

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^{os} 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 plaquait 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 prompts 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 soumetts 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 LEFÈVRE, 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'explicite 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 *l'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 matériel 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 oubliés, 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'élançait, 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 inexpliqués, 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.