶⁷, commente³⁶⁸, classe³⁶⁹. Dans les premières années de la *Revue de Musicologie*, l'auteur présente son quotidien de chercheur. Julien Tiersot effectue des recherches à la Bibliothèque du Conservatoire qui profitent à Charles Bouvet et dont ils rendent compte tous deux³⁷⁰. Paul Brunold obtient de M.C. F. Hennerberg qu'il photographie quelques pages d'un exemplaire du Premier Livre de Pièces de clavecin de François Couperin³⁷¹. André Tessier se déplace à Carpentras pour consulter le fonds de la bibliothèque d'Inguibert :

« Je me décidai à faire le voyage, et je ne le regrette pas, car, outre que l'exemplaire en question s'est trouvé être, comme je l'espérais un peu, un exemplaire original, j'ai gagné à ce voyage de prendre *de visu* connaissance de la collection du grand amateur de musique que fut Bonaventure Laurens, dont j'aurai occasion de reparler. »³⁷²

Ce ne sont que quelques exemples parmi de nombreux fragments de récits de recherche que contiennent les articles sur François Couperin de la *Revue de Musicologie*. Très présent dans les premières années du périodique, ce quotidien de la recherche disparaît progressivement des articles. Parmi ces « réalités » de la recherche figurent la communication orale, parfois transposée par écrit dans la revue, et l'article lui-même. Ce dernier est emporté dans le cycle de la transformation au sein

³⁶³ Par exemple : André Tessier reproduit le *recto* et le *verso* du feuillet de titre gravé des *Pièces d'orgue* de François Couperin ainsi que la première page de la *Messe solennelle* et la dernière page de la *Messe des Couvents*. In TESSIER, André. Un exemplaire original des pièces d'orgue de Couperin. *RM*, mai 1929, t. 10, n° 30, p. 109-118.

³⁶⁴ Par exemple, lorsqu'André Tessier évoque l'activité d'organiste de François Couperin à l'église de Saint-Gervais à Paris. In TESSIER, André. François Couperin à l'orgue de Saint-Gervais. Quelques documents inédits. *RM*, mai 1924, t. 5, n° 10, p. 56-59.

³⁶⁵ Par exemple, en 1922, Julien Tiersot décrit quatre cahiers classés au nom de Couperin à la Bibliothèque du Conservatoire, dont il copie le titre général ainsi que l'« Aveu de l'auteur au public » : « Avant de faire part des observations que nous inspire cette lecture, continuons la description du document. » In TIERSOT, Julien. Les Nations : Sonates en trio de François Couperin. *RM*, juin 1922, t. 3, n° 2, p. 53.

³⁶⁶ Par exemple, In *Ibid.*, p. 54 : « Comparons maintenant cette forme avec celle d'autres œuvres du même genre et du même temps, en prenant nos exemples chez les plus grands maîtres. »

³⁶⁷ Par exemple, In *Ibid.*, p. 53 : « Il y a là une apparente anomalie qu'il importe de signaler et d'expliquer. »

³⁶⁸ Par exemple, In TESSIER, André. Deux lettres du prince Antoine 1^{er} de Monaco à François Couperin. *RM*, nov. 1925, t. 6, n° 16, p. 170 : « Quelques commentaires ne seront pas hors de propos. »

³⁶⁹ Par exemple, GILBERT, Kenneth. Les livres de Clavecin de François Couperin : note bibliographique. *RM*, 1972, t. 58, n° 2, p. 256-261.

³⁷⁰ En 1918, Charles Bouvet écrit : « [La troisième composition que François Couperin a écrite sur des paroles profanes] nous a été signalée par M. Julien Tiersot qui la découvrit en collationnant des volumes appartenant à la Bibliothèque du Conservatoire. » In BOUVET, Charles. Trois Airs de François Couperin le Grand sur des paroles profanes. *BSFM*, 1918, t. 1, n° 3, p. 147. En 1922, Julien Tiersot fait référence à ses activités de recherche dans cette bibliothèque dont il était alors directeur : « Dans un carton de la série "violon", à la Bibliothèque du Conservatoire, au nom de Couperin, est classé [...]. Lorsque au cours d'une recherche fortuite, déjà ancienne, dans ces cartons, j'aperçus pour la première fois ces pages [...]. » In TIERSOT, Julien. Les Nations : Sonates en trio de François Couperin. *RM*, juin 1922, t. 3, n° 2, p. 50.

³⁷¹ HENNERBERG, M.C.F., Brunold, Paul. Un autographe de François Couperin le Grand. *RM*, sept. 1922, t. 3, n° 3, p. 114.

³⁷² TESSIER, André. Un exemplaire original des pièces d'orgue de Couperin. *RM*, mai 1929, t. 10, n° 30, p. 109-118.

même de son support de publication lorsqu'il est condensé en sommaires, en index, et à l'extérieur du périodique dans les outils d'indexation comme le *RILM* ainsi que les citations.

Le périodique est un instrument de thésaurisation du savoir sur lequel se fonde le collectif qui le constitue. À l'échelle restreinte du groupe des auteurs des textes sur François Couperin dans la *Revue de Musicologie*, j'ai observé le caractère endogène des références aux travaux antérieurs. Le premier musicographe à publier dans ce périodique sur ce compositeur, Charles Bouvet, pratique souvent l'autocitation et se réfère peu aux travaux d'autrui, au point que, dans une recension d'un de ses livres, Julien Tiersot écrit à son propos :

« L'on a pu constater dans son nouvel ouvrage la tendance à ne pas trop vouloir tenir compte des résultats qui sont venus s'ajouter à ses premières conclusions : il en est ainsi pour la question du nom de Couperin de Crouilly, celle de l'attribution des Messes d'orgue et diverses particularités relatives au premier François sur lesquelles des recherches postérieures ont rectifié ses dires. »³⁷³

Dans une publication de 1919, chronologiquement en seconde position parmi les articles sur François Couperin, André Tessier diversifie les renvois aux études antérieures : l'exploitation du discours d'autrui dépend d'une part des normes scientifiques et des pratiques collectives, mais aussi des pratiques individuelles de recherche, d'écriture et de lecture. Dans ce corpus restreint de textes, les citations sont d'abord internes au collectif ou remontent loin dans le passé aux premiers biographes de François Couperin notamment. Ce champ référentiel s'élargit progressivement, toutefois assez lentement : son extension dépend de la fréquence des apports successifs, c'est-à-dire du nombre de personnes impliquées dans cette recherche spécialisée, de la multiplication des outils et des méthodes de recherche, de la nature des autres collectifs auxquels appartient l'auteur. Jusque dans les années 1950, les références de ces articles montrent un collectif centré autour de Charles Bouvet principalement, même si celui-ci est parfois contredit, d'André Tessier et de Julien Tiersot. Cette disposition se modifie par enrichissement progressif, parfois par effacement. Par exemple, si l'ouvrage de Charles Bouvet recensé en 1919 par Lionel de La Laurencie³⁷⁴ est souvent cité, celui de Wilfrid Mellers par exemple qui a pourtant fait l'objet d'une recension positive de la part de Jean Jacquot en 1952³⁷⁵, n'est pas mentionné une seule fois, peut-être en raison de la barrière linguistique puisqu'il s'agit d'une publication en langue anglaise. Par les recensions, le périodique informe le collectif des nouvelles parutions, prescrit des lectures et participe à la constitution de la bibliothèque particulière du musicologue. À la fin du XX^e siècle, en 1998, Edward Corp occulte totalement les travaux des premiers

³⁷³ TIERSOT, Julien. [Recension de] Charles Bouvet, Nouveaux Documents sur les Couperin. (Musiciens oublié, Musique retrouvée). À Paris, chez Pierre Bossuet, éditeur. *RM*, mai 1934, t. 15, n° 50, p. 113.

³⁷⁴ L[A] L[AURENCIE], L[ionel] de. [Recension de] Bouvet, Charles. Une dynastie de musiciens français : les Couperin, organistes de l'église Saint-Gervais. Paris, Delagrave, 1919, in-8° de xiv + 305 pp. *BSFM*, 1919, t. 1, n° 5, p. 255-256.

³⁷⁵ JACQUOT, Jean. [Recension de] Wilfrid Mellers. François Couperin and the French Classical Tradition. (Denis Dobson, London, 1950, pp. 412, 30 s.). *RM*, déc. 1952, t. 34, n° 103-104, p. 143-145.

membres de la Société française de Musicologie qui ont tant compté dans la première moitié du siècle. Les références de l'article d'Edward Corp dessinent un autre collectif : elles ouvrent sur des travaux anglophones ainsi que sur les travaux plus récents de Philippe Beaussant et de Catherine Cessac. Il est suprenant de constater que, dans ces articles, assez peu de citations renvoient aux textes parus dans la *Revue de Musicologie* elle-même. Par ailleurs, l'agrandissement du collectif favorise l'élargissement de l'éventail des références et donc celui des perspectives sur un objet, des manières de l'appréhender et de le comprendre.

Un des principaux objectifs déclarés par le musicologue est d'« apprendre » et de « comprendre »³⁷⁶, dont je note la dimension collective, ainsi que de faire apprendre et de faire comprendre quelque chose à son lecteur. À cette fin, le périodique allie la représentation et la persuasion. Objet de lecture, le périodique met en page un discours dans une négociation entre la pensée et le regard. Il confronte la règle et l'invention, la tradition et la nouveauté, le collectif et l'individu. La revue musicologique met en scène un collectif qui œuvre pour l'avancée de la discipline, qui obéit à des règles morales et sociales, dont la poursuite d'activité dépend de la force de persuasion qu'il déploie. « Espace négocié »³⁷⁷ et espace de négociation, le périodique représente une « réalité » non dans une logique de dégradation, mais de transformation et de création. J'emprunte à Yves Jeanneret sa conception de la culture :

« [...] on prendra la culture par un certain côté : par le fait que les objets et les représentations ne restent pas fermés sur eux-mêmes mais circulent et passent entre les mains et les esprits des hommes. Ce choix n'est pourtant pas absolument neutre. Il suggère que ces objets s'enrichissent et se transforment en traversant les espaces sociaux. Et même qu'ils deviennent culturels par le fait même de cette circulation créative. »³⁷⁸

C'est donc en circulant dans les « espaces sociaux » que la revue devient un objet culturel, qu'elle construit une culture, celle du collectif de la revue. On voudrait faire croire à la neutralité et à la pureté du périodique scientifique ; or, celui-ci est marqué par les désirs et les luttes des hommes dont il est un instrument. Le foisonnement et la prolifération des discours dont il est le support, discours pourtant contrôlés, rend difficile l'écriture d'une histoire et une définition de la musicologie. Selon Ludwik Fleck, « l'histoire d'un domaine du savoir [...] est composée de nombreuses lignes de développement de pensée qui se croisent les unes les autres et qui s'influencent mutuellement » :

« C'est comme si nous voulions retranscrire fidèlement par écrit le cours naturel d'une discussion agitée, dans laquelle plusieurs personnes parleraient en même temps les unes avec les autres, chacune d'entre elles cherchant à se faire entendre, et dont il résulterait cependant une pensée

³⁷⁶ Ces termes sont fréquents dans les articles sur François Couperin par exemple.

³⁷⁷ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. P. 148.

³⁷⁸ JEANNERET, Yves. *Penser la trivialité. Volume 1 : la vie triviale des êtres culturels*. P. 14.

commune. Nous serions en permanence obligés d'interrompre la continuité temporelle des lignes de pensée décrites afin d'introduire d'autres lignes de développement, de faire une pause dans le développement afin d'expliquer les liens, de laisser de côté un grand nombre d'éléments afin de conserver la ligne directrice idéalisée. Au lieu d'une description d'interactions vivantes, nous obtenons un schéma plus ou moins artificiel. »³⁷⁹

Ces interactions sont multiples au sein d'une seule revue musicologique ; elles sont innombrables si l'on considère ne serait-ce que l'ensemble des périodiques rassemblés dans le corpus général. S'appuyant sur l'histoire des institutions musicologiques, Jean-Jacques Nattiez observe que « la musicologie a éclaté »³⁸⁰. Or, Hans-Joachim Hinrichsen considère qu'« il est vain de regretter le pluralisme de la musicologie contemporaine et de le voir comme un éclatement »³⁸¹, regret qui n'est pas celui de Jean-Jacques Nattiez, je le précise. Au contraire, selon l'éditeur scientifique de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, l'expansion de la musicologie s'intègre dans un processus de légitimation de la discipline. Imposant, au début du XX^e siècle, dans une tentative d'unification des différents discours scientifiques sur la musique, une définition de la musicologie empruntée à Guido Adler, définition au « caractère holiste et globalisant » selon Jean-Jacques Nattiez, les revues du corpus large proposent, à intervalles irréguliers, de refonder l'écriture sur la musique. Si la définition de la musicologie du début du XX^e siècle vise l'unité, il faut pourtant remarquer avec Hans Heinrich Eggebrecht qu'elle porte déjà ce pluralisme en elle et que le développement exponentiel des médias n'est pas étranger à son propre déploiement³⁸². En se multipliant, en tant que systèmes ouverts et hétérogènes mais contrôlés de publication et de discussion, les revues musicologiques ont participé à cette diversification.

³⁷⁹ FLECK, Ludwik. *Genèse et développement d'un fait scientifique*. P. 33.

³⁸⁰ NATTIEZ, Jean-Jacques. *La musique, la recherche et la vie : un dialogue et quelques dérives*. P. 224.

³⁸¹ HINRICHSEN, Hans-Joachim. *Musikwissenschaft : Musik – Interpretation – Wissenschaft*. *AfMW*, 2000, vol. 57, n° 1, p. 78.

³⁸² EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Sinn von Musikwissenschaft heute*. *AfMW*, 2000, vol. 57, n° 1, p. 5.

Conclusion

Nous sommes parvenus à l'un des « bords »¹ de ce texte, à sa clôture. Comme le veut l'usage, jetons donc un regard rétrospectif sur le parcours effectué au cours de ces pages avant de proposer l'exploration de perspectives qui enrichiraient ce travail. L'objectif de cette recherche était de renverser l'image que l'on donne habituellement du périodique scientifique, c'est-à-dire celle de témoin ou de miroir des activités de recherche. Il s'agissait de faire émerger le pouvoir créateur de la revue et, plus précisément, de montrer en quoi elle apportait son concours à la construction d'une discipline.

Le musicologue « n'existe comme tel que s'il discourt et s'il écrit », estime Jean-Jacques Nattiez². Or, comme forme d'écriture métamusical, la musicologie se construit sur des rapports instables qui s'établissent entre la science, la musique et l'écriture. La richesse et la variabilité de ces relations se manifestent particulièrement dans le périodique musicologique. J'ai tenté d'organiser le parcours de lecture de manière à faire entrer le lecteur progressivement dans le corps de la revue : l'exposé commence par une vue panoramique du corpus large, se poursuit par une présentation générale du *Musical Quarterly*, de l'*Archiv für Musikwissenschaft* et de la *Revue de Musicologie*, puis par une invitation au lecteur à ouvrir les pages de ces périodiques et à s'intéresser à leurs sommaires, pour finalement entrer dans le détail des textes.

Selon un mouvement progressif de focalisation, j'ai établi une correspondance entre l'organisation de cet itinéraire de lecture, la constitution du corpus et ma représentation du périodique. J'appréhende en effet le périodique comme un instrument rhétorique qui capte son lecteur, le séduit et le convainc. Objet de lecture, la revue exploite les vertus du contrôle visuel ; elle régule l'agencement du discours dans le temps, ordonne l'espace scripturaire ainsi que l'espace disciplinaire et hiérarchise le collectif social. Or, de même que « la justice ne prend plus en charge publiquement la part de violence qui est liée à son exercice » et fait ainsi

¹ Cette expression est empruntée à BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. P. 21.

² NATTIEZ, Jean-Jacques. *La musique, la recherche et la vie : un dialogue et quelques dérives*. P. 221.

disparaître le « spectacle »³, la revue, en instaurant des habitudes de lecture, efface le caractère « dramatique » et rhétorique de la science, fait oublier la contrainte et, j'ose reprendre ce terme, la violence qu'elle exerce : imposition de règles d'écriture, exposition au regard et à la critique, exclusion de certains discours. Ce dispositif rhétorique vise à l'homogénéité du discours et à la productivité des individus. L'instrument périodique assure une cohésion sociale ; il contrôle et réunit sur un même support et en une même collection les divergences et les tensions sur lesquelles est bâtie l'identité collective. La revue est le support des échanges d'un collectif social qui se soumet à un pouvoir partagé, qui « investit » les membres du collectif, qui « passe par eux et à travers eux », qui « prend appui sur eux, tout comme eux-mêmes, dans leur lutte contre lui, prennent appui à leur tour sur les prises qu'il exerce sur eux. »⁴ Ce groupe social se forge une identité : il se constitue une mémoire, se dessine un territoire aux frontières plus ou moins sécurisées, se dote d'une culture, de valeurs et d'un patrimoine communs ; on remarque à l'histoire du terme « musicologie » qui s'oppose à la fois à l'allemand *Musikwissenschaft* et au français « musicographie » que le choix d'un nom est un moment fondateur et stratégique pour le collectif disciplinaire.

Circonscrit par des frontières perméables, le territoire disciplinaire que délimite la revue forme aussi un carrefour de médiations, ou un « forum », autour duquel se constitue un collectif qui se reconnaît des pères fondateurs et une généalogie, collectif qui se réunit autour d'un canon thématique, théorique et méthodologique, et qui emprunte des gestes d'écriture semblables. Cependant, par son caractère interdisciplinaire, la musicologie est constituée d'une pluralité de collectifs qui s'imbriquent les uns dans les autres, se recouvrent plus ou moins⁵ : ainsi, chacune des trois revues « phares » est le support de médiation de différents collectifs qui, individuellement, ne sont pas homogènes, et qui sont attachés au monde musicologique, au monde musical, au monde universitaire, à différentes nationalités, réunis autour d'un thème, d'une approche, d'un numéro de revue, d'un article, organisés *a posteriori*, assemblés en synchronie ou en diachronie. Ces collectifs se redéfinissent en permanence par des prises de position ou par le silence, des alliances ou des conflits. L'outil qu'est la revue rationalise le foisonnement discursif et assure la cohésion des discours en imposant une discipline à laquelle Michel Foucault attribue les fonctions suivantes :

« [...] la discipline fixe ; elle immobilise ou règle les mouvements ; elle résout les confusions, les agglomérations compactes sur les circulations incertaines, les répartitions calculées. Elle doit aussi maîtriser toutes les forces qui se forment à partir de la constitution même d'une multiplicité organisée ; elle doit neutraliser les effets de contre-pouvoir qui en naissent et qui forment résistance au pouvoir qui veut la dominer ».⁶

³ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. P. 17.

⁴ *Ibid.*, P. 35.

⁵ FLECK, Ludwik. *Genèse et développement d'un fait scientifique*. 280 p.

⁶ FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 255.

En tant qu'espace disciplinaire, le périodique garantit « l'obéissance des individus, mais aussi une meilleure économie du temps et des gestes »⁷. Participant à augmenter l'efficacité de lecture et d'écriture, il optimise la production du savoir. Ainsi, Jack Goody a montré que l'écriture a une importance « non seulement pour l'accumulation et le stockage quantitatifs de la connaissance, mais aussi pour son développement qualitatif »⁸. Le collectif disciplinaire accroît sa puissance en accumulant et en multipliant le savoir : la revue permet d'archiver les discours et de les inscrire au patrimoine d'un collectif selon un ordre de valeurs non pas immuable, mais toujours changeant. Cette fixation par l'écriture permet pourtant la confrontation des discours, leur rencontre, leur appréhension, leur interprétation, leur intégration à d'autres discours, plus précisément leur compréhension.

L'efficacité du périodique concerne donc également la circulation et la transformation du savoir. La revue musicologique constitue un tel espace d'« intercompréhension »⁹, un lieu de discussion et d'échanges, lieu de partage et de négociation dans lequel on évalue et où l'on porte des jugements. Or, Anna Boschetti invite à « reconnaître qu'une revue n'est pas seulement un "lieu de sociabilité" innocent, mais qu'elle remplit objectivement une fonction de lutte symbolique et de légitimation »¹⁰. Ainsi, s'ils doivent effacer leur propre subjectivité, ses membres se montrent également mûs par des désirs, notamment par des désirs de légitimité et de puissance. Le périodique ne propose donc pas seulement une mise en scène de la rationalité, mais constitue aussi un instrument de rationalisation qui s'inscrit dans une économie du savoir, au service de l'expansion et de l'enrichissement du collectif disciplinaire. Pourtant, dans sa capacité à accepter l'hétérogénéité et à relier, la revue se constitue principalement en objet culturel.

Il s'agit là d'un des points que je souhaite aborder dans cette conclusion. Reprenons une nouvelle fois la définition qu'Egon Wellesz propose de la culture et que j'expose plus haut¹¹. Fondée sur l'articulation entre la valeur, l'objet et l'usage, cette définition éclaire la dimension culturelle du périodique : la valeur de l'objet revue se définit dans un ajustement permanent avec l'usage que l'on fait de celui-ci. Je me suis efforcée de mettre en lumière l'omniprésence du concept de valeur, en tant qu'il s'applique à la revue ou à l'activité que celle-ci engendre : évaluation des périodiques scientifiques par les index et par les chercheurs entre eux, lecture évaluatrice des textes par le comité scientifique en vue de leur publication,

⁷ *Ibid.*, p. 173.

⁸ GOODY, Jack. *La logique de l'écriture : aux origines des sociétés humaines*. P. 92.

⁹ JEANNERET, Yves. Cybersavoir : fantôme ou avatar de la textualité ? Questionnement d'une actualité. *Strumenti critici*, septembre 1997, vol. 12 n.s., n° 3, p. 509-510.

¹⁰ BOSCHETTI, Anna. Des revues et des hommes. *RR*, 1994, n° 18, p. 63.

¹¹ WELLESZ, Egon. Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 444. Cf. *supra* chap. 4, 3. Répertoires, note 192

classification des titres et des thèmes dans le sommaire. Les revues élaborent et véhiculent un répertoire thématique, procédant ainsi à la canonisation de certains sujets ou de certaines œuvres musicales ; un ordre s'établit entre des perspectives disciplinaires dominantes ou centrales et d'autres auxquelles on accorde un rôle subalterne ou périphérique. Cette distribution peut se modifier au gré des négociations¹², ce qui fait de la revue un espace mouvant. L'auteur de l'article de recherche affiche certaines valeurs sociales, morales et psychologiques : effacement de soi, équité du jugement, sérieux, désintéressement, discrétion, neutralité et « pureté ». Enfin, j'ai précisé au chapitre 5 la dimension évaluatrice que revêt l'interprétation du musicologue, activité qu'il ne faut toutefois pas confondre avec celle de la critique musicale.

Yves Jeanneret considère que c'est par leur circulation dans les espaces sociaux que les objets deviennent culturels¹³. Les périodiques constituent bien des lieux de partage : distribution du pouvoir, sélection et découpage des textes, quadrillage de la page, hiérarchisation des valeurs, mais aussi discussion et diffusion du savoir. La mobilité qui caractérise l'espace disciplinaire est liée au fait que la revue constitue un espace de négociation. C'est bien en faisant circuler le savoir que le périodique impose la discipline, c'est-à-dire la fait connaître et la fait respecter : circulation au sein même du collectif et circulation dans l'espace public en général. La perméabilité se manifeste à plusieurs niveaux : celui de l'objet revue dans sa matérialité qui hérite de plusieurs types documentaires et qui porte les marques des changements épistémologiques et éditoriaux ; celui de l'objet de lecture qui transporte le regard du lecteur au-delà du signe ; celui de l'espace de représentation dans lequel l'auteur de l'article musicologique s'inscrit dans un réseau discursif, se positionne par rapport à des écrits scientifiques ou musicaux qu'il convoque, qu'il s'approprie et qu'il découpe ; celui du champ disciplinaire, en particulier par la liaison entre le canon musicologique et la vie de concert, de manière générale entre la musicologie et la pratique musicale, ainsi que par la relation triangulaire entre musicologie, discours savant sur la musique et critique musicale ; celui de l'espace de socialisation du périodique qui s'étend, dans les cas examinés dans cette thèse, de la société savante spécialisée à la communauté musicale ou à la communauté universitaire.

Le périodique est aussi un objet culturel par lequel le collectif construit son identité, dans lequel il consigne sa mémoire et élabore son histoire. Il fait naître des gestes communs et des pratiques collectives, comme il instaure des valeurs et des normes qui fondent un ordre

¹² FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975. 362 p.

¹³ JEANNERET, Yves. *Penser la trivialité. Volume 1 : la vie triviale des êtres culturels*. Paris : Lavoisier, 2008. P. 14.

Cf. *supra* citation au chap. 5, section 3.3. Transformations, [note 378](#)

social et moral. Dans la revue s'exprime un désir de faire groupe et d'échanger, un désir de connaissance et de reconnaissance de soi et de l'autre. Multiplicateur de l'activité intellectuelle, cet outil se nourrit et vit de la passion comme de l'énergie des hommes. En outre, l'acte fondateur de la revue et la perpétuation de celle-ci reposent sur la rencontre, comme celle d'Oscar Sonneck et de Rudolph Schirmer relatée plus haut.

Le périodique est un objet doublement patrimonial dans la mesure où, d'une part, il fait partie du patrimoine de la communauté scientifique et, d'autre part, il met en œuvre un processus de patrimonialisation. Ce dernier porte sur des objets qui appartiennent au monde musical : ce sont par exemple les compositeurs, les œuvres musicales et les instruments de musique. Il concerne des objets musicologiques tels que les classifications systématiques de la discipline, des théories, des approches disciplinaires, et certains textes considérés comme majeurs ; s'inscrivent aussi dans ce processus les objets documentaires et éditoriaux que sont les revues elles-mêmes et les types de textes qu'elles véhiculent.

Par ailleurs, des représentations mentales sur la revue circulent dans le monde ordinaire : reposant sur la large diffusion de la musique et de la science dans l'espace social, celles-ci se nourrissent pourtant du caractère ésothérique de ces deux domaines. Il s'agit là d'une interaction entre le monde normal et le monde académique qui serait intéressante à approfondir. Le périodique est enfin un objet qui laisse se développer en lui-même et fait naître une activité intellectuelle et imaginaire : cette dernière se déploie dans la matérialité de la revue, dans l'élaboration formelle, dans l'invention d'écriture et dans la création de « mondes ».

Un des objectifs de la présente recherche était d'allier les approches sociale, documentaire, éditoriale, symbolique et intellectuelle de la revue. En choisissant une pluralité de perspectives, il s'agissait de mettre au jour la tension entre les différents espaces dans lesquels le périodique s'inscrit. Le projet même de cette thèse repose sur une ambiguïté entre, d'une part, la matérialité de l'objet et, d'autre part, ses dimensions symbolique et imaginaire. De cette ambiguïté « structurante et créatrice », pour reprendre une expression d'Yves Jeanneret, découlent les couples suivants : fixité de l'écriture *versus* mobilité des discours, homogénéité de la collection observée à l'échelle macroscopique *versus* hétérogénéité des discours et des écritures, cohésion d'un collectif *versus* prises de position individuelles, dimension sémiotique du périodique scientifique *versus* dimension sociale. Parmi les ambiguïtés qui agissent sur le périodique musicologique figure le face à face entre le monde normal et le monde scientifique, entre l'art et la science, entre le domaine de la pratique

musicale et de la recherche musicologique, entre la musicographie et la musicologie, enfin celui entre le musicien et le musicologue.

Le choix méthodologique d'observer le périodique musicologique sur le temps long a eu pour effet de rendre particulièrement perceptible une dialectique entre l'objet historiquement construit qu'est la revue et son élaboration *a posteriori* par le regard analytique que je lui impose. Dans l'écriture de ce texte, j'ai également coordonné une histoire du périodique et des arrêts sur certains moments de celle-ci. Ancré dans le quotidien, le périodique paraît simple et homogène, mais il se révèle hétérogène et difficile à circonscrire. Cette propriété conduit à l'impossibilité de construire un corpus exhaustif ou homogène et rend indispensable le choix de différentes perspectives et de différentes échelles d'observation. C'est en raison de l'hybridité de la revue que, dans le cadre de cette étude, j'ai opté pour la formation de plusieurs corpus correspondant à des niveaux de focalisation différents. Deux questions se sont posées au moment de l'élaboration de ces corpus : qu'appelle-t-on une revue musicologique ? Qu'appelle-t-on la musicologie ? Les périodiques musicologiques se construisent en se positionnant par rapport aux réponses que l'on formule à ces interrogations à différents moments de leur existence, notamment en fonction des caractéristiques de supports qui leur sont proches comme la revue scientifique et la revue musicale, en fonction de projets éditoriaux, de la composition de l'espace social dans lequel elle s'insère, de changements épistémologiques, de facteurs politiques ou institutionnels. Outre la diversité des réponses à ces questions d'une revue à une autre, les transformations qui interviennent au cours de l'existence de la revue, c'est-à-dire l'historicité même du périodique, fondent l'ambiguïté de la revue musicologique. La musicologie pourrait se définir comme une écriture sur la musique qui s'élabore au contact d'autres écritures, que ce soient la critique musicale, l'écriture scientifique, l'écriture de l'histoire, au gré des luttes et des prises de position des scripteurs, ainsi que de l'évolution institutionnelle de la discipline. Apparaît ainsi une dialectique entre la normativité du périodique et son pouvoir créateur qui conduit à une redéfinition permanente de l'objet et de l'espace de négociation qu'est la revue.

C'est précisément à partir de ces ambiguïtés que se construit la dimension culturelle de la revue. L'alliance des concepts clés extraits des deux énoncés à propos de la culture mentionnés plus haut, nommément la valeur et la circulation de l'objet, aboutit à l'idée de rencontre, c'est-à-dire d'un positionnement par rapport à l'altérité. Le périodique consiste en effet en un espace de négociation entre les termes opposés énumérés ci-dessus. Explorer, à partir des revues ou d'autres supports documentaires, les lieux dans lesquels les sujets de mondes intellectuels différents se rencontrent, s'intéresser à l'interstice que laissent les ambiguïtés entre elles, à la relation et à la différence qui s'installent entre les univers et entre

les écritures, pourrait constituer un territoire d'alliance entre la documentation et les sciences de la communication.

Afin d'explicitier cette proposition, je présente quelques pistes d'approfondissement du travail mené ici. La première, générale, consisterait à considérer l'imaginaire social qui s'élabore autour de la revue de sciences et techniques d'une part et celle de sciences humaines et sociales d'autre part comme une clé dans l'étude des points de convergence ou de divergence entre les deux supports.

La seconde piste d'approfondissement concerne un point que j'ai repéré dans l'examen des périodiques musicologiques. Les trois revues phares occultent ou rendent visible la polyvalence du musicologue ; soit elles tendent à fabriquer les identités des auteurs sur un mode homogène, celui du chercheur en musicologie, soit elles affichent des identités qui se trouvent à l'intersection de plusieurs collectifs sociaux ou disciplinaires. L'identité de l'auteur se forme en fonction du lectorat visé et de l'extension voulue du champ disciplinaire. Cela se manifeste dans l'écriture même de l'auteur et dans les indications biographiques données sur celui-ci par la revue. Une étude sur le temps long permettrait de dégager la manière dont cette identité s'élabore et se négocie dans une rencontre entre l'espace social, l'espace documentaire et l'espace éditorial. Le portrait que le périodique dresse de l'auteur s'exporte vers d'autres supports de publication que sont par exemple les dictionnaires. Or, le présent travail est affecté par cette circulation des figures d'un support de publication à l'autre puisque j'ai recours à des informations biographiques relevées dans différents lieux documentaires, données que les revues ont probablement elles-mêmes participé à élaborer, ce dont témoignent les bibliographies de certains articles de dictionnaires.

Dans un rapport étroit avec l'étude poursuivie dans le cadre de cette thèse, une troisième piste d'approfondissement conduirait à isoler, à partir de l'observation de l'évolution de la revue musicologique, des moments historiques au cours desquels la conjonction d'une pluralité d'acteurs et de facteurs est particulièrement visible. J'ai présenté plus spécifiquement le début du XX^e siècle comme un de ces instants cruciaux ; au fil de l'exposé, j'ai également porté mon attention sur le XVIII^e siècle. À ces moments, le développement de la discipline et du périodique musicologique semblent coïncider ; l'élaboration des formes documentaires et la construction du savoir paraissent adopter une trajectoire parallèle. Les changements se conjuguent et concernent simultanément le discours sur la musique, les usages sociaux autour de la musique, les pratiques d'écriture, les statuts sociaux et actoriaux. Arrêter son regard sur ces instants permet de saisir la diversité des acteurs qui participent à la construction du savoir et d'accorder davantage d'importance aux éditeurs à cet égard : les cas de Breitkopf & Härtel et de Rudolph Schirmer sont significatifs de ce point de vue. Pour autant,

la mise en lumière de ces moments, parmi lesquels la période immédiatement après 1945 et le tournant des années 2000, est en partie liée à la polyphonie des textes sur laquelle se fonde le travail de recherche : écrits scientifiques et sources historiques concourent à focaliser l'attention du lecteur sur certains événements et sur certains personnages plutôt que sur d'autres. Un moment repéré à la fois par Imogen Fellingner pour les revues sur la musique et par Christoph Meinel pour les périodiques de chimie¹⁴ pourrait se prêter à l'analyse de l'articulation des différents agents qui contribuent au développement scientifique : celui, à la fin du XVIII^e siècle, du déplacement de l'écriture scientifique de la revue généraliste vers le périodique spécialisé. Un lectorat spécifique se constitue autour de ces dernières publications accompagnant des changements dans le discours scientifique ainsi que des bouleversements éditoriaux. Cette mutation se décline en termes d'audience ; plus près de nous et concernant le support de publication, le déplacement du papier vers le numérique, plein de promesses, suscite des attentes, des espoirs mais aussi des craintes devant les transformations de l'écriture scientifique et celles du lectorat, des pratiques de publication, de lecture et d'évaluation.

L'exploration du passé du périodique musicologique ouvre des pistes à celle du présent de ce support documentaire. Au cours du XX^e siècle, celui-ci a connu un certain nombre de mutations techniques, comme celle introduite par la « photocomposition faisant appel, dans une large mesure, à l'électronique » mentionnée par Jean Gribenski et par Jean-Michel Nectoux en 1980¹⁵. Toutefois, aucune d'elles n'est aussi visible que celle entamée dans cette discipline par des revues comme *Music Theory Online* en mars 1993. Parmi la série d'incertitudes évoquées ci-dessus que suscite le bouleversement numérique, les moindres ne sont pas celle, précise, du rapport qui existe entre la science et la revue, et celle, plus générale, de la dépendance de la science vis-à-vis de l'écrit. Les hésitations à passer du support papier au support électronique manifestent d'un côté un attachement à la forme de la revue et aux pratiques qui y sont liées, de l'autre une conscience du risque que prend la science à quitter le support périodique. En effet, les outils de référencement et de recherche sur Internet ainsi que les incertitudes concernant l'archivage des documents numériques participent à la déconstruction de la collection ; la périodicité de la publication perd de sa visibilité et tend parfois à disparaître, emmenant avec elle les rituels que la revue instaure autour de sa réception et les habitudes qu'elle installe. Ces changements qui atteignent l'identité même de la revue, fondée sur les notions de collection et de périodicité, affaiblissent son pouvoir fédérateur. Ils mettent le collectif disciplinaire au défi d'inventer de nouveaux supports

¹⁴ Cf. *supra* chap. 2, 1.2. La revue, un objet cohérent, note 27

¹⁵ GRIBENSKI, Jean, NECTOUX, Jean-Michel. Éditorial : Une nouvelle Revue de Musicologie. *RM*, 1979, t. 65, n° 2, p. 117.

d'échanges et de création, ainsi que de nouvelles possibilités de constitution et de conservation de son patrimoine. L'illusion de facilité que donne l'accès au document numérique, la force des habitudes qui balise le chemin qu'emprunte l'utilisateur dans les méandres de la toile et qui confine celui-ci au sein d'un espace relativement restreint et familier font craindre une homogénéisation des discours scientifiques. Cependant, à observer les écrits consignés sur support numérique, on s'aperçoit que sont encore loin la fin de la soumission à un ordre du texte et l'étiollement du pouvoir créateur que celui-ci exerce. Parions sur les potentialités qu'offre le multimédia pour enrichir la publication scientifique, notamment musicologique, dans une conjonction entre le son, l'image et l'écriture.

À propos des revues de sciences de l'information et de la communication, Philippe Quinton suggérait en 2002 que « les revues pourraient initier d'autres règles du jeu » dans la définition « de ce qui fait la valeur scientifique d'une recherche »¹⁶ : si ce projet n'était pas celui du *Musical Quarterly*, ce périodique ouvre pourtant une voie à ceux qui voudraient concilier la plus grande exigence scientifique et le rassemblement d'un public hétérogène autour d'un centre d'intérêt commun.

¹⁶ QUINTON, Philippe. Publier, éditer, exister... Figures et acteurs des écrits de recherche. In *Actes du colloque « Place et enjeux des revues pour la recherche en Infocom »*. Nice SFSIC-LAMIC, 25 et 26 mars 2002.

Bibliographie¹

ADLER, Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1885, vol. 1, n° 1, p. 5-20.

AGAWU, Kofi. How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again. *Music Analysis*, juillet 2004, Vol. 23, n° 2-3, p. 267-286.

ALBRECHT, Otto E. Music publishing and musicology in Germany. *Notes*, septembre 1948, vol. 5, n° 4, p. 488-496.

ALLERKAMP, Andrea. Programme de formation-recherche du CIERA. *Les sciences de la culture autour de 1900 : dispositifs, concepts, méthodes. Journées d'études des 20 et 21 avril 2007*. [En ligne] [Consulté le 13/09/2009]. Disponible sur : http://www.ciera.fr/ciera/IMG/pdf/CR_JE_Kulturwissenschaft_20_04_2007.pdf

ALVAREZ, Pedro, ESCALONA, Isabel, PULGARIN, Antonio. What is wrong with Obsolescence ? *Journal of the American Society for Information Science*, 2000, vol. 51, n° 9, p. 812-815.

AMAR, Muriel. *Les fondements théoriques de l'indexation : une approche linguistique*. Paris : ADBS Éditions, 2000, 355 p.

ARISTOTE. *Poétique*. Paris : Gallimard, 1996. 163 p.

ARNOLD, Denis. Musicologie. In ARNOLD, Denis (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de la musique*. Tome II. Paris : Robert Laffont, 1988, p. 187-190. (Traduction de l'anglais de *The New Oxford Companion to Music*, 1983).

ARON, Paul. Les revues littéraires en Belgique francophone II. 1914-1940 *La Revue des revues*, 1991, n° 11, p. 55-62.

Id. Les revues littéraires, média privilégié de l'identité culturelle ? In GORCEIX, Paul. *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones : Actes du colloque international de Soleure (juin 1993)*. Paris : Honoré Champion, 1993, p. 108-120.

Id. Les revues politico-culturelles, lieux de contact dans la société belge francophone du XX^e siècle. In KURGAN-VAN HENTERYK, G. (éd.). *Laboratoires et réseaux de diffusion des idées en Belgique*. Bruxelles : Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1994, p. 95-108.

Id. Pour une sociologie des revues littéraires. In DIDIER, Béatrice, ROPARS, Marie-Claire (éds). *Revue et recherche*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1994, p. 97-108. (Les Cahiers de Paris).

ARON, Raymond. *Les Étapes de la pensée sociologique*. Paris : Gallimard, 1967. Introduction, p. 7-22. (Tel)

BABOU, Igor, LE MAREC, Joëlle. Nova Atlantis : manifeste pour une utopie baconienne en sciences humaines et sociales. *Alliage*, été 2001, n° 47, p. 3-10.

¹ Les références des sources primaires figurent dans les annexes 3, 4 et 5 à la section « Sources bibliographiques ».

- BACHMAN Philippe. *La musicologie en France entre impasse et mutation : état des lieux et enjeux politiques*. Paris : Ministère de la culture ; Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1992, 208 p. (Recherche Musique et Danse ; 4-5)
- BAILLARGEON, Jean-Paul. Les revues savantes et culturelles du Québec au début de la décennie 90. *Communication*, 1993, vol. 14, n° 1, p. 185-196.
- BANOUN, Bernard. Préface. In STRAUSS, Richard et HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Correspondance*. Paris : Fayard, 1992, p. 7-18.
- BARBEROUSSE, Anouk, PINON, Laurent. Activité scientifique et écriture. *Genesis*, juillet 2003, n° 20, p. 7-18.
- BARDIN Laurence. *L'analyse de contenu*. 2^e éd. Paris : PUF, 1993, 291 p.
- BARLUET, Sophie. *Édition de sciences humaines et sociales : le cœur en danger*. Paris : PUF, 2005, 170 p.
- BARONI, Mario. Herméneutique musicale. In NATTIEZ, Jean-Jacques. (Dir.). *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 2. Les savoirs musicaux*. Actes Sud, 2004, p. 672-699.
- BAUDET, Jean-Claude. Éditologie : sociolinguistique de la science. *Meta*, 1995, vol. 40, n° 2, p. 216-223.
- BAUTIER, Roger. Axe Savoirs : Introduction. In LEGENDRE, Bertrand, ROBIN, Christian (dir.). *Figures de l'éditeur*. Nouveau Monde, 2005, p. 106.
- BÉGAULT, Béatrice. *Enjeux de la diffusion électronique des recherches : pratiques informationnelles et validation des connaissances en sciences de l'ingénieur*. Université de Toulouse 2-Le Mirail: thèse de doctorat, sciences de l'information et de la communication, sous la direction de Viviane Couzinet, 2008, 285 p.
- BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. Entre modélisation et représentation : le knowledge management, un défi pour les SIC [En ligne]. *L'information dans les organisations : dynamique et complexité. Colloque international. Tours, 6-7 avril 2006*. [Consulté le 19/01/2009] Disponible sur : <http://www.grappa.univ-lille3.fr/~tommasi/InfoDoc/STIC/Beguin%20Tours%20communication%201.doc>
- Id. Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. Lille : Presses universitaires du Septentrion, 2006, 313 p. (Communication ; 984)
- BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac ; traduction revue par Rainer Rochlitz. Paris : Éditions Allia, 2007, 78 p.
- BENT, Ian. Notation. §I : General. In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [En ligne]. [Consulté le 19 juin 2009] Disponible sur : <https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20114pg1>
- BERGERON, Katherine, BOHLMAN, Philip (éd.). *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*. Chicago, Londres : The University of Chicago Press, 1992, 220 p.
- BERTHELOT, Jean-Michel, MARTIN, Olivier, COLLINET, Cécile. *Savoirs et savants : les études sur la science en France*. Paris : Presses universitaires de France, 2005, 285 p. (Science, histoire et société)
- BERTHELOT, Jean-Michel. Le texte scientifique : structures et métamorphoses. In BERTHELOT, Jean-Michel (dir.). *Figures du texte scientifique*. Paris : PUF, 2003, p. 19-53.
- BLUME Friedrich. Historische Musikforschung in der Gegenwart. *Acta Musicologica*, janv-mars 1968, vol. 40, n° 1, p. 8-21.

Id. Musicology in German universities. *Current musicology*, 1969, n° 9, p. 52-64.

BOBILLIER, Marie (Brenet, Michel). La musicologie. In ANGLAS, Jules Philippe Louis, MASSON, Paul-Marie (éds). *Rapport sur la musique contemporaine française : actes du Congrès de Musique de l'Exposition Internationale*. Rome : Armani & Stein, 1913, 167 p.

BÖDEKER, Hans Erich. D'une « histoire littéraire du lecteur » à l'« histoire du lecteur » : bilan et perspectives de l'histoire de la lecture en Allemagne. In CHARTIER, Roger (dir.). *Histoires de la lecture : un bilan des recherches : actes du colloque des 29 et 30 janvier 1993 - Paris*. Paris : Institut Mémoires de l'édition contemporaine ; Maison des Sciences de l'Homme, 1995, p. 93-124. (In Octavo)

BOISMENU, Gérard, BEAUDRY, Guylaine. *Le nouveau monde numérique : le cas des revues universitaires*. Paris : La Découverte, 2002, 178 p. (Recherches)

BOISSIN, Jean-Pierre, CASTAGNOS, Jean-Claude, GUIEU, Gilles. La légitimation scientifique : données du problème et instrumentation. *Sciences de la Société*, février 2002, n° 55, p. 171-204.

BONACCORSI, Julia, LABELLE, Sarah. La contribution de la photographie d'écrivain à la médiation littéraire sur le web. Le cas de Raymond Queneau. In *Actes de l'ICHIM 05, Rencontres internationales sur le patrimoine culturel et numérique, 21-23 septembre 2005, Paris, BNF*. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.archimuse.com/publishing/ichim05/labelleSELECT05.pdf>

BOSCHETTI, Anna. Des revues et des hommes. *La Revue des revues*, 1994, n° 18, p. 51-65.

BOTSTEIN, Leon. Katherine Bergeron and Philip V. Bohlman, eds. "Discipline Music : Musicology and Its Canons" (Book Review). *Journal of the American Musicological Society*, été 1994, vol. 47, n° 2, p. 340-347.

BOURDIEU, Pierre. *Homo academicus*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1984. 302 p. (Le Sens commun)

BOURE, Robert. Produire une revue scientifique : le cas de *Sciences de la Société*. In RENZETTI, Françoise (dir.). *Stratégies informationnelles et valorisation de la recherche scientifique*. Paris : ADBS Éditions, 1998, p. 105-119.

Id. De quelques aspects économiques des revues scientifiques en sciences sociales et humaines. In DIDIER, Béatrice, ROPARS, Marie-Claire (éds). *Revue et recherche*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1994, p. 45-61. (Les Cahiers de Paris 8)

Id. Revues et champ scientifique : le cas des sciences humaines et sociales. In MARCO, Luc (Dir.). *Les revues d'économie en France (1751-1994)*. Paris : L'Harmattan, 1996, p. 33-78.

Id. Sociologie des revues de sciences sociales et humaines. *Réseaux*, 1993, n° 58, p. 93-105.

BOUVIER, Béatrice. Introduction. Table ronde : les répertoires de périodiques d'architecture. In LENIAUD, Jean-Michel, BOUVIER, Béatrice. *Les périodiques d'architecture : XVIII^e-XX^e siècle : recherche d'une méthode critique d'analyse. Journée d'étude du 2 juin 2000 organisée au Collège de France...* Paris : École des Chartes, 2001, p. 149-182. (Études et rencontres de l'École des Chartes ; 8)

BRIQUET, Marie. *La musique dans les congrès internationaux (1835-1939)*. Paris : Société française de Musicologie ; Heugel, 1961, 124 p. (Publications de la Société française de Musicologie ; deuxième série, tome X).

BUKOFZER, Manfred. *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning*. New York : The Liberal Arts, 1957, 52 p. [Consulté le 03/11/2008]
Disponible sur : http://www.ams-net.org/resources/The_Place_of_Musicology.pdf

- CADENBACH, Rainer, JASCHINCKI, Andreas, VON LOESCH, Heinz. Musikwissenschaft. In FINSCHER Ludwig (éd.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. (2^e éd.). Kassel : Bärenreiter; Stuttgart : Metzler, 1997, Sachteil, vol. 6, col. 1789-1833.
- CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas, KECK, Frédéric. Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970). *Revue d'histoire des sciences humaines*, 2006/1, n° 14, p. 3-17.
- CAMPOS, Rémy. « Mens sana in corpore sano » : l'introduction de l'histoire de la musique au Conservatoire. In HONDRÉ, Emmanuel (dir.). *Le Conservatoire de musique de Paris : regards sur une institution et son histoire*. [Paris] : Association du bureau des étudiants du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, 1995, p. 145-171.
- Id.* Philologie et sociologie de la musique au début du XX^e siècle : Pierre Aubry et Jules Combarieu. *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2006/1, n° 14, p. 19-47.
- CARTELLIER, Dominique. *La communication scientifique face à l'industrialisation : mutations et enjeux dans l'édition scientifique, technique et médicale*. Université Stendhal-Grenoble 3 : Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, sous la direction de Bernard Miège, 1997, 2 vols (371 p., [77 p.]
- CERCLET, Denis. Sentiment de rupture et continuité dans le récit patrimonial. In LAPLANTINE, François et al. (dir.). *Récit et connaissance*. Montfort & Villeroy : Presses universitaires de Lyon, 1998, p. 89-107.
- CESSAC, Catherine. La recherche musicale : état de la recherche en musique baroque en France. *Culture et recherche*, janvier-février 1998, n° 64.
- CHABIN, André, CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves, CORPET, Olivier. Enquête sur les nouvelles revues de sciences humaines et sociales (1985-1990). *La Revue des Revues*, 1993, n° 15, p. 67-91.
- CHAILLEY, Jacques (dir.). *Précis de musicologie*. Paris : Presses universitaires de France, 1958, 431 p. (Institut de Musicologie de l'Université de Paris)
- CHARTIER, Roger (dir.). *Histoires de la lecture : un bilan des recherches : actes du colloque des 29 et 30 janvier 1993 - Paris*. Paris : Institut Mémoires de l'édition contemporaine ; Maison des Sciences de l'Homme, 1995, (In Octavo) 319 p.
- Id.* (dir.) *Les usages de l'imprimé (XV^e-XIX^e siècle)*. Paris : Fayard, 1986. 446 p.
- CHARTIER, Roger, HÉBRARD, Jean. Entre public et privé : la correspondance, une écriture ordinaire. In CHARTIER, Roger (dir.). *La correspondance : les usages de la lettre au XIX^e siècle*. Paris : Fayard, 1991, p. 451-458.
- CHARTIER, Roger, MARTIN, Henri-Jean. *Histoire de l'édition française. Le livre concurrentiel 1900-1950*. Paris : Fayard, Cercle de la Librairie, 1991, 724 p.
- CHARTIER, Roger. *Culture écrite et société : l'ordre des livres XIV^e-XVIII^e siècles*. Paris : Albin Michel, 1996, 240 p. (Bibliothèque Albin Michel ; Histoire)
- Id.* Du livre au lire. In *Pratiques de lecture*. Marseille : Rivages, 1993, p. 79-113.
- CHARTRON, Ghislaine, SALAÛN, Jean-Michel. La reconstruction de l'économie politique des publications scientifiques. *Bulletin des Bibliothèques de France*, 2000, t. 45, n° 2, p. 33.
- CHARTRON, Ghislaine. Éléments pour une approche comparée de la publication scientifique. In *Forum universitaire : La communication scientifique en quatre dimensions ; 4-6 juin, Montréal 2003, Archives nationales du Québec*.
Disponible sur : http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000435/fr/

- Id.* La presse électronique en sciences de l'information : perspectives d'organisation. *Documentaliste-Sciences de l'information*, 1999, vol. 36, n° 6, p. 326-336.
- Id.* Nouveaux modèles pour la communication scientifique ? *In Une nouvelle donne pour les revues scientifiques ? (19-20 novembre 1997, ENSSIB)*. [Consulté le 23/02/2004]. Disponible sur : <http://web.ccr.jussieu.fr/urfist/enssibv.htm>
- CHEVALIER, Jean-Claude. Note sur les modalités d'institution et de transformation d'une revue de recherche. *In DIDIER, Béatrice, ROPARS, Marie-Claire (éds). Revue et recherche*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1994, p. 177-183. (Les Cahiers de Paris).
- CHIMÈNES, Myriam. *L'Information musicale : une "parenthèse" de La Revue musicale ?*, *La Revue des revues*, n°24 : « Actes du colloque Des Revues sous l'Occupation, Paris », 1997, p. 91-110.
- CHRISTIN, Anne-Marie. Lectures/Écritures. *In CHARTIER, Roger (dir.). Histoires de la lecture : un bilan des recherches*. Paris : Institut Mémoires de l'édition contemporaine ; Maison des Sciences de l'Homme, 1995, p. 261-269. (In octavo).
- CLARE, Marie-Cécile. Le rôle des revues universitaires de sciences humaines et sociales dans la diffusion de l'information scientifique. *In COUTIN, Remi, HUDRISIER, Henri, LOCQUIN, Marcel V. (dirs). La transmission des savoirs scientifiques : 118^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques (Pau, 25-29 octobre 1993)*. Paris : Éditions du Comité des Travaux historiques et scientifiques, 1996, p. 31-43. (Colloques du THS ; 15)
- Id.* Les revues dans les presses universitaires en France. *In Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS) (éd.). La production des revues de sciences sociales et humaines : actes du séminaire "La communication et l'information entre chercheurs" (1993)*. Toulouse : Université Toulouse 3 - IUT. 1993, vol. 2, p. 29-46.
- COLLINET, Cécile. L'écriture des textes sociologiques et historiques en STAPS. *In BERTHELOT, Jean-Michel. Figures du texte scientifique*. Paris : PUF, p. 251-274. (Science, histoire et société)
- COOK, Nicholas. What is Musicology. *BBC Music Magazine*, mai 1999, vol. 7/9, p. 31-33. *In The Royal Musical Association : Articles*. [En ligne]. [Consulté le 03/11/2008] Disponible sur : <http://www.rma.ac.uk/articles/what-is-musicology.htm>
- CORPET, Olivier. Revues littéraires. *In Encyclopædia Universalis* [En ligne], 2007. [Consulté le 14/11/2008] Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/article2.php?napp=&nref=S927220>
- CORRE, Christian. *Écritures de la musique*. Paris : Presses universitaires de France, 1996, 207 p. (Écriture)
- Id.* Entre deux guerres : la *Revue musicale* (1920-1940). *In DIDIER, Béatrice, ROPARS, Marie-Claire (éds). Revue et recherche*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1994, p. 79-88. (Les Cahiers de Paris 8)
- Id.* Les années trente de La Revue Musicale. *In PISTONE, Danièle. Musiques et musiciens dans les années trente*. Paris : Honoré Champion, 2000, p. 421-435.
- COUZINET, Viviane. *Documentaliste-Sciences de l'information* et la mise en visibilité de la recherche. *In BOURE, Robert (éd.). Les origines des sciences de l'information et de la communication : regards croisés*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2002, p. 125-151.
- Id.* La revue électronique de sciences humaines et sociales : éléments pour une définition. *Revue d'information scientifique et technique : RIST (Alger)* [En ligne], 1999, vol. 9, n° 2, p. 199-132. [Consulté le 23/12/2006] Disponible sur : <http://rist.cerist.dz/revue.asp>

- Id. Médiations hybrides : le documentaliste et le chercheur en sciences de l'information.* Paris : ADBS Éditions, 2000, 340 p.
- COWDERY, James R. (éd.). *How to Write About Music : The RILM Manual of Style.* 2nd éd. New York : Répertoire international de littérature musicale, 2006, 128 p.
- COWDERY, James R., BLAZEKOVIĆ, Zdravko, BROOK, Barry S. (éds). *Speaking of music : music conferences, 1835-1966.* New York : RILM, 2004, 440 p.
- CULLIN, Olivier. *L'image musique.* Paris : Fayard, 2006, 168 p.
- D'ALEMBERT. Discours préliminaire des éditeurs. In D'ALEMBERT, DIDEROT, Denis. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres... Tome premier.* Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand, [1751].
- DAHAN, Amy. La tension nécessaire : les savoirs scientifiques entre universalité et localité. *Alliage*, hiver-printemps 2000-2001, n^{os} 45-46, p. 116-124.
- DE LERMA, Dominique-René. Music Periodicals. In KENT, Allen, LANCOUR, Harold, DAILY, Jay E. (éds). *Encyclopedia of Library and Information science.* New York, Bâle : Marcel Dekker, 1976. Vol. 18, p. 464-472.
- DELAMOTTE, Éric. Communautés professionnelles, sens commun et doctrine. *Études de communication : langues, information, médiations*, 2005, vol. 27, p. 33-56.
- DELISLE, Candice. Du libelle à la lettre : Conrad Gesner et la Tora Valdensium. In LEFÈBVRE, Muriel (coord.). *Préactes du colloque international pluridisciplinaire « Sciences et écritures », 13 et 14 mai 2004, Besançon.* [En ligne]. [Consulté le 18/05/2009]. Disponible sur : <http://mshe.univ-fcomte.fr/programmation/col04/documents/preactes/Delisle.pdf>
- DE NORA, Tia. *Beethoven et la construction du génie.* Paris : Fayard, 1998, 305 p. (Les chemins de la musique)
- DETIENNE, Marcel (dir.). *Les savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne.* Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires de Lille, 1988, 538 p. (Cahiers de philologie ; Apparat critique ; 14).
- DETIENNE, Marcel. *L'écriture d'Orphée.* Paris : Gallimard, 1989, 235 p. (L'Infini)
- Id.* L'écriture et ses nouveaux objets intellectuels en Grèce. In DETIENNE, Marcel, CAMASSA, Giorgio (dir.). *Les savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne.* Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires de Lille, 1988, p. 7-28. (Cahiers de philologie ; Apparat critique ; 14).
- DEVILLARD, Joëlle. Entre médiation et rationalisation : l'itinéraire de l'article scientifique. In Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS) (éd.). *La production des revues de sciences sociales et humaines : actes du séminaire "La communication et l'information entre chercheurs" (1993).* Toulouse : Université Toulouse 3 - IUT. 1993. Vol. 2, p. 47-52.
- DIODATO, Virgil, SMITH, Fran. Obsolescence of Music Literature. *Journal of the American Society for Information Science*, mars 1993, vol. 44, n^o 2, p. 101-112.
- DONIN, Nicolas, CAMPOS, Rémy. "La musicographie à l'œuvre : écriture du guide d'écoute et autorité de l'analyse à la fin du XIX^e siècle". *Acta Musicologica*, 2005, vol. 77, n^o 2, p. 151-204.
- DONIN, Nicolas. Instruments de musicologie. *Filigrane : Musique, esthétique, sciences, société*, 2005, n^o 1, p. 141-179.
- DUBOIS, Michel. *Introduction à la sociologie des sciences.* Paris : PUF, 1999, 321 p. (Coll. Premier Cycle)
- DUBUISSON, Daniel. Présentation : Poétique et rhétorique des savoirs dans les sciences humaines. *Strumenti critici*, septembre 1997, vol. 12 nouvelle série, n^o 3, p. 349-360.

DUCHASTEL, Jules, LABERGE, Danielle. La recherche comme espace de médiation interdisciplinaire. *Sociologie et sociétés*, vol. 31, n° 1, printemps 1999, p. 63-76.

DUCKLES, Vincent *et al.* Musicology. In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [Consulté le 19 Jun. 2009]. Disponible sur : <https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46710pg3>

DUCKLES, Vincent. *La musicologie dans le miroir : projet d'une histoire de la science de la musique*. [En ligne]. Trad. par Nicolas Meeùs de DUCKLES, Vincent. Musicology at the Mirror - A Prospectus for a History of Musical Scholarship. In BROOK, Barry S. (éd.). *Perspectives in Musicology : the Inaugural Lectures of the Ph.D. Program in Music at the City University of New York*. New York : Norton, 1972, p. 32-55. [Consulté le 22/12/2006]. Disponible sur : <http://www.crlm.paris.sorbonne.fr/Duckles.pdf>

Id. The Library of the Mind : Observations on the Relationship between Musical Scholarship and Bibliography. In GRUBBS, John W. (éd.). *Current Musicology*. Austin, Londres : University of Texas Press, 1976, p. 277-296. (Symposia in the Arts and the Humanities ; n° 4)

DUFOURT, Hugues. *Musique, pouvoir, écriture*. Paris : Christian Bourgois, 1991. 362 p.

DURAND, Valérie. *L'interprétation musicale dans un corpus de presse : une analyse linguistique et textuelle*. [En ligne]. Université de Paris 4-Sorbonne : thèse de doctorat, sous la direction de Danièle Pistone. 2009, 305 p. Disponible sur : www.theses.paris4.sorbonne.fr/these.durand.pdf

EGGEBRECHT, Hans-Heinrich. Musikwissenschaft. In GURLITT, Wilibald (éd.). *Riemann Musiklexikon. Sachteil*. Mainz : Schott, 1967, p. 615-618.

EISENSTEIN, Elizabeth L. *La révolution de l'imprimé : à l'aube de l'Europe moderne*. Paris : Hachette littératures, 2003, 352 p. (Pluriel. Histoire)

ELLIKER, Calvin Harold. *The Periodical Literature of Music: Trends from 1952 to 1987*. PhD. Thesis. Urbana, Illinois : University of Illinois, 1996, 232 p.

ELLIS, Katharine. *Music criticism in nineteenth-century France : La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-1880*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995, 301 p.

FABRE Daniel. Revues d'ethnologie et ethnologie dans les revues. In AMIEL Christiane, PINIÈS Jean-Pierre, PINIÈS René. *Au miroir des revues : ethnologie de l'Europe du Sud : actes*. Carcassonne : Garae/Hésiode ; Paris : Ent'revues, 1991, p. 11-29. (Hésiode : cahiers d'ethnologie méditerranéenne ; 1)

FALLOWS, David *et al.* Musicology in Great Britain since 1945. *Acta musicologica*, 1980, vol. 52, n° 1, p. 38-68.

FALTIN, Peter. Das Problem systematische Musikwissenschaft. *Die Musikforschung*, 1976, vol. 29, n° 3, p. 274-279.

FELLINGER, Imogen *et al.* Periodicals. In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [En ligne]. [Consulté le 19 juin 2009] Disponible sur : <https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21338>

FELLINGER, Imogen. Article « Zeitschriften ». In FINSCHER, Ludwig (éd.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. (2^e éd.). Kassel : Bärenreiter; Stuttgart : Metzler, 1997, Sachteil 10, col. 2252-2275.

- FERNANDEZ, Bernard. Entre la recherche et la science, la revue scientifique. In DIDIER, Béatrice, ROPARS, Marie-Claire (éds). *Revue et recherche*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1994, p. 31-43. (Les Cahiers de Paris 8)
- FLECK, Ludwik. *Genèse et développement d'un fait scientifique*. Trad. du polonais par Nathalie Jas. Paris : Flammarion, 1935¹, 2008, 276 p. (Champs ; sciences)
- FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969, 286 p.
- Id.* *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1971, 84 p.
- Id.* Qu'est-ce qu'un auteur ? In *Id. Dits et écrits, 1954-1988 I. 1954-1969*. Éd. établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris : Éditions Gallimard, 1994, p. 789-821. (Bibliothèque des sciences humaines)
- Id.* *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975, 364 p.
- FOUREZ, Gérard. *La construction des sciences : les logiques des inventions scientifiques*. Bruxelles : De Boeck Université, 2002, p. 105-142. Chapitre 5 : La méthode scientifique : disciplines intellectuelles et interdisciplinarité.
- GABLOT, Ginette. Radioscopie des revues scientifiques et techniques en France. *La Revue des revues*, hiver 1989-1990, n° 8, p. 28-38.
- GERHARD, Anselm. "Kanon" in der Musikgeschichtsschreibung. *AfMW*, 2000, vol. 57, n° 1, p. 18-30.
- GIANTURCO, Carolyn. Musicology. National traditions of musicology. Italy. In MACY, L. (éd.). *Grove Music Online*. [En ligne]. [Consulté le 04/10/2007]. Disponible sur : <http://www.grovemusic.com>
- GINGRAS, Yves. Les formes spécifiques de l'internationalité du champ scientifique. *Actes de la recherche en sciences sociales* [En ligne], 2002/2, n° 141, p. 31-45. Disponible sur : http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=ARSS&ID_NUMPUBLIE=ARSS_141&ID_ARTICLE=ARSS_141_0031
- GIRAUD, Jean. Éléments musicaux dans l'œuvre littéraire d'E.T.A. Hoffmann. In MONTANDON, Alain (dir.). *E.T.A. Hoffmann et la musique : Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand*. Berne : Peter Lang, 1987, p. 207-238.
- GOODY, Jack. *Entre l'oralité et l'écriture*. Paris : PUF, 1994, 323 p. (Ethnologies)
- Id.* *La logique de l'écriture : aux origines des sociétés humaines*. Paris : Armand Colin, 1986, 198 p.
- Id.* *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*. Trad. de l'anglais par J. Bazin et A. Bensa. Paris : Éd. de Minuit, 1986, 275 p.
- GRIBENSKI, Jean, LESURE, François. La recherche musicologique en France depuis 1958. *Acta musicologica*, 1991, vol. 63, n° 2, p. 211-238.
- GRIFFITHS, Paul. Objectifs et impacts de la critique musicale. In NATTIEZ, Jean-Jacques (Dir.). *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 2. Les savoirs musicaux*. Arles : Actes Sud, 2004, p. 1057-1070.
- HAINES, John. Généalogies musicologiques, aux origines d'une science de la musique vers 1900. *Acta Musicologica*, 2001, vol. 73, n° 1, p. 21-44.
- HALL, David D. Les lecteurs et la lecture dans l'histoire et dans la théorie critique : un exposé sur la recherche américaine. In CHARTIER, Roger (dir.). *Histoires de la lecture : un bilan des recherches : actes du colloque des 29 et 30 janvier 1993 – Paris*. Paris : Institut Mémoires de l'édition contemporaine ; Maison des Sciences de l'Homme, 1995, p. 165-179. (In Octavo)

- HENNION, Antoine. Hercule et Bach : la production de l'original. *Revue de Musicologie*, 1998, t. 84, n° 1, p. 93-138.
- HERT, Philippe. L'écriture en sciences comme prise sur le monde : une approche ethnosémiotique. *Sciences de la société*, 2006, n° 67, p. 21-44.
- HOLMES, James R. *The Musical Quarterly : its History and Influence on the Development of American Musicology*. A Thesis submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in the Department of Music. Chapel Hill, 1967, 83 p.
- HOLZEM, Maryvonne. *Terminologie et documentation : pour une meilleure circulation des savoirs*. Paris, ADBS Éditions, 1999, 292 p.
- HONEGGER, Marc (dir.). *Dictionnaire de la musique : science de la musique. Formes, techniques, instruments*. Paris : Bordas, 1976, t. L-Z, p. 641-643 : Article « musicologie ».
- HOUGHTON Bernard. *Scientific periodicals. Their historical development, caractéristiques and control*. [Hamden, Conn.] : Linnet Books, 1975, 135 p.
- JACOB, Christian. Inscrire la terre habitée sur une tablette : réflexions sur la fonction des cartes géographiques en Grèce ancienne. In DETIENNE, Marcel (dir.). *Les savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*. Lille : Presses universitaires de Lille, 1988. p. 273-304.
- Id.* Rassembler la mémoire. Réflexions sur l'histoire des bibliothèques. *Diogène* [En ligne], 2001, vol. 4, n° 196, p. 53-76. [Consulté le 15/01/2008] Disponible sur : http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=DIO&ID_NUMPUBLIE=DIO_196&ID_ARTICLE=DIO_196_0053
- JACOBI, Daniel. *Diffusion et vulgarisation : itinéraires du texte scientifique*. Paris : Les Belles Lettres, 1986, 182 p.
- JEANNERET, Yves, OLLIVIER, Bruno. Introduction : une discipline et l'université française. *Hermès*, 2004, n° 38 : Les sciences de l'information et de la communication : savoirs et pouvoirs, p. 13-18.
- JEANNERET, Yves. Cybersavoir : fantôme ou avatar de la textualité ? Questionnement d'une actualité. *Strumenti critici*, septembre 1997, vol. 12 n.s., n° 3 : Poétique et rhétorique des savoirs dans les sciences humaines, p. 509-545.
- Id.* Désigner, entre sémiotique et logistique. In TIMINI, Ismaïl, KOVACS, Susan (coord.). *Indice, index, indexation : actes du colloque international organisé les 3 et 4 novembre 2005 à l'Université Lille-3 par les laboratoires CERSATES et GERICO*. Paris : ADBS, 2006, p. 17-36.
- Id.* *Écrire la science : formes et enjeux de la vulgarisation*. Paris : Presses universitaires de France, 1994, 398 p. (Science histoire et société)
- Id.* Le monde de la musique de Romain Rolland : figure auctoriale, communication littéraire et travail de l'écriture. *MEI. Media et information*, 2002, n° 17, p. 61-75.
- Id.* Les politiques de l'invisible. *Document numérique*, 2001, vol. 5, n° 1-2, p. 155-180.
- Id.* Musique, écriture et magistère chez Romain Rolland. *Musicologies (OMF)*, 2004, n° 1, p. 9-19.
- Id.* *Penser la trivialité : volume 1 : la vie triviale des êtres culturels*. Paris : Lavoisier, 2008, 267 p. (Collection Communication, médiation et construits sociaux).
- Id.* Une monographie polyphonique : le texte de recherche comme appréhension active du discours d'autrui. *Études de communication*, février 2005, n° 27, p. 57-74.

- JEANNIN, Philippe. *Pour une « revuemétrie » de la recherche en sciences sociales : un point de vue français. Communication au Conseil scientifique du CNRS, Paris, 1 - 2 juillet 2002. Contribution à l'École Thématique sur « l'exploitation des résultats de la recherche et des compétences du chercheur en SHS », CNRS, Roscoff, 1^{er} - 6 juillet 2002.* [En ligne]. 30 p. [Consulté le 15/06/2009]. Disponible sur : www.cnrs.fr/comitenational/cs/exposes/Jeanin.pdf
- JURDANT, Baudouin, entretien avec Joëlle Le Marec. Écriture, réflexivité, scientificité. *Sciences de la Société*, février 2006, n° 67, p. 131-143.
- Id.* La science : une écriture parlante. *Alliage* [En ligne], 1998, n° 37-38. [Consulté le 10/09/2008]. Disponible sur : <http://www.tribunes.com/tribune/alliage/37-38/jurdant.htm>
- Id.* Le désir de scientificité. *Alliage* [En ligne], 1999, n° 41-42. [Consulté le 10/09/2008]. Disponible sur : http://www.tribunes.com/tribune/alliage/41-42/Jurdant_41.htm
- KAMINSKI, Dan. *Entre criminologie et droit pénal : un siècle de publications en Europe et aux États-Unis.* Bruxelles : De Boeck Université, 1995, 301 p. (Perspectives criminologiques)
- KANT, Horst. Disziplinäre Gesellschaften als Träger von Fachzeitschriften. Einige Anmerkungen zur Entstehung physikalischer Zeitschriften im 19. Jahrhundert in Deutschland. In PARTHEY, Heinrich, UMSTÄTTER, Walther (éds.). *Wissenschaftliche Zeitschrift und Digitale Bibliothek : Wissenschaftsforschung Jahrbuch 2002.* Berlin : Gesellschaft für Wissenschaftsforschung, 2003, p. 61-82.
- KARBUSICKY, Vladimir, SCHNEIDER, Albrecht. Zur Grundlagen der systematischen Musikwissenschaft. *Acta musicologica*, vol. LII, n° 2, 1980, p. 87-101.
- KASACK, Hermann. Hermann Hesses Verhältnis zur Musik. In MICHELS, Volker. *Hermann Hesse : Musik.* Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1986, p. 7-22.
- KERMAN, Joseph. A Few Canonic Variations. *Critical Inquiry*, septembre 1983, vol. 10, n° 1, p. 107-125.
- Id.* A Profile for American Musicology, *Journal of the American Musicological Society*, printemps 1965, vol. 18, n° 1, p. 61-69.
- Id.* How We Got into Analysis, and How to Get Out. *Critical Inquiry*, hiver 1980, vol. 7, n° 2, p. 311-331.
- KINTZLER, Catherine. Pourquoi survalorisons-nous l'interprétation en musique ? Le modèle alphabétique et l'exemple de Glenn Gould. *DEMéter* [En ligne], décembre 2002. [Consulté le 10/09/2008] Disponible sur : <http://www.univ-lille3.fr/revues/demeter/interpretation/kintzler.pdf>
- KROHN, Ernst C. The Bibliography of Music. *The Musical Quarterly*, avril 1919, vol. 2, n° 5, p. 231-254.
- KRUMMEL, Donald W. Printing and publishing of music, §II, 3. Engraving, 1700-1860. In SADIE, Stanley (éd.). *The New Grove Dictionary of Music & Musicians.* Londres : MacMillan, 1980. Vol. 15, p. 265-270.
- KUHN, Thomas. *La structure des révolutions scientifiques.* Paris : Flammarion, 1983, 284 p. (Champs ; 15)
- LABROSSE, Claude, RETAT, Pierre (Éds). *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle.* Centre d'études du XVIII^e siècle de l'université de Lyon II ; Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, 180 p.
- LATOURET, Bruno. Ces réseaux que la raison ignore - laboratoires, bibliothèques, collections. In JACOB, Christian et BARATIN, Marc (dir.). *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres dans la culture occidentale.* Paris : Albin Michel, 1996, p. 23-46.

LECLERC, Gérard. *Histoire de l'autorité : l'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*. Paris : Presses universitaires de France, 1996, 432 p. (Sociologie d'aujourd'hui)

Id. La crédibilité de l'énoncé scientifique contemporain : dernière figure de l'autorité ? *Esprit*, 2005, n^{os} 3-4, p. 158-172.

Id. *Le sceau de l'œuvre*. Paris : Seuil, 1998, 310 p. (Poétique)

LEFEBVRE, Muriel. Les écrits scientifiques en action : pluralité des écritures et enjeux mobilisés. *Sciences et écriture*, février 2006, n^o 67, p. 4-15.

LEMAIRE, Michel. *L'Astrolabe* [En ligne], revue électronique de recherche littéraire. 11 p. [Consulté le 26.06.2005] Disponible sur : www.ebsi.umontreal.ca/rech/acfas2002/lemaire.pdf

LEPENIES, Wolf. *Les trois cultures : entre science et littérature. L'avènement de la sociologie*. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1990, 409 p.

LESURE, François. La musicologie française depuis 1945. *Acta musicologica*, 1958, vol. 30, p. 3-17.

Id. Toward a Committed Musicology. *Current Musicology*, 1972, vol. 14, p. 128-130.

LETERRIER, Sophie Anne. L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire. *Revue d'histoire des sciences humaines*, 2006, vol. 1, n^o 14, p. 49-69.

LÉVRIER, Alexis. *Les journaux de Marivaux et le monde des « spectateurs »*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, 521 p.

LONGYEAR, Rey M. Article citations and "obsolescence" in musicological journals. *Notes : the quarterly journal of the Music Library Association*, mars 1977, vol. 33, n^o 3, p. 563-571.

LOWINSKY, Edward E. Character and Purposes of American Musicology : a Reply to Joseph Kerman. *Journal of the American Musicological Society*, été 1965, vol. 18, n^o 2, p. 222-234.

MACHABEY, Armand. *La musicologie*. Paris : Presses universitaires de France, 1962, 128 p. (Que sais-je ?; 978)

Id. *Traité de la critique musicale : la doctrine, la méthode, anthologie justificative*. Paris : Richard-Masse, 1946. 223 p. (Bibliothèque d'Études musicales)

MAHÉ, Annaïg. *La communication scientifique en (r)évolution. L'intégration des revues électroniques dans les pratiques informationnelles des chercheurs en sciences de la nature comme révélateur des mutations du modèle traditionnel de la communication scientifique*. Université Claude Bernard Lyon 1: Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, sous la direction de Jean-Michel Salaün, 2002.

Disponible sur : <http://www.enssib.fr/bibliotheque/documents/theses/mahe/mahe.pdf>

MARROCCO, W. Thomas, JACOBS, Mark / BOZIWICK, George. Schirmer. Macy, L. (éd.). *Grove Music Online*. [En ligne]. [Consulté le 02/10/2007]. Disponible sur : <http://www.grovemusic.com>

MARTIN, Henri-Jean. Lectures et mises en textes. In CHARTIER, Roger (dir.). *Histoires de la lecture : un bilan des recherches : actes du colloque des 29 et 30 janvier 1993 – Paris*. Paris : Institut Mémoires de l'édition contemporaine ; Maison des Sciences de l'Homme, 1995, p. 249-259.

MASSIP, Catherine. *Le livre de musique*. Paris, BnF, 2007, 143 p.

MEADOWS, Arthur Jack. The scientific paper as an archeological artefact. *Journal of Information Science*, 1985, n^o 11, p. 27-30.

- MEINEL, Chr. Die wissenschaftliche Fachzeitschrift : Struktur- und Funktionswandel eines kommunikationsmediums. In MEINEL, Chr. *Fachschrifttum, Bibliothek und Naturwissenschaft im 19. und 20. Jahrhundert*. Wiesbaden : Harrassowitz, 1997, p. 137-155. (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, n° 27)
- MITTELSTRASS, Jürgen. Die Geisteswissenschaften, der naturwissenschaftlich-technische Fortschritt und die Zukunft der Universität. In *Die Zukunft der Hochschulfinanzierungsqualitäts- und wettbewerbsfördernde Impulse*. [En ligne]. Hanns Martin Schleyer-Stiftung, Humboldt Universität, Berlin. 28 février-1^{er} mars 2002, 15 p. Disponible sur : www.iwbgu.uni-duesseldorf.de/Pdf/Mittelstrass17.pdf
- MOLLIER, Jean-Yves (dir.). *Où va le livre ?* Éd. 2007-2008. Paris : La Dispute, 2007, 392 p.
- MOLLIER, Jean-Yves. Naissance de la figure de l'éditeur. In LEGENDRE, Bertrand, ROBIN, Christian (dir.). *Figures de l'éditeur*. Nouveau Monde, 2005, p. 13-24.
- MONTANDON, Alain (dir.). Introduction. ETA Hoffmann. *Écrits sur la musique*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1985, p. 7-17.
- MONTEL, Nathalie. Mettre en revue les savoirs de l'ingénieur d'État au XIX^e siècle : la création des Annales des Ponts et Chaussées en 1831. *Sciences de la société*, février 2006, n° 67, p. 17-30.
- MORIN, Edgar. Sur l'interdisciplinarité. *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires*. [En ligne], juin 1994, n° 2 [Consulté le 05/11/2008]. Disponible sur : <http://nicol.club.fr/ciret/bulletin/b2c2.htm>. Paru aussi dans : *Carrefour des sciences, Actes du Colloque du Comité National de la Recherche Scientifique Interdisciplinarité*. Paris : Éditions du CNRS, 1990.
- MOSER, Walter. L'écriture de la musique chez E.T.A. Hoffmann. In MONTANDON, Alain (dir.). *E.T.A. Hoffmann et la musique*. Berne : Peter Lang, 1987, p. 35-53.
- Musicologie. In BRENET, Michel. *Dictionnaire pratique de la musique*. Paris : A. Colin, 1926, p. 277-278.
- Musicologie. In VIGNAL, Marc. *Dictionnaire de la musique : la musique des origines à nos jours*. Paris : Larousse, 1997², p. 541-542.
- Musicology. In RANDEL, Don Michael (Éd.). *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press, 1986, p. 520-522.
- Musikwissenschaft. HONEGGER, Marc, MASSENKEIL, Günther. *Das große Lexikon der Musik. Fünfter Band*. Freiburg : Herder, 1981², p. 438-440.
- NARVAEZ-BERTHELEMOT, Nora, RUSSEL, Jane M. World distribution of social science journals : a view from the periphery. *Scientometrics*, 2001, vol. 51, n° 1, p. 225-233.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (Dir.). *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 2. Les savoirs musicaux*. Arles : Actes Sud, 2004, p. 609-830 : Quatrième partie : la connaissance du fait musical.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Interprétation et authenticité. In *Id.* (Dir.). *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 2. Les savoirs musicaux*. Arles : Actes Sud, 2004, p. 1128-1148.
- Id.* *La musique, la recherche et la vie : un dialogue et quelques dérives*. Montréal : Leméac, 1999, 258 p.
- Id.* *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois, 1987, 401 p. (Musique / Passé / Présent).

- Id.* Pluralité et diversité du savoir musical : présentation du deuxième volume. In *Id.* (Dir.). *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 2. Les savoirs musicaux.* [Arles] : Actes Sud, 2004, p. 17-44.
- NEUBAUER, John. Die Sprache des Unaussprechlichen : Hoffmanns Rezension von Beethovens. Symphonie. In MONTANDON, Alain (dir.). *E.T.A. Hoffmann et la musique : Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand.* Berne : Peter Lang, 1987, p. 25-33.
- OLLIVIER, Bruno. Enjeux de l'interdiscipline. *L'Année sociologique*, 2001, vol. 51, n° 2, p. 337-354.
- PALISCA, Claude, HARRISON, Frank, HOOD, Mantle. *Musicology.* Englewood Cliffs, NJ : Prentice Hall, 1963, 337 p. (The Princeton studies: humanistic scholarship in America)
- PARTHEY, Heinrich, UMSTÄTTER, Walther (éds.). *Wissenschaftliche Zeitschrift und Digitale Bibliothek : Wissenschaftsforschung Jahrbuch 2002.* [En ligne]. Berlin : Gesellschaft für Wissenschaftsforschung, 2003, 222 p. [Consulté le 26/11/2008] Disponible sur : <http://www.wissenschaftsforschung.de/Jahrbuch2002.pdf>
- PASLER, Jann. Directions in musicology. *Acta musicologica*, 1997, vol. 69, n° 1, p. 16-21. (16th Congress of the IMS. Round tables)
- PEGG, Carol *et al.* Ethnomusicology. In *Grove Music Online. Oxford Music Online.* [En ligne]. [Consulté le 19 Juin 2009]. Disponible sur : <https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52178pg3>
- PEKACZ, Jolanta T. Memory, history and Meaning : Musical Biography and its Discontents. *Journal of Musicological Research*, 2004, vol. 23, p. 39-80.
- PESCATELLO, Ann M. Charles (Louis) Seeger. In MACY, L. (Éd.). *Grove Music Online.* [Consulté le 03/10/2007]. Disponible sur : <http://www.grovemusic.com>
- PIGNARD-CHEYNEL, Nathalie. *La communication des sciences sur Internet. Stratégies et pratiques.* Université Stendhal-Grenoble 3 : Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, sous la direction d'Isabelle Pailliart, 2004, 2 vols (529 p. ; 96 p.).
- PISTONE, Danièle. Le discours sur la musique dans la France contemporaine. *Musicologies*, 2009, n° 6, p. 83-95.
- Id.* Musicologie. In *Encyclopaedia Universalis.* [En ligne]. 2007. [Consulté le 03/11/2008] Disponible sur : www.universalis-edu.com
- PONTILLE, David. Formats d'écriture et mondes scientifiques : le cas de la sociologie. *Questions de communication*, 2003, n° 3, p. 55-67.
- Id.* La signature scientifique : authentification et valeur marchande. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002, n° 141-142, p. 72-78.
- Id.* Qu'est-ce qu'un auteur scientifique ? *Sciences de la société*, février 2006, n° 67, p. 77-93.
- POTTER, Pamela Maxine. *Trends in German musicology, 1918-1945 : The effects of methodological, ideological, and institutional change on the writing of music history.* Yale University : Thèse (PhD), 1991, 304 p.
- PRICE, Derek de Solla. La valeur extrinsèque de la recherche. Trad. de l'anglais par Julie Brumberg-Chaumont. *Alliage*, été 1994, n° 19, p. 8-16.
- QUINTON, Philippe. Publier, éditer, exister... Figures et acteurs des écrits de recherche. In *Actes du colloque « Place et enjeux des revues pour la recherche en Infocom ».* Nice SFSIC-LAMIC, 25 et 26 mars 2002.

- REIBEL, Emmanuel. *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*. Paris : Honoré Champion, 2005, 324 p.
- RINCK, Fanny. Écrire au nom de la science et de sa discipline : les figures de l'auteur dans l'article en sciences humaines. *Sciences de la société*, février 2006, n° 67, p. 95-111.
- ROBERGE, Marc-André. Le périodique *Die Musik* (1901-1944) et sa transformation à travers trois périodes de l'histoire allemande. *Revue de musicologie*, 1992, vol. 78, p. 109-144.
- ROBERT, André, BOUILLAGUET, Annick. *L'analyse de contenu*. Paris : PUF, 1997, 128 p. (Que sais-je ?)
- RUDENT, Catherine. *Le discours sur la musique dans la presse française : l'exemple des périodiques spécialisés en 1993*. Université de Paris : thèse de doctorat, musicologie, sous la direction de Danièle Pistone. 2000, 3 vols (319 p., 609 p., 862 p.).
- Id.* Musicologie et journalisme : feux croisés pour une meilleure compréhension des « musiques à succès ». In ROBINEAU, Anne et FOURNIER, Marcel. *Musique, enjeux sociaux et défis méthodologiques*. Paris : L'Harmattan, 2006, p. 77-92.
- RUMPF, Francis. Panorama de l'édition scientifique. In AGOSTINI, Francis. *Science en bibliothèque*. Paris, Le Cercle de la Librairie, 1994, p. 193-204.
- SCHNEIDER, Corinne. « Critique de la critique » sous le Second Empire. In BLAY, Philippe, LEGRAND, Raphaëlle. *Sillages musicologiques : hommages à Yves Gérard*. Paris : Conservatoire national supérieur de musique de Paris, 1997, p. 89-100.
- SCHOENBERG, Arnold. *Traité d'harmonie*. Trad. de l'allemand et présenté par Gérard Gubisch. Paris : Jean-Claude Lattès, 1983, p. 23-29 : « Théorie ou système de représentation ? »
- SOUCHIER, Emmanuël. Histoires de pages et pages d'histoire. In ZALI, Anne (dir.). *L'Aventure des écritures*. Paris : Bibliothèque nationale de France, 1999, p. 19-55.
- SZPIRKO, Jean. La psychanalyse : une science de la singularité ? *Alliage*, été 2001, n° 47, p. 17-31.
- TESNIÈRE, Valérie. *Le Quadrige : un siècle d'édition universitaire 1860-1968*. Paris : Presses universitaires de France, 2001, 491 p.
- THOMPSON, John B. L'édition savante à la croisée des chemins. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2006/4, n° 164, p. 93-98.
- THOUMIN, Jean Adrien. *Bibliographie rétrospective des périodiques français de littérature musicale : 1870-1954*. Paris : INTD, 1957. xvii p, 179 p.
- UMSTÄTTER Walther. Was ist und was kann eine wissenschaftliche Zeitschrift heute und morgen leisten. In PARTHEY, Heinrich, UMSTÄTTER, Walther (Éd.). *Wissenschaftliche Zeitschrift und digital Bibliothek : Wissenschaftsforschung Jahrbuch 2002*. [En ligne]. Berlin : GeWiF, 2003, p. 143-166. Disponible sur : <http://www.wissenschaftsforschung.de/assjb.html#JB2002>
- VANHULST, Henri. La musicologie. In PISTONE, Danièle. *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*. Paris : Honoré Champion, 2000, p. 411-420.
- VAUGHAN, David Lane. *Characteristics of the Literature cited by Authors of Articles in The Musical Quarterly, 1955-1958, and The American Musicological Society Journal, 1953-1956*. Chapel Hill: Université de Caroline du Nord, School of Library Science, Mémoire de master, 1959, 64 p.
- VÉRON, Eliseo. Entre l'épistémologie et la communication. *Hermès*, 1997, n° 21, p. 25-32.

- VIEL, Nicolas. Charles Seeger et l'écriture musicale : pour une forme universelle. In *Séminaire 2005-2006 : Écriture descriptive [sic : prescriptive], écriture descriptive*. [En ligne]. (Mis à jour le 07/09/2006) [Consulté le 24/10/2008] Disponible sur : <http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/Seeger/index.html>
- VINCENT, François. Le parcours historique des revues musicales. *La Revue des revues*, 1986, n° 2, p. 45-57.
- VIRET, Jacques. L'herméneutique musicale : voie de recherche et de réflexion. In VIRET, Jacques (dir.) *Approches herméneutiques de la musique*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2001, p. v-viii.
- WEBER, Édith. *La recherche musicologique : objet, méthodologie, normes de présentation*. Paris : Beauchesne, 1980, 171 p. (Guides musicologiques)
- WEBER, William. The Contemporaneity of Eighteenth-Century Musical Taste. *The Musical Quarterly*, printemps 1984, vol. 70, n° 2, p. 175-194.
- Id.* The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon. *Journal of the Royal Musical Association*, 1989, vol. 114, n° 1, p. 6-17.
- Id.* The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England. *Journal of the American Musicological Society*, automne 1994, vol. 47, n° 3, p. 488-520.
- WILSON, Richard. Botstein, Leon. In MACY, L. (Éd.). *Grove Music Online*. [En ligne]. [Consulté le 03/10/2007]. Disponible sur : <http://www.grovemusic.com>
- ZOTT, Regine. Der Brief und das Blatt. Die Entstehung wissenschaftlicher Zeitschriften aus der Gelehrtenkorrespondenz. In PARTHEY, Heinrich, UMSTÄTTER, Walther (Éds.). *Wissenschaftliche Zeitschrift und Digitale Bibliothek : Wissenschaftsforschung Jahrbuch 2002*. [En ligne]. Berlin : Gesellschaft für Wissenschaftsforschung, 2003, p. 47-59. Disponible sur : http://www.wissenschaftsforschung.de/JB02_47-59.pdf

Index des périodiques¹

- Acta Mozartiana* 145
Acta musicologica 17, 120, 142, 145, 279, 389, 442, 446, 447, 448, 450, 451, 453
Allgemeine musikalische Zeitung 144, 145, 295
American Music 126, 192, 341, 403
Analyse musicale 106 384, 418
Annuaire de l'Association des Artistes musiciens 137
Annual Review of Jazz Studies 133, 192
Archiv für Musikforschung 145
Aus der musikalischen Welt 148
BACH (Riemenschneider Bach Institute) 192
Bach Perspectives 162
Bach Studien 240
Bach-Jahrbuch 123, 145, 192
Beiträge zur Gregorianik 124
Black Music Research Journal 126
Bühnen-Almanach des St. Louis-Opern Hauses 148
Bulletin de la Société internationale de musicologie 145
Bulletin du GAM 131, 266
Bulletin français de la SIM 154
Cäcilia (Mayence) 176
Chelys 114
Clavier 114
Collegium musicae novae 145
Concerto : das Magazin für alte Musik 114, 124, 127, 190, 207
Consort 114
Correspondance des professeurs et amateurs de musique 99
Critica musica... 117
Critischer Musikus 117
Current Musicology 69, 114, 122, 207, 278, 443, 451
Das Orchester 127, 190
Der Bär : Jahrbuch von Breitkopf & Härtel 145
Der kritische Musicus an der Spree 117
Deutsch-amerikanische Chorzeitung 148
Deutsche Musikzeitung für die Vereinigten Staaten (Staaten von Nordamerika) 148
Deutscher Bühnen-Spielplan 145
Die Musik 149, 318, 393, 454
Die Musikforschung 114, 173, 174, 198, 204, 240, 447
Early Keyboard Journal 114
Early Music 150, 403
Ethnomusicology 125, 207
Études grégoriennes 124
Fontes Artis Musicae 68, 127, 207
Forum Musikbibliothek 126, 403
Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft 114, 122, 403, 405
Gitarre und Laute 114
Gluck-Jahrbuch 145
Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 114, 192
Händel-Jahrbuch 145, 192, 240

¹ Index des périodiques mentionnés dans le présent volume à l'exception du *Musical Quarterly*, de la *Revue de Musicologie* et de l'*Archiv für Musikwissenschaft*

- Heidelberger Studien zur Musik* 240
Hindemith-Jahrbuch/Annales Hindemith 192
International Journal of Musicology 114, 133
Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 133, 192
Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 133, 192
Jahrbuch für musikalische Wissenschaft 93
Jahrbücher des Deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft 137
Jenaer Beiträge zur Musikforschung 240
Journal de musique historique, théorique et ... 117, 136
Journal de musique par une Société d'amateurs 136
Journal de musique, historique, théorique et pratique 83, 117, 136
Journal de recherche en éducation musicale 131
Journal des Sociétés philharmoniques : Festivals, Concerts et Congrès musicaux 137
Journal of Music Theory 418
Journal of Musicological Research 178, 311, 357, 367
Journal of Popular Music Studies 298
Journal of Renaissance and Baroque Music 240
Journal of Seventeenth-Century Music 124
Journal of the American Society for Musicology 46, 74, 75, 290, 294, 297, 298, 302, 30, 404
Journal of the Royal Musical Association 17, 150 282, 293, 296
Kirchenmusikalisches Jahrbuch 115, 124
Kleine Musik-Zeitung : Musical Gazette 148
Konzert-Programm-Austausch 145
Kritische Briefe über die Tonkunst 99
L'Avant-Scène Opéra 114, 162, 189, 190, 207, 384
L'Année musicale 152
L'Orgue 114, 192, 207
L'Orphéon : Moniteur des Orphéons et sociétés chorales... 118, 137
La Rassegna Musicale 192
La Revue et Gazette musicale 47
La Revue Musicale 41, 76, 78, 137, 139, 154, 230, 249, 309, 362, 364, 370, 445
La Rivista Musicale Italiana 149, 393
Latin American Music Review 126
Le Chœur par la Société de musique religieuse (Nancy) 137
Le Mercure musical 137, 153, 154
Le Monde artiste. Théâtre, musique, beaux-arts,... 362
Le Monde de la musique 162
Les Cahiers de l'OMF 131
Lied und populäre Kultur 124, 125, 192
Lyra : Populäre Monatsschrift für Musik, Kunst, Wissenschaft und Leben 148
Médecine des arts 115, 305
Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft 145
Mitteilungen des Max Reger-Instituts 145
Mittheilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig 145
Monatshefte für Musikgeschichte 145, 176
Mozart-Jahrbuch 192
Music & Letters 150, 403
Music Analysis 41, 75, 418, 441
Musica disciplina 192
Musica judaica 126
Musicologies 21, 63, 76, 131, 449, 453
Musik in Baden-Württemberg 126
Musik in Bayern 126, 192
Musik und Bildung 115, 189
Musik-Konzepte 114
Musikalische Gegenwartsfragen 240
Musikalische Korrespondenz der Deutschen Filarmonischen Gesellschaft 99
Musikalische-kritische Bibliothek 106
Musikpsychologie 192
Musiktherapeutische Umschau 133, 305
National Association of Schools of Music : Proceedings 115
Neu eröffnete musikalische Bibliothek... 117
Neue New Yorker Musik-Zeitung 148
Neue Zeitschrift für Musik 114, 117, 127, 189, 190, 142, 207, 384

INDEX

<i>Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch</i>	114, 192	
<i>New Directions : Readings in African diaspora music</i>		126
<i>New York Figaro : Belletristische Wochenschrift für Theater, Musik,...</i>		148
<i>New Yorker Musik-Zeitung</i>	148	
<i>Nineteenth-Century Music</i>	124	
<i>Notes: Quarterly Journal of the Music Library Association</i>	68, 192	
<i>Ostinato rigore: Revue internationale d'études musicales</i>		135
<i>Perspectives of New Music</i>	124, 188, 207, 400, 401 403	
<i>Popular Music</i>	298, 375	
<i>Popular Music and Society</i>	133, 298	
<i>Popular Music History</i>	298	
<i>Popular Musicology Online</i>	298	
<i>Positionen : Forum für experimentelle und grenzbeschreitende Musik</i>	124	
<i>Recherches sur la musique classique française</i>		126
<i>Repercussions : Critical and Alternative Viewpoints on Music and Scholarship</i>		122
<i>Revue d'histoire et de critique musicales</i>	76, 137	
<i>Revue Internationale de Musique Française</i>	266	
<i>Revue musicale de Lyon</i>	137	
<i>Revue musicale Sainte Cécile</i>	362	
<i>Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft</i>		153
<i>Schubert : Perspektiven</i>	140	
<i>Schütz-Jahrbuch</i>	192	
<i>Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique</i>		136
<i>Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique : Bulletin</i>		137
<i>Studien zur Musikwissenschaft</i>	145	
<i>The Americas review : A Review of Hispanic Literature in the USA</i>		126
<i>The British musician</i>	392	
<i>The Journal of Musicology</i>	114, 192	
<i>The Music Review</i>	114, 192	
<i>The Musical Antiquarian</i>	149, 371	
<i>The Musical Magazine, or Repository of Musical Science...</i>		148
<i>The Musical Times</i>	114, 153, 154	
<i>The Opera Quarterly</i>	114, 150, 403	
<i>The Organ yearbook</i>	192	
<i>The Sonneck Society Newsletter</i>	376	
<i>Tibia : Magazin für Holzbläser</i>	115, 127	
<i>Twentieth-Century Music</i>	341	
<i>Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft</i>	74, 88, 89, 91, 145	
<i>Yearbook for Traditional Music</i>	192	
<i>Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft</i>	153	
<i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i>	114, 122, 139, 142, 174, 257, 403, 405	