

La revue, espace disciplinaire

De prime abord, il me faut éclairer le lecteur sur le choix de deux métaphores auxquelles j'aurai souvent recours dans les pages qui suivent et que le titre de ce chapitre donne à lire. La première est la métaphore théâtrale. Ce choix découle d'une réflexion initiée par la lecture d'*Images en texte, images du texte* d'Annette Béguin-Verbrugge¹ : l'auteur de cet ouvrage y développe une approche du texte par ses frontières, c'est-à-dire par son cadre qui borde un espace de représentation :

« [...] la délimitation de l'objet "à lire" n'est pas uniquement une frontière perceptive, elle définit aussi un espace où le lecteur laisse s'installer une communication. »²

En effet, le lecteur imagine un espace de représentation à partir d'une trame qui lui est imposée. Il est lui-même intégré à ce lieu par un « contrat de communication » tel que le définit Yves Jeanneret :

« Je propose de comprendre par la notion de contrat de communication le fait qu'un acte de communication représente son propre fonctionnement et peut, dans cette mesure, l'infléchir. Par exemple, la sociologie du lectorat et le choix que fait un auteur de son public sont dans un rapport dialectique. L'auteur n'a pas le loisir de se donner un destinataire qui ne correspondrait à aucun lecteur effectif ; en revanche, le texte propose une sorte de règle du jeu, pose des contraintes qui conduisent certains lecteurs à s'exclure d'eux-mêmes, fournit un espace de liberté borné, ou orienté. »³

Or, ce lieu clos, dans lequel règne à la fois l'ordre et la liberté, qui réunit auteurs et lecteurs, ou acteurs et spectateurs, trouve un équivalent dans le théâtre ; la séparation entre les différents espaces du théâtre (scène, salle, coulisses, bureaux, etc.) figure aussi les limites du visible et de l'invisible pour le lecteur-spectateur et l'articulation des différentes fonctions de création, de lecture, de sélection et d'administration.

La revue scientifique peut être assimilée à un tel espace de représentation⁴ au sein duquel se joue une pièce – ou plusieurs – soumise à sélection, mise en scène, règles et à

¹ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2006. 313 p.

² *Ibid.* P. 38.

³ JEANNERET, Yves. *Écrire la science : formes et enjeux de la vulgarisation*. Presses universitaires de France, Paris, 1994. P. 269.

⁴ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Op. cit.* P. 251.

distribution des rôles. Considérant le « travail textuel du vulgarisateur », Yves Jeanneret écrit que celui-ci « consiste [...] à créer un théâtre de la science » :

« Entendons par là à la fois : d'abord, au sens étymologique, un dispositif pour voir la science, qui, comme on l'a déjà noté, ne se donne pas elle-même à voir ; ensuite, dans ce lieu de spectacle – de contemplation, de dérision, de jeu, c'est selon – des places et des rôles ; enfin, globalement, par le biais de ce dispositif, un point de vue sur le savoir et les pratiques qui le constituent. Comme on l'a déjà dit, le vulgarisateur est placé dans la nécessité de créer un tel théâtre, et il a le loisir, ou l'obligation, de montrer ce théâtre de façon manifeste, davantage que le chercheur ne le fait lorsqu'il réalise une communication conçue pour donner tous les gages de l'objectivité. »

Comme le vulgarisateur, mais peut-être de manière plus masquée, le chercheur conçoit son « théâtre de la science » en fonction d'un « contrat de communication » établi avec un public cible. Ce contrat prend forme dans ce que l'on considère volontiers comme le support par excellence de la communication scientifique, la revue de recherche.

Ainsi, la métaphore théâtrale me semble particulièrement adaptée au périodique. L'histoire et les titres des périodiques fournissent quelques éléments qui peuvent conforter ce choix. Au XVIII^e siècle, on dote les périodiques de type « Spectateur »⁵ d'une mission d'observation morale. Certes, ces publications qui contiennent des anecdotes, des aventures, des lettres et des discours ne relèvent pas de la revue savante, mais elles témoignent du poids que la forme périodique accorde à l'élément visuel et dramatique, de même que le font encore certains titres comme ceux-ci que j'ai extraits du corpus large : *Le Monde de la musique*, *Avant-scène Opéra*, *Bach perspectives*, *Musiktherapeutische Umschau*, *Perspectives of new music*. Si la revue obéit à des ressorts similaires à ceux de la représentation théâtrale, la métaphore théâtrale occulte cependant deux dimensions primordiales du support périodique : la dimension graphique, qui renvoie à la métaphore du tableau, et la périodicité, qui évoque un autre genre dramatique, le feuilleton télévisé. Cette comparaison entre la revue et le feuilleton peut surprendre mais paraît opératoire de plusieurs points de vue. D'abord, ce dernier genre dramatique a emprunté à la fois au théâtre et à la presse. Toutefois, contrairement au théâtre, l'écran installe un filtre entre cette scène et le spectateur, comme la page écrite se dresse entre l'auteur et le lecteur ; dans le premier cas comme dans le second, ce filtre diffère la production du discours dans le temps. La parution à intervalles réguliers dans le temps permet une accoutumance du lecteur et, par là, une fidélisation d'un public sur la base de procédés visuels et narratifs. À l'inverse de la revue scientifique, outil de travail, le feuilleton est considéré comme un objet de divertissement ; cette comparaison peut faire l'effet d'un clin d'œil, mais il m'a semblé intéressant de repérer, de manière passagère, les points de contact entre deux objets aux statuts si différents.

⁵ LÉVRIER, Alexis. *Les journaux de Marivaux et le monde des « spectateurs »*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007. 521 p.

En me fondant sur *Surveiller et punir* de Michel Foucault, j’aurai recours à une seconde métaphore dans cette thèse : celle du territoire quadrillé, surveillé et délimité par un cadre, plus ou moins strict⁶. La revue sera donc envisagée comme un champ de surveillance, comme un outil qui montre et qui masque, qui inclut et qui exclut. Comité de sélection, auteurs et lecteurs sont à la fois ceux qui observent et ceux qui sont observés ; ils évoluent dans ce territoire et le font fonctionner. Le théâtre est un espace de spectacle et d’observation, dans lequel règne une discipline dictée par les usages sociaux, par les pratiques et par l’écriture théâtrales, ainsi que par la mise en scène ; il est aussi un lieu de liberté. Au sein de cet espace s’opère un triple enfermement : la scène est le cadre dans lequel se joue la pièce, comme le support périodique contient le texte ; le théâtre réunit acteurs, spectateurs et administrateurs, comme la collection revue réunit le collectif des auteurs, des lecteurs et des éditeurs ; la pièce théâtrale subit les contraintes liées à son interprétation par les acteurs et à sa réception – une seconde interprétation – par les spectateurs, comme l’article de recherche est soumis aux normes qui régissent l’écriture scientifique et aux conditions de sa lecture. Toutefois, c’est pour un dispositif particulier fait de contraintes mais aussi de libertés que l’œuvre théâtrale a été conçue et dans lequel elle prend vie ; de même, les règles qui régissent la revue participent à modeler et à générer les cheminements intellectuels que l’auteur présente dans l’article de recherche et que le lecteur effectue à la réception du texte. L’article peut déborder du cadre de la revue par les citations, par les renvois à d’autres espaces disciplinaires, par l’abord de pistes inexplorées dans le champ et par la transgression de certaines normes ; dans un mouvement inverse, des éléments extérieurs peuvent faire incursion dans le champ disciplinaire, malgré les frontières qui l’entourent. S’ils sont guidés, ces parcours sont aussi d’une diversité extrême.

Une dernière mise au point s’impose sur le titre de ce chapitre et plus précisément sur la polysémie du terme « discipline ». L’acception de ce terme comme branche de la connaissance paraît évident ; je le comprends également comme ensemble organisé d’êtres humains et de pratiques de recherche. Enfin, ce terme sera aussi entendu ici dans le sens d’un ensemble de règles imposées ; ces dernières organisent la communauté et la spécialité scientifique. Du XII^e siècle au XIV^e siècle, l’emploi du terme « discipline » en français a une histoire qui laisse apparaître plusieurs dimensions : celle du châtement corporel, celle de la règle de vie, celle de l’action d’apprendre, celle de la matière d’enseignement ou de branche de la connaissance⁷. « Discipline » dérive du doublement de la racine indo-européenne

⁶ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975. 362 p.

⁷ « Discipline » In *Tlfi : le Trésor de la Langue française informatisé* [En ligne]. CNRS, Atilf, Université Nancy 2, [Consulté le 20/12/2008].

Disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?13;s=2423246385;r=1;nat=;sol=6;>

« dek- », prendre, accepter, faire accepter⁸. De ces quelques éléments de terminologie, je retiens qu'imposer la discipline signifie faire accepter quelque chose, que ce soit par la contrainte physique ou par des procédés rhétoriques par exemple ; « faire accepter » peut être compris comme étant l'une des formes du « faire partager » défini par Yves Jeanneret⁹.

Montrer que la revue de musicologie impose une discipline, à la fois au sens de règle et de spécialité scientifique, nécessite de définir ce qu'elle souhaite promouvoir et la manière dont elle le fait. Je porterai donc un regard sur certains métatextes des trois revues phares en y recherchant en quoi ceux-ci participent à faire accepter la discipline. J'analyserai ensuite la mise en ordre du savoir musicologique opérée par ces trois revues. Enfin, si imposer la discipline est aussi persuader, il convient de s'intéresser aux moyens que la revue déploie pour capter le regard du lecteur et pour l'intégrer à son dispositif ; ce sera alors aussi le moment d'exposer la méthode choisie pour le dépouillement du contenu de la *Revue de Musicologie*, de l'*Archiv für Musikwissenschaft* et du *Musical Quarterly*. La revue musicologique sera donc abordée ici à la fois en tant qu'outil de promotion de la discipline musicologique et en tant qu'instrument qui ordonne.

1. Imposer la discipline

L'analyse des intentions des concepteurs de ces revues et des circonstances dans lesquelles celles-ci ont été fondées¹⁰ devrait permettre de définir le projet de départ des trois revues phares. Ces intentions s'expriment dans les métatextes, et surtout initialement dans les textes introductifs des revues. Mais avant de mener cet examen rétrospectif sur les objectifs déclarés des fondateurs des trois revues phares, je considère le texte introductif dans sa fonction de cadre, d'entrée dans la revue et de délimitation d'un discours musicologique ; je m'intéresse aussi à la manière dont s'exerce le contrôle du discours dans ces revues musicologiques.

Le lecteur des pages qui suivent pourra appréhender les métatextes selon quatre axes. Dans l'axe thématique, les périodiques affirment le caractère interdisciplinaire de la musicologie, tout en assurant une couverture inégale des différentes spécialités. L'axe documentaire concerne le type de textes publiés, la volonté d'appliquer des normes de la publication scientifique, la position de la revue par rapport à d'autres supports, ainsi que la

⁸ Appendix I. Indo-European Roots : Dek-. In PICKETT, Joseph P. et al. *The American Heritage® Dictionary of the English Language*. [En ligne] 4^e éd. Boston : Houghton Mifflin Company, 2000. [Consulté le 20/12/2008] Disponible sur : <http://www.bartleby.com/61/roots/IE76.html>

⁹ JEANNERET, Yves. *Penser la trivialité : volume 1 : la vie triviale des êtres culturels*. Paris : Lavoisier, 2008. (Collection Communication, médiation et construits sociaux). P. 21

¹⁰ MONTEL, Nathalie. Mettre en revue les savoirs de l'ingénieur d'État au XIX^e siècle : la création des *Annales des Ponts et Chaussées* en 1831. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 17-30.

détermination de ce qui peut être considéré comme un écrit scientifique sur la musique. L'usage des périodiques examinés se distribue selon un lectorat très spécialisé, pour la *Revue de Musicologie* et pour l'*Archiv für Musikwissenschaft*, et un lectorat plus hétérogène pour *The Musical Quarterly*. Selon l'axe auctorial, les trois revues phares départagent ceux qui écrivent sur la musique et habilitent certains d'entre eux à produire un discours musicologique. Ces quatre dimensions se rejoignent dans la définition du projet intellectuel ainsi que de l'identité matérielle et symbolique de la revue.

1.1. Les textes introductifs des revues

Quelle est la fonction du texte introductif en tant que cadre ? Que disent ces textes d'ouverture du cadre de la revue ? Comment les notions de surveillance et d'observation, de territoire quadrillé apparaissent-elle dans ces textes ?

Le texte introductif constitue l'un des bords de la revue, sa porte d'entrée. Il dessine le cadre de la revue en l'intégrant dans un contexte plus large, historique notamment : ainsi, la première guerre mondiale est évoquée dans les textes d'ouverture du *Musical Quarterly*, du *Bulletin de la SFM* et de l'*Archiv für Musikwissenschaft*¹¹. Les trois textes font des références explicites aux difficultés et aux pertes humaines qu'elle provoque. De plus, les textes introductifs du *Bulletin de la Société française de Musicologie* et de l'*Archiv für Musikwissenschaft* insèrent ces deux revues dans un parcours musicologique : le *Bulletin de la SFM* poursuit les travaux des « érudits » qui, « depuis une vingtaine d'années », se sont de plus en plus intéressés aux « questions relatives à l'Histoire de la Musique et des Musiciens, à l'Esthétique et à la Théorie musicales, à la construction des instruments »¹² ; l'*Archiv für Musikwissenschaft* exprime l'opportunité de se développer qu'acquiert « une jeune discipline qui, depuis un siècle, lutte difficilement tout en étant en pleine expansion »¹³.

Le cadre de la revue se définit aussi sur le plan géographique : pour le *Bulletin de la SFM* et, en 1922, pour la *Revue de Musicologie*, ainsi que pour l'*Archiv für Musikwissenschaft*, l'élément national est prépondérant en cette période de guerre et d'immédiat après-guerre. Le *Bulletin de la SFM* situe explicitement son champ d'action en France :

« Unissons nos efforts en vue de faire revivre le passé musical de notre pays. La moisson est assez belle pour tenter notre patriotisme. »¹⁴

¹¹ Die Schriftleitung. Zum Geleit. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 1, p. 1-2 ; Le Comité. À nos lecteurs (1917). *BSFM*, 1917, n° 1, p. v-vi ; *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, n. p.

¹² *BSFM*, 1917, n° 1, p. v-vi.

¹³ *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 1, p. 1-2.

¹⁴ *BSFM*, 1917, n° 1, p. v-vi.

De même, l'*Archiv für Musikwissenschaft* rompt avec la dimension internationale des *Sammelbände der Internationale Musikgesellschaft* pour se consacrer en priorité au patrimoine allemand, « bien entendu sans exclure totalement ce qui est étranger ». Le comité de rédaction poursuit ainsi :

« Nous pouvons admettre ouvertement que temporairement il en est assez de l'effort accordé en priorité à l'éclaircissement et à la compréhension de l'histoire de la musique de nos ennemis actuels. Mais, cela signifierait ôter les fondations sur lesquelles la musique allemande repose historiquement, si, par un patriotisme mal compris, nous voulions contester les puissantes relations qui mènent d'ici à l'étranger. Maintenir celles-ci dans notre champ de vision tout en soignant avec davantage d'insistance l'histoire allemande de la musique, pour laquelle nos bibliothèques et nos archives recèlent à proximité des sources encore extrêmement riches et inexploitées, cela sera et doit être notre devoir et notre mission. Nous souhaitons et nous espérons que nous retrouverons sur ce chemin nos anciens amis et collaborateurs de l'étranger comme des fidèles compagnons de travail. »¹⁵

L'appel à l'exploitation des ressources conservées dans les bibliothèques et dans les archives sonne comme un écho à celui lancé par le *Bulletin de la SFM* :

« Nos dépôts d'archives et nos bibliothèques offrent un fonds d'une richesse extrême dont les trésors sont loin d'être épuisés, et qu'il importe d'exploiter pour le plus grand bien de la science française. Aussi, voulons-nous espérer que la collaboration de nos Universités, de nos archivistes et de nos Sociétés historiques, artistiques et scientifiques nous sera acquise. »¹⁶

On peut lire ici les orientations que les équipes éditoriales des deux revues veulent donner à la recherche musicologique ; on peut y voir aussi une parenté formelle des textes introductifs.

Souvent non paginés ou adoptant une numérotation différente du texte de la revue, ces textes sont courts et se situent en exergue, à l'entrée de la revue. Signés par l'éditeur scientifique ou par le comité éditorial, ils établissent clairement la responsabilité de la revue et l'autorité de ces instances en matière de politique éditoriale. Le texte introductif de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, intitulé « Zum Geleit »¹⁷ est signé par la rédaction ; en allemand, « Die Schriftleitung » renvoie explicitement à la fonction de la rédaction, c'est-à-dire à la direction, au guidage et au contrôle de l'écriture dans la revue. Pour *The Musical Quarterly*, « editor », éditeur scientifique, et « publisher », éditeur commercial, s'unissent pour annoncer la « naissance » de leur publication. Ce texte court non titré et non paginé, à la trame stricte où

¹⁵ Die Schriftleitung. Zum Geleit. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 1, p. 2 : « Wir dürfen offen das Zugeständnis machen, daß zeitweilig des Guten zuviel getan worden ist in der bevorzugten Bemühung um die Aufhellung und Durchdringung der Musikgeschichte bei unsern jetzigen Feinden. Aber es hieße den Boden weggraben, auf dem die deutsche Musikgeschichtlich steht, wollten wir den starken Zusammenhängen, die von hier ins Ausland führen, aus falsch verstandener Vaterlandsliebe das Recht bestreiten. Sie weiterhin im Auge zu behalten und doch dabei mit größerem Nachdruck die heimische deutsche Musikgeschichte zu pflegen, für die unsere Bibliotheken und Archive noch überreiches, ungenutztes Quellenmaterial in aller Nähe bergen, das wird und muß unsere Pflicht und Aufgabe sein. Wir wünschen und hoffen, daß wir auch auf diesem Wege unsere alten Freunde und Mitarbeiter des Auslandes als treue Arbeitsgenossen wieder finden werden. »

¹⁶ *BSFM*, 1917, n° 1, p. v-vi.

¹⁷ Trad. : « En introduction »

les paragraphes sont introduits par le signe ¶ qui les distingue en typographie, établit le pouvoir des éditeurs sur le périodique : celui de lui donner vie et celui de l'organiser, même si l'éditeur scientifique déclare s'effacer au profit des auteurs. Les éditeurs scientifiques se réservent la responsabilité de l'écriture de la revue ; toutefois, pour les trois revues phares, ils inscrivent systématiquement leur action dans les cadres institutionnels ou commerciaux qui les soutiennent. Ainsi en est-il dans « À nos lecteurs (1917) », texte d'ouverture du *Bulletin de la Société française de Musicologie* :

« Aussi, fut-il résolu de fonder dès à présent une société nouvelle, à l'effet de reprendre les travaux interrompus par les événements politiques. La Société française de Musicologie a été constituée le 17 mars dernier. Elle réunit la plupart des personnes qui s'adonnent aux recherches musicologiques ; son but est l'étude de l'Histoire de la Musique et des Musiciens, de l'Esthétique et de la Théorie musicales. Ses moyens d'action consistent dans la publication d'un Bulletin périodique, et, éventuellement, de documents, textes et travaux de toutes nature concernant la Musicologie. On en trouvera plus loin les Statuts et le Règlement intérieur. »¹⁸

Le « Comité » conçoit le *Bulletin* comme un organe de la *Société française de Musicologie*, comme un de ses « moyens d'action » pour promouvoir la musicologie. Les statuts et le règlement intérieur suivent en effet immédiatement ce texte dans le premier numéro du *Bulletin* et dessinent le cadre institutionnel de la revue ; texte obéissant à des normes strictes, les statuts de la Société française de Musicologie définissent l'instance responsable du périodique par sa dénomination, par ses moyens d'action, sa composition, les modalités de son administration, ses réunions, ses dépenses et ses ressources, ainsi que par son règlement intérieur ; ils fixent aussi le contenu et le caractère périodique du *Bulletin* « comprenant les actes de la Société, les comptes rendus de ses séances, des articles et mémoires peu étendus, enfin une partie bibliographique. »¹⁹ Les limites du contenu du *Bulletin de la SFM* sont ainsi établies par ce texte, auquel est aussi soumis le comité éditorial. Cet effacement du comité de rédaction derrière la Société française de Musicologie perdure dans le texte introductif de la *Revue de Musicologie* de 1922²⁰, nouvel organe placé sous la tutelle de la société :

« Qu'il soit permis à notre Société d'essayer de donner une nouvelle impulsion à un mouvement si fâcheusement arrêté, ou tout au moins ralenti. Elle continuera à s'y appliquer de son mieux, et c'est pour marquer cette intention qu'elle a songé à substituer au titre primitif de son simple "Bulletin" celui de la *Revue de Musicologie*. Sous cette nouvelle devise, elle s'efforcera de rendre à la science musicale les services dont celle-ci a besoin ; elle serait heureuse de voir la tâche lui être facilitée par l'appui qu'elle attend des gens de bonne volonté. »²¹

¹⁸ LE COMITÉ. À nos lecteurs (1917). *BSFM*, 1917, t. 1, n° 1, p. v.

¹⁹ Statuts. *BSFM*, 1917, t. 1, n° 1, p. 1.

²⁰ *Revue de Musicologie*. *RM*, mars 1922, t. 3, n° 1, p. 1-2.

²¹ *Ibid.*, p. 1-2.

Cette fois ne figure pas sous le texte la signature du Comité : on devine seulement la présence de celui-ci par l'emploi de la troisième personne pour désigner la Société française de Musicologie. Cette dernière conserve la pleine responsabilité de la revue.

L'*Archiv für Musikwissenschaft* présente une répartition différente du pouvoir : les premières lignes de l'introduction à la revue rendent hommage à la « générosité clairvoyante » du prince Adolf zu Schaumburg-Lippe qui a appelé la publication d'un périodique à la réalité. L'institut de recherche créé grâce au mécénat du prince « inaugure la série de ses publications avec l'*Archiv für Musikwissenschaft* »²². Dans ce texte, le comité de rédaction ne s'efface pas derrière cet organisme, mais son action se conforme aux intentions de son mécène.

D'après son texte introductif, *The Musical Quarterly* naît d'une collaboration entre « publisher » et « editor ». Peut-être pourrait-on voir dans la graphie en caractères gras majuscules du terme « publisher » et dans sa place première dans le texte, une forme de préséance accordée à cet acteur sur le second :

« PUBLISHER and Editor are agreed not to throttle *The Musical Quarterly* at birth with a "program". »²³

L'éditeur scientifique ne signe pas le texte, mais la rédaction de celui-ci laisse supposer qu'il en est l'auteur. Cette citation emploie la métaphore de la naissance, que l'on trouve également dans le texte introductif de l'*Archiv für Musikwissenschaft* : « Sa direction éditoriale souhaiterait l'accompagner de quelques mots dans son premier pas dans le monde. »²⁴ À cette métaphore se joint celle du voyage et du parcours. Dans les quatre textes introductifs considérés ici, on peut également relever des expressions qui appartiennent aux champs sémantiques de l'édifice, du territoire, de l'observation²⁵. Dans « Zum Geleit », ce n'est pas la revue mais la discipline qui est décrite comme un territoire ; ce dernier apparaît comme un espace que l'on cherche à étendre au-delà de ses frontières tout en continuant à en assurer la sécurité et le contrôle visuel.

La « surveillance » de la revue se manifeste de diverses manières dont l'une est la conception et la mise en œuvre de la politique éditoriale et la sélection des textes par le comité éditorial :

²² *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 1, p. 1.

²³ *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, n. p.

²⁴ *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 1, p. 1 : « Seine Schriftleitung möchte ihm bei dem ersten Schritte in die Welt einige Worte mit auf den Weg geben. »

²⁵ Édifice : « The foundations of this magazine », « eine Heimstätte geschaffen »

Territoire : « freier, uneingeengter und gesicherter Entfaltung », « weinger als die anderen Geiteswissenschaften ist die Musikwissenschaft [...] ein in sich abgeschlossenes, fest umgrenztes Gebiet », « Mit tausend Fasern laufen die Wurzeln [...] nach allen Seiten », « Grenzgebieten », « Grenzen », « Désireuse d'étendre le champ de ses opérations »

Observation : « If contributors view the world of music from an angle opposed to his own », « Weitblickende Hochherzigkeit », « Aus- und Einblicke », « im Auge zu behalten »

« Les fondations de ce périodique ont été posées des mois avant que la guerre européenne n'ait éclaté. Depuis de nombreux collaborateurs furent appelés sous les drapeaux, et l'éditeur scientifique se trouva soudainement dans la nécessité de changer la distribution de ses forces et d'ajuster ses plans à des circonstances malvenues. »²⁶

L'« éditeur scientifique » est mis ici pour Oscar Sonneck qui, avec Rudolph Schirmer, a créé *The Musical Quarterly* en 1915 et à qui revient d'établir et de mettre en oeuvre la politique éditoriale du périodique, comme de choisir des contributeurs. De même, la direction éditoriale de l'*Archiv für Musikwissenschaft* fixe les frontières de la revue et exerce son contrôle par la sélection des textes qu'on lui soumet (« Schriftwahl »). D'emblée, elle établit des critères et des valeurs que les soumissions – terme dont il est intéressant de noter l'usage dans la communauté scientifique – doivent respecter²⁷. En 2000, cette revue déclare se conformer aux normes des « refereed journals » dans le processus de sélection des articles²⁸.

En transparence de ces textes se dessine la figure du lecteur auquel la revue est adressée. Alors que, dans le premier numéro du *Bulletin de la SFM*, le lecteur reçoit une adresse explicite de la part du Comité, il n'est pas mentionné directement par les textes d'ouverture des deux autres périodiques. Mais, ce type d'écrit, par son existence et par sa fonction introductive, ne fait qu'accroître la présence du lecteur.

Selon Michel Foucault, la surveillance exercée dans un dispositif disciplinaire n'est pas forcément attribuée à une personne qui détiendrait seule le pouvoir. Analyser la manière dont elle se distribue dans la revue exige que l'on s'intéresse aux différents acteurs susceptibles de l'exercer. J'ai déjà mentionné le pouvoir d'organisation et de sélection, c'est-à-dire celui d'ouvrir ou de fermer les frontières du territoire, qui appartient à l'éditeur scientifique ; j'ai aussi indiqué que celui-ci se place souvent sous la tutelle d'un organisme qui apporte son soutien à la publication et qui possède donc un droit de regard sur les activités de la revue et sur les choix de l'éditeur scientifique. Je n'ai pas encore évoqué le rôle tenu par le lecteur, qu'il soit auteur ou non. Dans son introduction au périodique, le comité de rédaction de l'*Archiv für Musikwissenschaft* mentionne les « critiques créatives » que l'on peut lui soumettre : ce n'est pas précisé, mais il pourrait s'agir des critiques que les lecteurs auraient à adresser à la revue, qui sont des traces de leur lecture, de leur observation et de leur contrôle de la revue.

²⁶ *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, n. p. : « The foundations of this magazine were laid months before the European War broke out. Since then many foreign collaborators have been called to the colors, and the Editor suddenly found himself under the necessity of changing the distribution of his forces and of adjusting his plans to unwelcome circumstances. »

²⁷ *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 1, p. 1 : « [...] alle Forschungsbeiträge werden ihm willkommen sein, die im großen wie im kleinen neue Aus- und Einblicke ihr zu schaffen bestrebt sind. »
« Jede Arbeit von Wert, jede schöpferische Kritik [...] ».

²⁸ RIETHMÜLLER, Albrecht. Zum 57. Jahrgang. *AfMW*, 2000, vol. 57, n° 1, p. 1 : « Erforderlich wird freilich eine Begutachtung der eingehenden Manuskripte, die dem heute gängigen Standard von refereed journals entspricht. »

Par le biais de ses métatextes, *The Musical Quarterly* illustre de manière intéressante le contrôle qu'exerce le lecteur sur la revue. Ceux-ci ponctuent les événements importants de la revue : sa naissance, les changements d'éditeurs scientifiques, de politique éditoriale et d'organisation des rubriques par exemple.

1.2. *The Musical Quarterly* : le pouvoir du lecteur

La figure du lecteur est très présente dans les textes éditoriaux de ce périodique : elle se manifeste notamment dans les appels aux abonnés ou dans des anecdotes. Pour les dix ans de la revue, Oscar Sonneck remercie les lecteurs de leur fidélité au périodique et relate certains échanges qu'il a eu avec des abonnés : plus de deux pages sur quatre de cet écrit sont consacrées au lectorat. Il semble considérer que le temps est venu d'évaluer sa politique éditoriale, évaluation qu'il fonde sur la constance des abonnés et sur les attentes supposées du lectorat :

« [...] les abonnés vont et viennent, comme c'est même le cas pour les revues "payantes" ; mais, heureusement, les abonnés du *Musical Quarterly* ont maintenu leur intérêt avec une régularité gratifiante. Ceci semblerait indiquer que leur majorité préfère que *The Musical Quarterly* continue à être ce qu'il devait être au départ, plutôt que d'expérimenter des changements structurels qui pourraient l'améliorer, pourraient attirer un nombre plus important d'abonnés, mais pourraient aussi détruire sa nature et tromper ces lecteurs loyaux dont *The Musical Quarterly* dépend principalement, et ceci au bénéfice d'une différence pas très significative entre recettes et dépenses. »²⁹

La fidélité des lecteurs à ce périodique apparaît comme un critère déterminant pour Oscar Sonneck qui maintient donc le cap de la politique éditoriale définie à la création de la revue. Dans ce même texte, l'éditeur dresse le profil du lecteur de périodique scientifique : les abonnés dont l'esprit supérieur est affamé d'articles » de haute densité intellectuelle, « ceux qui regrettent que le contenu d'un numéro ne les intéresse pas assez pour le lire de bout en bout », « ceux qui déclarent avoir lu, comme d'habitude, tous les dix ou douze articles avec un égal plaisir », ceux qui « se satisfont d'une proportion de deux ou trois articles intéressants parmi dix, pour la raison qu'aucune personne sensée n'attende davantage d'un numéro de revue. »³⁰ C'est ce dernier profil de lecteur qu'Oscar Sonneck retient pour justifier sa politique éditoriale.

L'éditeur poursuit en exposant certaines suggestions faites par des lecteurs qui auraient souhaité lire des articles plus nombreux sur les compositeurs américains et d'un style plus

²⁹ SONNECK, Oscar. After Ten Years. *MQ*, 1924, 10, n° 4, p. 460 : « subscribers come and subscribers go, as is the case with even "paying" magazines, but happily the subscribers to THE MUSICAL QUARTERLY have maintained their interest with gratifying steadiness. This would seem to indicate that their majority prefer THE MUSICAL QUARTERLY to continue to be what it was intended to be rather than to experiment with structural changes which might improve it, might attract more subscribers, but might also destroy its character and alienate those loyal readers on whom THE MUSICAL QUARTERLY mainly depends for a not too burdensome difference between income and outgo. »

³⁰ *Ibid.* *MQ*, 1924, 10, n° 4, p. 461.

léger. Cette mise en exergue de la figure du lecteur n'est-elle qu'un jeu rhétorique qui permet à Oscar Sonneck de confirmer la politique éditoriale du périodique et d'annoncer de nouvelles tendances ? Quoi qu'il en soit, ce texte, comme d'autres dans *The Musical Quarterly*, octroie un rôle de premier plan au lecteur qui devient un acteur à part entière dans les pages du périodique aux côtés des éditeurs et des auteurs.

En 1948, dans une note de l'éditeur, Paul Henry Lang rappelle que « *The Musical Quarterly* a toujours fait son possible pour tenir compte des souhaits de ses abonnés. »³¹ Treize ans plus tard, à l'occasion du soixantième anniversaire du périodique, Paul Henry Lang renouvelle les remerciements aux abonnés pour leur soutien à la revue, qu'Oscar Sonneck avait formulés en 1924.

Dans leurs textes éditoriaux, les éditeurs ne font pas de réelle distinction entre l'abonné, le lecteur assidu, et le lecteur ponctuel : d'ailleurs, seul le premier est identifiable. Dans la première moitié de la vie de la revue, le lecteur apparaît comme « fidèle », « loyal », « régulier », un « abonné pérenne » ; par ses cotisations, il participe à faire vivre *The Musical Quarterly*³². Le lecteur est aussi un correspondant³³ qui émet des suggestions relatives au contenu. En 1924, de manière indirecte, par une anecdote relatée sur un ton léger, Oscar Sonneck illustre la variété des lecteurs du périodique :

« Récemment un chef d'harmonie de couleur des Îles Vierges vint me voir pour un conseil. Au moment de prendre congé, [...], il hésita un instant et exprima sa gratitude pour le plaisir et le bénéfice qu'il tirait de la lecture régulière du *Musical Quarterly*. L'éditeur, il est inutile de le dire, fut touché par cet hommage, mais n'avait qu'une notion très vague de l'emplacement des Îles Vierges. »³⁴

La figure du lecteur fidèle subsiste encore en 1965 pour disparaître par la suite. Dans la « Prefatory Note » d'avril 1979, Joan Peyser renvoie à une lettre reçue par l'équipe éditoriale et signée par des « musicologues américains concernés »³⁵ :

« Il y a plusieurs mois, nous avons reçu une lettre anonyme signée par des "musicologues américains concernés" qui exprimaient leur regret à propos "d'un numéro qui contenait exclusivement des articles sur la musique du XX^e siècle et d'un autre sur la musique américaine..." Les auteurs déclaraient que "davantage que tout autre chose, ce qui a fait de *MQ* une grande revue c'était le fait qu'elle contenait des articles substantiels sur la musique du Moyen Âge, de la Renaissance et de la période baroque. ..."

Les éditeurs scientifiques du *Musical Quarterly* voudraient rassurer les auteurs de la lettre et tout autre lecteur concerné qu'aucun changement radical de politique éditoriale n'est planifié ni n'a eu lieu. »³⁶

³¹ LANG, Paul Henry. Editor's Note. *MQ*, juillet 1948, vol. 34, n° 3, p. 404 : « *The Musical Quarterly* has always endeavored to heed the wishes of its subscribers. »

³² SONNECK, Oscar. After Ten Years. *MQ*, 1924, 10, n° 4, p. 459-462 ; Lang, Paul Henry. Introduction. *MQ*, janvier 1965, vol. 51, n° 1, p. 1-11.

³³ *Ibid.*, p. 459-462.

³⁴ *Ibid.*, p. 461 : « Recently a colored bandmaster from the Virgin Islands called on me for a bit of advice. When taking his leave [...], he hesitated an instant and then expressed his gratitude for the pleasure and benefit he derived from regularly reading THE MUSICAL QUARTERLY. The editor, needless to say, was touched by this tribute but had only a very hazy notion of the whereabouts of the Virgin Islands. »

³⁵ PEYSER, Joan. Prefatory Note. *MQ*, avril 1979, vol. 65, n° 2, p. 145.

Jusqu'au numéro de printemps 1993, il s'agit de la dernière référence au lectorat. Provisoirement, la figure du lecteur se retire de la revue et, peu à peu un glissement s'opère vers un lectorat que l'on perçoit comme plus spécialisé. Toutefois, la réponse de l'éditeur scientifique Joan Peyser à la réaction des lecteurs ainsi que les exemples cités précédemment montrent bien le poids que les lecteurs exercent sur la définition de la politique éditoriale du *Musical Quarterly*.

Les différents acteurs du périodique, c'est-à-dire l'organisme qui soutient la publication, l'éditeur scientifique et les lecteurs qui se confondent parfois avec les auteurs exercent ensemble une surveillance de la revue et, au-delà, une emprise sur le discours musicologique. Les textes introductifs, une de ces « formes ritualisées » que, selon Michel Foucault, l'institution impose pour rendre « les commencements solennels », les entourer « d'un cercle d'attention et de silence »³⁷, soulignent l'événement qu'est la naissance d'une revue, son surgissement d'un contexte historique, géographique et scientifique, définissent dans les grandes lignes les frontières du périodique. La répétition de ce rituel au cours de l'existence des revues va de pair avec une redéfinition de la répartition du pouvoir sur la revue : changement d'institution de tutelle, changement d'éditeur scientifique, changement majeur de politique éditoriale.

1.3. Imposer la musicologie

Le rituel de l'introduction est renouvelé dans différents textes éditoriaux qui marquent des recommencements de la revue. C'est le cas des trois textes suivants de l'*Archiv für Musikwissenschaft* : « Zum Geleit », « Zum 9. Jahrgang », « Zum 57. Jahrgang ». Sur le modèle de la répétition, ces trois écrits inscrivent la revue dans un continuum chronologique et introduisent trois phases majeures de la vie de la revue. Chacun de ces trois textes définit de nouveau la politique éditoriale de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, la répartition du pouvoir dans la revue et l'orientation musicologique que la publication souhaite promouvoir. Ces textes participent à tracer les limites de la discipline musicologique telle que l'*Archiv für Musikwissenschaft* la conçoit.

³⁶ *Ibid.*, p. 145 : « Several months ago we received an anonymous letter signed by “Concerned American Musicologists” who expressed their regret over “one issue containing exclusively articles on twentieth century music and another on American music...” The writers claimed that “more than anything else what made *MQ* a great journal was its inclusion of substantial articles on music of the Middle Ages, renaissance and baroque. ...” The editors of *The Musical Quarterly* would like to reassure the authors of the letter and any other concerned readers that no radical change of editorial policy is being planned or has taken place. »³⁶

³⁷ FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*. P. 8-9.

1.3.1. *Archiv für Musikwissenschaft* : trois jalons

Dans « *Zum Geleit* », le comité de rédaction affirme le caractère interdisciplinaire de la musicologie et adopte une position héritée des auteurs de classifications systématiques de la *Musikwissenschaft* :

« Malgré toute l'autonomie et la particularité du matériau dont elle traite, la musicologie est moins que les autres disciplines scientifiques un domaine clos en lui-même et entouré de frontières de manière permanente. Constituées de milliers de filaments, les racines de sa connaissance se propagent dans toutes les directions vers la théologie, la philosophie (psychologie, esthétique, mathématiques, sciences de la nature, histoire, sciences du langage), et également vers la médecine et vers les beaux-arts. En raison des sources écrites et des instruments de musique, elle bénéficie de l'assistance de la technique et de l'artisanat. L'«*Archiv*» se met à la disposition de la musicologie dans cette acception large avec ses domaines frontaliers et ses disciplines auxiliaires ; seront bienvenus tous les articles qui cherchent à lui apporter de nouveaux points de vue. »³⁸

L'*Archiv für Musikwissenschaft* se met au service de la musicologie au sens large. Elle se refuse à n'être le porte-parole que d'une école particulière³⁹. La revue se construit dans les difficiles lendemains de la première guerre mondiale qui « a fait voler en éclats la Société internationale de musique »⁴⁰ : l'introduction s'achève sur une invitation à la reprise des activités musicologiques interrompues par la guerre. La conception de la musicologie que cette revue cherche à imposer est interdisciplinaire mais aussi patrimoniale. Les orientations en termes de choix d'auteurs sont données : il s'agit d'une volonté de la revue de publier des textes émanant de musicologues allemands et d'ouvrir la revue parfois, et toutefois de manière assez réduite, à des musicologues étrangers.

En 1952, Wilibald Gurlitt réintroduit la revue suspendue pendant vingt-cinq ans. Les objectifs qu'il fixe à la revue sont les suivants :

« L'*Archiv für Musikwissenschaft* veut compléter *Die Musikforschung* et se réduit pour cette raison, comme précédemment, aux publications d'articles de recherche. Les monographies de littérature musicologique devront être évitées ; cependant il sera tenté plus tard de rendre compte, sous forme de brefs rapports, de la recherche nationale et internationale dans les divers domaines de la musicologie. »⁴¹

³⁸ Zum Geleit. *AfMW*, 1918, vol. 1, n° 1 : « Weniger als die anderen Geisteswissenschaften ist die Musikwissenschaft trotz aller Selbständigkeit und Eigenart des von ihr behandelten Stoffes ein in sich abgeschlossenes, stets umgrenztes Gebiet. Mit tausend Fasern laufen die Wurzeln ihrer Erkenntnis nach allen Seiten zur Theologie, Philosophie (Psychologie, Ästhetik, Mathematik, Naturwissenschaften, Geschichte Sprachwissenschaften), ja auch zur Medizin und den bildenden Künsten hinüber. Des Schriftwesens und der Musikinstrumente wegen bedarf sie des Beistandes von Technik und Kunsthandwerk. Der Musikwissenschaft in diesem weiten Sinne mit ihren Grenzgebieten und Hilfsfächern stellt sich das „Archiv“ zur Verfügung, und alle Forschungsbeiträge werden ihm willkommen sein, die im grossen wie im kleinen neue Aus- und Einblicke ihr zu schaffen bestrebt sind. »

³⁹ *Ibid.* : « Damit ist gleichzeitig ausgesprochen, daß das „Archiv“ keine einseitige Schulrichtung vertreten soll. »

⁴⁰ *Ibid.* : « [die] durch den Krieg zesplitterte Internationale Musikgesellschaft ».

⁴¹ GURLITT, Wilibald. Zum neunten Jahrgang. *AfMW*, 1952, vol. 9, n° 1 : « Das „Archiv für Musikwissenschaft“ will „Die Musikforschung“ ergänzen und beschränkt sich dabei, wie bisher, auf die Veröffentlichung von Abhandlungen. Von Einzelbesprechungen musikwissenschaftlicher Literatur soll abgesehen, indessen später versucht werden, in der Form knapper Sammelreferate über den Gang der in- und ausländischen Forschung auf den verschiedenen musikologischen Sachgebieten zu berichten. »

De manière indirecte, *Die Musikforschung* est l'héritière du premier *Archiv für Musikwissenschaft* : créée en 1948, cette revue poursuit l'œuvre de *Das Archiv für Musikforschung* et de la *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, revues qui se situaient elles-mêmes dans la continuité de l'*Archiv für Musikwissenschaft*. De plus, des membres du comité éditorial de cette dernière, comme Carl Dahlhaus, Ludwig Finscher et Wolfram Steinbeck, sont respectivement vice-président et président de la Gesellschaft für Musikforschung – responsable de l'édition de *Die Musikforschung*, éditeur et rédacteur en chef de cette dernière revue. Les liens entre les deux revues s'avèrent en effet très étroits.

Comme les auteurs du texte introductif de 1918, Wilibald Gurlitt met l'*Archiv für Musikwissenschaft* au service de la musicologie et de la « vérité », ajoutant une intention de soutien aux jeunes chercheurs⁴². Dans la continuité de l'introduction de la revue en 1918, ce texte annonce des changements, mais pas de franche rupture par rapport à la période de 1918 à 1927, sauf en ce qui concerne l'ouverture aux recherches internationales.

Conforme au modèle instauré par « Zum Geleit » et « Zum neunten Jahrgang », « Zum 57. Jahrgang »⁴³ s'ouvre sur un hommage à Hans Heinrich Eggebrecht décédé en 1999. Accompagnant le premier numéro de l'année 2000, ce texte présente une nouvelle formule éditoriale. L'ouverture de la revue à toutes les branches de la musicologie est réaffirmée dans cet écrit, de même que l'interdisciplinarité de la musicologie.

« La publication de l'*Archiv für Musikwissenschaft* se poursuit dans un esprit d'ouverture à toutes les directions musicologiques, pour représenter et refléter l'envergure de la discipline. Au regard du poids accru que l'on confère à l'interdisciplinarité dans le paysage scientifique contemporain, cette ouverture vaudra aussi pour les contributions correspondantes, dans la mesure où elles éclairent l'objet même de la musique. »⁴⁴

Comme Wilibald Gurlitt en 1952, le responsable éditorial Albrecht Riethmüller considère que l'*Archiv für Musikwissenschaft* doit donner la parole aux jeunes chercheurs. Cependant, il souhaite que la revue dépasse, davantage qu'elle ne l'a fait jusqu'alors, les frontières de l'Allemagne pour atteindre une dimension internationale :

« Une tendance à la limitation nationale formulée à la manière d'un programme dans des éditoriaux précédents de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, poursuivie au fil des années par Eggebrecht, ne peut plus servir aujourd'hui de ligne de conduite. Au début du XXI^e siècle, elle devrait paraître dépassée dans une Europe qui s'unifie, de même qu'en raison du report, déjà quantitativement remarquable, du centre de gravité de la musicologie vers l'Amérique du Nord. Pour améliorer la visibilité internationale, les

⁴² *Ibid.* : « Die in neuer Gestalt wiedererstehende Zeitschrift will der lebendigen deutschen Musikwissenschaft dienen im Bewußtsein der Verantwortung für die reiche Überlieferung ihrer verpflichtenden Wahrheitssuche im allgemeinen und für ihren jungen Forschernachwuchs im besonderen. »

⁴³ RIETHMÜLLER, Albrecht. Zum 57. Jahrgang. *AfMW*, 2000, vol. 57, n° 1, p. 1-2.

⁴⁴ « Das Archiv für Musikwissenschaft wird fortgeführt in der Offenheit für alle musikwissenschaftlichen Richtungen, um das Fach in seiner Breite darzustellen und zu reflektieren. Angesichts der verstärkten Bedeutung, die dem Interdisziplinären in der gegenwärtigen Wissenschaftslandschaft zukommt, gilt diese Offenheit auch für entsprechende Beiträge, soweit sie den Gegenstand Musik selbst erhellen. » *In* RIETHMÜLLER, Albrecht. Zum 57. Jahrgang. *AfMW*, 2000, vol. 1, p. 1.

articles seront accompagnés, comme c'est maintenant l'habitude dans les revues spécialisées, de *summaries* en anglais. Il est prévu de déposer en outre ces résumés sur Internet, pour créer une plate-forme de discussion avec des lecteurs et des personnes intéressées. »⁴⁵

Ce texte introduit une nouvelle phase de la revue. Pour parvenir à trouver une place au sein de la communauté scientifique internationale, l'*Archiv für Musikwissenschaft* prévoit d'élargir ses frontières géographiques et disciplinaires, et donc de se conformer à certaines pratiques et à certaines normes en vigueur dans le monde des revues scientifiques : des résumés en anglais accompagneront les articles et seront déposés sur Internet. Ce texte véhicule des éléments de l'image actuelle de la communauté scientifique internationale : celle-ci se plie à certaines normes de publication, communique principalement en anglais et se sert volontiers d'Internet pour s'informer et pour échanger. L'*Archiv für Musikwissenschaft* ne fait que poursuivre un mouvement dans lequel d'autres revues de musicologie sont engagées depuis plusieurs années. En outre, le premier numéro de l'année 2000 est un numéro particulier ; il s'agit d'un numéro spécial consacré à la musicologie et qui clôt la deuxième période de la revue avec un état de la discipline, mais ouvre sur la troisième phase en proposant de nouvelles perspectives.

1.3.2. Plusieurs scènes musicologiques ?

Quelles relations peut-on établir entre la revue et la discipline, entre un périodique musicologique donné et la musicologie ? La revue scientifique s'insère d'abord dans un corpus plus ou moins étendu de textes : corpus de textes musicologiques, corpus de textes scientifiques, corpus de textes musicaux, corpus des textes sur la musique, des périodiques musicaux, etc. Les frontières floues de ce corpus peuvent se décliner à l'infini. Dans le cadre précis du contexte scientifique, il est évident que « l'écrit scientifique ne peut [...] être réduit au seul article publié dans une revue reconnue. »⁴⁶ Entre le texte confidentiel et le texte publié se glissent des « écritures intermédiaires », comme les brouillons et les lettres : publier le texte, c'est-à-dire le rendre public, conduit à le soumettre à un lecteur, à le partager, à le plier à des règles d'écriture, à entrer en interaction avec les représentations d'autrui, à l'intégrer à un corpus de textes, à un contexte dont Annette Béguin-Verbrugge souligne « l'impossibilité

⁴⁵ « Eine in früheren Geleitworten zum Archiv für Musikwissenschaft programmatisch formulierte, von Eggebrecht im Laufe der Jahre unterlaufene Tendenz zu nationaler Begrenzung kann heute nicht mehr als Richtschnur dienen. Am Beginn des 21. Jahrhunderts müßte sie in einem zusammenwachsenden Europa ebenso überholt erscheinen wie angesichts einer schon quantitativ unübersehbaren Verlagerung des Zentrums von Musikwissenschaft nach Nordamerika. Zur Erleichterung der internationalen Wahrnehmbarkeit werden den Artikeln von nun an, wie in Fachzeitschriften inzwischen üblich, englisch abgefaßte summaries beigegeben. Es ist geplant, diese Zusammenfassungen zusätzlich ins Internet zu stellen, um eine Diskussionsgrundlage mit Lesern und Interessenten zu schaffen. » *In Ibid.*

⁴⁶ LEFEBVRE, Muriel. Les écrits scientifiques en action : pluralité des écritures et enjeux mobilisés. *Sciences et écriture*, février 2006, n° 67, p. 7.

de définition »⁴⁷. D'ailleurs, l'*Archiv für Musikwissenschaft* se situe elle-même dans la filiation d'autres revues dédiées à la *Musikwissenschaft*, qu'elle qualifie d'« ancêtres » : « la "Cäcilia" de Mayence, les "Jahrbücher für Musikwissenschaftliche Wissenschaft" de Fr. Chrysander, les "Monatshefte für Musikgeschichte" de R. Eitner, la "Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft" de Chrysander, Spitta, et Adler, les "Kirchenmusikalische Jahrbücher" de Haberl et les "Sammelbände" »⁴⁸.

Or, la communauté scientifique n'est pas homogène et uniforme ; il n'existe pas une seule communauté scientifique, mais plusieurs :

« [...] l'observation attentive du champ scientifique lui-même et de l'activité des chercheurs dissipe bien vite le mythe d'un discours de la science qui serait précisément identifié [...]. Même si certains chercheurs opposent un "forum constituant", dans lequel la communication entre les pairs est réglée par des principes et des procédures explicites, et un "forum officiel"⁴⁹ où les stratégies argumentatives sont beaucoup plus ouvertes, ils mettent aussi en évidence la complexité des activités de communication qui se déploient au sein du forum constituant. Ils nous décrivent, non une communauté scientifique qui énoncerait des propositions, mais un ensemble d'institutions, de formes de communication, de pratiques expérimentales assorties de leurs commentaires et traversées par des stratégies de reconnaissance. »⁵⁰

Ce sont donc plusieurs scènes et non une scène unique qui donnent à voir la musicologie ; à chaque scène correspond aussi une pièce, toujours différente, et à chaque revue sa conception de la musicologie. Le discours musicologique est multiforme ; il s'élabore dans les métatextes, dans les articles, dans les recensions, dans les bibliographies et jusque dans les annonces publicitaires. Comme un tableau pointilliste, la revue réunit et met en ordre un discours qui paraît hétérogène si on l'observe à l'échelle microscopique, pour le rendre cohérent à l'échelle macroscopique, c'est-à-dire celle de la revue dans son ensemble. Ce changement d'échelle articule les chapitres 4 et 5, l'un exposant la revue comme un objet relativement unifié, l'autre comme un support plus mobile et éclaté.

Les trois revues phares de mon corpus explicitent leur position dans le champ disciplinaire dans les textes introductifs mais aussi dans les articles qu'elles consacrent à la musicologie et dans leur titre. Ces positions seront examinées dans les deux chapitres suivants. L'*Archiv für Musikwissenschaft*, la *Revue de Musicologie*, *The Musical Quarterly* ont été choisis en raison notamment de leur rôle particulier dans l'établissement de la musicologie : or, imposer une discipline, c'est aussi faire accepter le vocabulaire qui

⁴⁷ Sur la notion de « contexte », cf. BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2006, p. 71-92.

⁴⁸ Zum Geleit. *AfMW*, 1918, vol. 1, n° 1.

⁴⁹ Note d'Angélica Rigaudière.

Yves Jeanneret fait référence à l'article de Harry M. Collins et Trevor J. Pinch, *The construction of the paranormal, nothing unscientific is happening*, traduit sous le titre *En parapsychologie, rien ne se passe qui ne soit scientifique*, In M. Callon et B. Latour (éd.). *La science telle qu'elle se fait*. La Découverte, 1990, p. 297 sq.

⁵⁰ JEANNERET, Yves. *Écrire la science*. P. 39.

appartient à celle-ci et qui la désigne. Voyons donc quel emploi ces trois revues font du terme « musicologie » et comment elle l'introduisent.

En 1917, les auteurs de l'introduction au *Bulletin de la Société française de Musicologie* qualifient la musicologie de « science nouvelle », âgée d'une « vingtaine d'années ». « Musicologie » désigne une discipline jeune : dans ce texte, le terme est contourné et explicité par l'expression « l'étude de l'Histoire de la Musique et des Musiciens, de l'Esthétique et de la Théorie musicales »⁵¹. En revanche, par son titre et par celui de l'institution dont il est l'organe, le *Bulletin* introduit le terme « musicologie » dans le paysage français des périodiques dédiés à la musique. Dans le deuxième numéro, J. G. Prod'homme établit un « Essai de bibliographie des périodiques musicaux de langue française »⁵², comme pour situer le *Bulletin de la Société française de Musicologie* dans un contexte bibliographique, ce qui souligne à la fois l'appartenance de celui-ci à la catégorie des revues sur la musique, le situant donc dans une tradition d'écriture sur la musique, et sa volonté de faire émerger un mode d'écriture nouveau, musicologique.

En 1922, après cinq années de publication, le *Bulletin de la Société française de Musicologie* est remplacé par la *Revue de Musicologie* : ayant acquis alors une certaine assise, la société savante souhaite étendre son activité et augmenter par là l'audience de cette discipline. Le terme « musicologie » semble désormais établi et reconnu du moins parmi les membres de la société et ceux qui s'intéressent à ses activités. Les auteurs du texte d'ouverture de la *Revue de Musicologie* emploient ce mot à plusieurs reprises et sans détour, à l'exception de l'expression « science musicale »⁵³.

Comme indiqué ci-dessus, « Zum Geleit » expose la conception que le comité de rédaction de l'*Archiv für Musikwissenschaft* se fait de la *Musikwissenschaft*. Ce dernier terme, déjà bien implanté dans la langue académique allemande, apparaît à plusieurs reprises dans le texte : la seule définition qui paraît nécessaire aux auteurs de ce texte est un rappel du caractère interdisciplinaire de la discipline, « au service de laquelle se met l'*Archiv* »⁵⁴.

The Musical Quarterly choisit de ne pas mentionner le terme « *musicology* » dans le texte introductif, pas davantage que dans le titre de la revue et d'attendre le premier article du périodique pour le définir. C'est « *musical* » qui a été choisi et non « *musicological* » pour le titre. L'ambiguïté dans la définition de la revue, qui apparaît à la lecture du titre, est entretenue au fil des textes et invite à s'interroger sur ce qu'est la musicologie. Elle répond au

⁵¹ *BSFM*, 1917, n° 1, p. v-vi.

⁵² PROD'HOMME, J. G. Essai de bibliographie des périodiques musicaux de langue française. *BSFM*, 1918, t. 1, n° 2, p. 76-90.

⁵³ *Revue de Musicologie. RM*, mars 1922, t. 3, n° 1, p. 1-2.

⁵⁴ Zum Geleit. *AfMW*, 1918, vol. 1, n° 1 : « Der Musikwissenschaft in diesem weiten Sinne mit ihren Grenzgebieten und Hilfsfächern stellt sich das "Archiv" zur Verfügung ».

projet éditorial d'origine d'Oscar Sonneck, c'est-à-dire celui de faire connaître et de promouvoir la musicologie aux États-Unis, tout en s'adressant à un public assez large qui ne se réduit pas aux seuls spécialistes de cette jeune discipline. Si le terme « musicological » n'apparaît pas dans le titre, il ne faut pas voir pour autant dans *The Musical Quarterly* une revue musicale : la musicologie est une discipline encore peu connue aux États-Unis en 1915 et le vocable « *musicology* » reste assez peu employé. D'après la liste de titres de périodiques proposée par le *Grove*, le premier titre américain à contenir le mot « *musicology* » est *The Journal of Musicology*, publié à partir de 1939. En Grande-Bretagne, ce n'est qu'en 1973 que le titre *Journal of Musicological research* renvoie à ce terme, alors qu'en Allemagne, la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* voit le jour dès la fin du XIX^e siècle, en 1885⁵⁵. La chronologie d'apparition du terme « *musicology* » dans les titres de revues et celle de l'organisation institutionnelle de la discipline semblent évoluer parallèlement.

Pour *The Musical Quarterly*, la définition de « *musicology* » paraît indispensable : elle est l'objet du premier article du périodique, « On behalf of musicology » de Waldo Selden Pratt, dans lequel l'auteur défend cette discipline. À défaut de se déclarer explicitement comme revue de musicologie, cette revue trouve là un moyen explicite de fonder son discours sur cette discipline naissante aux États-Unis.

1.3.3. Le premier article du *Musical Quarterly*

Le texte d'ouverture de la revue propose une définition de la musicologie en tant que science de la musique, où l'objet d'étude, la musique, occupe la place centrale. Waldo Selden Pratt, l'auteur de ce texte, mène une réflexion sur cette discipline en mentionnant la classification de Guido Adler et en s'appuyant sur celle de Hugo Riemann avec laquelle il prend cependant des distances. J'expose ci-après les idées de l'auteur.

Le terme « *musicology* » semble impopulaire dans la langue anglaise et la difficulté à définir la discipline tient à l'amplitude de son objet, la musique. Cet objet est lui-même difficile à circonscrire. Par ailleurs, la musicologie établit des liens avec des domaines extra-musicaux et le « monde de la musique » est complexe. La musicologie est la science de la musique, par opposition à l'art de la musique. Cette science se divise en sept branches : physique de la musique (« *Musical Physics* » ; ou acoustique), psychologie de la musique

⁵⁵ - Autriche : *Studien zur Musikwissenschaft: Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (Leipzig: Breitkopf & Härtel and Vienna: Artaria, 1913–16, 1918–23; Vienna: Universal, 1924–34; Vienna: Österreichischer Bundesverlag, 1955–6; Graz: Böhlau, 1960–66; Tutzing: Schneider, 1977-)

- Belgique : *Bulletin de la Société liégeoise de musicologie* (Liège, 1935-)

- France : *Bulletin de la Société française de musicologie* (1917-1922), *Revue de Musicologie* (1922-1941/1944-)

- Allemagne : *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1885–1894)

- Grande-Bretagne : *Journal of Musicological research* (1973-)

Dans : Periodicals, §3: List: Europe. Italy. In Macy, L. (éd.). *Grove Music Online* [Consulté le 04/10/2007]. URL: <http://www.grovemusic.com>

(« *Musical Psychics* »), poétique musicale (« *Musical Poetics* »), esthétique musicale (« *Musical Aesthetics* »), graphique musicale (« *Musical Graphics* » ; ou sémiotique de la musique), technique musicale (« *Musical Technics* »), pratique musicale (« *Musical Practics* »). Ces branches se distinguent par leur objet et ne suffisent pas, à elles seules, à définir la musicologie de manière exhaustive. Cette discipline s'appuie d'une part sur la méthode historique, d'autre part sur la méthode systématique (ou analytique) ; d'autres méthodes sont envisageables comme la méthode critique et la méthode pédagogique. Cela aboutit à une seconde classification des sous-disciplines de la musicologie : histoire de la musique, taxonomie de la musique (« *Musical Encyclopaedia* »), critique de la musique et pédagogie de la musique. La critique musicale réunit l'histoire de la musique et la théorie musicale d'un côté et la branche constructiviste et pédagogique de l'autre.

En dépit des nombreux travaux effectués, la musicologie est une discipline peu reconnue par les musiciens eux-mêmes et par les spécialistes d'autres disciplines. La branche à laquelle on reconnaît le plus d'utilité est l'histoire de la musique. La pédagogie de la musique implique une connaissance profonde de ce que la musique est et devrait être pour l'élève ; cette branche apparaît comme la plus utile et la plus gratifiante. Il serait souhaitable que les musiciens se tournent davantage vers l'étude scientifique de la musique, condition qui permettrait aux compositeurs et aux interprètes d'atteindre l'excellence, et qu'ils participent ainsi à l'établissement plus solide de la musicologie. En retour, la poétique musicale s'enrichit du travail des compositeurs sur le langage musical. Par ailleurs, l'acoustique devrait trouver des applications dans le domaine de l'enseignement de la composition, notamment en ce qui concerne l'orchestration. Les liens entre la musicologie et la pratique musicale devraient être renforcés.

Voilà donc résumés en quelques lignes les propos de Waldo Pratt qui conclut son article ainsi :

« Une remarque conclusive ne serait pas déplacée. Il est probable qu'en ces jours de spécialisme avancé, personne ne peut espérer être maître des détails de chaque branche de ce qui a été appelé "musicologie" dans cet article, ou être engagé dans des découvertes originales et fructueuses dans plusieurs de ces directions. Mais, ce n'est pas exagéré d'espérer que davantage de chercheurs du domaine musical se familiariseront ainsi avec l'amplitude globale du sujet qui sera à leur portée et qu'ils travailleront à imposer la science de la musique à la fois au monde musical et au monde scientifique. Peut-être un jour y aura-t-il une chaire de professeur de "musicologie" dans les facultés de certaines grandes institutions ; sa fonction serait de déployer les larges frontières de cette science et, non seulement de démontrer sa dignité intellectuelle par rapport aux autres sciences, mais aussi son utilité pratique à grande échelle à des musiciens et à des amateurs de musique. »⁵⁶

⁵⁶ PRATT, Waldo. On behalf of musicology. *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, p. 16 :

« One concluding remark may not be out of place. It is likely that no one person, in these days of advanced specialism, can hope to be a full master of details in all branches of what has been called "musicology" in this

Ce paragraphe a une double fonction : celle de clore le texte initial de la revue, que je considère comme son texte fondateur et celle d'introduire le lecteur dans la revue. Les grandes lignes de la politique éditoriale sont énoncées ici : inciter les chercheurs à se consacrer à la musicologie, relier la musicologie au monde musical et au monde scientifique, faire connaître cette discipline, s'intéresser à la musicologie au sens large, s'adresser à un lectorat étendu composé de chercheurs, d'enseignants, de musiciens et d'amateurs de musique.

L'auteur se distingue des musiciens par l'emploi du pronom de la troisième personne du pluriel et les exhorte à se rallier à la musicologie. On reconnaît entre les lignes de ce texte les catégories auxquelles appartiendront les auteurs de la revue : musicologues, compositeurs, critiques musicaux, acteurs du monde du spectacle. Ce premier article se charge de définir le terme « *musicology* », emprunté au français « musicologie ». À en croire James R. Holmes⁵⁷, il s'agit là d'une des premières apparitions de ce mot au sujet duquel Waldo Selden Pratt remarque dans son article :

« Il est si récent et rare qu'il n'est encore listé dans aucun dictionnaire général de langue anglaise ni dans aucun catalogue des termes musicaux anglais. Je doute même qu'il apparaisse dans le grand "Dictionary of Music et Musicians" de Grove. »⁵⁸

James R. Holmes souligne que l'emploi de « *musicology* » par Waldo Selden Pratt dans ce premier article du *Musical Quarterly* ne fit pas de nombreux émules, « pas même parmi les auteurs d'articles sur la méthodologie critique dans le *Musical Quarterly* » et qu'on ne trouve aucune mention de ce terme avant 1924, dans un article de Charles L. Seeger, « The Principles of Musicology »⁵⁹. Le mot « *musicology* » rencontre un faible succès, comme semblait le pressentir Waldo Selden Pratt. À la fin des années 1920, il s'établit progressivement, mais suscite toujours des réactions négatives.

Entre le premier article de Waldo Selden Pratt et l'article de Louis Harap de 1937, « On the Nature of Musicology »⁶⁰, dont j'ai montré qu'il paraissait conçu comme une réponse au

article, or to be engaged in fruitful original discovery in many lines. But it is not too much to hope that more disciplined scholars in the musical circle will so familiarize themselves with the total range of the subject that they can in their own persons and work commend the science of music to the attention of both the scientific and the artistic worlds. It may even be that sometime there will be in the faculties of certain large institutions a professorship of "musicology," whose function shall be to unfold the broad outlines of the science and to demonstrate not only its intellectual dignity among other sciences, but its practical utility on a large scale to hosts of musicians and music lovers. »

⁵⁷ HOLMES, James R. *The Musical Quarterly : its History and Influence on the Development of American Musicology*. A Thesis submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in the Department of Music. Chapel Hill, 1967. P. 61-77.

⁵⁸ PRATT, Waldo. On behalf of musicology. *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, p. 1 : « It is so new and rare that it is not yet listed in any general English dictionary or in any catalogue of English musical terms. I doubt whether it even occurs in Grove's big "Dictionary of Music and Musicians." »

⁵⁹ SEEGER, Charles L. On the Principles of Musicology. *MQ*, 1924, vol. 10, p. 244-250.

⁶⁰ HARAP, Louis. On the Nature of Musicology. *MQ*, 1937, vol. 23, p. 18-25.

premier⁶¹, *The Musical Quarterly* se fait le héraut du terme « *musicology* » que Carl Engel, Oscar Sonneck et certains autres contributeurs à la revue défendent à plusieurs reprises⁶². En 1937, Carl Engel dénonce vivement le rejet que provoque le mot « *musicology* » en décrivant, dans une de ses « Views and reviews », l'attitude hostile exprimée par « trois des enseignants de musique les plus connus » :

« Il y a moins de dix ans, le premier de ces messieurs, dans une humeur prophétique, déclarait le nom même comme si laid que la chose qu'il représentait n'avait pas de fondement ; le second a simplement admis qu'il ne concerne pas les questions historiques ou scientifiques sur la musique ; le troisième, appelé à la direction d'une institution nationale célèbre, écrasa et piétina rapidement la faible tentative qui avait été faite d'introduire un cours de musicologie dans le cursus scolaire. Ces cas de myopie sont typiques d'une attitude qui, en Amérique, était commune et persistante. Lorsque, en 1929, Dr. Waldo Leland proposa et accomplit la formation d'un "Comité de musicologie" au sein de l'American Council of Learned Societies, le pauvre orphelin fut adopté dans une grande famille et son nom – que l'on ne ridiculisa plus – fut reconnu officiellement aux côtés de ses plus anciennes sœurs-ologies. »⁶³

Si la diffusion du terme, sa définition et sa défense sont organisées par *The Musical Quarterly*, la légitimation officielle de la « *musicology* » comme discipline scientifique passe par l'approbation d'une organisation savante, que ce soit l'American Council of Learned Societies ou la Société Internationale de Musicologie. Cette dernière est mentionnée ci-après par Edward Dent qui constate et tente d'expliquer les réticences des Anglais à employer ce mot :

« Ces dernières années, un nouveau mot s'est manifesté ; le nom, semblerait-il, d'une nouvelle science – la musicologie. Ce mot "*musicology*" a d'abord été forgé en France, j'imagine, et de là a été importé en Amérique ; en Angleterre, il n'est pas accepté très volontiers, malgré le fait qu'il ait des origines grecques non moins honorables que celles de "*theology*" ou de "*physiology*". Lorsque la Société Internationale de Musicologie fut fondée à Bâle en 1927 la question du nom de la Société en anglais se posa ; et je constatai que les anglais intéressés par ses activités préféraient l'appeler Society for Musical Research. Les anglais sont notoirement illogiques ; je pense que la raison sous-jacente au

⁶¹ Cf. *supra* chap. 1, 4.1. Les tensions en musicologie

⁶² ENGEL, Carl. Views and Reviews. *MQ*, 1928, vol. 14, n° 2, p. 298-299 : « What we have still in insufficient numbers are trained music critics, music historians, and music librarians – or, in one word, musicologists – that is, musicians equipped with critical acumen, historical vision, and bibliographic knowledge. »

SONNECK, Oscar G. The future of Musicology in America. *MQ*, 1929, vol. 15, n° 3, p. 318 : « Musicology is to music what philology is to literature, or what any kind of "ology" is to its proper sphere of mental discipline. »

ENGEL, Carl. A postscript. *MQ*, 1929, 15, 1, p. 149 : « The term musicology is still unfamiliar in America; it is looked upon with suspicion. Only recently, the term was decried as "unattractive" by one of our most influential educators, who deemed it an obstacle to the pursuits that it designates. »

⁶³ ENGEL, Carl. Views and Reviews, *Musical Quarterly*, 1935, vol. 21, p. 484 : « Less than ten years ago, the first of these gentlemen, in a prophetic mood, declared the very name to be so ugly that the thing it stood for had not a leg to stand on ; the second merely admitted that he had no concern with the historical or scholarly pursuits of music ; the third, called to the directorship of a nationally famous institution, promptly squashed and trampled upon the feeble attempt that had been made to introduce a course in musicology into the school's curriculum. These cases of myopia are typical of an attitude which, in America, was common and persistent. When Dr. Waldo Leland, in 1929, proposed and carried out the formation of a "Committee on Musicology" within the American Council of Learned Societies, the poor waif was adopted into a great family, its name – no longer ridiculed – was given official recognition among its older sister-ologies. »

rejet du mot “*musicology*” était que quel que soit leur intérêt pour la recherche musicale, ils refusaient de perdre de vue le principe que la musique est un art. »⁶⁴

Si *The Musical Quarterly* a été le premier organe à promouvoir le terme « *musicology* » aux États-Unis et à diffuser les méthodes de cette discipline, la fondation de l’American Musicological Society en 1934 marque un tournant dans l’histoire de la musicologie aux États-Unis. Dans cet événement, Carl Engel voit la récompense d’années d’investissement pour la légitimation de la musicologie :

« Le fait demeure que, depuis des années, cela a été mon rêve de voir la musicologie établie aux États-Unis comme une branche légitime de notre vie académique, pratiquée rigoureusement et sans compromis – d’après le modèle européen. Et ce rêve, je crois, n’est plus une vision vague et intermittente, mais il est devenu une réalité palpable et définie. »⁶⁵

Éditeur scientifique et président de cette société, Carl Engel s’exprime ici à l’occasion d’une rencontre de l’American Musicological Society et de la National Music Teachers Association en 1937. Il a en effet œuvré activement pour la promotion de la musicologie et cela notamment par le biais du *Musical Quarterly*, soutenu par la maison d’édition Schirmer.

1.3.4. *The Musical Quarterly* : promotion de la *musicology*

Participent à la promotion de la *musicology*, la renommée des auteurs publiés par *The Musical Quarterly*, leurs relations avec le monde de la critique musicale, du livre et de la pratique musicale, la dimension internationale de la revue, issus des choix éditoriaux de Rudolph Schirmer et d’Oscar Sonneck en 1915. La stratégie de diffusion de la revue favorise l’ancrage immédiat du *Musical Quarterly* dans la sphère internationale ; conformément à des pratiques commerciales courantes à l’époque, la maison Schirmer annonce la création du périodique avec la diffusion d’un prospectus publicitaire à destination des États-Unis et de l’Europe.

La volonté des fondateurs de la revue de créer un organe qui véhicule un discours savant sur la musique, déclaré comme nouveau dans les États-Unis du début du XX^e siècle, est lisible dans ce prospectus, c’est-à-dire avant la parution même du premier numéro :

⁶⁴ DENT, Edward. The Historical Approach to Music. *MQ*, 1937, vol. 23, p.1 : « Within the last few years a new word has made itself manifest, the name, it would seem, of a new science – Musicology. This word “Musicology” was first coined, I fancy, in France, and was imported thence to America ; in England it is not very willingly accepted, in spite of the fact that it is derived from Greek origins no less honourable than those of “theology” or “physiology”. When the Société Internationale de Musicologie was founded at Basle in 1927 the question arose what the Society was to be called in English, and I found that such English people as were interested in its aims preferred to call it the Society for Musical Research. English people are notoriously illogical ; I think their underlying reason for rejecting the word “musicology” was that, however keenly interested they might be in musical research, they refused to lose sight of the principle that music was an art. »

⁶⁵ ENGEL, Carl. An Address. *MQ*, 1938, vol. 24, p. 97 : « The fact remains, that to see musicology established in the United States as a legitimate branch of our academic life, rigorously and uncompromisingly pursued – after the European model –, had been for years my dream. And this dream, I think, is no longer a vague or intermittent vision, but has become a palpable and definite reality. »

« Il [Oscar Sonneck] concevait *The Musical Quarterly* comme une entreprise solide non commerciale, comme un organe vivant, mais non d'actualité. Il envisageait sa revue non pas comme un enregistrement d'événements actuels, mais comme une réserve de savoir permanent. Sa conception était unique. Cependant, sans le soutien bienveillant et constant de Rudolph Schirmer, cette vision ne serait pas devenue réalité. En pleine guerre mondiale, Oscar Sonneck a eu le courage d'entreprendre l'édition d'une revue dédiée uniquement à la musicologie, ou aux branches scientifiques et académiques de l'art musical. Pour un périodique américain, le ton et le contenu de cette revue étaient une nouveauté. Du journalisme musical, notre pays en avait beaucoup, de niveau négligeable ou fade. À son meilleur, il s'agissait de saine critique musicale d'un niveau littéraire élevé. Mais, une proportion infime appartenait au domaine de la musicologie. »⁶⁶

Ce projet originel de Rudolph Schirmer et d'Oscar Sonneck naît en effet dans un contexte éditorial et institutionnel où la musicologie occupe une position très fragile, voire inexistante. Le premier texte de la revue « On behalf of musicology », présenté ci-dessus, donne le ton :

« Le premier article dans le premier numéro du *Musical Quarterly* (janvier 1915), par le Professeur Waldo S. Pratt, est intitulé "On behalf of Musicology". C'était un article clé. »⁶⁷

Si le texte de Waldo S. Pratt éclaire le lecteur sur le terme « *musicology* » et sur ce qu'il recouvre, présente celui-ci comme un vocable qui manque d'élégance et peu usité, il définit aussi la mission assignée à la revue de promouvoir la *musicology* tout en fixant les frontières de la revue. En conclusion, traduite dans la note 56 du présent chapitre, l'auteur exprime un espoir, qui était aussi le rêve de Carl Engel exposé précédemment⁶⁸, celui de voir la musicologie établie dans les universités américaines au même titre que les autres disciplines. Jusque dans les années 1930, les écrits qui paraissent dans la revue laissent supposer que l'objectif premier de la revue n'est pas encore pleinement atteint :

« Bien que la musicologie ait depuis quelque temps été reconnue par l'American Council of Learned Societies comme un champ unique et spécifique de recherche scientifique et historique, il y a encore des personnes dans notre pays qui jettent un regard désapprobateur ou d'amusement non dissimulé sur le musicologue. Ces mêmes personnes, qui n'accordent que peu d'attention à la différence présumée entre l'homme et l'insecte, ne sont en aucune manière dérangées par l'anthropologue et l'entomologue. Comme c'est du grec, cela ne leur pose pas de problème. Mais dans le mot "musicologue", ils discernent, comme trop apparent, le rapport avec la musique – que tout le monde connaît et sur laquelle chacun est autorisé de s'exprimer par oral ou par écrit de façon dogmatique. Pourquoi devrait-il y avoir un "ologue" de cela ? C'est aussi

⁶⁶ ENGEL, Carl. A postscript. *MQ*, 1929, 15, 1, p. 149 : « He [Oscar Sonneck] conceived The Musical Quarterly as a sound but noncommercial enterprise, as a live but non-topical organ. He saw his magazine, not as a record of current events, but as a store of permanent knowledge. His conception was unique. Without the sympathetic and ready support of Rudolph Schirmer, however, the vision would not have become a reality. Oscar Sonneck had the courage, in the midst of the worldwar, to set about editing a magazine devoted solely to musicology, or to the scientific and scholarly branches of musical art. For an American periodical, the tone and contents of the magazine were a departure. Of musical journalism our country had a great deal; much of it inconsiderable, some of it faddish. At its best, it was sane musical criticism of a high literary order. But very little of it belonged to the domain of musicology. »

⁶⁷ *Idem* : « The first article in the first issue of The Musical Quarterly (January, 1915), by Professor Waldo S. Pratt, was entitled "On Behalf of Musicology". It was obviously a "keynote" article. »

⁶⁸ Cf. *supra* note 65.

absurde que si une personne versée dans l'art et la science culinaires, c'est-à-dire une personne capable de faire bouillir un œuf, était appelée "cuisinologue". »⁶⁹

En 1945, Paul Henry Lang inaugure sa période de direction scientifique par l'article « Musical scholarship at the crossroads », dans lequel il invite la musicologie à abandonner une attitude trop positiviste, pour se rapprocher de la création, de la pratique et de la vie musicales : il ne s'agit alors plus seulement de participer à la diffusion et à l'institutionnalisation d'une discipline, mais de tenter d'infléchir le cours de son évolution, comme le feront aussi les éditeurs scientifiques qui lui succéderont, ce qui sera approfondi aux chapitres 4 et 5. Plus tard, en 1965, le même éditeur scientifique souligne que la revue a participé à vaincre l'animosité contre la musicologie⁷⁰. Les efforts répétés de définition de la musicologie se lisent dans les textes du *Musical Quarterly*⁷¹ qui révèlent à quel point cette mission importait pour ce périodique⁷².

Revenons à la première citation de cette section. Extraites d'un texte en hommage à Oscar Sonneck de Carl Engel, ces quelques lignes rappellent le rôle de Rudolph Schirmer et le risque que représentait la création d'un organe comme *The Musical Quarterly* dédié spécifiquement à la musicologie. Régulièrement, les éditeurs scientifiques reconnaissent la dette de la revue envers la maison Schirmer.

« Il [Rudolph Schirmer] a conçu et créé *The Musical Quarterly* parce qu'il considérait que le temps était venu aux États-Unis pour une revue de ce type ; et parce que c'était une seconde nature chez lui de faire les choses pour l'amour de l'art qu'il aimait et comprenait si bien, indifféremment du coût et des obstacles commerciaux. »⁷³

Oscar Sonneck poursuit son hommage à Rudolph Schirmer en rappelant quelques anecdotes qui montraient « jusqu'où il [R. Schirmer] était prêt à aller pour saper une

⁶⁹ ENGEL, Carl. Views and Reviews. *MQ*, avril 1944, vol. 30, n° 2, p. 234 : « Although musicology has for some time been recognized by the American Council of Learned Societies as a proper and specific field of scientific and historical research, there are still people in our country who look askance, or with unconcealed amusement, upon a musicologist. These same people, who little care for the alleged difference between man and bug, are in no wise disturbed by the anthropologist and the entomologist. That's Greek to them and therefore all right. But in the word "musicologist" they discern, as too apparent, the connection with music – a thing that everybody knows and is entitled to speak or write about dogmatically. Why should there be an "-ologist" of that ? It is as silly as if a person versed in the culinary art and science, that is, a person able to boil an egg, were styled "cookologist". »

⁷⁰ LANG, Paul Henry. Introduction [To the Special Fiftieth Anniversary Issue]. *MQ*, janvier 1965, vol. 51, n° 1, Special Fiftieth Anniversary Issue: Contemporary Music in Europe: A Comprehensive Survey, p. 2.

⁷¹ Cf. annexe 3, 4, 5 : Sources bibliographiques.

⁷² S[ALZMAN], E[rich]. Introduction. *MQ*, vol. 75, n° 4, Anniversary Issue: Highlights from the First 75 Years, p. iv : « From the first issue on, the journal promoted the concept of musicology and even championed the term itself-long considered awkward and foreign to American ears. But the concept of musicology as the study of music and its meaning in human life was very deeply ingrained, and, in fact, much discussed. »

PEYSER, Joan. Editorial. *MQ*, avril 1980, vol. 66, n° 2, p. 232 : «From the beginning, *The Musical Quarterly* has spearheaded change in musical scholarship. It virtually established musicology as a discipline in the United States, and later played a large role in the shift from archive research to the stylistic analysis that has dominated the field in recent years.»

⁷³ SONNECK, Oscar. Rudolph E. Schirmer. *MQ*, 1919, vol. 5, n° 4, p. 451 : « He conceived and created *The Musical Quarterly* because he considered the time ripe in America for such a magazine and because it was his second nature to do things for the art which he so loved and understood, regardless of cost and with indifference to commercial obstacles. »

quelconque impression du *Musical Quarterly* comme organe au service de la maison Schirmer »⁷⁴ : l'auteur rappelle que jamais Rudolph Schirmer n'a accepté de publier un texte dans *The Musical Quarterly*, malgré ses compétences musicales et les demandes répétées de l'éditeur scientifique ; le directeur de la maison d'édition a accordé à Oscar Sonneck de ne pas faire figurer de titre issu du catalogue Schirmer dans la rubrique consacrée aux annonces de publications ; il a également refusé une intéressante offre publicitaire concernant la quatrième de couverture de la revue.

Oscar Sonneck loue le désintéressement de Rudolph Schirmer et souligne l'influence que celui-ci exerçait sur la vie musicale des États-Unis en tant que président d'une maison d'édition telle que la sienne. Le caractère non commercial de la revue, mis en exergue dans cet éloge, est rappelé régulièrement dans les textes éditoriaux ultérieurs⁷⁵.

« En effet, M. Rudolph Schirmer ne laissa subsister aucun doute qu'il considérait cette revue particulière bien plus comme une contribution à la musique aux États-Unis, en mémoire à son frère, qu'une entreprise commerciale. »⁷⁶

The Musical Quarterly a été conçu comme un organe de promotion de la musicologie, et non comme un organe de promotion de la maison Schirmer, qui, au contraire, mettait des moyens commerciaux au service de la discipline, en échange de gains symboliques, on l'a vu au chapitre précédent. Articles consacrés à la définition de la musicologie, articles de recherche, recensions de livres, textes prononcés lors de rencontres musicologiques comme celle de l'American Musicological Society, éditoriaux, « Views and Reviews », tous ces écrits parus dans *The Musical Quarterly* participent à imposer d'abord le terme « *musicology* » et les méthodes de cette discipline, à valoriser certaines tendances disciplinaires et certains spécialistes prioritairement à d'autres, et surtout à faire accepter une forme savante d'écriture sur la musique.

2. Mise en ordre

Imposer la discipline, c'est quadriller l'espace délimité dans lequel elle s'exerce, soit établir un ordre. Or, dans *L'Ordre du discours*, Michel Foucault avance l'hypothèse que ces « procédures » par lesquelles « la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée » « ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en

⁷⁴ *Idem* : « Just how far he was willing to go to undermine any impression of *The Musical Quarterly* as a Schirmer house organ »

⁷⁵ SONNECK, Oscar. After Ten Years. *MQ*, 1924, vol. 10, n° 4, p. 459-462 ; ENGEL, Carl. A postscript. *MQ*, 1929, 15, 1, p. 149-151 ; ENGEL, Carl. To our readers, *MQ*, 1933, vol. 19, n° 1, 112

⁷⁶ SONNECK, Oscar. After Ten Years. *MQ*, 1924, vol. 10, n° 4, p. 459: « Indeed, Mr. Rudolph Schirmer left no doubt that he thought of this particular magazine much more as a contribution to music in America, in memory of his brother, than as a commercial enterprise. »

maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité. »⁷⁷ Les caractéristiques documentaires et sociales de l'« instrument périodique » dialoguant avec les normes du discours musicologique, je m'appliquerai, dans cette section, à montrer comment la prise en compte de la construction de l'objet revue éclaire la nature de l'institution disciplinaire.

2.1. Régulation

L'Ordre des livres est le titre d'un ouvrage de Roger Chartier, publié en 1992⁷⁸ et aujourd'hui épuisé ; trois essais de ce livre sont repris dans *Culture écrite et société*, où Roger Chartier donne trois sens à cette expression :

« Son premier sens désigne les opérations multiples qui rendent possibles la mise en ordre du monde de l'écrit. Pour apaiser l'inquiétude créée par la multiplication des textes mis en circulation par le livre manuscrit puis, plus encore, par l'imprimé, les hommes d'Occident ont usé de divers dispositifs : l'inventaire des titres, le classement des ouvrages, l'assignation des textes. L'invention de l'auteur comme principe fondamental de désignation des textes, le rêve d'une bibliothèque universelle, réelle ou immatérielle, contenant tous les ouvrages jamais écrits, tous les livres jamais publiés, l'affirmation d'une nouvelle définition du livre, associant un objet, un texte et un auteur, constituent quelques-unes des innovations majeures qui, avant et après Gutenberg, ont construit un ordre des livres qui est encore le nôtre. »

Le deuxième sens « vise l'ordre que le texte entend imposer au lecteur », celui de la lecture, de la compréhension, qui, toutefois, selon Roger Chartier, « n'a jamais la toute-puissance d'annuler la liberté des lecteurs ». Le troisième sens est celui du pouvoir qu'exerce la matérialité du livre sur « la possible appropriation des discours » : « il n'est donc pas d'« ordre du discours » (pour reprendre l'expression de Foucault) qui puisse être dissocié de l'ordre des livres qui lui est contemporain. »⁷⁹

Le périodique s'insère dans cet « ordre des livres », mais d'une manière qui lui est spécifique : on peut voir dans la revue une bibliothèque⁸⁰ – un objet qui se constitue lui-même en bibliothèque – qui rassemble le savoir produit pendant une période donnée dans un domaine particulier. Or, par sa structure, le périodique opère une segmentation du savoir : les limites de celui-ci sont celles du texte de l'article, emboîté dans le numéro de revue, lui-même contenu dans la revue dans son ensemble ; ses enchaînements sont ceux de la succession des articles et des numéros de la revue. Le périodique est un espace organisé qui filtre le savoir et le hiérarchise. Pour Claude Labrosse, l'apparition du périodique à la fin du XVII^e siècle s'inscrit dans la culture de l'ordre, de l'harmonie et de la régularité de la fin de la période

⁷⁷ FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1971. P. 10.

⁷⁸ Il s'agit de : CHARTIER, Roger. *L'Ordre des livres : lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et le XVIII^e siècle*. Aix-en-Provence : Alinéa, 1992. 118 p.

⁷⁹ CHARTIER, Roger. *Culture écrite et société : l'ordre des livres XIV^e siècle-XVIII^e siècle*. Paris : Albin Michel, 1996. P. 14-15.

⁸⁰ Cf. *supra* chap. 2, 1.2. La revue, un objet cohérent

classique ; elle correspond au développement des techniques de mesure de l'espace et du temps comme l'horloge, d'ordonnement comme les tables taxonomiques, de normalisation⁸¹ : Claude Labrosse conçoit là « l'émergence d'une même forme culturelle complexe liée à l'évolution du système économique comme à l'existence de bases épistémologiques concrètes (instruments et concepts de la connaissance scientifique) et qui commence à se généraliser à l'époque des Lumières. »⁸² Il voit dans le périodique « un projet permanent d'accumulation et de classement (encyclopédie) » qui est apte à « instituer des trames stables » et « à figurer des "états" ». En effet, on peut considérer les textes qui paraissent dans la revue, parmi lesquels comptent les articles, comme autant d'"états" du savoir. La stabilité qu'instaure le périodique est à la fois temporelle par la régularité de publication, matérielle par la forme physique du document que représente le numéro de revue et par les normes de présentation qui régissent la mise en texte du savoir, thématique par la cohérence de la sélection des textes, scripturaire par les règles d'écriture qui s'imposent à l'auteur. Cette régularité agit sur les pratiques d'écriture : la répétition et la fragmentation appellent une organisation du texte en rubriques, une charte graphique, et participent à la normalisation de l'article scientifique. Il s'agit là de quelques uns des « modes d'homogénéisation » que crée le périodique, selon l'expression de Claude Labrosse.

Le retour à l'identique d'une présentation graphique, d'un format et d'un volume donnés rendent palpables la répétition. Or, le parcours de lecture commence avec l'examen visuel et tactile de la revue. Prenons les premiers numéros de l'*Archiv für Musikwissenschaft* : ils sont de format 24 x 28 cm et comptent chacun entre 140 et 200 pages ; une stabilité s'installe au fil des années en ce qui concerne le format et le nombre de pages. Elle témoigne de l'assise de la revue qui publie aussi un nombre équivalent de textes d'un numéro à l'autre. Les modifications de mise en page de la couverture sont rares et discrètes. Deux d'entre elles, liées au changement de structure éditoriale, interviennent dans la composition très sobre de la couverture : le premier en 1952⁸³ pour la renaissance de la revue et le second en 1962⁸⁴. Même le passage au troisième millénaire n'occasionne pas de renouvellement de présentation de cette page de couverture. Ce n'est qu'en 2002 que la maison Franz Steiner soumet la couverture de ce périodique musicologique à une charte graphique semblable à celle d'autres revues de sciences humaines et sociales de son catalogue comme la *Geographische Zeitschrift* et *Hermes Zeitschrift für Klassische Philologie*. La présentation générale des textes de

⁸¹ LABROSSE, Claude. Fonctions culturelles du périodique littéraire. In LABROSSE, Claude, RETAT, Pierre. *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*. Centre d'études du XVIII^e siècle de l'université de Lyon II ; Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 7-136.

⁸² LABROSSE, Claude. Fonctions culturelles du périodique littéraire. P. 34.

⁸³ Cf. Annexe 5, 4. Page de couverture : couverture *AfMW*, 1952, n° 1.

⁸⁴ Cf. Annexe 5, 4. Page de couverture : couverture *AfMW*, 1962-1963, n° 1.

l'*Archiv für Musikwissenschaft* se fait en écho de celle de la couverture, dans la sobriété. La régularité et l'homogénéité dans la présentation de la revue comblent le silence des vingt-cinq années d'interruption de parution entre 1927 et 1952 : le parcours visuel du lecteur semble se poursuivre sans heurt malgré les changements d'éditeurs et de structures qui soutiennent la revue.

Cette stabilité est non seulement le produit de la régularité de parution du périodique, mais aussi celui d'une politique éditoriale menée par un comité de rédaction dont les membres partagent des motivations communes du point de vue épistémologique⁸⁵. Mise en texte du savoir et orientations disciplinaires sont liées, ce qui sera illustré au chapitre 5 par l'exemple de *Perspectives of New Music*⁸⁶. Cependant, pour les trois revues phares, les variations qui interviennent dans la mise en page des revues correspondent principalement au passage d'une structure éditoriale à une autre ; elles relèvent fréquemment d'une volonté de modifier le périmètre de socialisation de la revue et d'ajuster les missions de celle-ci. Ces deux facteurs interviennent sur la mise en texte de la musicologie et, plus généralement, sur l'ordre même de la revue, notamment sur la sélection des écrits comme sur l'organisation des rubriques du sommaire.

Comme pour l'*Archiv für Musikwissenschaft*, les changements de mise en page de la *Revue de Musicologie*⁸⁷ et du *Musical Quarterly*⁸⁸ sont réduits et marquent visuellement les phases importantes de la vie de ces périodiques. Par son homogénéité, la couverture d'une revue renforce sa capacité à rassembler les différents numéros sous une même collection. Or, actuellement publié par Oxford University Press, *The Musical Quarterly* pare chacun de ses numéros depuis 1993⁸⁹ d'une couleur et d'une illustration particulières, parfois en lien avec son contenu thématique : ainsi, une photographie de Max Reger introduit le numéro spécial⁹⁰ sur la musique de ce compositeur. L'éditeur fait ainsi le choix de considérer les numéros comme des unités distinctes reliées entre elles par une charte graphique et par une organisation du contenu identiques.

La stabilité de la mise en texte du savoir produit par la revue installe des habitudes de lecture ; au-delà d'une familiarité, elle instaure une relation de confiance entre le lecteur et la revue. Ainsi, une revue à destination d'un public scientifique misera sur une présentation sobre, synonyme de sérieux, ce qui est le cas de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, de la *Revue*

⁸⁵ Annexes 3, 4, 5 : éditeurs scientifiques et acteurs principaux des revues.

⁸⁶ Cf. *infra* chap. 5, 2.2. Invitations à revoir la définition de la revue musicologique

⁸⁷ Cf. Annexe 4, 3. Page de couverture.

⁸⁸ Cf. Annexe 3, 4. Page de couverture.

⁸⁹ C'est-à-dire depuis *MQ*, 1993, vol. 77, n° 1.

⁹⁰ *MQ*, hiver 2004, vol. 87, n° 4.

de *Musicologie* et du *Musical Quarterly* ainsi que de la très grande majorité des périodiques musicologiques qui composent le corpus large. Selon Annette Béguin-Verbrugge,

« [...] dans notre civilisation occidentale marquée par le goût de la géométrie et la prédominance du carré, l'orientation des cadres dans la page et la régularité de leur disposition renvoie à l'opposition ordre/désordre, équilibre statique/mouvement et dynamisme et aux valeurs sociales qui s'y rattachent. »⁹¹

Les valeurs sociales en vigueur dans le monde scientifique sont la rigueur, le sérieux, la fiabilité, auxquelles répond une présentation rigoureuse, carrée et sobre. Ces valeurs qui sont celles de la communauté scientifique en général sont aussi partagées par les communautés disciplinaires qui la composent, dont la communauté musicologique. J'approfondirai dans la section 3.3. divers moyens que les périodiques déploient pour capter le lecteur.

Du livre, la revue hérite les modes de présentation et classement du savoir, que sont le format, la couverture, le sommaire, l'index, etc. mais il en est un qui lui est propre : la périodicité qui ordonne le savoir dans le temps. Forme de régulation chronologique, la périodicité installe un rythme et un cycle de publication et, par là, permet à la fois la répétition et l'événement. Datée, la lecture devient selon Claude Labrosse, « un mode d'événement ». De même, la parution fait événement : dans le cas de l'article scientifique, la date de publication atteste l'antériorité d'une découverte ; l'événement de la découverte scientifique se greffe sur celui de la parution de la revue. La périodicité des revues est soumise à des impératifs de lecture, de mise à jour de l'information et à des impératifs économiques. J'ai déjà indiqué au chapitre 2 que la *Revue de Musicologie* s'est vue obligée de diminuer le nombre de ses livraisons annuelles, soit quatre numéros encore en 1936, trois dès 1937, puis deux en 1942, c'est-à-dire de passer en environ cinq ans d'une périodicité trimestrielle à une périodicité semestrielle, qu'elle a conservée jusqu'à nos jours.

Un regard sur le corpus large permet d'établir un état moyen de la périodicité des revues musicologiques⁹². Plus d'un tiers des revues musicologiques répertoriées dans le corpus large optent pour une parution annuelle ; environ un quart des titres de cette liste paraissent selon une périodicité trimestrielle ; un second tiers d'entre eux sont biannuels ou adoptent une périodicité irrégulière. Certains titres ne paraissent même que tous les deux ou trois ans. Enfin, il apparaît que la périodicité est attachée au genre auquel la revue tend à appartenir. Certaines revues du corpus, bimestrielles, proposent six livraisons par an⁹³ et deux d'entre elles arrivent à dix et à onze numéros annuels⁹⁴. Il s'agit de titres pour lesquels l'appartenance

⁹¹ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. P. 99.

⁹² Cf. Annexe 1. Corpus large, 3.6. périodicité.

⁹³ Bimestriels : *L'Avant-scène opéra*, *Forum Kirchenmusik*, *Gitarre & Laute*, *Musica sacra*, *Musik und Bildung*, *Musik und Kirche*, *NZ. Neue Zeitschrift für Musik*, *Württembergische Blätter für Kirchenmusik*.

⁹⁴ *Concerto*, 10 n^{os} par an ; *Das Orchester*, 11 n^{os} par an.

au genre de la revue scientifique peut être discutée, notamment pour *L'Avant-Scène Opéra*, *NZ. Neue Zeitschrift für Musik*, *Concerto* et *Das Orchester*. Ces revues portent sur des thèmes qui intéressent un public plus vaste que les seuls musicologues : les musiciens d'église, les enseignants, certains instrumentistes, les amateurs de musique. Historiquement, cette distinction existe déjà entre les journaux de commentaires, à parution trimestrielle et mensuelle, et les gazettes, à parution hebdomadaire et bi-hebdomadaire, du XVIII^e siècle. Dans la première catégorie, Alexis Lévrier situe la presse politique et la presse culturelle à laquelle se rattachent à la fois des journaux savants et des journaux destinés à un large public⁹⁵. En 1914, le prospectus qui annonce *The Musical Quarterly* distingue ce nouveau périodique des « hebdomadaires et mensuels » sur la musique, ainsi que de ceux qui répondent aux « intérêts techniques et professionnels de l'enseignant de musique, du virtuose et de l'antiquaire de musique »⁹⁶. Le projet du *Musical Quarterly* est de proposer « des discussions plus ou moins scientifiques » sur la musique qui nécessitent un délai de parution plus étendu que les revues d'actualité musicale. Les constats établis ci-dessus rejoignent ceux établis en 1993 par Marie-Cécile Clare⁹⁷ au sujet des revues de littérature, langues, sciences humaines et sociales éditées par les presses universitaires françaises et, la même année, par André Chabin, Yves Chèvrefils Desbiolles et Olivier Corpet, sur les nouvelles revues de sciences humaines et sociales créées entre 1985 et 1990⁹⁸. Marie-Cécile Clare remarque que la périodicité des revues qu'elle étudie « est diverse et parfois fluctuante », que « les revues à périodicité fréquente (5 ou 6 n°/an) sont rares »⁹⁹. Comme pour les revues recensées par cet auteur, la périodicité des revues musicologiques est sujette à variations : la tendance générale est plutôt celle d'un ralentissement de la fréquence de parution. Pour les revues de sciences humaines et sociales créées entre 1985 et 1990, André Chabin, Yves Chèvrefils Desbiolles et Olivier Corpet observent que celles-ci publient « le plus souvent de un à quatre numéros par année », ce que j'ai soulevé à propos des revues musicologiques de mon corpus, toutefois ils notent « une nette préférence pour les formules semestrielle ou trimestrielle ». Les revues musicologiques adoptent plutôt une périodicité annuelle que semestrielle ou trimestrielle, différence que peuvent expliquer des facteurs économiques. En effet, au chapitre précédent, j'ai noté le rôle prépondérant des sociétés savantes dans la publication des revues

⁹⁵ LÉVRIER, Alexis. *Les journaux de Marivaux et le monde des « spectateurs »*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007. P. 180.

⁹⁶ SONNECK, Oscar. After ten years. *MQ*, 1924, vol. 10, n° 4, p. 460.

⁹⁷ CLARE, Marie-Cécile. Les revues dans les presses universitaires en France. In LABORATOIRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES APPLIQUÉES EN SCIENCES SOCIALES (LERASS) (éd.). *La production des revues de sciences sociales et humaines : actes du séminaire "La communication et l'information entre chercheurs" (1993)*. Toulouse : Université Toulouse 3 - IUT. 1993. Volume 2, p. 29-46.

⁹⁸ CHABIN, André, CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves, CORPET, Olivier. Enquête sur les nouvelles revues de sciences humaines et sociales (1985-1990). *RR*, 1993, n° 15, p. 76.

⁹⁹ CLARE, Marie-Cécile. Les revues dans les presses universitaires en France, p. 33.

musicologiques¹⁰⁰ ; or, les nouvelles revues de sciences humaines et sociales créées entre 1985 et 1990 recensées par André Chabin, Yves Chèvrefils Desbiolles et Olivier Corpet figurent pour 50% d'entre elles dans les catalogues d'éditeurs commerciaux. Si ces deux groupes d'acteurs éditoriaux se chargent de la diffusion de l'information scientifique, leurs missions, leurs priorités ainsi que les moyens matériels et humains dont ils disposent à cette fin divergent radicalement. L'édition est l'activité principale des éditeurs commerciaux, ce qui signifie aussi qu'elle constitue la condition première de leur existence ; pour les sociétés savantes, elle est une manière parmi d'autres de diffuser le savoir et d'exister.

Une seconde raison à la différence de périodicité entre les revues de sciences humaines et sociales et les revues musicologiques réside sans doute dans le suivi plus ou moins proche que les unes et les autres ont de l'actualité. En effet, les revues de SHS et les revues d'idées proposent des réflexions sur l'actualité et sur des problèmes de société : le périodique cherche alors à trouver un équilibre entre le délai de réflexion nécessaire pour traiter l'information et le moment où celle-ci devient obsolète ; pour une très grande majorité, les revues musicologiques ne sont pas soumises à cet impératif.

Une dernière comparaison des données sur la périodicité que j'ai extraites du corpus large avec celles d'autres analyses permet de situer les revues musicologiques par rapport aux revues de sciences et techniques. En 1989, Ginette Gablot effectue pour *La Revue des revues* une « radioscopie des revues scientifiques et techniques en France »¹⁰¹. Un inventaire réalisé en 1984 par la Direction de l'Information Scientifique et Technique du ministère de la Recherche et de l'enseignement supérieur qu'elle présente en annexe indique que c'est en sciences humaines que la périodicité moyenne est la plus faible, soit trois numéros par an. Les délais de publication des revues des domaines techniques et de sciences de la vie sont les plus brefs avec sept livraisons annuelles ; ce sont aussi ces dernières publications qui montrent les signes de fonctionnement les plus favorables : ce sont elles qui perçoivent le moins de subventions, qui disposent le plus souvent d'un secrétariat permanent, qui ont le plus fort tirage et la diffusion moyenne la plus élevée. Selon ces éléments et les données présentées plus haut sur la *Revue de Musicologie*, la fréquence de parution semble en effet corrélée au bon fonctionnement économique de la revue.

Plus éloignée des questions d'ordre économique, la périodicité peut être inscrite dans le projet de départ de la revue et dans son titre¹⁰². *The Musical Quarterly* en fournit un exemple,

¹⁰⁰ Cf. *supra* chap. 2, 2.2.5. Variété des structures éditoriales

¹⁰¹ GABLOT, Ginette. Radioscopie des revues scientifiques et techniques en France. *RR*, hiver 1989-1990, n° 8, p. 37.

¹⁰² Titres du corpus large qui font mention de la périodicité : *Annual review of jazz studies* ; *Bach-Jahrbuch*, *American Music : A quarterly journal devoted to all aspects of American music and music in America*, *BACH : The quarterly journal of the Riemenschneider Bach Institute*, *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*,

la parution trimestrielle étant l'un des moyens dont dispose cette publication pour se différencier des revues musicales américaines. Un certain nombre de revues dont le titre même indique la périodicité changent leur fréquence de publication au cours de leur existence, et rompent ainsi le contrat établi avec le lecteur au moment de la création de la revue. Il est à noter que les titres ne sont pas toujours modifiés en fonction des variations de périodicités de la revue, comme par exemple le *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* qui paraît seulement tous les deux ans entre 1979 et 1988.

Inscrite dans le nom de la revue elle-même, la capacité de celle-ci à ordonner le savoir dans le temps donne lieu à des études sur l'obsolescence de l'information¹⁰³. À la régularité de la publication périodique se superpose le rythme que la communauté disciplinaire impose à la durée de vie des textes. La communauté disciplinaire attribue aux textes un statut différent en fonction de leur âge ; selon un principe d'autorégulation, elle abandonne la lecture et la citation de certains écrits au profit d'autres plus récents ou qui obéissent aux exigences d'un paradigme donné. On peut ainsi imaginer des constellations de textes qui gravitent autour d'un noyau commun de spécialité, constellations floues et sujettes à variations dans le temps et dans l'espace éditorial, qui communiquent les unes avec les autres. L'âge de l'information fait partie des critères de sélection établis par la communauté scientifique : de ce point de vue, en général, on note une plus grande souplesse en sciences humaines et sociales, lettres, langues et arts qu'en sciences et techniques.

En 1977, à partir d'une analyse des citations de six revues musicologiques majeures¹⁰⁴, Rey M. Longyear constate que « la littérature périodique de musicologie ne devient pas "obsoleète" dans le sens que l'on donne à ce terme au sujet de la littérature comparable en sciences et techniques »¹⁰⁵, comme l'a remarqué également David Lane Vaughan dans un

Händel-Jahrbuch 2nde serie, Hindemith-Jahrbuch/Annales Hindemith, Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Lied und populäre Kultur : Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg, Mozart-Jahrbuch, Musica disciplina : A yearbook of the history of music, Musik in Bayern : Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, Musikpsychologie : Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie, Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch, Notes : Quarterly journal of the Music Library Association, The Opera Quarterly, L'Orgue : Revue trimestrielle, Schütz-Jahrbuch, The Journal of musicology : A quarterly review of music history, criticism, analysis, and performance practice, The Organ yearbook, Yearbook for Traditional Music.

¹⁰³ ALVAREZ, Pedro, ESCALONA, Isabel, PULGARIN, Antonio. What is wrong with Obsolescence ? *Journal of the American Society for Information Science*, 2000, vol. 51, n° 9, p. 812-815 : dans cette acception, le terme « *obsolescence* » apparaît pour la première fois dans un article de 1927 par P.L.K. et E.M. Gross publié en octobre 1927 dans la revue *Science*.

¹⁰⁴ Périodiques considérés par R.M. Longyear dans l'article référencé dans la note ci-dessous : *The Musical Quarterly, Journal of the American Musicological Society, Music and Letters, The Music Review, Acta musicologica, Musica disciplina*.

¹⁰⁵ LONGYEAR, Rey M. Article citations and "obsolescence" in musicological journals. *Notes*, mars 1977, vol. 33, n° 3, p. 568-569 : « the journal literature in musicology does not "obsoleète" in the sens of the comparable literature in the sciences and technology ».

mémoire de master réalisé en 1959 sur les caractéristiques des citations dans *The Musical Quarterly* (1955-1958) et le *Journal of the American Musicological Society* (1953-1956)¹⁰⁶. C'est aussi la conclusion de l'article de Virgil Diodato et de Fran Smith qui consiste en « une mise à jour et [en] une extension de l'étude de Rey M. Longyear »¹⁰⁷. Ces auteurs ajoutent que « cependant, la littérature musicale évolue » et que « des sous-domaines entiers, comme l'éducation musicale et la théorie musicale suivent des modèles d'obsolescence proches de ceux que l'on trouve en sciences et techniques, domaines sur lesquels les bibliométriciens font souvent porter leurs analyses », ce qui signifie que, de ce point de vue, les règles d'écriture appliquées dans les sous-disciplines de la musicologie évoluent dans une certaine indépendance à l'égard de celles de leur discipline-mère. Toutefois, une nuance est à apporter à ces études : celles-ci répondent principalement à un objectif bibliothéconomique d'usage de la documentation scientifique et technique par les chercheurs, plutôt qu'elles ne cherchent à approcher l'écriture musicologique. Par ailleurs, ces travaux ne tiennent pas compte de la fonction de la citation dans le texte, ni de la valeur – positive ou négative – que l'auteur lui accorde. Enfin, le terme d'obsolescence associe l'âge et le vieillissement au déclin et à la dévaluation ; envisager cette question du point de vue du déplacement me paraîtrait plus juste¹⁰⁸.

Ce que ces analyses de citations, tous domaines confondus, tendent à montrer c'est qu'un pan entier de la littérature scientifique disparaît, au moins provisoirement dans les cas où il est amené à réapparaître. Le temps opère ainsi un tri dans l'information diffusée par les revues, entre celle que l'on cite déjà, celle que l'on cite encore et celle que l'on ne cite plus. Il s'agit aussi d'une forme de régulation organisée tacitement par la communauté scientifique en général et par la communauté disciplinaire en particulier.

¹⁰⁶ VAUGHAN, David Lane. *Characteristics of the Literature cited by Authors of Articles in The Musical Quarterly, 1955-1958, and The American Musicological Society Journal, 1953-1956*. A thesis submitted to the Faculty of the University of North Carolina in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Science in Library Science in the School of Library Science. Chapel Hill, 1959. 64 p.

¹⁰⁷ DIODATO, Virgil, Smith, Fran. Obsolescence of Music Literature. *JASIS*, mars 1993, vol. 44, n° 2, p. 101-112.

¹⁰⁸ ALVAREZ, Pedro, ESCALONA, Isabel, PULGARIN, Antonio. What is wrong with Obsolescence ? *Journal of the American Society for Information Science*, 2000, vol. 51, n° 9, p. 812-815 : les auteurs emploient le terme « topicality ».

2.2. Classification

Moyen de régulation, la sélection est aussi une forme de classification. Un tri s'effectue entre ce que l'on admet sur le territoire disciplinaire et ce que l'on en exclut. Parmi les « procédures d'*exclusion* », Michel Foucault recense celle de « l'*interdit* » :

« On sait bien qu'on n'a pas le droit de tout dire, qu'on ne peut pas parler de tout dans n'importe quelle circonstance, que n'importe qui, enfin, ne peut pas parler de n'importe quoi. Tabou de l'objet, rituel de la circonstance, droit privilégié ou exclusif du sujet qui parle : on a là le jeu de trois types d'interdits qui se croisent, se renforcent ou se compensent, formant une grille complexe qui ne cesse de se modifier. »¹⁰⁹

Dans le chapitre suivant, je montrerai que les revues de musicologie ne parlent pas de n'importe quoi et ne le font pas n'importe comment. En effet, le lecteur pourra s'apercevoir qu'un certain nombre de thèmes sont exclus des périodiques recensés dans le corpus large, que des thèmes absents y font leur entrée progressivement, que certains s'effacent alors que d'autres s'affirment. Par ailleurs, il y a l'art et la manière d'écrire sur la musique : l'écriture musicologique n'est pas celle de la critique musicale, par exemple. La revue ritualise la production du discours, on l'a vu pour le texte introductif, mais aussi par l'événement que constitue la parution du numéro et par la régularité du retour de celui-ci, par la mise en texte du savoir qu'elle publie, par le partage du pouvoir d'énonciation que détiennent les acteurs de la revue, c'est-à-dire les auteurs, les lecteurs, les éditeurs scientifiques et l'institution qui assure la publication du périodique.

2.2.1. Lignes de partage

Michel Foucault repère « un autre principe d'exclusion : non plus un interdit, mais un partage et un rejet. »¹¹⁰ En musicologie, comme dans toutes les autres disciplines, ce principe est à l'œuvre lorsqu'il s'agit de définir ce qui relève de l'écriture musicologique et ce qui s'en distingue, comme s'y attache Jacques Chailley dans son *Précis de musicologie* :

« Il n'y a musicologie que s'il y a *travail neuf et de première main à partir des sources*, avec débouché sur un accroissement de connaissances par rapport à ce qui existait auparavant. »¹¹¹

Cette proposition exclut du champ musicologique ce qui ne se plie pas à cette définition : Jacques Chailley détermine ici non les thématiques qui concernent le musicologue, mais le type d'écriture que celui-ci doit fournir pour élaborer un travail scientifique et participer au développement de sa discipline.

¹⁰⁹ FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1971. P. 11.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹¹ CHAILLEY, Jacques. *Précis de musicologie*. Paris : PUF, 1984², P. 19.

Un partage se manifeste également dans la classification de Guido Adler présentée au chapitre 1¹¹². Il est intéressant de repérer la place qu'occupent, dans les textes sur la musicologie, les classifications et les tableaux, le recours à la métaphore territoriale, l'assimilation de la discipline à un champ auquel on fixe des « frontières » ou des « limites ». De ce point de vue, un texte en deux épisodes d'Armand Machabey, paru en 1931 dans la *Revue de Musicologie*¹¹³, a attiré mon attention. Cet écrit est construit selon une logique tabulaire et énumérative, selon une série de divisions :

Première partie :

- Introduction
- distinction entre les domaines de la musique et de la musicologie,
- cinq étapes A, B, C, D, E de la progression de l'examen du « fait musical », cinq « sciences ou groupes de sciences » A, B, C, D, E qui correspondent aux cinq « problèmes » précédents, cinq opérations A, B, C, D, E qui « permettent de [...] décrire [le fait musical] sous tous ses aspects »,
- division entre les catégories de la musicologie,
- nomenclature des « branches latérales »,
- répartition des sources de la musicologie en trois groupes principaux « 1° Textes musicaux (notés) ; 2° Textes littéraires 3° Monuments figurés. » et étapes de leur étude.

Deuxième partie :

- Description des étapes de « l'élaboration d'un travail musicologique » : 1° Choix du sujet ; 2° Délimitation du sujet ; 3° Plan général ; 4° Bibliographie et plan de recherches, dont Armand Machabey détaille ici les étapes ; 5° Recherche des éléments ; 6° Classement des fiches ; 7° Étude des fiches ; 8° Rédaction
- Publication du manuscrit et vulgarisation
- Conclusion

La structure de cet écrit frappe rapidement l'œil du lecteur, de même que le vocabulaire qui renforce l'impression de quadrillage et de tracé décrite ci-dessus : Armand Machabey emploie de nombreux termes qui appartiennent aux champs sémantique de la classification¹¹⁴,

¹¹² Cf. *supra* chap. 1, 4.2. La musicologie : discipline unitaire ou pluraliste ?

¹¹³ MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, Mai 1931, t. 12, n° 38, p. 89-98 et Août 1931, t. 12, n° 39, p. 161-171.

¹¹⁴ *Classification* : « rang », « effort de classement et d'organisation logiques », « énumération », « groupement », « échelons », « différentes », « ramification », « constitution d'un groupe », « schématique », « tableau », « compartiments », « catégories », « étapes », « division », « subdivisions », « groupements », « branches », « nomenclature », « éléments », « classant », « de même ordre », « plan », « ordre chronologique », « ordre de complication croissante », « collectionner », « analogies », « classement des fiches », « répartition », « travail de sélection et d'organisation », « articulation ».

du territoire¹¹⁵, de la progression¹¹⁶. Si les trois champs sont représentés dans les deux parties du texte, leur poids se répartit, selon toute logique, en fonction de l'objectif visé par l'auteur : la première partie du texte se voulant une classification des branches et des méthodes de la musicologie, le lecteur y trouve la plus grande partie du vocabulaire lié aux notions de la classification et du territoire ; la deuxième partie décrit les étapes de la recherche musicologique et fait appel aux termes qui renvoient à l'idée de progression. L'auteur cherche ainsi à persuader le lecteur du caractère scientifique de son texte et de celui de la musicologie. Ce vocabulaire et la structure générale du texte accentuent le caractère scientifique du texte ainsi que celui de la musicologie ; ils laissent au lecteur l'impression que l'auteur, musicologue, se situe dans un cadre qu'il participe à construire et dans un couloir chronologique évolutif, dans lesquels il invite ceux qui voudraient s'adonner à la musicologie à le rejoindre. Par son caractère didactique, ce texte, comme d'autres dans les premières années de la *Revue de musicologie*, fait de celle-ci non seulement un support de définition de la musicologie, mais aussi un outil de formation à la recherche musicologique.

En outre, le travail musicologique, tel qu'il est défini par Armand Machabey est assimilé à un travail d'écriture. Dans les étapes de la recherche musicologique, c'est à la bibliographie¹¹⁷ et au plan de recherches que l'auteur accorde la plus grande importance matérielle. Sa description des étapes de la recherche musicologique ressemble fort à un guide de rédaction d'un mémoire ou d'un article. L'écriture des fiches bibliographiques, type d'écrit non publié mais qui participe de l'activité de recherche, reçoit une attention particulière : format de la fiche – là encore, on peut voir un cadre dans lequel sont consignées des données musicologiques – rédaction, classement et étude des fiches.

Enfin, cette phrase d'Armand Machabey pourrait résumer la conception qu'il diffuse du travail musicologique :

« Enfin, ni la brièveté d'une étude, ni la concision du style, ni sa clarté ne sont possibles sans ordre ; l'*ordre* doit tout dominer : c'est pourquoi nous avons insisté sur les opérations préliminaires de classement, d'étude des fiches, de constitution de dossiers. »¹¹⁸

Armand Machabey termine son texte en affirmant la domination de l'ordre. Il le commence en établissant un partage entre les « sujets qui parlent ». En effet, pour lui, définir

¹¹⁵ *Territoire* : « frontière », « domaines contigus », « limites », « mitoyens et voisins », « cadre », « éléments environnants », « canevas ».

¹¹⁶ *Progression* : « un enchaînement logique et une complication croissante », « progression géométrique », « étapes », « prolonger [...] les travaux antérieurs », « accroissement bibliographique », « se modifie avec une si grande rapidité », « direction », « développés », « déroulement logique et compréhensible des faits », « enchaînement ».

¹¹⁷ J'ai volontairement omis d'intégrer les termes liés à la bibliographie et aux bibliothèques dans l'énumération de la note 114 du vocabulaire lié à la notion de classification : ceux-ci ne concernent pas directement le travail musicologique et l'organisation du texte ; leur insertion dans cette liste aurait engendré un déséquilibre trop important.

¹¹⁸ MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, août 1931, t. 12, n° 39, p. 168.

la musicologie, c'est d'abord délimiter les champs de compétences des personnes qui ont un rapport professionnel avec la musique, c'est départager ceux qui sont autorisés à produire un discours musicologique et ceux qui ne le sont pas, c'est attribuer le statut d'auteurs en musicologie aux uns et le refuser à d'autres :

« Il est tout d'abord nécessaire de tracer une frontière entre les domaines contigus de la musique et de la musicologie, afin de pouvoir dégager l'objet de cette dernière.

Le musicien invente, écrit, exécute, écoute la musique.

Le musicographe saisit le phénomène musical à l'une de ces phases, et remontant à son origine l'étudie sous tous ses aspects et jusqu'à ses extrêmes répercussions dans la vie sociale.

Le musicien crée le fait musical.

Le musicographe l'analyse.

La *musicologie* est donc l'étude du fait musical, et son but, d'intégrer la musique dans l'histoire générale, donnant à ce terme le sens le plus large. »¹¹⁹

Armand Machabey emploie ici le terme « musicographe » sans le distinguer de celui de « musicologue ». Dans un écrit postérieur, il séparera nettement la musicographie et la musicologie¹²⁰. J'aborderai cette question au chapitre 5¹²¹.

Ce partage entre les personnes, les revues le dressent explicitement en publiant les listes des membres de la société savante dont elles émanent¹²² et par l'« assignation des textes » dont parle Roger Chartier, assignation qu'elles rendent particulièrement visible en faisant paraître le nom des auteurs dans les sommaires et les index¹²³. L'appartenance à une communauté est ainsi officialisée, tout comme l'est l'ordre social auquel se soumet cette communauté ; des rôles hiérarchiques sont attribués à ses membres : éditeur institutionnel ou commercial, éditeur scientifique, éditeur scientifique associé, responsables de rubriques, membres du comité éditorial, membres du comité de sélection, auteurs d'articles de recherche, auteurs de recensions, graphistes, lecteurs. Cet ordre varie : d'une revue à l'autre, les rôles et les attributions sont différents ; ils évoluent au cours du temps et passent de mains en mains. Cependant, la distribution des responsabilités se fait selon les affinités personnelles et selon des choix de politique éditoriale, ce que montrent les relations entre les éditeurs scientifiques de l'*Archiv für Musikwissenschaft* et du *Musical Quarterly*¹²⁴. De haut en bas de la hiérarchie, la visibilité de ces acteurs va en décroissant : les noms des éditeurs scientifiques figurent sur la couverture du numéro, dans le cas de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, ceux des

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 90.

¹²⁰ MACHABEY, Armand. *La Musicologie*. Paris : Presses universitaires de France, 1962. (Que sais-je ?)

¹²¹ Cf. *infra* chap. 5, 1.3. La science comme valeur : de la musicographie à la musicologie.

¹²² La *Revue de Musicologie* et l'*Archiv für Musikwissenschaft* font paraître de manière irrégulière la liste de leurs membres.

¹²³ En janvier 1939, *The Musical Quarterly* dresse la liste des contributeurs à la revue selon un classement par pays (*MQ*, janvier 1939, vol. 25, n° 1, p. 104-106).

¹²⁴ Cf. Annexe 5, 2, graphe sur les relations entre les éditeurs scientifiques de l'*Archiv für Musikwissenschaft*. Cf. Annexe 3, 2. Éditeurs scientifiques.

auteurs de recensions ne sont pas toujours mentionnés et les lecteurs sont un groupe anonyme¹²⁵.

D'autres lignes de partage peuvent être décelées dans les revues. Elles sont multiples, c'est pourquoi je n'en citerai que quelques-unes. Pour la Société française de Musicologie et pour le Fürstliches Institut für musikwissenschaftliche Forschung de Bückeburg, le périodique est un moyen de diffusion parmi d'autres, et devient, semble-t-il, rapidement le principal d'entre eux : là devient visible la différenciation entre les différents supports publiés par ces organisations, entre le périodique qui est un outil d'information des membres de l'institution et les publications de documents de travail et de sources musicales et musicologiques¹²⁶. Liée aux missions et aux moyens de ces institutions, à leur longévité, cette frontière subit plusieurs déplacements au cours de l'existence des revues. La *Revue de Musicologie* et l'*Archiv für Musikwissenschaft* se définissent par rapport aux autres supports publiés par leurs institutions de tutelle, mais aussi par rapport à d'autres périodiques¹²⁷, à d'autres publications musicologiques, etc. ; elles sont en interaction permanente avec un contexte dont j'ai déjà indiqué qu'il était insaisissable, sans cesse en mouvement.

Une autre ligne de séparation que les revues musicologiques tracent est celle de la définition de la musicologie qu'elles véhiculent. Cette définition se construit de diverses manières, dont notamment par la délimitation du champ de compétences de l'institution de tutelle de la revue, par les tentatives de définitions explicites dans les textes sur la discipline, par la sélection des textes parus dans le périodique. Par exemple, les statuts de la Société française de Musicologie publiés en 1917 dans le *Bulletin de la Société française de*

¹²⁵ Cf. Annexe 3, 4, 5 : couvertures de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, de la *Revue de musicologie* et du *Musical Quarterly*.

¹²⁶ Les statuts de la SFM paraissent en 1917 dans le premier numéro du *Bulletin de la Société française de musicologie*. Ils font état des « moyens d'action de la Société » qui sont :

1° La publication d'un *Bulletin périodique*, comprenant les actes de la Société, les comptes rendus de ses séances, des articles et des mémoires peu étendus, enfin une partie bibliographique ;

2° La publication de documents, textes musicaux, mémoires ou études de musicologie, dans la mesure où ses ressources le permettront. » (cf. Statuts. *BSFM*, 1917, t. 1, n° 1, p. 1)

En 1942, la SFM ajoute à ses moyens d'actions des « séances périodiques » (cf. Statuts révisés de la Société française de musicologie. *RM*, janvier 1942, t. 21, n° 1, Rapports et communications. Société française de musicologie, p. 20).

En 1988, les statuts sont révisés et déclarent que : « les moyens d'action de l'Association sont : 1) Ses séances périodiques et colloques ; 2) La publication d'une revue de caractère scientifique. » (cf. Société française de musicologie. Statuts. *RM*, 1988, t. 74, n° 2, Les Musiciens de Ronsard, p. 255).

En 1994, la SFM actualise de nouveau ses moyens d'action, et revient, à côté des deux autres activités précédentes, à « la publication de textes musicaux, de documents, de mémoires ou études de musicologie » de ses origines (cf. Société française de musicologie. Statuts. *RM*, 1994, t. 80, n° 2, p. 351).

¹²⁷ Cf. Zum Geleit. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 1, p. 2 : « Wird die Gesamthaltung des "Archivs" somit eine gewisse Ähnlichkeit mit den "Sammelbänden" der durch den Krieg zersplitterten Internationalen Musikgesellschaft aufweisen, so zeigt es schon durch seine Schriftwahl an, daß es sich im Unterschiede zu jenen an das Deutschtum vornehmlich wenden will. »

Cf. aussi GURLITT, Wilibald. Zum Neunten Jahrgang. *AfMW*, 1952, vol. 9, n° 1 : « Das "Archiv für Musikwissenschaft" will "Die Musikforschung" ergänzen und beschränkt sich dabei, wie bisher auf die Veröffentlichung von Abhandlungen. »

Musicologie déclarent que cette société savante a « pour but l'étude des questions relatives à l'Histoire de la Musique, à l'Esthétique et à la Théorie musicales »¹²⁸ : on peut en déduire que les autres questions relatives à la musique sont laissées à la porte de l'association. En 1942, alors que la musicologie est mieux établie, la SFM revoit ses missions : elle « a pour but d'encourager les progrès des études musicologiques en France »¹²⁹ ; la notion de progrès disparaît dans les statuts révisés de 1988¹³⁰.

Les revues proposent des définitions de la musicologie à des moments clés de leur existence, à leur naissance et à l'heure des bilans. Dans les premières années des revues phares, c'est-à-dire entre 1915 et 1930, *The Musical Quarterly*, le *Bulletin de la Société française de Musicologie*, puis la *Revue de Musicologie*, et l'*Archiv für Musikwissenschaft* dessinent les limites de ce qu'ils entendent par « *musicology* », « musicologie » et « *Musikwissenschaft* »¹³¹. La *Musikwissenschaft* étant la plus institutionnalisée sert d'élément de confrontation, de modèle ou de contre-modèle aux auteurs du *Musical Quarterly* et à ceux de la *Revue de Musicologie*. Armand Machabey, dans le texte mentionné précédemment, propose de donner « au terme *musicologie* un sens plus étendu que ne le font les auteurs germaniques » qui, selon lui, font coïncider la *Musikwissenschaft* avec l'histoire de la musique¹³². Ainsi, dans les textes sur la musicologie parus dans les trois revues phares entre 1900 et 1945, le critère de l'appartenance nationale est prépondérant et constitue une ligne de division marquée. On le voit, que ce soit en s'en inspirant comme le fait *The Musical Quarterly* ou en s'en démarquant comme le *Bulletin de la Société française de Musicologie* puis la *Revue de Musicologie*, la *Musikwissenschaft* sert de référence. Actuellement, grâce au dialogue international et aux interactions entre les « écoles » musicologiques nationales, ces différences se sont estompées et s'expriment plus rarement. D'autres lignes de partage se sont révélées depuis 1945, notamment les articulations entre musicologie systématique et musicologie historique, entre musicologie et « nouvelle musicologie ». Les rapports entre la musicologie générale et ses spécialités de même que ceux entre la musicologie et d'autres disciplines sont présents dès les premiers textes des revues, que ce soit dans le premier article de Waldo Selden Pratt dans *The Musical Quarterly*, dans le texte introductif de l'*Archiv für Musikwissenschaft* ou dans l'écrit de 1917 qu'adresse le comité du *Bulletin de la Société française de Musicologie* aux lecteurs. La distribution qui s'établit entre la musicologie générale et ses branches ou des disciplines extérieures se lit également dans certains titres

¹²⁸ LE COMITÉ. À nos lecteurs (1917). *BSFM*, 1917, n° 1, p. v.

¹²⁹ Statuts révisés de la Société française de musicologie. *RM*, janvier 1942, t. 21, n° 1, Rapports et communications. Société française de musicologie, p. 20.

¹³⁰ Société française de musicologie. Statuts. *RM*, 1988, t. 74, n° 2, Les Musiciens de Ronsard, p. 255.

¹³¹ Cf. Annexes 3, 4, 5 : Sources bibliographiques (Textes sur la musicologie)

¹³² MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, Mai 1931, t. 12, n° 38, p. 89.

d'articles publiés dans les revues phares, par les comparaisons et les liens qui s'y affichent entre les domaines considérés¹³³.

2.2.2. Sélection des textes soumis à publication

Le principe d'exclusion dont parle Michel Foucault est directement à l'œuvre dans la sélection des textes destinés à être publiés dans le périodique. Cette opération de sélection revient au comité de rédaction, au comité scientifique, au comité éditorial ou au comité de sélection, selon l'organisation des structures éditoriales. Ce n'est que relativement tardivement dans la vie des trois revues phares que l'on voit apparaître des recommandations aux auteurs. On s'aperçoit aussi que les procédures de sélection des textes à paraître dans les revues phares ont changé depuis le début du XX^e siècle. Devant actuellement proposer leurs textes pour lecture à un comité de sélection, les auteurs sont soumis à ce que l'on peut appeler à un examen : respect des normes d'écriture, conformité avec les thématiques et les idées défendues par la revue, qualité et originalité de la recherche selon les règles en vigueur dans la communauté disciplinaire, mais aussi dans la communauté scientifique en général. Michel Foucault montre l'importance de l'examen dans les « dispositifs de discipline » et relève le fait qu'il soit « hautement ritualisé » ; selon lui, il s'agit « encore [d']une innovation de l'âge classique que les historiens des sciences ont laissée dans l'ombre » dans laquelle « la superposition des rapports de pouvoir et des relations de savoir prend dans l'examen tout son éclat visible. »¹³⁴ Même si ces réflexions concernent les institutions disciplinaires que sont par exemple les prisons, elles paraissent pouvoir s'appliquer aussi aux écrits, et notamment aux périodiques, eux aussi issus de la fin de la période classique.

Michel Foucault écrit :

« L'examen intervertit l'économie de la visibilité dans l'exercice du pouvoir. Traditionnellement, le pouvoir, c'est ce qui se voit, ce qui se montre, ce qui se manifeste, et de façon paradoxale, trouve le principe de sa force dans le mouvement par lequel il la déploie. Ceux sur qui il s'exerce peuvent rester dans l'ombre ; ils ne reçoivent de lumière que de cette part de pouvoir qui leur est concédée, ou du reflet qu'ils en portent un instant. Le pouvoir disciplinaire, lui, s'exerce en se rendant invisible ; en revanche, il impose à ceux qu'il soumet un principe de visibilité obligatoire. Dans la discipline, ce

¹³³ Par exemple :

SACHS, Curt. Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft, *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 451-464 ; SCHÜNEMANN, Georg. Über die Beziehungen der vergleichenden Musikwissenschaft zur Musikgeschichte. *AfMW*, 1920, vol. 2, n° 2, p. 174-194.

SCHUMANN, Erich. Die Förderung der Musikwissenschaft durch die akustisch-psychologische Forschung Carl Stumpf's (Zu seinem 75. Geburtstag am 21. April 1923). *AfMW*, 1923, vol. 5, p. 172-176.

SEASHORE, Carl E. Psychology in music : the rôle of experimental psychology in the science and art of music. *MQ*, 1930, vol. 16, n° 2, p. 229-237.

CHIMÈNES, Myriam. Musicologie et histoire : frontière ou "no man's land" entre deux disciplines ? *RM*, 1998, t. 84, n° 1, p. 67-78.

¹³⁴ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975. P. 217.

sont les sujets qui ont à être vus. Leur éclairage assure l'emprise du pouvoir qui s'exerce sur eux. C'est le fait d'être vu sans cesse, de pouvoir toujours être vu, qui maintient dans son assujettissement l'individu disciplinaire. Et l'examen, c'est la technique par laquelle le pouvoir au lieu d'émettre les signes de sa puissance, au lieu d'imposer sa marque à ses sujets, capte ceux-ci dans un mécanisme d'objectivation. »¹³⁵

En matière de choix des textes soumis à publication, le pouvoir est détenu par le comité de sélection de la revue qui, lui-même, agit en fonction de la politique éditoriale dont on a vu qu'elle était sous l'emprise d'un ensemble d'acteurs. Or, ce pouvoir, disséminé, reste invisible ; par la sélection des textes, il « objective » ceux sur lesquels il s'exerce, en les publiant, c'est-à-dire les auteurs, ainsi rendus visibles. Une grande différence entre les prisons et les revues réside dans le fait que l'entrée dans le « dispositif disciplinaire » qu'est la revue n'est pas une punition mais une consécration pour les auteurs. Est ici encore une fois apparente la double fonction du cadre : enfermer par le contrôle et par la discipline, et montrer pour mener parfois au prestige. Cette distinction faite, les membres de la communauté disciplinaire que constitue la revue sont assujettis à un ensemble de contraintes et « captés » par cet organe de publication. La sélection des textes publiés dans les revues est soumise à une procédure définie par les communautés scientifique et disciplinaire et individuellement par les revues. Pour être acceptés, les textes doivent se conformer aux consignes publiées dans les périodiques et aux normes qui régissent l'écriture scientifique dans la discipline.

Le « protocole de rédaction » de la *Revue de Musicologie*, placé en troisième de couverture, prévient d'emblée les auteurs :

« Aucun article soumis pour publication dans la *Revue de Musicologie* ne sera examiné s'il ne se conforme aux normes suivantes ».¹³⁶

Cette phrase invite bien le lecteur à considérer la sélection comme un « examen » et à une mise en conformité de la production musicologique. Les normes édictées dans ce texte sont relatives à l'adressage du document, à la présentation des notes de bas de page, des exemples musicaux et des références bibliographiques ; en musicologie, ces trois derniers éléments sont les lieux privilégiés d'expression de la rigueur scientifique. Une condition tacite en matière de communication scientifique est celle de l'originalité de la recherche et de l'exclusivité de publication accordée à la revue : elle n'est pas mentionnée dans ce protocole. En revanche, elle figure sur les informations aux auteurs de l'*Archiv für Musikwissenschaft*¹³⁷ et sur celles du *Musical Quarterly*, publiées en ligne sur le site internet de l'éditeur¹³⁸. Ce dernier périodique insiste particulièrement sur les droits d'auteurs et de reproduction, règles

¹³⁵ *Ibid.* P. 219.

¹³⁶ *RM*, 2001, t. 87, n° 2, 3^e de couv.

¹³⁷ *AfMW*, 2002, vol. 59, n° 1 : « Der Redaktion angebotene Beiträge dürfen nicht bereits veröffentlicht werden ; Wiederabdrucke erfordern die Zustimmung des Verlages. »

¹³⁸ The Musical Quarterly : Information for Authors. *Oxford Journals* [En ligne]. Oxford University Press, 2008. [Consulté le 08/01/2009].

Disponible sur : http://www.oxfordjournals.org/our_journals/musqtl/for_authors/ms_preparation.html

qui dépassent la communauté scientifique et auxquelles toute activité éditoriale est soumise dans la société où elles ont été édictées.

Une parenthèse s'impose sur le changement des pratiques de la communication scientifique au cours du XX^e siècle. En effet, alors qu'actuellement, les chercheurs sollicitent les périodiques pour obtenir la publication de leurs textes, les éditeurs du début du XX^e siècle, à l'inverse, sollicitaient leurs auteurs. Ainsi, Valérie Tesnière relève le fait que, dans les quelques années qui précèdent 1900, Félix Alcan, premier éditeur du *Bulletin de la Société française de Musicologie*, rémunérait certains de ses auteurs :

« [...] Alcan paie les auteurs de comptes rendus et d'articles. Pour ces derniers la pratique semble n'être pas systématique et dépendre de l'auteur contacté. Les directeurs, en revanche, l'ont été, le rythme resserré de parution induisant un travail important. »¹³⁹

À cette même époque, les directeurs de revues « s'épuisent à relancer les auteurs d'articles, de chroniques ou de comptes rendus »¹⁴⁰. Dans les premières années du *Musical Quarterly*, Oscar Sonneck se charge de réunir les contributions au périodique, ce qui, d'après ses propos, se révèle parfois une tâche ardue, notamment en raison des pertes humaines provoquées par la première guerre mondiale¹⁴¹. D'après ce qu'écrivit Carl Engel en 1929¹⁴², Oscar Sonneck, confronté au manque d'articles, a fait paraître sous un pseudonyme des écrits de sa plume dans *The Musical Quarterly*, comme « Kluckhuhn's Chord » signé Frank Lester paru en juillet 1916¹⁴³. Actuellement, les revues importantes en musicologie n'ont guère besoin de payer leurs auteurs, ni de les relancer ; le nombre de candidats à la publication dépasse largement celui des élus.

En tant qu'organe de communication de société savante, la *Revue de Musicologie* adopte un mode de fonctionnement différent : la majorité des auteurs du *Bulletin de la Société française de Musicologie* puis de la *Revue de musicologie* sont membres de la Société française de Musicologie¹⁴⁴. Que l'adhésion à l'association intervienne avant ou après la publication de l'article n'importe pas ici : cette situation souligne le caractère endogène¹⁴⁵ de la communication établie dans la *Revue de Musicologie*. Cette dimension apparaît aussi à l'analyse des relations qu'entretiennent les éditeurs scientifiques du *Musical Quarterly*¹⁴⁶ et ceux de l'*Archiv für Musikwissenschaft*¹⁴⁷. Les médiations qui s'opèrent au sein de ces revues

¹³⁹ TESNIÈRE, Valérie. *Le Quadriège : un siècle d'édition universitaire 1860-1968*. Paris : Presses universitaires de France, 2001. P. 151-152.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 153.

¹⁴¹ *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, n. p.

¹⁴² ENGEL, Carl. A postscript. *MQ*, 1929, vol. 15, n° 1, p. 1-5.

¹⁴³ LESTER, Frank. Kluckhuhn's chord. *MQ*, juillet 1916, vol. 2, n° 3, p. 418-424.

¹⁴⁴ Cf. Annexe 4, 2. Auteurs

¹⁴⁵ VÉRON, Eliséo. Entre l'épistémologie et la communication. *Hermès*, 1997, n° 21, p. 25-32.

¹⁴⁶ Cf. Annexe 3, 2. Éditeurs scientifiques

¹⁴⁷ Cf. Annexe 5, 2, graphe sur les relations entre les éditeurs scientifiques de l'*Archiv für Musikwissenschaft*.

font de celles-ci des collectifs aux frontières plus ou moins perméables. Je reviendrai sur ce point dans les chapitres suivants.

D'après les exemples ci-dessus, que ce soit au moyen de la rémunération, par l'affiliation à une société savante, par la pression de la communauté scientifique exercée notamment par la sélection des textes due à une raréfaction des supports de publication par rapport à la multiplication du nombre de publiants, le dispositif disciplinaire qu'est le périodique capte les individus, qu'ils soient auteurs, lecteurs, éditeurs scientifiques. Ce dispositif met en lumière les textes sélectionnés et leur attribue un rang visible dans le sommaire. Là se manifestent d'autres segmentations : entre les textes, entre les rubriques, entre les numéros.

2.2.3. Hiérarchisation des textes

Outil de lecture, le sommaire est aussi un outil de classification, d'indexation, de mise en ordre de la revue. Parfois imprimé sur la couverture et, le plus souvent, sur les toutes premières pages du périodique, il permet, par sa structuration, de comprendre d'un seul coup d'œil la hiérarchisation des textes et les orientations de la politique éditoriale. Indices du contenu du numéro, les sommaires sont les révélateurs de l'orientation scientifique du périodique. Par exemple, l'*Archiv für Musikwissenschaft* valorise l'acte de recherche et non le signalement de ressources bibliographiques : la rubrique de recensions de livres reste très modeste, surtout en comparaison de celle développée par d'autres revues comme *Acta musicologica* (1931-...). Cette différence s'explique surtout par des divergences de points de vue sur la musicologie elle-même, par l'histoire de la discipline et notamment par la formation des musicologues.

Une référence à un domaine différent, la sociologie, indique que le contenu d'une revue scientifique dépend aussi bien entendu du degré de développement de la discipline qui la concerne. À propos de *L'Année sociologique*, qui faisait alors état d'un travail bibliographique important, Émile Durkheim écrit dans une lettre à Henri Hubert en 1902 :

« Car je ne crois pas que nous puissions attendre qu'une génération d'élèves nous ait remplacés pour continuer à assurer cette besogne bibliographique. Je crois que, au point de départ, elle était seule possible, mais peu à peu il faut passer à autre chose. Il faut faire la sociologie et non en rassembler perpétuellement les matériaux. Or les années passent : on prend l'habitude de ce travail bibliographique et on perd celle de la production. »¹⁴⁸

Émile Durkheim suggère ici de modifier les orientations de contenu de la revue dont il est le fondateur afin d'encourager la recherche en sociologie et de faire évoluer la discipline. De même, en musicologie, Wilibald Gurlitt, éditeur scientifique de l'*Archiv für*

¹⁴⁸ Lettre de Durkheim à Henri Hubert du 10/03/1902. In BESNARD, Philippe. Lettres de Émile Durkheim à Henri Hubert. *Revue française de sociologie*, 1987, vol. 28, n° 3, p. 524.

Musikwissenschaft de 1952 à 1963, refuse de faire de cette revue une redite de *Die Musikforschung* et manifeste plutôt une volonté de diversifier les axes de travail et la lecture des musicologues allemands :

« L'Archiv für Musikwissenschaft veut compléter *Die Musikforschung* et se réduit pour cette raison, comme précédemment, aux publications d'articles de recherche. Les monographies de littérature musicologique devront être évitées ; cependant il sera tenté plus tard de rendre compte, sous forme de brefs rapports, de la recherche nationale et internationale dans les divers domaines de la musicologie. »¹⁴⁹

En effet, la majorité des textes de l'*Archiv für Musikwissenschaft* sont des articles de recherche ; on trouve aussi dans cette publication des hommages aux musicologues décédés, des discussions d'articles parus dans la revue, des comptes rendus de rencontres musicologiques ; un index cumulatif des noms et des sujets clôt le dernier numéro de chaque volume. Parfois, une postface permet aux éditeurs scientifiques de formuler de courtes remarques éditoriales ou scientifiques. Dans les premiers temps, en dehors de la partie bibliographique, l'*Archiv für Musikwissenschaft* ne comporte pas de rubriques clairement identifiées : les titres des articles, associés à leurs auteurs, se succèdent sans distinction de genre ou de contenu.

Dans de nombreuses revues musicologiques, la distinction des rubriques s'établit en fonction des genres textuels, comme le fait le sommaire de la *Revue de Musicologie* en 1922 : Articles / Nouvelles musicologiques. Documents / Bibliographie / Périodiques / Comptes rendus des séances de la Société Française de Musicologie¹⁵⁰. Premiers, les articles sont les éléments nobles de l'écriture scientifique ; suivent les « Nouvelles musicologiques » qui relatent les faits ou les événements musicologiques (cours, universités, écoles, conférences, concerts, expositions, etc.) ainsi que les documents de travail ; l'activité bibliographique est ici secondaire, de même que le dépouillement des périodiques ; le numéro se termine avec les textes sur la vie de l'association.

Pendant de nombreuses années, le sommaire du *Musical Quarterly* obéit à une structuration similaire d'abord à celle de l'*Archiv für Musikwissenschaft* des débuts, c'est-à-dire sans organisation par rubriques, puis à celle de la *Revue de Musicologie*, qui se conforme à un découpage selon les genres textuels. Cette structuration est soigneusement conçue : aux articles est réservé le cœur de la revue. Le parcours du sommaire laisse entrevoir une certaine régularité dans l'organisation des numéros du *Musical Quarterly*. Les articles placés en début

¹⁴⁹ GURLITT, Wilibald. Zum neunten Jahrgang. *AfMW*, 1952, vol. 9, n° 1 : Das "Archiv für Musikwissenschaft" will "Die Musikforschung" ergänzen und beschränkt sich dabei, wie bisher, auf die Veröffentlichung von Abhandlungen. Von Einzelbesprechungen musikwissenschaftlicher Literatur soll abgesehen, indessen später versucht werden, in der Form knapper Sammelreferate über den Gang der in- und ausländischen Forschung auf den verschiedenen musikologischen Sachgebieten zu berichten. » Il est à remarquer que l'auteur emploie l'adjectif « musikologisch », de « Musikologie » soit la forme germanisée du terme français « musicologie » : il l'emploie bien là au sens de la musicologie générale et non de la musicologie comparée.

¹⁵⁰ *RM*, 1922, t. 3, vol. 1.

de numéro concernent souvent des sujets généraux ou une personnalité – ces derniers sont accompagnés systématiquement d'un portrait en début d'article et d'autres illustrations au sein du texte¹⁵¹. Les recensions de livres, de disques, les chroniques font suite aux articles. Les annonces publicitaires figurent en bas de la hiérarchie des genres textuels, en fin de numéro ; dans le *Musical Quarterly*, les annonceurs sont identifiés sur une page ouvrant la section publicitaire du numéro. Cette description concerne la distribution des rubriques dans l'espace de la page sur laquelle figure le sommaire et l'ordre de lecture dans le numéro ; l'ordre chronologique d'apparition des rubriques du *Musical Quarterly* est présenté en annexe 5. L'organisation des numéros est d'une grande régularité pendant les premières années du *Musical Quarterly*, notamment avant la fin des années 1930, sous la direction d'Oscar Sonneck et de Carl Engel.

Sur l'échelle du temps, l'introduction de ces rubriques se fait en fonction des principales tendances de la politique éditoriale :

- L'information du musicologue sur les nouvelles parutions dans son domaine : dans *The Musical Quarterly*, cette fonction courante des revues scientifiques est assurée par la « *Quarterly Book-List* » dès 1929, par les « *Reviews of Books* » à partir de 1945, puis par des « *Book-Reviews* » en 1979 et diverses variantes de ces listes de publications ou de ces recensions.

- Le rapport entre musicologie et société : dès 1935, *The Musical Quarterly* propose une liste de nouvelles parutions discographiques, la « *Quarterly Record-list* » qui fait écho à la « *Quarterly Book-list* » et affirme par là son intérêt pour les nouvelles technologies de l'époque ; cette rubrique sera remplacée par des recensions de disques – « *Record Reviews* » en 1952, encore une fois en réponse aux « *Book Reviews* » établies en 1945. On peut voir dans ces rubriques un lien avec les pratiques de la critique musicale et avec les revues musicales qui se consacrent principalement à la production musicale de concert ou discographique.

- L'ouverture internationale : la rubrique « *Current chronicle* » est introduite en 1939, complétée à partir de 1945 par « *Communications from...* ». Ces rubriques de chroniques de la vie musicale internationale, toutes deux irrégulières, sont, comme les précédentes, assez proches de ce qui se fait dans les revues musicales.

- L'accès à l'information et sa légitimation : à partir de 1942, chaque volume comprend un index des auteurs et des titres. En 1948, Paul Henry Lang répond à ses lecteurs et annonce la création d'une rubrique « *Contributors to this issue* » pour présenter les contributeurs à la revue.

¹⁵¹ Par exemple, *MQ*, 1919, vol. 5.

- Des rubriques sont spécialement conçues en tant qu'espace d'écriture de l'éditeur scientifique. De 1945 à 1975, Paul Henry Lang rédige un « Editorial » placé en fin de numéro. Cette pratique régulière lui est alors personnelle puisqu'elle prend fin avec son mandat d'éditeur scientifique, pour reprendre en 1980 avec Joan Peyser. Dans *The Musical Quarterly*, l'éditeur scientifique se fait auteur à partir du moment où Carl Engel décide de poursuivre son activité d'écriture des « Views and reviews » et des listes de parutions de livres.

Certaines rubriques rapprochent *The Musical Quarterly* de la revue musicale : ce sont les chroniques de la vie musicale et les recensions de disques. Tout en faisant l'objet d'une sélection pour le musicologue, elles participent à l'ancrage de celui-ci dans la société. Elles renvoient également à la polyvalence du musicologue et à la polyvalence du lectorat en général : celles-ci s'adressent à un lecteur intéressé par les publications musicologiques ou musicales de haut niveau, par une certaine catégorie de parutions discographiques, par la vie musicale américaine et internationale.

En 1993 se produit un bouleversement de l'organisation du numéro. Dans leur volonté d'ouvrir le périodique à un public plus étendu, les éditeurs du *Musical Quarterly* abandonnent le sommaire dans lequel les textes sont classés par genre. Sous la responsabilité éditoriale et commerciale d'Oxford University Press et sous la responsabilité scientifique de Leon Botstein, les différents numéros s'articulent autour de cinq rubriques principales héritées des principales tendances de la politique éditoriale énumérées ci-dessus. Ces sections s'inscrivent logiquement dans l'histoire de la revue et reprennent les thèmes de prédilection de la revue depuis ses débuts :

- American Musics
- The Twentieth Century
- Institutions, Industries, Technologies
- Music and Culture
- Primary Sources¹⁵².

La régularité de cette organisation est rompue lorsque les numéros du périodique sont consacrés à un thème particulier ou à un compositeur ; de même, certains numéros sont réorganisés au profit d'une rubrique particulière faisant disparaître momentanément les autres. Chacune de ces cinq divisions est supervisée par un éditeur associé qui rédige également des éditoriaux liés à la rubrique dont il est responsable. Les éléments bibliographiques et discographiques ne sont pas relégués en fin de volume, comme cela se produit pour de nombreuses publications, mais sont insérés dans les diverses rubriques en fonction de leur thème. Cette marque d'originalité du *Musical Quarterly* oriente le lecteur en fonction de ses

¹⁵² BOTSTEIN, Leon. *The Quarterly's "Quandary" : A Fin-de-Siècle Editorial Outlook*. *MQ*, printemps 1993, vol. 77, n° 1, p. 1-9.

intérêts thématiques et accentue la visibilité des choix éditoriaux. Cette structuration rejoint-elle pour autant celle des revues musicales destinées à un lectorat moins spécialisé ? S'il est vrai que la très grande majorité des revues strictement musicologiques du corpus large présentent leur sommaire selon une classification par genre textuel, les revues du corpus large qui ne visent pas principalement un lectorat de musicologues mais aussi d'autres professionnels de la musique et des amateurs et qui sont fortement apparentées au genre de la revue musicale n'obéissent pas à un découpage thématique ; en revanche, elles organisent le parcours de lecture selon des critères plus diversifiés¹⁵³ et, surtout, introduisent des genres que l'on trouve dans le domaine de la presse en général et de la vulgarisation scientifique en particulier, comme l'entretien, le portrait et les petites annonces. En outre, cette répartition par thème des articles du *Musical Quarterly* ne semble pas être une caractéristique des revues publiées par Oxford University Press : la plupart des sommaires font simplement se succéder articles et recensions. Ainsi, plutôt que de faire tendre *The Musical Quarterly* vers la revue musicale, le choix des éditeurs d'organiser le sommaire du périodique selon cinq sections spécialisées relève davantage d'une volonté de stabiliser les orientations thématiques de la revue afin de fidéliser un lectorat. Les intitulés des rubriques du sommaire sont formulés de manière à intéresser un lectorat interdisciplinaire qu'en 1993 la nouvelle équipe éditoriale souhaite en effet atteindre¹⁵⁴.

Par sa forme, le sommaire ressemble au tableau : il classifie, hiérarchise, quadrille et cadre ; instrument de lecture, il désigne l'unité de l'article et son auteur, condense le contenu, trace une carte du numéro de revue ; il attribue un rang à chacune de ces unités. Un double mouvement de qualification et de disqualification s'opère entre ce que désigne le sommaire et ce qu'il omet du contenu de la revue, entre ce que celle-ci fait paraître ou rejette. Ainsi, Claude Labrosse écrit :

« Car le périodique décide et propose ce qui est lisible, c'est-à-dire ce qui est à lire et peut se lire, ce que l'on souhaite qui soit lu et jusqu'à la façon de le lire pour un groupe de lecteurs. Son organisation vise à conduire l'esprit des lecteurs, le long d'itinéraires prévus et vers des régions de sens choisies. »¹⁵⁵

¹⁵³ *L'Avant-Scène Opéra* présente une œuvre par numéro et organise son sommaire selon les rubriques : « L'œuvre », « Regards sur l'œuvre », éléments bibliographiques et discographiques, festivals.

La *Neue Zeitschrift für Musik* mélange une structuration thématique et par genre : le sommaire fait se succéder les rubriques consacrées aux interviews, aux articles consacrés à un thème, aux critiques de DVD, aux portraits, à la musique du monde, aux festivals, aux lieux de concerts de musique contemporaine, etc.

Concerto organise son sommaire par genre textuel, comme le font les revues musicologiques *La Revue de Musicologie* et *Archiv für Musikwissenschaft*, *Ethnomusicology*, *Fontes Artis Musicae*, *Analyse musicale : la Musique et Nous*, *Notes*, *Current Musicology*, *L'Orgue*, *Perspectives of New Music*, etc.

¹⁵⁴ BOTSTEIN, Leon. The *Quarterly's* "Quandary" : A Fin-de-Siècle Editorial Outlook. *MQ*, printemps 1993, vol. 77, n° 1, p. 1-9.

¹⁵⁵ LABROSSE, Claude. Fonctions culturelles du périodique littéraire. In LABROSSE, Claude, RETAT, Pierre. *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*. P. 52.

La revue procède à une mise en série spatiale – dans la page du sommaire, dans le numéro et dans la collection – et chronologique du savoir – temps de lecture, rythme périodique de parution – qui, selon Michel Foucault, « forme une grille permanente » où « les confusions [se] défont. »¹⁵⁶ Elle adopte l'organisation cellulaire de l'espace disciplinaire : à chaque entrée du sommaire correspond un titre, à chaque article correspond le nom de son auteur comme « à chaque lit est attaché le nom de qui s'y trouve » à l'hôpital maritime de Rochefort¹⁵⁷, selon l'expression de Michel Foucault. Ainsi, l'énonciateur ne peut échapper à la responsabilité qui lui incombe sur le discours qu'il prononce. Outil de contrôle auquel l'auteur se soumet, le périodique est aussi un espace de représentation dans lequel entre le lecteur-spectateur.

3. Capter le lecteur

Par divers procédés, la revue intègre le lecteur ; celui-ci est présent dans la revue, dans l'espace de représentation que constitue le périodique. Que ce soit par des appels explicites comme les adresses aux lecteurs¹⁵⁸, par des mentions dans des écrits éditoriaux, par la mise en texte, par la simple présence du texte, le lecteur est, selon Yves Jeanneret, « omniprésent dans le système d'énonciation » :

« Le lecteur ne s'absente jamais, il est présent à chaque stade de l'explication et du récit, et même, seul véritable protagoniste de l'action, il se cache derrière chacun des masques qui apparaissent sur la scène : la pluralité des paroles correspond à la collection des positions qu'il est censé imaginer, adopter, repousser. »¹⁵⁹

La figure du lecteur est créée par le texte, ici par la revue. Commentant une citation de Michel de Certeau qui contraste lecture et écriture, Roger Chartier invite à considérer qu'il existe un écart entre cette figure du lecteur et la lecture réellement faite du texte :

« [...] la lecture n'est pas déjà inscrite dans le texte, sans écart pensable entre le sens qui lui est assigné (par son auteur, l'usage, la critique, l'institution, etc.) et l'interprétation qui peut en être faite par ses lecteurs ; que corollairement, un texte n'existe que parce qu'il y a un lecteur pour lui donner signification. »¹⁶⁰

Ainsi, la revue musicologique existe pour et par un lectorat précis qu'elle définit au départ et à l'encontre duquel elle déploie des stratégies de séduction pour capter son attention et obtenir sa confiance.

¹⁵⁶ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. P. 170.

¹⁵⁷ *Ibid.* P. 169.

¹⁵⁸ Par exemple : LE COMITÉ. À nos lecteurs. *BSFM*, 1917, t. 1, n° 1, p. v-vi.

THE EDITOR [Sonneck, Oscar]. To the Subscribers of *The Musical Quarterly*. *MQ*, janvier 1920, vol. 6, n° 1, n. p. : à remarquer ici la distinction implicite entre abonnés et lecteurs.

¹⁵⁹ JEANNERET, Yves. *Écrire la science*, p. 271.

¹⁶⁰ CHARTIER, Roger. *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIVe-XVIIIe siècles)*. P. 133.

3.1. Séduire

J'ai évoqué brièvement que les valeurs sociales en vigueur dans le monde scientifique sont la rigueur, le sérieux, la fiabilité, auxquelles répond une présentation rigoureuse, carrée et sobre. Souhaitant attirer un lectorat de musicologues – au début du XX^e siècle, il s'agissait d'un public susceptible de s'intéresser à la nouvelle discipline qu'était la musicologie – et établir une discipline scientifique, les revues musicologiques se conforment à ces valeurs par leur présentation et par leur contenu. Les sommaires de l'*Archiv für Musikwissenschaft* et de la *Revue de Musicologie* sont principalement composés d'articles de recherche qui obéissent aux normes en vigueur dans la communauté musicologique : raisonnement scientifique, travail original et de première main sur les sources, clarté et sobriété de l'écriture, plan structuré, appareil critique, références bibliographiques¹⁶¹. J'y reviendrai ci-dessous. Quant à lui, *The Musical Quarterly* cible, dès ses débuts, un public plus étendu, de musicologues certes, mais aussi de musiciens et d'amateurs éclairés : les éditions Schirmer mettent au service du périodique et de la musicologie des procédés de promotion étrangers aux deux autres revues phares. À partir de 1927 et pendant quelques années, une personnalité est convoquée pour promouvoir *The Musical Quarterly* par le biais d'une citation sur la deuxième page de couverture, comme par exemple :

« “Je ne vois pas comment quelque musicien que ce soit pourrait échouer à trouver instruction et divertissement de la plus haute qualité dans *The Musical Quarterly*. Je suis heureux de me compter parmi les premiers promoteurs du *Quarterly*.” John Alden Carpenter »¹⁶²

L'incitation est suivie d'un appel à abonnement. Cette technique de persuasion du lecteur est celle de la presse de vulgarisation ; elle n'est pas pratiquée par les revues comme l'*Archiv für Musikwissenschaft* et la *Revue de Musicologie* dont le lectorat est plus spécialisé et, pour la seconde, déjà constitué des membres de la SFM. La différence d'audience entre, d'une part, l'*Archiv für Musikwissenschaft* et la *Revue de Musicologie*, qui ciblent un lectorat spécialisé et, d'autre part, *The Musical Quarterly* qui vise un lectorat plus large, explique que la figure du lecteur est plus ou moins visible dans ces revues. A propos des revues scientifiques, Philippe Quinton écrit :

« Les revues dépendent fortement d'un lectorat professionnel (acheteur et prescripteur) qui constitue aussi sa réserve d'auteurs, dans un univers où les chercheurs sont *alternativement* ou *simultanément* **auteurs, lecteurs et éditeurs** des textes qu'ils produisent les uns pour les autres, de manière fort différentes et selon des postures institutionnelles très variables mais néanmoins décisives pour le statut de l'écrit de

¹⁶¹ DIE SCHRIFTFLEITUNG. Zum Geleit. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 1, p. 1 ; MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, Mai 1931, t. 12, n° 38, p. 89-98 et Août 1931, t. 12, n° 39, p. 161-171.

¹⁶² *MQ*, 1927, vol. 13, n° 1, Deuxième page de couverture: « “I do not see how any musician could fail to find in THE MUSICAL QUARTERLY instruction and entertainment of the best type. I am glad to count myself one of the original QUARTERLY boosters.” John Alden Carpenter. »

recherche, de l'auteur, du chercheur, voire de la revue. Auctorat et lectorat sont ainsi très proches. »

Il estime que « dans le système éditorial scientifique, la *figure du lecteur* serait dissoute » dans celles de l'auteur et de l'éditeur. C'est ce qu'il me semble se produire dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* et dans la *Revue de Musicologie*.

Avant même de percevoir les lignes de promotion citées précédemment, dès la prise en main du volume, le lecteur identifie d'un coup d'œil la nature et le genre de la revue. Les fonctions « rhétoriques » des indications fournies par la maquette favorisent le confort de lecture et organisent la dynamique de construction du sens. Selon Annette Béguin-Verbrugge,

« [...] l'aspect esthétique de l'ensemble intervient dans la captation du lecteur. La *composition* de la page contribue à la séduction. La disposition des unités ne répond pas qu'à une nécessité logique, elle doit également donner un plaisir visuel d'équilibre et de juste répartition des formes et des couleurs. Les aspects plastiques du dispositif sont donc loin d'être indifférents. »¹⁶³

Cet auteur montre que l'empreinte visuelle du texte conditionne la réception de celui-ci, dans laquelle le corps est fortement impliqué. Elle établit que « la perception visuelle joue un rôle déterminant dans la première identification d'un texte », qu'« elle donne son assise à l'organisation mentale qui débute. »¹⁶⁴ Ainsi, pour reconnaître un texte, la maquette suffit : le lecteur identifie la revue scientifique dès le premier regard à la sobriété de sa présentation, à la régularité de disposition des textes, à la présence de certains éléments comme les notes et les références bibliographiques notamment. La mise en page des documents de vulgarisation scientifique est conçue pour tenter d'éviter l'accoutumance du lecteur qui enlève « toute séduction au produit » : on recherche « un équilibre entre l'éveil de la curiosité du lecteur et l'acceptabilité de l'effort que ce dernier doit fournir »¹⁶⁵.

Dans le cas de la revue scientifique, la mise en forme ne participe pas à éveiller la curiosité du lecteur, mais à lui permettre d'atteindre la plus grande efficacité possible en termes de lecture, donc de lui ménager un parcours de lecture exigeant de lui le moins d'effort possible. Par ailleurs, le respect des règles de présentation en usage dans la communauté scientifique et disciplinaire séduit le lecteur de la revue scientifique en lui renvoyant l'image d'une personne dont l'objectif principal est le résultat de la recherche et qu'une présentation agrémentée ne doit pas distraire, qui ne vise non pas le plaisir mais l'efficacité de la lecture. Il devient donc nécessaire de créer des habitudes de lecture et de baliser les textes de manière régulière, d'où une normalisation très forte des publications scientifiques et une grande homogénéité d'une revue à l'autre. Le lecteur doit pouvoir concentrer son attention sur le

¹⁶³ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. P. 158-159.

¹⁶⁴ *Ibid.* P. 123.

¹⁶⁵ *Ibid.* P. 147.

contenu informatif du document et sur les résultats de la recherche. Or, la lecture d'un document exige la construction d'un parcours de lecture, soit une forme d'apprentissage : pour chaque document, « le lecteur doit identifier les codes spécifiques qui organisent la lecture du document qu'il a sous les yeux. Une fois le système repéré, son décodage se transforme en routine et fonctionne de manière automatique pour toutes les autres pages qui en dépendent. »¹⁶⁶ La normalisation conduit à l'homogénéisation des textes et fait diminuer cet effort à chaque nouvelle lecture. La régularité de la revue scientifique en fait un instrument idéal de lecture pour le chercheur :

« La régularité du périodique, sa capacité d'intégration et son pouvoir d'homogénéisation, sa faculté de se reproduire indéfiniment : sa fiabilité, en somme, en font un efficace instrument de gestion des formes et des contenus de lecture. »¹⁶⁷

Les dispositifs disciplinaires parviennent à cette efficacité par l'articulation, selon Michel Foucault, entre la docilité et l'utilité : ici, il s'agit de la docilité du lecteur dans son parcours perceptif et de compréhension, et de l'utilité de la lecture. Le périodique apparaît et commence à se développer à une période de l'histoire où, d'après Hans Erich Bödeker, « déjà, le savant ne pouvait plus assimiler toute la littérature qu'il devait et voulait absorber » et où « le savoir n'était pas encore simplement la lecture, mais une culture » qui « avait un caractère encyclopédique. »¹⁶⁸ Roger Chartier rappelle que le savant de cette époque pratique des techniques de lecture rapide et que la typographie peut dicter des modes de lecture¹⁶⁹. Ainsi, les revues scientifiques simplifient progressivement leur mise en page et condensent l'information qu'elles véhiculent en l'organisant selon une trame régulière pour aboutir à la normalisation actuelle¹⁷⁰. La structuration des articles de recherche et les habitudes de lecture des chercheurs se sont construites réciproquement : selon A. J. Meadows, la trame de l'article a donné lieu à de nouvelles habitudes de lecture qui, elles-mêmes, ont participé à formaliser l'écriture scientifique. Pour lui, le plan actuel de l'article scientifique¹⁷¹ de même que l'impersonnalisation et la standardisation du vocabulaire sont adaptés au repérage et à l'extraction rapide d'information¹⁷² auxquels sont soumis les chercheurs¹⁷³. Cela ne signifie

¹⁶⁶ *Ibid.* P. 160.

¹⁶⁷ LABROSSE, Claude. Fonctions culturelles du périodique littéraire. In LABROSSE, Claude, RETAT, Pierre. *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*. P. 52.

¹⁶⁸ BÖDEKER, Hans Erich. D'une « histoire littéraire du lecteur » à l'« histoire du lecteur » : bilan et perspectives de l'histoire de la lecture en Allemagne. In CHARTIER, Roger (dir.). *Histoires de la lecture : un bilan des recherches : actes du colloque des 29 et 30 janvier 1993 - Paris*. Paris : Institut Mémoires de l'édition contemporaine ; Maison des Sciences de l'Homme, 1995. P. 93-124.

¹⁶⁹ CHARTIER, Roger. Du livre au lire. In *Pratiques de lecture*. Marseille : Rivages, 1985. P. 62-88.

¹⁷⁰ Cf. *supra* chap. 2, note 16

¹⁷¹ Plan qui répond à diverses dénominations, dont celle d'IMRAD (Introduction, Material and Methods, Results and Discussion) employée dans PONTILLE, David. Formats d'écriture et mondes scientifiques : le cas de la sociologie. *Questions de communication*, 2003, n° 3, p. 55-67.

¹⁷² MEADOWS, Arthur Jack. The scientific paper as an archeological artefact. *JIS*, 1985, n° 11, p. 27-30.

¹⁷³ « Quand lire c'est écrire, et vice-versa : activité d'information et mise en écrit de la science ». *Sciences et écritures, colloque international pluridisciplinaire, 13-14 mai 2004, Besançon* [En ligne]. [Consulté le

pas pour autant que la structure actuelle de l'article scientifique est le résultat d'un processus récent qui aurait débuté il y a trois siècles, ce que souligne Henri-Jean Martin :

« En vérité, l'histoire de ce que j'ai appelé les "mises en texte" d'une manière quelque peu impropre est d'autant plus difficile à retracer qu'elle se poursuit dans la longue durée et que la façon de présenter un texte, de nos jours encore, constitue l'héritage d'une expérience qui s'est étalée sur plusieurs millénaires. »¹⁷⁴

La rigueur et la sobriété de l'écriture scientifique pourraient aussi être héritées d'un passé plus lointain. Ainsi, à partir des écrits d'Hippocrate, Jackie Pigeaud établit que l'écriture joue « un rôle dans la constitution du savoir médical ». Le style d'écriture de ces textes diffère en fonction des publics auxquels ceux-ci s'adressent : en direction des spécialistes, Hippocrate emploie un style bref et concis. Selon Jackie Pigeaud,

« Pour Hippocrate, le problème médical est aussi un problème rhétorique, non pas au sens d'une forme qui s'adapterait à un fond, une manière d'exposition. [...] Ce que dit Hippocrate pourrait l'être autrement. Mais dans la description des malades ce n'est pas la maladie qui crée la forme. Il faut renverser la proposition et dire que c'est la forme qui crée la maladie. Évidemment je ne parle pas, dans un accès d'idéalisme stupide, du fait biologique, mais de la maladie constituée, organisée, devenue maladie de Philiscos ou de Siléno, etc. C'est la forme qui structure le divers et constitue la maladie, et non la nature des choses, le courant de la vie, les habitudes du médecin, l'urgence du quotidien qui imposent la forme. »¹⁷⁵

En plus de permettre une reconnaissance visuelle du document, de rendre le savoir lisible, de séduire un lecteur, de l'influencer, de l'intégrer à un corps social, l'écrit scientifique participe donc à la construction d'un savoir. Je montrerai dans le chapitre 5 que la structuration visuelle et argumentaire d'un article musicologique est corrélée à la définition des critères de scientificité du discours musicologique.

Revenons aux valeurs de rigueur et de sobriété qui caractérisent le discours scientifique. Le lecteur de l'*Archiv für Musikwissenschaft* les trouve dès sa prise en main du numéro, dans la mise en page de la couverture. L'aspect de la couverture du premier numéro de 1918 de ce périodique¹⁷⁶ est sobre à la fois par sa couleur et par les éléments qui y figurent. Seules les informations essentielles y trouvent leur place : le titre de la revue au centre, les noms des éditeurs scientifiques, les désignations des organismes de tutelle, l'année et le numéro¹⁷⁷. De même que le numéro le plus récent adopte la charte graphique établie par l'éditeur Franz

25/01/2009] Disponible sur : <http://www.mshe.univ-fcomte.fr/programmation/col04/documents/preactes/Mahe.pdf>

¹⁷⁴ MARTIN, Henri-Jean. Lectures et mises en textes. In CHARTIER, Roger. *Histoires de la lecture*, p. 250.

¹⁷⁵ PIGEAUD, Jackie. Le style d'Hippocrate ou l'écriture fondatrice de la médecine. In DETIENNE, Marcel, CAMASSA, Giorgio (dir.). *Les Savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*, p. 311.

¹⁷⁶ Cf. ci-dessous p. 218 : couverture de l'*AfMW*, 1918, n° 1.

¹⁷⁷ En 1952, la structure éditoriale qui est chargée de la publication du périodique est soutenue par la fondation Hohner : le nom et la localisation de cet organisme sont indiqués en haut au centre de la page. En 1962, l'*Archiv für Musikwissenschaft* passe aux mains de l'éditeur Franz Steiner, mais la présentation générale de la couverture reste identique, à l'exception des informations éditoriales.

Steiner¹⁷⁸, le premier numéro de la revue porte la marque de Breitkopf & Härtel ; la présentation de ce premier numéro se situe dans la continuité de celle des *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. J'ai déjà évoqué la constance de cette mise en page depuis 1918¹⁷⁹. Comme la couverture, l'intérieur de la revue obéit également aux critères de sobriété et de régularité. La couverture participe à focaliser l'attention du lecteur et guide le regard de celui-ci vers le centre, vers l'intérieur du numéro : elle fait partie de la catégorie des « signes-vecteurs » qui, selon Annette Béguin-Verbrugge, en orientant « l'attention vers d'autres signes », « tendent à se faire oublier malgré leur importance dans la construction du sens »¹⁸⁰.

3.2. Guider le lecteur

Le cadre, ici la couverture, capte le lecteur et légitime le contenu de la revue grâce à trois de ses fonctions identifiées par Annette Béguin-Verbrugge :

« L'encadré attire l'attention sur un élément important dans l'ensemble (fonction indexicale) ; le lecteur accorde à cet encadré un présupposé d'unité et de cohérence qui le rend plus facilement identifiable en tant qu'énoncé (fonction partitive). Enfin, par sa forme et son positionnement, le cadre confère à l'unité qu'il inclut un statut au sein d'un ensemble plus complexe (fonction relative). »¹⁸¹

Visible dès le premier regard et donc plus facilement oubliée, la couverture fait pourtant en même temps écran à l'intérieur du livre ; elle diffère l'entrée en lecture, tout en la facilitant. La couverture stimule l'imagination par son pouvoir évocateur et, par son pouvoir d'attraction, réunit une communauté de lecteurs autour d'un centre d'intérêt. Dans le cas d'une revue, son homogénéité renforce sa capacité à rassembler les différents numéros sous une même collection. Encadrant le numéro, elle exerce également un pouvoir de délimitation.

3.2.1. La couverture du *Musical Quarterly*

« Vecteur de l'ostension » qui « exhibe le produit de la représentation »¹⁸², la couverture du premier numéro du *Musical Quarterly* renvoie à elle-même et évoque un tableau. Le cadre de tableau est un des « emprunts fréquents et fortement métaphoriques » que relève Annette Béguin-Verbrugge : même s'il s'agit d'un élément souvent employé dans la mise en page des documents édités au début du XX^e siècle, le cadre de tableau représenté sur la couverture de 1915¹⁸³ du *Musical Quarterly* suggère la dimension artistique du sujet couvert par le

¹⁷⁸ En 2002, la maison Franz Steiner accorde la couverture de ce périodique de musicologie à celle d'autres revues de sciences humaines et sociales de son catalogue comme la *Geographische Zeitschrift* et *Hermes Zeitschrift für Klassische Philologie*.

¹⁷⁹ Cf. *supra* chap. 3, 2.1. Régulation

¹⁸⁰ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. P. 36.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 156.

¹⁸² *Ibid.*, p. 67.

¹⁸³ Cf. Annexe 3, 4. Page de couverture : couverture du *Musical Quarterly*, 1915, vol. 1, n° 1

périodique. Un décor fleuri entourant une sirène, une lyre heptacorde et une fontaine à oiseaux est encadré par une frise ; familiers aux musiciens, ces éléments se rencontrent fréquemment sur l'iconographie et la sculpture relatives à la musique, que ce soit sur des éléments architecturaux de théâtres d'opéra ou de salles de concerts, sur les programmes de concerts, et les partitions. Ces éléments illustratifs ainsi que le titre et la mention de l'éditeur Schirmer rendent évident le contenu sur lequel porte le périodique, la musique¹⁸⁴. Au-delà d'un simple décor auquel le regard du musicien est accoutumé, la couverture du *Musical Quarterly* revêt une dimension symbolique. On peut l'interpréter ainsi : le pouvoir de séduction par le chant de la sirène renvoie à celui qu'exerce la musique sur l'auditeur, mais aussi à celui que l'illustration de couverture a sur le lecteur de la revue ; placée au centre de l'illustration, la lyre heptacorde d'Orphée, en harmonie avec l'univers, charme toutes les créatures de la nature – représentée par la frise végétale et par les oiseaux qui boivent à la fontaine – et annule ainsi le pouvoir mortel de la sirène.

Au fil des années, la fonction illustrative de la couverture du *Musical Quarterly* cède progressivement la place à la fonction informative : l'illustration centrale disparaît en 1927, puis le cadre et les fioritures en 1933. Le sommaire figure sur la couverture de 1927 à 1984 : le désir d'intéresser davantage de musicologues et la volonté de légitimer le contenu du périodique dans la communauté musicologique explique la mise en exergue des titres des textes et celle des auteurs accompagnés de leur appartenance géographique. Pourtant, renforçant le rôle éditorial de Schirmer, la couverture nomme seul l'éditeur commercial, et ceci jusqu'en 1945, date à laquelle le nom de l'éditeur scientifique se glisse sous le titre¹⁸⁵. Ainsi, peu à peu, la couverture du périodique se conforme à un modèle plus « scientifique », plus musicologique. En 1984, le mouvement s'inverse légèrement avec la présentation d'un sommaire moins détaillé¹⁸⁶, puis plus radicalement en 1985 : l'éditeur scientifique et l'indication du contenu disparaissent, et avec eux la tendance à l'informativité de la couverture. Est alors recherchée une modernisation de l'image du périodique à laquelle contribue la stylisation de la couverture obtenue par le jeu des caractères typographiques, par l'absence d'illustration et par la présence d'une portée musicale¹⁸⁷.

¹⁸⁴ À partir de 1993, Oxford University Press habille chaque numéro d'une couverture illustrée différente dès 1993 (*MQ*, 1993, vol. 77, n° 1, couverture) encadrée par une bordure (*MQ*, 1993, vol. 77, n° 2, couverture). Les illustrations des couvertures postérieures à 1991 sont toutes en rapport avec la musique. Lorsque le lien n'est pas assez visible, il est explicité en deuxième page de couverture par un texte descriptif, comme en 1996 où il s'agit d'une reproduction d'une planche illustrée du *Journal des dames et des modes* (env. 1797) montrant des couvre-chefs féminins pour la fréquentation des concerts à Paris (Cf. Annexe 3, 4. Page de couverture du *Musical Quarterly* 1996, vol. 80, n° 1).

¹⁸⁵ Cf. Annexe 3, 4. Page de couverture : couverture du *Musical Quarterly*, 1945, vol. 31, n° 1

¹⁸⁶ Cf. Annexe 3, 4. Page de couverture : couverture du *Musical Quarterly*, 1984, vol. 70, n° 1

¹⁸⁷ En 1989, Oxford University Press garde cette trame de présentation, mais supprime toutefois la portée en bas de couverture (Cf. Annexe 3, 4. Page de couverture : couverture du *Musical Quarterly*, 1989, vol. 73, n° 1), puis

Sur cette couverture des années immédiatement postérieures à 1985 est mentionnée la date de fondation de la revue, sous le titre. L'opposition de deux éléments antagonistes, c'est-à-dire l'ancienneté et la modernité, illustrée par l'impression de la date de 1915 et par l'agrandissement des indications de numérotation sur cette couverture à la mise en page moderne, procure au lecteur une sensation d'élongation temporelle¹⁸⁸. La légitimité du périodique repose, semble-t-il alors, sur le titre lui-même et sur son ancienneté. Cette couverture exprime aussi la volonté de l'équipe éditoriale de montrer que cette revue au long cours est toujours en prise avec son époque.

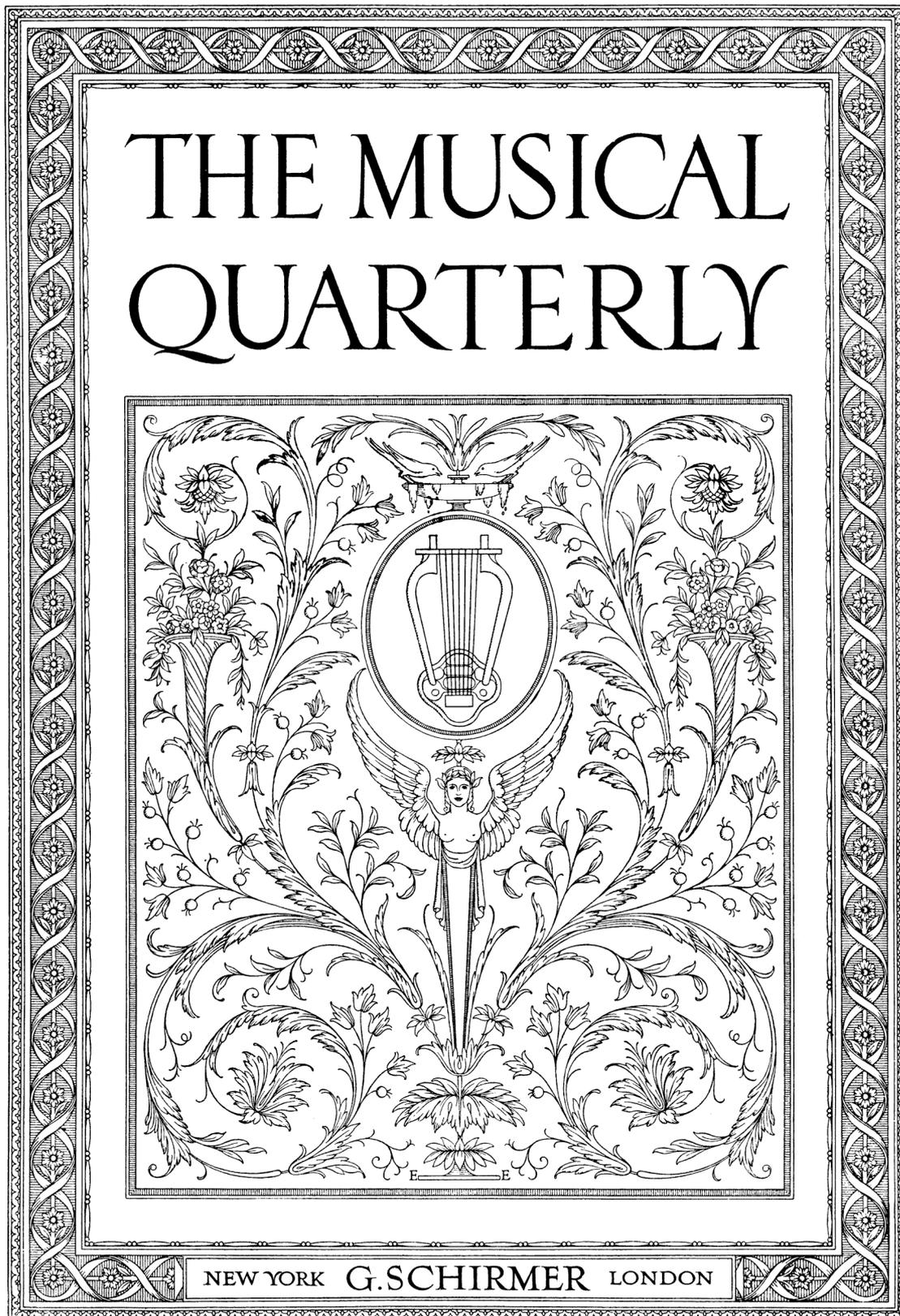
En 1948, Paul Henry Lang annonçait aux lecteurs un changement de couleur des couvertures, chaque couleur étant associée à une saison¹⁸⁹. La couleur de la couverture permettait de rendre visible la périodicité et le cycle de parution de la revue. Le lecteur identifie alors un numéro à sa couleur et un volume par l'alternance des quatre couleurs. Si l'on considère l'ensemble de la collection du *Musical Quarterly* sur une étagère de bibliothèque, cette succession de couleurs établit visuellement les limites de chaque numéro et de chaque volume au sein de la collection.

La couverture du *Musical Quarterly* introduit le lecteur dans le numéro, mais aussi dans la collection constituée par le périodique et dans un produit du catalogue de l'éditeur commercial Schirmer jusqu'en 1989. Elle porte à la surface de la revue le discours musicologique qu'elle contient et affiche, selon les périodes, la volonté de se conformer plus ou moins aux normes en vigueur dans la communauté scientifique, d'allier modernité et tradition. Elle constitue également un outil de repérage visuel par l'alternance de couleurs qui suit le rythme de publication et permet au lecteur d'identifier facilement la succession des numéros. Le parcours de lecture que construit *The Musical Quarterly* est structuré de manière à ce que le lecteur trouve en premier les articles de réflexion générale, ou ceux en rapport avec un problème de société ou d'actualité, ou encore fréquemment ceux qui brossent le portrait d'une personnalité du monde musical, le plus souvent un compositeur. Ce dernier type d'article revêt un caractère honorifique ; accompagné presque systématiquement d'un portrait iconographique de la personnalité, il est aussi destiné à valoriser la musique américaine.

revoit complètement la mise en page en 1991 (Cf. Annexe 3, 4. Page de couverture : couverture du *Musical Quarterly*, 1991, vol. 75, n° 1).

¹⁸⁸ Cf. Annexe 3, 4. Page de couverture : couverture du *Musical Quarterly*, 1985, vol. 71, n° 1

¹⁸⁹ LANG, Paul Henry. Editor's Note. *MQ*, juillet 1948, vol. 34, n° 3, p. 404.



Couverture du *Musical Quarterly*, 1915, vol. 1, n° 1¹⁹⁰

¹⁹⁰ Illustration en noir et blanc, extraite des archives numérisées de *JSTOR* (www.jstor.org)

3.2.2. Des instruments topographiques pour orienter le lecteur

Ce souci d'organiser l'enchaînement des textes se voit particulièrement dans le numéro spécial pour le 50^e anniversaire du *Musical Quarterly* paru en janvier 1965. Dans ce numéro intitulé « Contemporary Music in Europe : A Comprehensive Survey », le sommaire invite le lecteur au voyage : de la Grande-Bretagne à la France, en passant par l'Europe du sud-ouest, il remonte au nord jusqu'à la Scandinavie ; après un « entracte », le périple reprend de l'Allemagne et de l'Autriche vers l'Europe de l'Est pour terminer en URSS puis en Israël qui, sur cette carte de la musique contemporaine, est intégré à l'Europe. Cet exemple utilise la métaphore de la carte géographique. Des correspondances entre la carte et la table sont établies par Christian Jacob, notamment à propos du *pinax*, dont la « fonction fondamentale [...] est de “montrer” et de “porter au regard” » :

« Support de la carte, des tracés géométriques, de la peinture figurative et des inscriptions commémoratives, le *pinax* se prête aussi à recevoir un type très particulier d'écriture : la liste, le catalogue et l'index. Ces pratiques graphiques, au-delà de la spécificité de leurs champs d'application, partagent des caractéristiques communes : elles se présentent sous la forme de séries de noms propres ou de brèves propositions composées sur le même modèle. »¹⁹¹

Ces outils ont à la fois une fonction de « publicité », selon le terme employé par Christian Jacob, et d'indexation. Index et sommaires imposent une « pensée de la relation » entre le contenu de la revue et l'indice qui le désigne, établissent une topographie du savoir que véhicule le périodique¹⁹². Bruno Latour montre que ce savoir subit des transformations selon un système de projection :

« Revenons à l'exemple simple de la cartographie. Comment vérifier l'adéquation de la carte avec son territoire ? Impossible de l'appliquer directement au monde – à moins de refaire le travail colossal qui permit aux Cassini, aux La Condamine, aux Vidal de la Blache, de renverser la proportion entre dominants et dominés ce qui supposerait d'autres institutions, d'autres moyens, d'autres instruments. En pratique nous appliquons le texte de la carte à un repère inscrit dans le paysage. [...] Ce voyageur pressé désigne du doigt la carte du métro et peut lire en gros caractère le nom de la station qui correspond à celui, plus petit, de la carte. Cette dame pointe avec le doigt le nom de la rue et met en correspondance par un rapide mouvement de la tête le nom qui se trouve sur son plan de Paris et sur les plaques de rue. Les deux inscriptions – la première sur la carte, la seconde sur la pancarte – sont elles toutes deux des signes ? Certes, mais dans un rapport qui nous éloigne de l'intertextualité. Ces deux espèces de signes, cartes et pancartes, alignés les uns sur les autres et tenus tous deux par de vastes institutions (l'Institut géographique national, les Ponts et chaussées, le Ministère de l'intérieur), nous permettent de passer de

¹⁹¹ JACOB, Christian. Inscrire la terre habitée sur une tablette : réflexions sur la fonction des cartes géographiques en Grèce ancienne. In DETIENNE, Marcel, CAMASSA, Giorgio (dirs). *Les Savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*, p. 285-286.

¹⁹² *Id.* Rassembler la mémoire. Réflexions sur l'histoire des bibliothèques. *Diogène* [En ligne], 2001, vol. 4, n° 196, p. 53-76. [Consulté le 15/01/2008] Disponible sur : http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=DIO&ID_NUMPUBLIE=DIO_196&ID_ARTICLE=DIO_196_053

la carte au territoire en négociant en douceur le décrochement énorme qui sépare un morceau de papier que l'on domine du regard d'un lieu où l'on habite et qui vous entoure de tous côtés. »¹⁹³

Dans la revue, le lecteur relie un terme de l'index à ses citations dans le texte, et un énoncé du sommaire – composé le plus souvent d'un titre associé au nom de son auteur et à sa pagination – au texte que celui-ci surmonte : la projection assure la liaison entre les deux espaces que sont l'index ou le sommaire et le texte même de la revue. La projection vers l'index ou le sommaire synthétise le savoir contenu dans le numéro, le volume ou la revue, le réorganise selon un « principe de clarté, le rend visuellement prégnant sur le mode de l'alignement »¹⁹⁴. Ce « principe de clarté » et la prégnance visuelle dont parle Christian Jacob renvoient à ce que Bruno Latour appelle la « cohérence optique » de ces objets topographiques que sont les cartes, sommaires, index, catalogues. Par un « renversement des rapports de force »¹⁹⁵, le lecteur domine du regard une table qui représente un discours qui le cerne, dans lequel il évolue¹⁹⁶ : ces outils de lecture sont aussi ceux de la maîtrise intellectuelle, de la domination savante et d'un contrôle du savoir. Cependant, comme Bruno Latour, Christian Jacob invite à prendre conscience que cette transformation ne se fait pas sans effort : l'opération de collecte, de synthèse, de mise en correspondance des informations contenues dans les deux espaces de projection demande « un long labeur »¹⁹⁷. C'est à ce travail que se sont confrontés d'abord Oscar Sonneck¹⁹⁸ en tant qu'éditeur scientifique du *Musical Quarterly*, puis Herbert K. Goodkind pour dresser des index de cette revue. Dans l'introduction à son index cumulatif de 1915 à 1959, Herbert K. Goodkind exprime l'espoir que celui-ci sera « une clé utile pour accéder à la richesse des sources contenues dans les pages »¹⁹⁹ du *Musical Quarterly*. Cependant, l'approximation qui caractérise cette publication rendent nécessaire, selon la phrase critique de James Holmes, « de consulter le corps de l'ouvrage lui-même afin qu'il serve de guide à l'index. »²⁰⁰ L'effort que cette projection du

¹⁹³ LATOUR, Bruno. Ces réseaux que la raison ignore – laboratoires, bibliothèques, collections. In JACOB, Christian et BARATIN, Marc (dir.). *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres dans la culture occidentale*. Paris : Albin Michel, 1996. P. 42.

¹⁹⁴ JACOB, Christian. Inscrire la terre habitée sur une tablette : réflexions sur la fonction des cartes géographiques en Grèce ancienne. In DETIENNE, Marcel (dir.). *Les Savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*, p. 285-286.

¹⁹⁵ LATOUR, Bruno. *Op. cit.* P. 34.

¹⁹⁶ FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*. P. 7-8.

¹⁹⁷ JACOB, Christian. *Op. cit.* p. 285-286.

Voir aussi : LATOUR, Bruno. *Op. cit.*, p. 23-46.

¹⁹⁸ *The Musical Quarterly : Index of Authors and Subjects for Vols. I-X. 1915-1924*. New York : G. Schirmer, 1924.

¹⁹⁹ GOODKIND, Herbert K. *Cumulative Index 1915 thru 1959 to The Musical Quarterly*. New York : Goodkind Indexs, 1960. N. P. : « It is hoped that this Cumulative Index may serve as a useful key to the wealth of source material contained within its pages. »

²⁰⁰ HOLMES, James R. *The Musical Quarterly : its History and Influence on the Development of American Musicology*. A Thesis submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in the Department of Music. Chapel Hill, 1967. P. 43 : « In sum, it seems that what Goodkind provides us is an index in which it is necessary to consult the body of the work itself to serve as a guide to the index. »

texte vers l'index ou le sommaire exige est en effet celle de l'organisation d'une masse importante d'informations selon des critères stricts de cohérence et de rigueur.

Par ailleurs, pour Claude Labrosse, ces instruments font partie des éléments qui permettent de confronter le périodique et la bibliothèque :

« Avec leur pagination continue sur l'année, leurs tables mensuelles et leurs récapitulatifs annuels réparties le plus souvent selon des catégories bibliographiques, les périodiques savants et notamment le *Journal des savants* et les *Mémoires de Trévoux* continuent à s'imposer comme des "bibliothèques", même s'ils ne retiennent pas dans leur titre un terme qui ornait naguère la première page de prestigieux journaux (*Bibliothèque française, Bibliothèque raisonnée, Bibliothèque britannique, italique, germanique.*) »²⁰¹

Entre un de ces instruments topographiques, la carte, et la bibliothèque, notamment son catalogue, Christian Jacob remarque les similitudes suivantes : « elles ont à faire avec la totalisation » ; elles offrent un « regard synoptique » ; ce sont des « espaces [...] où l'on peut suivre un itinéraire » ; elles permettent de « regrouper, sélectionner, hiérarchiser, classer »²⁰². Ces propriétés, ainsi que celles de la modélisation, de la mise en série, de la commensurabilité et de la synthèse, font de la carte et du catalogue, comme de l'index et du sommaire, des objets qui facilitent les comparaisons²⁰³.

Espaces panoptiques d'alignement et de centralisation de l'information, les tables, les sommaires et les index sont des instruments d'efficacité. Herbert K. Goodkind espère que son index sera « utile » ; par la réalisation d'un index des auteurs et des matières des textes parus de 1915 à 1924 dans *The Musical Quarterly*, Oscar Sonneck souhaite éviter « la perte inutile de temps », « faciliter et simplifier » la recherche d'informations. On rejoint ici le principe d'économie et d'utilité que vise le système disciplinaire conçu par Michel Foucault.

En raison de leur fonction d'indexation, de centralisation de l'information, de leur capacité à faciliter les comparaisons et les calculs, ce sont les sommaires que j'ai choisis comme référence pour l'étude de contenu des trois revues phares. En effet, ces sommaires rendent immédiate la prise de connaissance générale du contenu de la revue par le lecteur en valorisant certaines informations, comme le titre, l'auteur, la pagination, parfois la localisation de l'auteur²⁰⁴. Ce sont aussi le titre, le nom de l'auteur et la pagination qui servent de « signets », de « pancartes » pour la navigation entre le sommaire et l'article, de « signes-vecteurs ».

James Holmes repère le manque de rigueur accordé à la réalisation de cet index et en relève plusieurs erreurs qu'il cite à titre d'exemples.

²⁰¹ LABROSSE, Claude. Fonctions culturelles du périodique littéraire. In LABROSSE, Claude, RETAT, Pierre. *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*. P. 79.

²⁰² JACOB, Christian. Rassembler la mémoire. Réflexions sur l'histoire des bibliothèques. *Diogène* [En ligne], 2001, vol. 4, n° 196, p. 53 à 76.

²⁰³ LATOUR, Bruno. *Op. cit.* P. 31.

²⁰⁴ La localisation des auteurs est fournie notamment par les sommaires de l'*Archiv für Musikwissenschaft* jusqu'en 1954, du *Musical Quarterly* jusqu'en 1948.

3.3. Les sommaires, objets de l'analyse de contenu

Placé dans le sommaire mais aussi à la tête de l'article de revue, choisi par l'auteur, parfois par l'éditeur, le titre condense le contenu du texte ; il est une marque qui découpe le texte, marque dont Annette Béguin-Verbrugge souligne l'importance pour la lecture²⁰⁵. À la fois hors du texte et dans le texte, « il se rattache à une [...] logique de captation de l'intérêt » comme Yves Jeanneret le montre au sujet des titres d'ouvrages et d'articles de vulgarisation. Entre l'écrit de vulgarisation scientifique et l'écrit de recherche, les stratégies de captation du lecteur par le titre diffèrent. Pourtant, si le « matériel métaphorique » est moins sollicité, les titres des articles de recherche, comme ceux de vulgarisation scientifique, « activent [...] une connivence culturelle »²⁰⁶ par leur soumission aux pratiques de la communauté disciplinaire – vocabulaire, exigences d'informativité, mise en exergue de certains éléments jugés comme importants dans la communauté disciplinaire. Les normes d'écriture en vigueur actuellement dans la communauté scientifique visent à « réduire les polysémies », à « simplifier sémantiquement chaque élément, le monosémiser le plus possible ». Ces opérations valent pour le corps de l'article comme pour le titre.

Ce dernier est le lieu que choisit l'auteur pour rendre son travail visible ; il est la vitrine de l'article, comme le sommaire est la vitrine de la revue. Il est donc l'objet d'une attention particulière de la part de son auteur qui en connaît le poids en termes de recherche d'information. Se propageant dans tous les domaines du savoir, les normes et les pratiques de la communauté scientifique qui cherchent à amplifier l'informativité du titre s'appliquent aussi dans les revues musicologiques, plus ou moins strictement selon les politiques éditoriales des périodiques. Selon Arthur Jack Meadows, l'informativité des titres des articles de sciences et techniques s'est, dans l'ensemble et malgré quelques exceptions, nettement renforcée après 1945. En effet, l'augmentation du volume d'information scientifique et technique a fait croître les besoins d'efficacité de la recherche d'information²⁰⁷ ; la pression exercée sur les chercheurs par la scientométrie a rendu indispensable la visibilité de leurs travaux dans les bases de données. Le domaine des lettres, langues, sciences humaines et sociales est moins touché par ces exigences : par conséquent, le critère d'informativité des titres d'articles y est moins fort, tout en étant important. Cette tendance qu'Arthur Jack Meadows relève dans cet article daté de 1985 reste pourtant toujours d'actualité. Par ailleurs, l'informativité des titres est un des critères de rédaction fréquemment recommandé par les revues de sciences humaines et sociales. Le choix du titre figure aussi en première place,

²⁰⁵ JEANNERET, Yves. *Ecrire la science*, p. 282.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 282.

²⁰⁷ MEADOWS, Arthur Jack. The scientific paper as an archeological artefact. *JIS*, 1985, n° 11, p. 29-30.

c'est-à-dire au premier paragraphe du premier chapitre, du manuel de rédaction publié par le *RILM, How to Write About Music : The RILM Manual of Style*²⁰⁸. Voici les conseils que les auteurs de cet ouvrage dirigé par James Cowdery, directeur éditorial du *RILM*, dispensent à « quiconque veut écrire consciencieusement sur la musique » :

« Les titres devraient pointer vers les sujets ; ils n'ont pas besoin de distraire. Dans les documents imprimés, un titre mystérieux ou ingénieux peut stimuler l'intérêt, mais dans un univers électronique il peut avoir l'effet opposé : les personnes qui cherchent dans les bases de données pourraient ne jamais trouver cet élément, même s'il les concerne directement. Si vous voulez que votre travail soit découvert, assurez-vous que votre titre contiennent les mots-clés qui conduiront les lecteurs intéressés vers lui. »²⁰⁹

Il est à remarquer que ce guide est édité par l'une des institutions majeures – si ce n'est la principale – de signalement et de dépouillement de littérature musicale et que ses auteurs reprennent bien les mêmes arguments que ceux d'Arthur Jack Meadows mentionnés ci-dessus : viser à l'efficacité de la recherche d'information et à la visibilité des textes par l'intermédiaire des bases de données. Le critère d'informativité impose à l'auteur de formuler son titre de manière à ce qu'il indique au minimum le sujet, l'objet, la période et le lieu dont il est question dans l'article. Ce sont ces données que je souhaite retrouver dans les sommaires de la *Revue de Musicologie*, de l'*Archiv für Musikwissenschaft* et du *Musical Quarterly* afin de déterminer le contenu thématique de ces trois revues.

Pourtant, malgré ce critère d'informativité du titre, Dan Kaminski, qui fonde également son analyse de contenu de deux revues de criminologie et de droit pénal sur les titres d'articles, se pose la question de savoir si le titre est réellement représentatif du contenu de l'article. D'après ses propos, « les rares auteurs qui se sont penchés sur l'analyse titrologique apportent une réponse positive à cette question. »²¹⁰ En outre, selon Dan Kaminski « la pertinence d'une démarche analytique portant sur les titres d'articles scientifiques peut reposer, d'une part, sur les acquis d'une conception normative, prescriptive, du titre [...] d'autre part [...] sur les éléments d'une représentation sémiotique du titre »²¹¹. Ainsi, l'écriture du titre oriente le lecteur vers le contenu thématique de l'article, mais aussi vers

²⁰⁸ COWDERY, James R. (éd.). *How to Write About Music : The RILM Manual of Style*. 2nd éd. New York : Répertoire international de littérature musicale, 2006. 128 p.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 1 : « Titles should point to topics ; they need not entertain. In print, a mysterious or clever title may stimulate interest, but in an electronic world it can have the opposite effect : People searching in electronic databases may never find the item, even if it is directly relevant to their concerns. If you want your work to be discovered, be sure that your title includes the keywords that will lead interested readers to it. »

²¹⁰ KAMINSKI, Dan. *Entre criminologie et droit pénal : un siècle de publications en Europe et aux États-Unis*. Bruxelles : De Boeck Université, 1995. (Perspectives criminologiques) P. 26-27. L'auteur fait ici référence à :

- BROWN, W.P. The Titles of paperback Books. *British Journal of Psychology*, 1964, vol. 55, n° 3, p. 365-368.
- LINDAUER, Martin S. Physiognomic Meanings in the Titles of Short Stories. In MARTINDALE, Colin, (éd.). *Psychological Approaches to the Study of Literary Narratives*. Hambourg : Helmut Buske Verlag, 1978, p. 74-95.
- HOEK, L.H. *La marque du titre : dispositifs d'une pratique textuelle*. La Haye-Paris-New York : Mouton Éditeur, 1981. P. 54 sq.

²¹¹ KAMINSKI, Dan. *Op. cit.*, p. 27.

l'approche qu'adopte l'auteur de son sujet : écriture critique, écriture scientifique, débat d'idées, hommage, etc. En effet, le style nominal ou elliptique du titre, s'il rend la phrase incomplète, « contribue en fait à la cohérence du texte en isolant le thème ou le rhème » : ce dernier « peut permettre d'identifier l'appartenance disciplinaire d'un texte ou encore de lui donner sa couleur conceptuelle. »²¹²

Dans les bases de données et dans les sommaires, le titre, associé au nom de l'auteur, est l'élément principal de distinction de l'unité textuelle à laquelle il renvoie : à chaque titre correspond une unité textuelle dans la revue. Courts, ces titres s'alignent dans les sommaires, sont attachés au nom de l'auteur, à une pagination, à une date de parution et à une revue particulière. Il s'agit de ce que Dan Kaminski appelle la spécificité du titre, c'est-à-dire la capacité de celui-ci à se démarquer des autres titres. Cette distinction est d'autant plus visible que les titres sont aussi marqués par leur stéréotypie qui découle, selon le même auteur, du style nominal et qui doit faire en sorte que le lecteur reconnaisse par le titre « si le texte dont il est la marque mérite d'être lu. »²¹³

Je l'ai déjà indiqué, ces « centres de calculs »²¹⁴, selon l'expression de Bruno Latour, que sont les sommaires, sont les objets de mon analyse de contenu des trois revues phares. Or, analyser le contenu d'une revue revient à en faire une lecture, dont on sait qu'elle ne peut pas être objective ; par ailleurs, lors de sa restitution, l'analyse opère une distribution de l'information différente de celle du texte d'origine, c'est-à-dire une transformation. Les méthodes d'analyse de contenu que j'ai consultées s'entourent de précautions, voulant limiter la subjectivité ; ainsi, selon Laurence Bardin, « l'attitude interprétative demeure en partie dans l'analyse de contenu actuelle mais elle est étayée par des procédures techniques de validation » ; l'analyse de contenu a pour visées « le dépassement de l'incertitude » et « l'enrichissement de la lecture »²¹⁵. Laurence Bardin en conçoit la définition actuelle de la manière suivante :

« Un ensemble de techniques d'analyse des communications visant, par des procédures systématiques et objectives de description du contenu des messages, à obtenir des indicateurs (quantitatifs ou non) permettant l'inférence de connaissances relatives aux conditions de production/réception (variables inférées) de ces messages. »²¹⁶

Je reviendrai immédiatement ci-dessous sur la relativité du caractère « systématique et objectif » que revêtent ces techniques. Cet auteur reconnaît deux fonctions de l'analyse de

²¹² *Ibid.* p. 27-28.

²¹³ *Ibid.*, p. 28.

²¹⁴ LATOUR, Bruno. Ces réseaux que la raison ignore – laboratoires, bibliothèques, collections. In JACOB, Christian et BARATIN, Marc (dir.). *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres dans la culture occidentale*. P. 31.

²¹⁵ BARDIN, Laurence. *L'analyse de contenu*. Paris : PUF, 1993. 291 p.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

contenu : une fonction heuristique et une fonction d'« administration de la preuve »²¹⁷. Je les ai retenues pour motiver l'élaboration du travail présenté ci-après.

Selon Laurence Bardin, l'analyse de contenu et l'analyse documentaire ont au moins un point commun : l'indexation. C'est à cette technique documentaire que j'ai eu recours pour l'étude des sommaires. Une première phase de travail a consisté à trancher entre l'utilisation d'un vocabulaire d'indexation existant et la création d'un outil créé spécialement pour cette analyse. Plusieurs vocabulaires et thésaurus existent pour l'indexation des textes sur la musique²¹⁸, dont celui du *RILM* (*Répertoire international de littérature musicale*), répertoire spécialement destiné au dépouillement de la littérature musicale et élaboré par des experts, et la liste d'autorité *Rameau*. Cependant, j'ai opté pour la création d'un outil adapté spécifiquement à la présente analyse, et cela pour plusieurs raisons. Tout d'abord, ce travail, même s'il s'en approche, ne relève ni du catalogage pratiqué en bibliothèque ni de l'indexation à des fins de recherche d'information dans les bases de données de littérature musicale. Un langage d'indexation est créé en fonction de l'usage que l'on prévoit d'en faire : l'utilisation d'un thésaurus est soumise à des règles d'indexation très précises qui dépendent des objectifs de recherche d'information dans la base de données. Le thésaurus du *RILM* et la liste *Rameau*, ont servi de modèles, parfois de sources d'information²¹⁹ à la construction de ce vocabulaire pour la présente étude.

Cette dernière tâche m'a confirmé, par la pratique, le caractère relatif de l'indexation²²⁰ et la complexité de cette opération²²¹. Contrairement à la définition de l'analyse de contenu proposée par Laurence Bardin et présentée ci-dessus, Annick Bouillaguet et Robert André²²² remarquent que l'objectivité ne peut être que « tendancielle ». Le travail d'indexation nécessite une « réflexion autour du mot » et de reconnaître, comme y invite Dan Kaminski,

²¹⁷ *Ibid.*, p. 30.

²¹⁸ Bases musicales sur le Web, souvent spécialisées dans la musique populaire ou catégories de sites commerciaux, thésaurus du *RIDIM* (*Répertoire international d'iconographie musicale*). Le thésaurus du *RILM* est consultable à cette adresse : <http://subjects.rilm.org/>

²¹⁹ J'ai intégré certains termes de la liste d'autorité *Rameau* des noms de personnes dans l'outil que j'ai conçu pour l'analyse de contenu des trois revues phares. Dans une certaine mesure, cet outil s'inspire de la structure générale du thésaurus du *RILM*.

²²⁰ HOLZEM, Maryvonne. *Terminologie et documentation : pour une meilleure circulation des savoirs*. Paris : ADBS Éditions, 1999. P. 160-161 :

« L'indexation documentaire que nous avons analysée comme un acte de reformulation d'un énoncé est une pratique langagière. De ce point de vue, les contextes socio-économiques au sein desquels se formule cette énonciation sont déterminants. »

²²¹ JEANNERET, Yves. Désigner, entre sémiotique et logistique. In TIMINI, Ismaïl, KOVACS, Susan (coord.). *Indice, index, indexation : actes du colloque international organisé les 3 et 4 novembre 2005 à l'Université Lille-3 par les laboratoires CERSATES et GERICO*. Paris : ADBS, 2006. P. 17-36.

²²² ROBERT, André, BOUILLAGUET, Annick. *L'analyse de contenu*. Paris : PUF, 1997. P. 25 (Que sais-je ?)

qu'« il est plus que douteux que le sens d'un même mot reste inchangé à travers toute l'histoire d'une discipline. »²²³

Cela m'a aussi menée à m'interroger sur la représentation d'une revue et sur les limites de cette représentation : toute représentation d'un objet étant une image partielle et subjective, est-il seulement possible de prétendre modéliser un objet aussi riche qu'une revue ? Ne s'agit-il pas alors d'un nouvel objet que l'on examine ? L'outil d'analyse contient et redistribue l'information contenue dans les sommaires, et devient lui-même un « centre de calcul », à la fois « espace de modélisation et de représentation »²²⁴ des trois revues phares. Du sommaire à la base de données résultante s'effectue une nouvelle fois une projection et une condensation : pour synthétiser le titre en quelques mots-clés, on cherche à homogénéiser les formes lexicales et à réduire les ambiguïtés. Cette réduction se double d'une « atomisation » des titres après que ceux-ci aient subi une « agglomération » en « texte », entendu ici au sens de « réservoir artificiel des variables, stratifié par année, constitué par l'ensemble des titres »²²⁵, du continuum des sommaires d'une revue. Elle permet des regroupements distincts de ceux autorisés par le périodique et des éclairages différents : elle fait porter la lumière sur les thèmes alors qu'est occulté le caractère stylistique des titres ; elle gomme les différences entre les titres et aplanit le texte : seuls les thèmes restent saillants. En effet, comme Dan Kaminski, « il faut bien admettre que la réduction du corpus au titre relève d'un “coup de force” (comme ceux qu'implique toute démarche méthodologiquement soutenue) légitimé par un souci d'économie. »²²⁶

De plus, cette modélisation appelle la catégorisation et donc la classification. Ces opérations sont affectées par « nos propres conceptions de la vérité et du sens auxquelles, comme l'écrit Daniel Dubuisson, nous serions pourtant tentés d'accorder une valeur absolue ou invariable, sont elles aussi le résultat de constructions historiques particulières, liées à certains usages et à certaines pratiques intellectuels qui définissent ensemble un certain type ou certains types d'explication. »²²⁷ Ainsi mise en garde, je tente de me laisser guider par le contenu de ces sommaires, étant toutefois consciente de l'emprise que nous exerçons mutuellement l'un sur l'autre. Le résultat de cette analyse, sur lequel le chapitre suivant s'appuiera en grande partie, constituera en une lecture de la *Revue de Musicologie*, de

²²³ KAMINSKI, Dan. *Entre criminologie et droit pénal : un siècle de publications en Europe et aux États-Unis*. Bruxelles : De Boeck Université, 1995. P. 30. (Perspectives criminologiques)

²²⁴ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. Entre modélisation et représentation : le knowledge management, un défi pour les SIC [En ligne]. *L'information dans les organisations : dynamique et complexité. Colloque international. Tours, 6-7 avril 2006*. [Consulté le 19/01/2009] Disponible sur : <http://www.grappa.univ-lille3.fr/~tommasi/InfoDoc/STIC/Beguिन%20Tours%20communication%201.doc>

²²⁵ KAMINSKI, Dan. *Op. cit.*, p. 29-30.

²²⁶ *Ibid.* P. 28.

²²⁷ DUBUISSON, Daniel. Présentation : Poétique et rhétorique des savoirs dans les sciences humaines. *Strumenti critici*, septembre 1997, vol. nouvelle série 12, n° 3, p. 354.

l'*Archiv für Musikwissenschaft*, du *Musical Quarterly* et en un regard sur la production musicologique au XX^e siècle.

Avant d'aborder le contenu thématique des trois revues phares et dans un souci d'articulation avec le chapitre suivant, portons un regard synoptique sur celui qui s'achève. J'y ai présenté la revue comme un instrument qui impose la discipline, dans la mesure où elle ordonne le discours sur la musique : elle le met en ordre et elle en fait la promotion, ce que j'ai montré à partir des textes introductifs des trois revues phares et, notamment, de l'article sur la *musicology* de Waldo Selden Pratt. Par ailleurs, dans cette partie, a également été évoquée l'emprise exercée sur le discours musical par les différents acteurs de la revue, notamment par le lecteur. Les diverses opérations de mise en ordre du discours musicologique par les revues peuvent être rassemblées sous deux catégories : l'opération de régulation qui se traduit par la régularité et la stabilité du périodique dans sa présentation, mais aussi dans son rythme de parution ; quant à elle, l'opération de classification établit des lignes de partage dans le discours musicologique véhiculé par *The Musical Quarterly*, l'*Archiv für Musikwissenschaft*, la *Revue de Musicologie*, en distinguant notamment ce qui relève de l'écriture musicologique et ce qui s'en détache, en dressant un ordre social dans la revue, en différenciant les supports de publication, et en proposant des définitions contrastées de la musicologie. Une autre ligne de partage se dessine par la sélection des textes, que j'apparente à un examen, entre ceux qui sont portés à la lumière par la revue et ceux qui restent dans l'ombre. Les revues attirent le lecteur sur leur territoire et déploient divers artifices pour y parvenir. Elles le séduisent en lui renvoyant une image de lui-même qui soit en accord avec ses représentations et ses pratiques en tant que membre de la communauté disciplinaire. Une fois entré dans la revue, le lecteur suit un parcours de lecture guidé et balisé par des éléments déictiques et organisateurs comme, par exemple, la couverture de la revue, les titres, les index, les sommaires.

Dans ces pages, le périodique est envisagé comme un espace de représentation et comme un espace disciplinaire :

« La discipline, elle, a son propre type de cérémonie. Ce n'est pas le triomphe, c'est la revue, c'est la "parade", forme fastueuse de l'examen. Les "sujets" y sont offerts comme "objets" à l'observation d'un pouvoir qui ne se manifeste que par son seul regard. Ils ne reçoivent pas directement l'image de la puissance souveraine ; ils en déploient seulement les effets – et pour ainsi dire en creux – sur leurs corps devenus exactement lisibles et dociles. »²²⁸

²²⁸ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*, p. 220.

Par un jeu d'homonymie, il m'est difficile de ne pas rapprocher cette « revue » qu'évoque Michel Foucault dans le sens de « parade », du périodique que l'on peut alors concevoir comme un défilé de textes rendus publics.

L'espace disciplinaire est quadrillé, ordonné, normalisé ; rendant possible les permutations, il est aussi un instrument d'efficacité :

« On voit, par ce projet, l'efficacité et la commodité d'une méthode qui accorde le rythme de la publication aux multiples possibilités de classement et d'utilisation offerts par l'organisation du savoir. Le processus de la scansion périodique intègre les schémas de publications, ceux du classement et ceux de l'acquisition. On remarquera la simplicité et l'efficacité d'une formule qui, grâce à un dispositif organisé, permet des modes relativement libres de regroupement et ainsi conduit et rythme dans le temps, la production, la diffusion et l'appropriation du savoir. »²²⁹

Par « projet » et « formule », Claude Labrosse désigne bien ici le périodique dont il écrit aussi qu'il « vise à *faire paraître* (dans tous les sens de l'expression) une culture »²³⁰. La représentation induit une exhibition, une transformation de l'objet d'origine et donne lieu à une création. Les deux espaces sont fondés sur le principe de la visibilité, que celle-ci permette l'attraction ou le contrôle.

²²⁹ LABROSSE, Claude. Fonctions culturelles du périodique littéraire. In LABROSSE, Claude, RETAT, Pierre. *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*. P. 41.

²³⁰ *Ibid.* P. 34.