Processus de canonisation

À la lecture de plusieurs textes de William Weber, on peut distinguer trois étapes principales dans le processus de canonisation : la pratique de la musique ancienne, la formation d'un répertoire d'œuvres anciennes, puis la définition de ce répertoire comme canon. William Weber incite à voir le canon musical comme la résultante de plusieurs facteurs. Selon lui, la mutation du répertoire en canon se produit avec l'établissement de l'expression « musique ancienne », qui apparaît à la fin du XVII^e siècle, pour ce qui est de la sphère britannique du moins, et qui désigne alors soit la musique de l'Antiquité, soit celle des XVI^e et XVII^e siècles ; elle coïncide également avec la publication des histoires de la musique de Charles Burney (1726-1814) et de John Hawkins (1719-1789), de la fondation en 1726 de l'Académie de musique vocale qui, en 1731 prend le nom évocateur d'Académie de musique ancienne, ainsi que de la création des Concerts de musique ancienne en 1776²⁴⁶. Nulle part la pensée canonique et la construction de répertoires musicaux ne se réunissent comme en Angleterre, même si ces deux aspects se font jour aussi dans d'autres pays européens toutefois seulement après 1800. En France, la pensée canonique émerge vers 1820 lorsque les journalistes s'intéressent à la musique du XVI^e siècle et aux œuvres de Beethoven données par la Société des Concerts. En revanche, en Allemagne, elle se développe sur le plan pédagogique avant celui du concert dès la moitié du XVIII^e siècle. Plusieurs facteurs participent à cette naissance dans la sphère germanique, parmi lesquels la tradition lettrée qui concernait la musique sacrée, le pouvoir de la presse allemande, la dimension historique des traités pédagogiques et théoriques, le culte de la musique de Johann Sebastian Bach. Pourtant, pour ce qui concerne le concert, William Weber remarque qu'un répertoire d'œuvres anciennes ne se forme qu'à partir du moment où la musique de J. Haydn, W.A. Mozart et L. van Beethoven trouve sa place dans les concerts à la fin du XVIII^e siècle²⁴⁷. S'imposent ici les rôles partagés des institutions qu'elles soient de concert, d'enseignement – les *conservatoires* – ou d'édition, mais aussi des pratiques musicales, pédagogiques et d'écriture, ainsi que des mouvements intellectuels et politiques²⁴⁸.

---

²⁴⁶ WEBER, William. *Ibid.*, p. 11.

²⁴⁷ *Id.* The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England. *JAMS*, automne 1994, vol. 47, n° 3, p. 518.

²⁴⁸ GERHARD, Anselm. "Kanon" in der Musikgeschichtsschreibung. *AfMW*, 2000, vol. 57, n° 1, p. 23-25. L'auteur de cet article défend l'idée que la *Musikwissenschaft* n'est pas simplement modelée par le prisme beethovenien développé par des théoriciens de la musique comme Johann Christoph Lobe, Adolf Bernhard Marx et Hugo Riemann, mais aussi par les courants politiques dominants à cette époque, c'est-à-dire par un « chauvinisme allemand ». Cependant, il trouve consternante la facilité avec laquelle ces préjugés chauvinistes

Laissons de côté les institutions et les pratiques de concert – non qu’elles soient peu significatives, mais elles ne sont pas au centre de cette recherche – pour nous intéresser particulièrement à celles de l’écriture et notamment des publications périodiques. William Weber attire certes l’attention sur les rapprochements abusifs entre le canon musical et le canon littéraire, mais il ne minimise pas pour autant le rôle de l’édition, de la presse et de l’écriture sur la musique. De fait, l’édition joue un rôle primordial dans la formation de la notion d’œuvre et dans la canonisation. Catherine Massip mentionne par exemple la publicité faite au début du XVII^e siècle aux madrigaux et aux œuvres pour la scène de Gesualdo et de Monteverdi au début :

« [...] ces publications ont pour trait distinctif, par rapport à la musique religieuse, de se présenter le plus souvent sous forme de “monographie” : pour leur “publicité”, les éditeurs – en particulier les éditeurs vénitiens – comptent non pas sur la diversité des auteurs mais au contraire sur la renommée ou la célébrité d’un seul. Celle-ci est confortée par le caractère suivi de ces publications : les auteurs enchaînent les livres de madrigaux qui font aussi l’objet de rééditions. Pour soutenir le train de la renommée, les éditeurs accompagnent volontiers ces publications de nombreuses pièces liminaires, dédicaces, poèmes à la louange du musicien ou du poète, qui constituent encore aujourd’hui un matériau précieux pour délimiter les frontières de ces cercles artistiques et lettrés. »²⁴⁹

La stratégie économique des éditeurs repose sur l’élargissement du cercle de renommée des compositeurs dont ils publient les œuvres et sur la pérennité de cette célébrité, deux aspects qu’ils entretiennent notamment par le contenu et par le rythme de leurs publications. Roger Chartier souligne cette liaison étroite entre « la définition moderne de l’auteur et les ressources (ou les exigences) propres à la publication des textes par la voie de l’imprimerie », entre la « constitution d’un marché des œuvres, que seule l’imprimerie pouvait rendre possible, et l’affirmation de l’auteur. » ; selon lui, « la nouvelle économie de l’écriture suppose la pleine visibilité de l’auteur, créateur original d’une œuvre dont il peut légitimement attendre un profit. »²⁵⁰ Cette nouvelle économie participe à la naissance du canon musical, dont on voit le rapport étroit avec le marché de la musique. Exposé au chapitre 2, l’exemple de la maison Breitkopf & Härtel a montré que les maisons d’édition avaient partie liée avec le monde de la critique : à l’extrême fin du XVIII^e siècle, cet éditeur allemand fonde l’une des plus importantes revues de critique musicale du XIX^e siècle, l’*Allgemeine musikalische Zeitung* (1798-1848). Le lecteur connaît la distinction proposée par Joseph Kerman sur la formation des répertoires par les interprètes et des canons par les critiques. Le support périodique est un outil majeur dans le processus de canonisation. Par la diffusion, la classification, la sélection, la périodisation des écrits, la normalisation qu’elle

---

ont pu s’exporter hors de la sphère germanique. Il constate également l’efficacité de ces constructions chauvinistes dont le potentiel destructeur et falsificateur n’est plus perçu.

²⁴⁹ MASSIP, Catherine. *Le livre de musique*. Paris, BNF, 2007, p. 51.

²⁵⁰ CHARTIER, Roger. *Culture écrite et société : l’ordre des livres (XIV^e – XVIII^e siècles)*, 2. *Figures de l’auteur*. p. 56-57.

institue, la revue « joue le rôle d'un conservatoire des valeurs » selon l'expression de Claude Labrosse²⁵¹, et participe à en élaborer un ordre.

De nombreuses revues du XVIII^e siècle, auxquelles s'intéresse Claude Labrosse, revêtent une dimension éducative, dans la formation au goût du public, à la familiarisation avec un répertoire :

« [...] le périodique décide et propose ce qui est lisible, c'est-à-dire ce qui est à lire et peut se lire, ce que l'on souhaite qui soit lu et jusqu'à la façon de le lire pour un groupe de lecteurs. Son organisation vise à conduire l'esprit des lecteurs, le long d'itinéraires prévus et vers des régions de sens choisies. »²⁵²

Toutefois, avant que ce qui est exprimé ici n'ait pu se réaliser, dut avoir lieu une mutation sociale, culturelle et politique majeure, c'est-à-dire une certaine massification de la pratique musicale dans la sphère bourgeoise. Selon William Weber, le goût musical – c'est-à-dire tel qu'il s'exprime dans la vie de concert ou plutôt de l'exécution et de la représentation musicale – jusqu'au XIX^e siècle n'était pas fondé sur un corpus ancien. L'absence de modèles anciens, la fonction de célébration, de divertissement et rituelle de la musique ainsi que le mécénat inhibent la critique musicale et l'établissement d'une échelle de valeurs musicales. En outre, la classe supérieure revendiquant la musique comme son divertissement privilégié, il aurait alors été impensable de lui dicter ses goûts²⁵³.

En revanche, la pédagogie repose alors, et toujours, sur la transmission d'un répertoire ancien. La transmission du savoir musical relève d'une tradition orale qui se reporte dans les traités théoriques et d'enseignement de la composition : elle s'appuie sur l'étude de la musique d'ancêtres vénérés. Cependant, comme William Weber le rappelle²⁵⁴, la musique est soumise aux changements de styles dont certains passent de mode, comme, avec eux, des compositeurs. Au-delà d'une « collection de classiques » et d'une « procédure compositionnelle fondée sur l'imitation stricte », le canon de la musique occidentale est dominé par l'idée que la musique constitue un « langage » commun, cohérent et doté d'une certaine permanence²⁵⁵, idée que les compositeurs de la seconde école de Vienne notamment ont tenté de renverser au début du XX^e siècle. Or, plaçant l'élève compositeur dans une tradition musicale, le canon pédagogique légitime une écriture musicale. Sa diffusion à un public plus étendu est empêchée par le fossé important qui séparait au XVIII^e siècle le monde de l'étude de la musique et celui de la pratique musicale.

---

²⁵¹ LABROSSE, Claude. Fonctions culturelles du périodique littéraire. In LABROSSE, Claude, RETAT, Pierre. *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*. P. 51.

²⁵² LABROSSE, Claude. *Op. cit.*, P. 52.

²⁵³ WEBER, William. The Contemporaneity of Eighteenth-Century Musical Taste. *MQ*, printemps 1984, vol. 70, n° 2, p. 175-194.

²⁵⁴ *Id.* The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon. *JRMA*, 1989, vol. 114, n° 1, p. 9.

²⁵⁵ MORGAN, Robert P. Rethinking Musical Culture : Canonic Reformulations in a Post-Tonal Age. In BERGERON, Katherine, BOHLMAN, Philip (éd.). *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*. P. 44.

À cette époque, en situation de dépendance par rapport à d'autres domaines scientifiques ou artistiques²⁵⁶, affaiblie dans ses dimensions morale et institutionnelle²⁵⁷ par sa fonction de divertissement, ne disposant pas d'une tradition classique comme la littérature, le théâtre et les beaux-arts, la culture musicale est en quête de légitimation. La musique étant l'art qui s'imisce le plus dans la vie publique et privée des personnes, elle est, à ce moment, considérée comme l'art le plus « populaire » et le moins noble²⁵⁸. On peut donc penser que cette volonté de légitimation de la musique prend notamment corps – ou aboutit – dans le renversement des valeurs opéré par le romantisme allemand qui plaçait la musique en haut de la hiérarchie des arts et dans la puissance du canon musical établi à cette époque dans les pays germaniques. Selon William Weber, l'attribution d'une tradition classique à la musique a permis de légitimer cette dernière²⁵⁹. Cet auteur situe au XVIII^e siècle la mutation du goût musical pour la musique du présent vers la musique du passé. Cette dichotomie entre la musique du présent, à la fonction de divertissement et de consommation immédiate, et celle du passé qui représente le sérieux de la tradition « classique » faisant défaut à la première et dont on vénère les auteurs, est encore présente dans les revues musicologiques dont j'ai analysé les sommaires. La musique de divertissement actuelle, c'est-à-dire la musique populaire, ne reçoit que peu d'attention de la part des auteurs du *Musical Quarterly*, de l'*Archiv für Musikwissenschaft* et de la *Revue de Musicologie*. Outre des questions d'ordre esthétique, cette musique pose des problèmes épistémologiques au musicologue, obstacles que Don Michael Randel a repérés comme étant d'une part la résistance de ce type de musique à la notion d'œuvre en soi, à celle d'auteur par le nombre d'individus impliqués dans la création et à celle de hauteur – le timbre, le rythme et les styles d'interprétation comptent autant voire plus que l'harmonie et le contrepoint –, d'autre part l'importance à accorder au contexte social dans l'étude de cette musique²⁶⁰. Par ailleurs, la mise à l'écart dans les revues musicologiques de la musique populaire relève d'une distinction sociale, comme l'écrit Roger Chartier :

« Produit comme une catégorie savante visant à cerner et décrire des productions et des conduites situées hors de la culture savante, le concept de culture populaire a traduit, en ses acceptions multiples et contradictoires, les rapports entretenus par les intellectuels

²⁵⁶ WEBER, William. The Contemporaneity of Eighteenth-Century Musical Taste. *MQ*, printemps 1984, vol. 70, n° 2, p. 193.

²⁵⁷ William Weber note qu'au XVIII^e siècle il n'existe pas d'autorité institutionnelle et savante en musique qui possède le pouvoir de diriger le goût musical, au même titre que ce qui se fait pour la poésie, pour le théâtre et pour les Beaux-Arts ; l'autorité sur le goût musical réside entre les mains du public. Cf. *Ibid.* p. 193.

²⁵⁸ *Ibid.* p. 190.

²⁵⁹ WEBER, William. The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England. *JAMS*, automne 1994, vol. 47, n° 3, p. 488-520.

Cf. aussi REIMER, Erich. Repertoirebildung und Kanonisierung Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800-1835). *Archiv für Musikwissenschaft*, 1986, vol. 43, n° 4, 4, p. 241-260.

²⁶⁰ RANDEL, Don Michael. The Canons in the Musicological Toolbox. In BERGERON, Katherine, BOHLMAN, Philip (éd.). *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*. P. 14-15.

occidentaux avec une altérité culturelle encore plus difficile à penser que celle rencontrée dans les mondes “exotiques”. »²⁶¹

Pour Roger Chartier, le déclin d’une culture publique partagée se produit dans la seconde moitié du XIX^e siècle avec la sélection de la clientèle opérée par les lieux de spectacles et les musées. Cet historien repère deux processus de distinction, dont il rappelle qu’ils étaient déjà actifs avant le XIX^e siècle : l’un « assigne aux pratiques culturelles une valeur distinctive d’autant plus forte qu’elles sont moins partagées », l’autre « rejette hors de la culture sacralisée, canonisée, les œuvres, les objets, les formes désormais renvoyés au divertissement populaire ». La musique populaire moderne reste à la périphérie du canon musicologique, tout en y occupant une place de plus en plus affirmée, ce à quoi contribuent plusieurs revues comme *Popular music & society* (1971-...), *Popular Music* (1981-...), *Popular Music History* (2004-), *Popular Musicology Online*²⁶² (1995-), le *Journal of Popular Music Studies* (1988-2009). Il reste à déterminer si et dans quelle mesure ces périodiques se revendiquent comme appartenant au territoire musicologique. Roger Chartier invite à ne pas « considérer l’éventail des pratiques culturelles comme un système neutre de différences, comme un ensemble de pratiques diverses, mais équivalentes. » Selon lui, « accepter une telle perspective serait oublier que les biens symboliques comme les pratiques culturelles font toujours l’objet de luttes sociales qui ont pour enjeu leur classement, leur hiérarchisation, leur consécration (ou au contraire leur disqualification). »²⁶³

La conjonction de plusieurs facteurs présents au XVIII^e siècle offre un terreau propice au développement du canon musical : l’affirmation des œuvres anciennes dans le répertoire de concert, le déclin du classicisme littéraire à la fin du XVIII^e siècle et l’anticlassicisme dont la musique qui n’a pas de tradition antique profite, l’expansion des mondes culturels et notamment de l’industrie éditoriale, la naissance de nouvelles méthodes intellectuelles comme la philologie, la Querelle des Anciens et des Modernes dont l’idée de « musique ancienne » pourrait résulter²⁶⁴. Pourtant, Erich Reimer remarque, à propos du canon symphonique classique, que l’impression d’unité et de cohérence de celui-ci est parfois démentie par les comptes rendus de concerts de l’époque²⁶⁵. Malgré cela, la formation du canon réside, selon William Weber, dans « le changement de la structure fondamentale des idées et du discours par lesquels la musique était perçue », dans « la manière d’écrire sur la musique qui était

²⁶¹ CHARTIER, Roger. *Culture écrite et société : l’ordre des livres (XIV^e -XVIII^e siècles)*, p. 205.

²⁶² Succède à *Popular Music Quarterly* fondé en 1991.

²⁶³ CHARTIER, Roger. *Op. cit.*, p. 210-213.

²⁶⁴ WEBER, William. The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England. *JAMS*, automne 1994, vol. 47, n° 3, p. 488-520.

²⁶⁵ REIMER, Erich. Repertoirebildung und Kanonisierung Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800-1835). *Archiv für Musikwissenschaft*, 1986, vol. 43, n° 4, 4, p. 253-254.

essentiellement une forme d'empirisme » et qui s'est développée particulièrement en Angleterre, et plus précocement qu'ailleurs :

« L'empirisme n'était pas une vision du monde ; c'était plutôt un véhicule linguistique, une manière de pensée et d'écrire que chaque culture musicale et littéraire a appliqué à ses besoins particuliers. Le centre de la pensée musicale passa des idées spéculatives et de l'étude de l'Antiquité à la critique musicale, à l'esthétique et au commentaire social sur la vie musicale. L'idée de canon, ou plutôt de musique ancienne, était un élément essentiel du nouveau mode de pensée musicale. Si la tradition spéculative devait être abandonnée [...], la pensée musicale devait alors avoir besoin d'une nouvelle fondation, d'une autorité intellectuelle ultime ; le canon répondait à cette nécessité. »²⁶⁶

Dès lors, le discours sur la musique se concentre sur l'observation de pièces musicales et non plus sur l'élaboration de théories spéculatives, sur les objets particuliers plutôt que sur les idées générales : la pratique de la composition détrône la théorie musicale. L'essor du canon musical au XVIII^e siècle est lié à celui d'un « style de pensée » et à un mode d'écriture nouveaux : « l'empirisme musical [...] allait être fondamental pour le savoir et la culture musicaux de l'âge moderne. », écrit William Weber²⁶⁷. L'alliance de l'histoire, qui s'établit alors comme science empirique²⁶⁸, et de l'étude de la spécificité, au détriment de l'universalisme, participe à la canonisation d'un répertoire du passé, ainsi qu'à l'affirmation de l'idée de patrimoine.

Ce dernier contribue à la construction d'une identité, qu'elle soit nationale, scientifique, musicale, ou associée à une revue. Or, contrairement à son homologue littéraire, le canon musical peut revêtir une dimension cosmopolite. À partir des résultats sur les compositeurs cités dans les sommaires des revues phares, on peut repérer une distinction entre un canon aux dimensions universelles et un répertoire qui relève d'un patrimoine national. Les dix compositeurs les plus mentionnés dans les sommaires, que ce soit dans la *Revue de Musicologie*, dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* ou dans *The Musical Quarterly*, appartiennent tous à un canon musical que l'on est tenté de qualifier d'universel ou du moins de cosmopolite²⁶⁹ – en raison des réserves à émettre quant à l'universalité de la musique occidentale. D'autres, nombreux mais dont les noms ne bénéficient que de rares occurrences dans les sommaires, forment une entité dispersée qui relève d'un patrimoine national tout en le constituant. Des facteurs sociaux et politiques, comme les deux guerres mondiales,

---

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 493 : « Empiricism was not a world view ; rather, it was a linguistic vehicle, a way of thinking and writing that each musical and literary culture adapted to its own particular needs. The focus of musical thought changed from speculative ideas and the study of antiquity to musical criticism, aesthetics, and social commentary upon musical life. The idea of canon, or rather of ancient music, was an essential element of the new mode of musical thinking. If the speculative tradition was to be abandoned – and we shall see that it was quite forcefully abandoned – musical thought would then need a new foundation, an ultimate intellectual authority, and canon served that need. »

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 506-517.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 514.

²⁶⁹ Cf. Annexes 3, 4, 5 : Analyse de contenu (Liste des noms de compositeurs mentionnés dans les titres d'article)

nécessitent souvent la reconstruction d'une identité nationale²⁷⁰, à laquelle participe l'industrie de l'édition²⁷¹. J'ai déjà mentionné à plusieurs reprises le repli national qu'effectuent la *Revue de Musicologie* et l'*Archiv für Musikwissenschaft* à l'issue de la première guerre mondiale. La promotion de la musique américaine à laquelle *The Musical Quarterly* consacre une grande partie de ses pages trouve sa source non pas tant dans une réponse à des événements politiques, que dans la volonté d'affirmer l'identité culturelle américaine par rapport à la domination du canon musical européen, voire germanique. Les trois revues phares publient en priorité des articles qui se rapportent à leur territoire national²⁷². Or, observant les revues musicologiques, on peut penser comme Denis Cercllet que « la requalification des espaces, en vue de les constituer en territoire, opère sur un mode performatif » :

« Là, une certaine nostalgie communautaire se fait jour avec tout l'appareil nécessaire à sa mise en œuvre symbolique afin que chacun se situe dans un espace et un temps, définis par rapport à une origine, face à la multiplication des temps et des espaces dont bien souvent ils se disent incapables d'interpréter les signes. L'apparente simplicité du local permettrait aux individus de se réinscrire dans une certaine unité après qu'ils se soient sentis déterritorialisés, c'est-à-dire appelés par une culture produite par une raison transcendante et lointaine, perçue par eux comme complexe, voire chaotique. »²⁷³

Le collectif défini par une revue se réunit autour d'un attachement commun à un passé et à un espace, qui, comme le collectif, se déclinent au pluriel : patrimoine national, régional, artistique, musical, musicologique, etc. Ainsi, dans les revues phares, la patrimonialisation porte à la fois sur des objets musicaux – les œuvres d'un compositeur méconnu –, mais aussi sur des objets musicologiques – la systématisation de la musicologie par Guido Adler –, et spécifiques au périodique – par exemple, des textes considérés comme majeurs publiés de nouveau à l'occasion du 75^e anniversaire du *Musical Quarterly*²⁷⁴. L'inscription dans la revue d'une œuvre musicale, d'un compositeur, d'un musicologue, d'une théorie, d'un objet, d'un monument ou encore d'une institution participe d'un mouvement de patrimonialisation comme le décrit Denis Cercllet :

« L'objet patrimonial possède un double statut tout à fait particulier : il se situe à la frontière entre la poubelle et le musée, entre la destruction et la consécration. Sa fin n'est jamais le fruit du hasard ; elle dépend de l'intervention d'un inventeur. La seconde vie glorieuse de cet objet reste attachée à une révélation. Il faut qu'un individu – qu'il soit président d'un syndicat de défense d'une production agricole, ethnologue, conservateur, érudit... ou initiateur d'un groupe patoisant –, souvent légitimé par son groupe

²⁷⁰ SCOTT, Derek B. Music and Sociology for the 1990s: A Changing Critical Perspective. *MQ*, 1990, vol. 74, n° 3, p. 403.

²⁷¹ Sur la participation des éditions universitaires françaises à la propagande pour la première guerre mondiale : Cf. TESNIÈRE, Valérie. *Le Quadriga : un siècle d'édition universitaire 1860-1968*. Paris : Presses universitaires de France, 2001. P. 198-203.

²⁷² Cf. Annexes 3, 4, 5 : Analyse de contenu (Catégorie « Zone géographique »)

²⁷³ CERCLELLET, Denis. Sentiment de rupture et continuité dans le récit patrimonial. In LAPLANTINE, François *et al.* (dir.). *Récit et connaissance*. Montfort & Villeroy : Presses universitaires de Lyon, 1998, p. 89.

²⁷⁴ *MQ*, 1991, vol. 75, n° 4, Anniversary Issue: Highlights from the First 75 Years.

d'appartenance, engage la société locale dans "le refus du déclin" par la patrimonialisation d'un objet. »²⁷⁵

De même, dans la revue, la ligne de partage se situe entre l'invisibilité et la visibilité de l'objet, déterminées par l'acte de sélection. Dans les trois périodiques du corpus de sommaires, les études patrimoniales ne faiblissent pas sur le long terme ; l'approche patrimoniale est à la fois un des moteurs et une partie du canon musicologique. Les musicologues acceptent le canon musical et participent à son développement : se manifeste en cela un des liens qui unissent la musicologie et la vie musicale.

Revenons donc à la parenté entre le canon musical et le canon musicologique. Ce que montre William Weber à propos du changement de paradigme qu'il situe au XVIII^e siècle en Angleterre, notamment l'affirmation d'un répertoire d'œuvres anciennes ainsi que la montée en puissance de l'empirisme et de l'histoire alliés à un nouveau mode de pensée et d'écriture sur la musique, laisse penser que s'établissent dès ce moment en Europe les fondations de ce qu'on appellera plus tard la *Musikwissenschaft*, la musicologie et la *musicology*. Semble également converger dans ce sens, bien que relatif à la sphère germanique, l'article de Wolf Franck publié dans *The Musical Quarterly* sur Johann Nicolaus Forkel²⁷⁶ ainsi qu'un extrait de l'article de Philip V. Bohlman mentionné ci-dessus :

« Le développement de la musicologie a coïncidé avec le besoin accru de prendre des décisions sur des canons appropriés et d'arbitrer les goûts pour la réception de ces canons. Un corps distinct d'écrits musicologiques au sens large – historiques, théoriques, critiques et anthropologiques – commença à émerger au XVIII^e siècle à peu près au même moment que celui où la société européenne a commencé à creuser des niches pour davantage de musiques autres que celles qui relevaient d'un temps, d'une place et d'une fonction immédiate – c'est-à-dire la musique déterminée par les goûts et les contextes de la génération présente et antérieure environ. Pour ainsi dire, un impératif historique présidait à la formation du canon ; la musicologie de la première heure répondit à l'avenant, formant ses premiers canons en adhérant à des critères historiques. »²⁷⁷

On peut déduire de ces travaux que sont rassemblées au XVIII^e siècle les conditions qui ont rendu possibles les naissances de la musicologie et du canon musical ; je n'affirme pas pour autant que ces deux dernières sont deux branches d'un « style de pensée » unique, l'empirisme, ce qui serait réducteur. Selon Rémy Campos, Nicolas Donin et Frédéric Keck, les « musicologues des premières générations » – ils entendent par là les musicologues

²⁷⁵ CERCLLET, Denis. *Op. cit.*, p. 94.

²⁷⁶ FRANCK, Wolf Musicology and Its Founder, Johann Nicolaus Forkel (1749-1818), *MQ*, octobre 1949, vol. 35, n° 4, p. 588-601.

²⁷⁷ BOHLMAN, Philip V. Epilogue : Musics and Canons. In BERGERON, Katherine, BOHLMAN, Philip V. *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*. P. 199 : « The development of musicology as a discipline has been coeval with the increased need to make decisions about appropriate canons and to arbitrate tastes for the reception of those canons. A distinct body of broadly musicological writings – historical, theoretical, critical, and anthropological – began to emerge in the eighteenth century at approximately the same moment at which European society began to carve out niches for more musics than those of an immediate time, place, and function – that is, music tempered by the tastes and contexts of the present and previous generation or so. There was, so to speak, an historical imperative for canon formation ; and early musicology responded accordingly, forming its first canons by adhering to historical criteria. »

français du tournant du XX^e siècle – seraient dominés par le canon musical « classique » : « qu’ils se disent philologues, historiens, esthéticiens ou bientôt analystes, leur discours était directement hérité de la pratique du concert. »²⁷⁸ Parler d’héritage est à la fois peut-être abusif et complètement justifié. En effet, les relations entre la musicologie et le monde du concert sont trop complexes pour déterminer lequel serait l’héritier de l’autre. Cependant, il me semble que l’autorité du canon musical a contribué à l’établissement de la musicologie : en plus d’attribuer des « classiques » à la musique, le canon a permis l’élévation de la musique au plus haut rang des arts pendant la période romantique et a ainsi légitimé une approche scientifique de l’œuvre musicale. En outre, « l’équilibre subtil » que le « nouveau mode de pensée » trouvait « entre la sophistication et l’accessibilité, et entre les aspects technique et général », la capacité du canon à concerner à la fois un large public et l’élite intellectuelle a contribué à diffuser une représentation de la musique « intellectuellement respectable », comme écrit William Weber²⁷⁹.

Le canon du concert n’est pas fixe : il change de nature avec le temps, ce dont les périodiques musicologiques témoignent et à quoi elles participent²⁸⁰. L’*Archiv für Musikwissenschaft* en fournit un exemple. Le nom de Georg Philipp Telemann n’est guère mentionné dans ce périodique : en effet, les musicologues ont longtemps considéré Johann Sebastian Bach comme supérieur à Georg Philipp Telemann, alors que ce dernier connaissait un grand succès – plus important que celui de son confrère – auprès de ses contemporains : les écrits de l’époque en témoignent. Le XIX^e siècle élève le style de Bach au rang de modèle après la redécouverte de la musique de ce compositeur. En comparaison à celui-ci, Telemann est alors jugé trop superficiel et trop prolifique. Ce n’est qu’au XX^e siècle que les musicologues commencent, avec Romain Rolland et Max Schneider, l’un des premiers responsables éditoriaux de l’*Archiv für Musikwissenschaft*, à abandonner cette comparaison et à entrevoir en G. P. Telemann un compositeur au style entièrement différent de celui de J. S. Bach²⁸¹. Cependant, le hiatus entre la rareté des références dédiées à ce compositeur dans l’*Archiv für Musikwissenschaft* et la place de choix réservée à Bach ne fait que mettre en lumière la distinction que la musicologie a opérée entre les deux compositeurs, confirmée lors de la rencontre musicologique à Bückeburg en 1924 dont le compte rendu a été publié dans l’*Archiv für Musikwissenschaft* :

---

²⁷⁸ CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas, KECK, Frédéric. Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970). *RSHS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 3-17.

²⁷⁹ WEBER, William. The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England. *JAMS*, automne 1994, vol. 47, n° 3, p. 517.

²⁸⁰ Cf. Annexes 3, 4, 5 : Analyse de contenu

²⁸¹ RUHNKE, Martin. Telemann. *In Ibid.* Volume 18, p. 651.

« Si, de son temps, [Telemann] a pu surpasser en célébrité non seulement Haendel mais aussi Bach, tient au regard qu'on leur portait à cette époque, regard qui surestimait Haendel et sous-estimait Bach. Comme nous voyons aujourd'hui ce tableau différemment, nous savons que se situe derrière nous une jeunesse qui nous pardonnera notre aveuglement. »²⁸²

Le cas de Telemann traduit bien le pouvoir qu'a la musicologie, comme la critique, d'établir un ordre de valeurs musicales, de faire ou de défaire la réputation d'un compositeur.

Dans les revues phares, le canon du concert n'est pas le seul à servir de cadre au discours musicologique. Les éditeurs du numéro consacré à la musique et à la musicologie de la *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* remarquent :

« Outre le modèle du concert "classique", qui constitue le pivot du paradigme graphocentrique précédemment évoqué, plusieurs autres pratiques ou ateliers ont innervé la musicologie : le cours magistral (avec ses effets d'abréviation des savoirs enseignés), la bibliothèque et son catalogue (avec tout le jeu de contraintes et de possibles qu'ils organisent), les collections monumentales de partitions ou d'instruments (comme lieu fédératif des pratiques textuelles de la collectivité musicologique), les fiches rédigées à partir des livres lus ou des archives dépouillées (outil extrêmement répandu et dont les implications ont rarement été mesurées). À quoi purent s'ajouter, au fil du siècle, la reconnaissance d'autres pratiques musicales (extra-européennes notamment), une organologie élargie (technologies du son, nouveaux instruments de musique ou de musicologie)..., sans malheureusement que ces annexions et reformulations aient toujours entraîné de révolutions comparables dans le discours savant sur la musique. »²⁸³

Au vu des résultats de l'analyse des sommaires et de mes lectures sur la musicologie, d'autres méthodes côtoient – ou leur succèdent –, pour servir de modèle, les « pratiques et ateliers » cités ici. C'est le cas de l'analyse musicale sur laquelle s'exprime Joseph Kerman dans son célèbre article « *How We Got into Analysis, and How to Get Out* »²⁸⁴ en réaction à la montée en puissance du structuralisme en musique : « Aujourd'hui tous les musiciens issus des universités comme des conservatoires font de l'analyse. Ils doivent tous l'étudier et le font généralement avec beaucoup de respect. »²⁸⁵ Joseph Kerman considère que l'analyse musicale ne relève pas de « la science mais de l'idéologie », une idéologie qui trouve sa source dans « la croyance orthodoxe, toujours reconduite depuis la fin du XIX^e siècle, en la valeur esthétique dominante de la musique instrumentale de la grande tradition germanique » ; originaire d'Allemagne, cette « idéologie » s'installe particulièrement aux États-Unis. Si l'on en croit ce texte de Joseph Kerman, l'analyse musicale se serait imposée comme un canon

²⁸² Musikwissenschaftliche Tagung in Bückeberg. *AfMW*, 1924, vol. 6, p. 244 : « Daß er an zeitlicher Berühmtheit nicht nur Händel, sondern auch Bach überflügeln durfte, liegt an der Betrachtungsart jener Zeit, der Händel vielleicht zu groß, Bach sicher zu tief war. Wenn wir das Bild heute anders sehen, so wissen wir, daß hinter uns eine Jugend steht, die uns der Blindheit zeihen wird. »

²⁸³ CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas, KECK, Frédéric. *Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970)*. *RSHS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 3-17.

²⁸⁴ KERMAN, Joseph. *How We Got into Analysis, and How to Get Out*. *CI*, hiver 1980, vol. 7, n° 2, p. 311-331. Dans cet article, Joseph Kerman restreint la *musicology* à la musicologie historique et en distingue l'analyse musicale.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 312 : « Today all university as well as conservatory musicians are into analysis. They all have to study it and generally do so with much respect. »

méthodologique, renforcée par le canon musical germanique. L'attention de l'analyste va certes à la production écrite du compositeur et non à la production sonore de l'interprète ; mais, on assiste dans le domaine de l'analyse musicale à un dépassement de l'écriture par l'écoute²⁸⁶. L'analyse se fonde sur l'écoute intérieure de la partition ; elle dépend en partie du modèle de la pratique du concert, comme le montrent Joseph Kerman, de même que Rémy Campos et Olivier Donin ; sa visée est également de guider l'écoute musicale, que ce soit celle du public de concert²⁸⁷ ou celle du spécialiste.

En analyse musicale comme en général en musicologie, on peut donc observer un jeu subtil entre le graphocentrisme et le phonocentrisme²⁸⁸, plus précisément encore entre les trois niveaux poïétique, neutre et esthésique, comme l'explique Jean-Jacques Nattiez :

« Pour les uns, l'œuvre est tout entière réductible à ses propriétés immanentes : c'est, en gros, la position structuraliste, mais, ce qui n'est qu'un apparent paradoxe, également celle de la plupart des musicologues traditionnels. Pour d'autres, l'œuvre n'a d'intérêt que rapportée à un acte compositionnel ou à l'ensemble des conditions de sa création : c'est évidemment le point de vue des compositeurs, mais pas seulement d'eux. Pour d'autres encore, l'œuvre n'a de réalité que perçue : c'est la position de beaucoup de gens, voire du sens commun. »²⁸⁹

L'auteur de cette citation propose une voie médiane, la sémiologie musicale, qui permettrait d'opérer une synthèse entre les trois niveaux repérés ici.

Confirmant le fait que l'analyse musicale soit une pratique plutôt germanique, celle-ci est relativement bien représentée dans l'*Archiv für Musikwissenschaft*²⁹⁰ par rapport aux deux autres revues « phares » du corpus. D'autres « instruments », « styles de pensée » ou d'écriture figurent parmi les plus importants dans les revues phares : l'approche historique et philologique, la biographie, mais aussi les canons de la diversité, de la nouveauté, de l'interdisciplinarité, de l'ouverture, du dépassement du graphocentrisme, etc.

À la périphérie du champ dessiné par les trois revues phares se tient l'interprète. Certaines pratiques ou styles musicaux sont placés aux frontières du territoire défini par les revues phares, comme les musiques populaires ou les musiques électroacoustiques. Cependant, la disposition et la répartition des domaines change d'une revue à l'autre²⁹¹ : par exemple, si la *Revue de Musicologie* et l'*Archiv für Musikwissenschaft* laissent les pratiques

²⁸⁶ Rémy Campos et Olivier Donin précisent que « le sens moderne du mot "écoute" n'apparaît qu'au début du XX^e siècle en relation avec les techniques de télétransmission et de radiodiffusion [...] ». Cf. CAMPOS, Rémy, DONIN, Olivier. La musicographie à l'œuvre : écriture du guide d'écoute et autorité de l'analyste à la fin du XIX^e siècle. *AcM*, 2005, vol. 77, n° 2, p. 152.

²⁸⁷ DONIN, Olivier. Instruments de musicologie. *Filigrane : Musique, esthétique, sciences, société*, 2005, n° 1, p. 141-179.

CAMPOS, Rémy, DONIN, Olivier. *Ibid.*, p. 151-204.

²⁸⁸ À propos de la théorie musicale et de la systématisation de la musicologie de Hugo Riemann, déterminées par l'écoute musicale, voir : REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 218 p.

²⁸⁹ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. P. 15.

²⁹⁰ Cf. Annexe 3, 4, 5 : Analyse de contenu

²⁹¹ Cf. *Ibid.*

d'exécution et d'interprétation de côté, celles-ci trouvent un accueil plus favorable dans les pages du *Musical Quarterly*. Cela tient à des différences épistémologiques, mais aussi à la manière dont la revue elle-même se définit et au lectorat qu'elle cible : je montrerai au chapitre 5 que le périmètre de socialisation du *Musical Quarterly* est plus large que celui de l'*Archiv für Musikwissenschaft* et de la *Revue de Musicologie*. Sur l'échelle chronologique également, l'ordre entre les perspectives disciplinaires ou les domaines se modifie²⁹² : de dominantes, certaines approches et certains thèmes sont relégués à des positions secondaires, mais rarement périphériques. Une fois construite, une tradition peut s'affaiblir ; cependant, elle ne disparaît pas brusquement. Résultats d'excursions dans des territoires extérieurs à celui de la musicologie ou d'incursions d'objets étrangers dans le domaine musicologique, en bref, de voyages²⁹³, certaines approches disciplinaires ont fait leur apparition dans les revues phares depuis les années 1960 dont les plus significatives du point de vue quantitatif sont la sociologie, la sémiotique, les *gender studies*, les questions technologiques. Pour de nombreux domaines, parler d'apparition est d'ailleurs excessif : dans les sommaires du *Musical Quarterly*, de la *Revue de Musicologie* et de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, je constate le caractère cyclique de la distribution entre sous-disciplines musicologiques. Des événements liés à la vie de la revue elle-même, comme des décisions sociales, politiques et culturelles semblent commander à certains de ces cycles : par exemple, au moment de la création du *Musical Quarterly*, la nécessité de légitimer la musicologie et d'établir institutionnellement la discipline est accompagnée par un nombre plus important d'articles dans la revue sur l'enseignement ainsi que sur la pédagogie de la musique et de la musicologie ; à la fin des années 1990, des articles qui ont trait à la professionnalisation en musique commencent à se présenter, rarement toutefois, dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* et dans *The Musical Quarterly*. D'autres cycles sont déterminés par des mouvements épistémologiques : l'acoustique et la médecine dans leur rapport à la musique disparaissent des trois revues phares après les années 1930. L'effacement temporaire de ces domaines des périodiques qui constituent mon corpus de sommaires est parfois le signe d'une mutation disciplinaire qui se tient dans ces branches et qu'accompagne un changement de support de publication. Ainsi, l'acoustique se déplace vers les périodiques spécialisés ou vers ceux de physique ; assez visibles jusque dans les années 1930, les rapports entre médecine et musique se font ensuite discrets dans le champ musicologique pour y revenir à partir des années 1980 avec notamment la fondation de la *Revue de musicothérapie* et *Musiktherapeutische Umschau* en 1981, ainsi que de la *Médecine des arts* en 1992. D'autres branches de la musicologie ou

---

²⁹² Cf. *Ibid.*

²⁹³ KAUFMAN SHELEMAY, Kay. Crossing Boundaries in Music and Musical Scholarship: A Perspective from Ethnomusicology. *MQ*, printemps 1996, vol. 80, n° 1, p. 13-30.

certaines thèmes représentés dans le corpus de sommaires sont également affectés par ce phénomène cyclique. Des lignes se dessinent, plus ou moins nettes en fonction des périodes chronologiques, entre des thèmes, des approches disciplinaires ou encore des personnes. Elles connaissent des interruptions, faiblissent ou se renforcent, certaines d'entre elles travaillant à « l'exclusion ou à la marginalisation de certaines figures », comme l'écrit Derek Scott dans « Music and Sociology for the 1990s: A Changing Critical Perspective » paru dans *The Musical Quarterly* en 1990. Selon lui, « le paradigme linéaire est un moyen de défense d'une culture authentique particulière » et « exige une pratique commune ». Qu'on les appelle paradigmes ou canons, ils sous-tendent la culture du collectif que la revue constitue, comme je l'ai indiqué au début de cette section 4.3. Derek Scott ajoute qu'« une fois le paradigme établi [...], il semble “naturel” »²⁹⁴, comme l'écrit aussi William Weber :

« Le canon [musical] a été si central dans la culture musicale de l'âge moderne que les chercheurs ont pris comme données ses hiérarchies et ont pensé qu'il était inapproprié de se demander quand et pourquoi elles se sont établies. Le manque de recherches sur cette histoire a participé à renforcer les jugements musicaux, les dogmes esthétiques, les idéologies sociales implicites dans ce canon, et par là a gravement déformé de nombreuses perspectives de l'histoire de la musique. »²⁹⁵

Le canon opère comme un prisme déformant. Il guide le regard, c'est-à-dire le contraint, mais également lui permet d'appréhender l'objet. Par son autorité, il a rendu possible le discours musicologique :

« Le canon [musical], vraiment, semble posséder un certain pouvoir immanent – une capacité impérative et concomitante d'imputer une loi et un ordre à la musique – qui produit de la discipline, ou, plutôt, la discipline. »²⁹⁶

Réciproquement, le canon musical s'appuie sur l'autorité de la discipline musicologique, sur l'activité des musicologues et sur les outils de publication qu'ils se forgent. Ainsi, les musicologues « disciplinent » les textes musicaux en créant d'autres types de textes, que sont les articles de revues, mais aussi les histoires de la musique, les dictionnaires, les index bibliographiques, les schémas analytiques, etc.²⁹⁷ Joseph Kerman considère que le processus de canonisation se fonde sur les notions de collection, de durée,

---

²⁹⁴ SCOTT, Derek B. Music and Sociology for the 1990s: A Changing Critical Perspective. *MQ*, 1990, vol. 74, n° 3, p. 393-394.

²⁹⁵ WEBER, William. The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England. *JAMS*, automne 1994, vol. 47, n° 3, p. 488 : « [Musical] Canon has been so central to musical culture in the modern age that scholars have taken its hierarchies as a given and thought it inappropriate to ask when or why they arose. The failure to inquire into this history has helped reinforce the musical judgments, aesthetic dogma, and social ideologies implicit in the canon, and thereby seriously distorted many perspectives of music history. »

²⁹⁶ BOHLMAN, Philip V. Epilogue : Musics and Canons. In BERGERON, Katherine, BOHLMAN, Philip V. *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*. P. 201 : « Canon, indeed, seems to possess a certain immanent power – an imperative and a concomitant ability to ascribe law and order to music – that yields discipline, or, better, the discipline. Canon establishes authority, and that authority is understandably attractive to those who would discipline music. »

²⁹⁷ *Ibid.* P. 202.

d'autorité, de contemplation, d'admiration, d'interprétation et de valorisation²⁹⁸, notions autour desquelles s'articulent les propriétés des revues. Or, les publications périodiques ont joué un rôle majeur dans la canonisation du répertoire de concert et dans celui de la musicologie. C'est aussi parce que, outre les propriétés énoncées ci-dessus, la revue scientifique fait circuler un texte construit à partir de procédés rhétoriques qui, comme l'écrit Daniel Dubuisson, orientent notre « lecture » de la réalité :

« Ce que l'on pourrait appeler le *traitement rhétorique de la réalité* ne doit lui aussi que bien peu à l'observation et à l'analyse impartiales. En effet, il semble évident que la description d'un objet, la narration d'un événement, les étapes d'une argumentation, les modalités de l'énonciation, les usages des tropes constituent autant de moyens artificiels et codifiés, mais parfaitement indispensables que l'on est contraint d'utiliser afin de parler d'une réalité quelle qu'elle soit. Il conviendrait donc de chercher à comprendre ce que ces procédés lui ajoutent, comment ils la soumettent à des mises en formes stéréotypées qui seront désormais celles à travers lesquelles nous l'appréhenderons. Car n'oublions pas, contrairement à un vieux préjugé, que nous lisons la réalité bien plus que nous la voyons. »²⁹⁹

3.4. Instituer les canons par l'écriture

Ne plus voir le canon – quel qu'il soit – tellement il est devenu « naturel » conduit à produire un discours – toujours inscrit dans un canon – qui le perpétue. Yves Jeanneret écrit que « la science peut être regardée comme une collection de dogmes, plus exactement elle peut être constituée par sa divulgation en une collection de dogmes. »³⁰⁰ Selon Ludwik Fleck, la constitution des « habitudes de pensée » et des « normes » en dogmes est un stade ultérieur à celui de leur « naturalisation » dans le collectif :

« À un certain stade du développement [du collectif] les habitudes de pensée et les normes sont ressenties comme évidentes, comme les seules possibles, comme ce sur quoi on ne peut plus réfléchir. Mais, une fois que l'on en a pris conscience, elles peuvent aussi être perçues comme surnaturelles, comme des dogmes, des systèmes d'axiomes ou des conventions utiles. »³⁰¹

Ludwik Fleck considère que c'est l'« imprégnation de l'entreprise scientifique par le social » qui transforme des mots et des phrases en « slogans » et en « cris de guerre », qui leur fait acquérir un « pouvoir magique »³⁰². Ainsi, la perpétuation des canons musicaux et musicologiques, diffusés et « surnaturalisés » par des rites, dont celui du concert et celui de l'écriture – que ce soit celle du critique musical ou celle du musicologue – repose sur la croyance. En outre, le pouvoir de la science est fondé en partie sur la confiance que l'on accorde au scientifique. Ainsi, selon Gérard Leclerc

²⁹⁸ KERMAN, Joseph. A Few Canonic Variations. *CI*, septembre 1983, vol. 10, n° 1, p. 107-125.

²⁹⁹ DUBUISSON, Daniel. Présentation : Poétique et rhétorique des savoirs dans les sciences humaines. *Strumenti critici*, septembre 1997, n° 85, p. 356.

³⁰⁰ JEANNERET, Yves. *Écrire la science : formes et enjeux de la vulgarisation*. Paris : PUF, 1994. P. 156.

³⁰¹ FLECK, Ludwik. *Genèse et développement d'un fait scientifique*. P. 186.

³⁰² *Ibid.*, p. 79-80.

« La “crédulité”, ou, si l’on préfère, la confiance en la véracité d’autrui, est une condition nécessaire non seulement de la vie sociale, mais d’une partie importante de la vie intellectuelle. »³⁰³

Autorité, confiance, légitimité, et croyance sont interdépendants : si le scientifique obtient la confiance grâce à son statut, il la doit aussi aux caractéristiques du discours scientifique. Par le musellement de la subjectivité, par la neutralité dans l’observation des faits, ainsi que par les excuses qu’il formule, notamment par rapport aux limites de son travail ou au biais qu’introduit le nécessaire recours au jugement personnel, le scientifique offre au lecteur la garantie de l’objectivité. On peut voir dans cette quête de la vérité scientifique quelque chose qui s’apparente au phénomène religieux : héritier de l’alchimiste, le scientifique se fait l’intermédiaire entre l’invisible et le visible, par la révélation. Cette volonté de vérité s’inscrit aussi dans une tradition morale : l’autorité du scientifique repose certes sur son expertise mais aussi sur la probité et sur l’utilité sociale qu’on lui attribue. Cependant, le scientifique n’est pas l’auteur d’une tromperie. La prudence qu’il exprime dans ses articles sert, selon Ludwik Fleck, « à transférer le “saint des saints” de la science, c’est-à-dire l’affirmation de l’existence ou de la non-existence d’un phénomène, du chercheur individuel au collectif seul habilité à porter un tel jugement » :

« C’est comme si tout chercheur compétent demandait, en plus du contrôle exercé par la conformité au style de son travail, un contrôle et un traitement supplémentaires par le collectif. Comme s’il était conscient que seule la circulation de la pensée à l’intérieur du collectif pouvait faire émerger la certitude des incertitudes imposées par la prudence. »³⁰⁴

Par son autorité et en tant que collectif, la revue de recherche amène le lecteur à croire le discours que le scientifique produit. Cet extrait du livre de Ludwik Fleck renvoie aussi à la circulation des idées dans le collectif, aspect qui sera envisagé ultérieurement. Dans le chapitre 3, j’ai présenté divers procédés par lesquels la revue séduit le lecteur, oriente son regard et, de ce fait, exerce un pouvoir sur lui. L’institution du canon en musicologie dépend de facteurs multiples comme je l’ai déjà indiqué : au XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, coïncident le développement d’un nouveau discours sur la musique, l’émergence de nouvelles pratiques d’écriture comme la biographie musicale et de nouvelles pratiques sociales autour de la musique ainsi que le changement de statut du compositeur. La diffusion du canon du concert dépasse les frontières de la sphère musicale : la littérature et surtout le roman sont pour beaucoup dans la construction du mythe romantique du compositeur, notamment de celui de Ludwig van Beethoven. Si le romantisme n’a pas fait naître le canon musical, il lui a permis de se développer et d’amplifier le processus de légitimation de la musique. Ainsi, au début du romantisme, plus précisément au tournant du XIX^e siècle, se produit, selon Walter Moser, un « changement de dominante » entre une tendance graphocentrique et une tendance

³⁰³ LECLERC, Gérard. *Le sceau de l’œuvre*. Paris : Seuil, 1998. P. 72.

³⁰⁴ FLECK, Ludwik. *Op. cit.*, p. 207.

phonocentrique : la supériorité accordée à la vision par « des penseurs empiristes et sensualistes » au siècle des Lumières est mise à mal par un « retour en force » de l'audition à la fin du XVIII^e siècle³⁰⁵.

S'affirmant à la même époque, la revue est un des instruments qui a servi à propager le nouveau discours sur la musique qu'il soit critique ou scientifique. Elle réunit plusieurs conditions qui renforcent le canon. La publication expose ; la périodicité permet à la fois la répétition de l'acte de publication et son installation dans la durée ; collection, c'est-à-dire somme de fragments que sont les numéros et les articles, la revue découpe une « réalité » envisagée selon une certaine perspective et l'encadre³⁰⁶. Concentrons-nous sur la *Revue de Musicologie* pour examiner la manière dont la pensée canonique se propage. Le classement par compositeur dans les annexes 3, 4 et 5³⁰⁷ repose sur le nombre d'articles consacrés à un compositeur ou à un aspect de sa musique, plus précisément sur la réitération de son nom dans les titres d'articles. Il existe une fonction multiplicatrice entre les textes et les médiations dont ils sont le support. Ainsi, d'une part, les 21 textes attachés à la catégorie « Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791) » occupent de l'espace dans la revue, d'autre part ils s'inscrivent dans une tradition, et enfin servent de support pour la production d'autres textes. Soumis à la règle de l'originalité de la recherche, les écrits répètent le nom du sujet ou de l'objet, mais obéissent à un impératif de distinction. Ainsi, le numéro spécial sur Georges Bizet³⁰⁸ contient onze articles sur ce compositeur ; si la majorité d'entre eux concernent la vie et la personnalité du compositeur, chacun en éclaire un pan différent, mais relativement connu comme son opéra *Les Pêcheurs de Perles*, ses séjours au Vésinet, ses rapports au folklore provençal. On constate que la part honorifique et de mémoire est importante dans ce numéro, ce que Christian Corre remarque à propos des numéros spéciaux de *La Revue Musicale* :

« Volontiers consacrés à des thèmes généraux ou d'actualité, ceux-ci [les numéros spéciaux de *La Revue Musicale*] assument plus volontiers encore les fonctions hagiographiques déjà rencontrées. Mémoire des plus grands : Chopin, d'Indy, Bach, Bellini, Schumann, Debussy et Satie, et pour la seconde fois en vingt ans, Stravinsky ; mémoire des disparus récents : la couverture de la revue sert successivement de pierre

³⁰⁵ MOSER, Walter. L'écriture de la musique chez E.T.A. Hoffmann. In MONTANDON, Alain (dir.). *E.T.A. Hoffmann et la musique*. Berne : Peter Lang, 1987. P. 39-42.

³⁰⁶ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. 313 p.

³⁰⁷ Cf. Annexe 3, 4, 5 : Analyse de contenu (Catégorie « Compositeurs » : Liste des noms de compositeurs mentionnés dans les titres d'articles)

³⁰⁸ *RM*, 1938, vol. 19, n° 68. Ce numéro contient : HALÉVY, Daniel. Souvenirs de famille ; RÉAL DEL SARTE, Maxime. Souvenirs sur Georges Bizet ; VALLAS, Léon. Georges Bizet et Vincent d'Indy ; COOPER, Martin. Bizet vu par un étranger ; CHEVRIER-CHOUDENS. À l'occasion de la symphonie en ut de Bizet ; CAUCHIE, Maurice. Une lettre de Berlioz à propos des *Pêcheurs de Perles* ; ESTRADA-GUERRA, O. d'. A propos des prénoms de Bizet ; MARIX, Jeanne. Séjours de Bizet au Vésinet ; CLAMON, J. Bizet et le folklore provençal.

tombale à Dukas, d'Indy, Albert Roussel, Ravel ; mémoire de toute une époque enfin, à travers un individu et le courant esthétique qui lui est attaché. »³⁰⁹

Les « plus grands » auxquels la *Revue de Musicologie* dédie des numéros spéciaux sont François Couperin en 1922, Georges Bizet en 1938, Claude Debussy en 1962, Hector Berlioz en 1977, Frédéric Chopin en 1989³¹⁰. La revue confirme et augmente ainsi la position centrale de ces compositeurs français, ou assimilés dans le cas de Chopin, dans le patrimoine français. Ces numéros thématiques jouent aussi un rôle de cohésion sociale autour d'une figure connue de tous et faisant partie de la mémoire commune : il s'agit là d'un moyen d'étendre le périmètre de socialisation de la revue.

Pour une grande partie d'entre eux, les articles de ces numéros ne sont pas des biographies au sens strict, mais contribuent à l'écriture biographique³¹¹ comme ceux du numéro spécial sur Bizet cité ci-dessus. La biographie s'est appuyée sur la théorie du grand homme développée au XIX^e siècle, théorie qui, selon Sophie Anne Leterrier, « explique que la biographie soit au XIX^e siècle (et en soit restée, dans une certaine mesure, jusqu'aujourd'hui) la pierre de touche [de l'histoire de la musique]. »³¹² D'une position centrale dans la production éditoriale en histoire de la musique, la biographie s'est peu à peu déportée vers la périphérie de ce champ. Cependant, de nombreux articles dispersés dans la *Revue de Musicologie* participent à combler les lacunes ou à réparer des erreurs qui figurent dans les biographies existantes³¹³, à révéler des documents inconnus ou inédits, à rassembler de la documentation en vue de la rédaction future d'une biographie³¹⁴. D'autres, aussi nombreux, explorent les aspects moins connus de la personnalité d'un compositeur³¹⁵. Faire la lumière sur des éléments oubliés, perdus ou restés dans l'ombre est une préoccupation majeure des auteurs de la *Revue de Musicologie*, d'où l'importance accordée à la découverte de documents inédits³¹⁶ : dans ces travaux se manifeste la prégnance du modèle archéologique. Par ces

---

³⁰⁹ CORRE, Christian. Les années trente de *La Revue Musicale*. In PISTONE. *Musiques et musiciens dans les années trente*, p. 429.

³¹⁰ Cf. Annexe 4, 5.2. Numéros spéciaux

³¹¹ Cela apparaît nettement dans le titre suivant par exemple : DEGRUTÈRE, Marcel. Jacques Boyvin (1655 ?-1706), Jacques Du Phly (1715-1789) : éléments biographiques. *RM*, 1988, vol. 74, n° 1.

³¹² LETERRIER, Sophie Anne. L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire. *RSHS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 49-69.

³¹³ Par exemple :

CAUCHIE, Maurice. Les véritables nom et prénom d'Ockeghem. *RM*, février 1926, vol. 7, n° 17.

LESURE, François. Arcadelt est mort en 1568. *RM*, 1961, vol. 47.

GUICHARD, Léon. Quels furent les témoins du premier mariage de Berlioz *RM*, 1966, vol. 52.

BOUVET, Charles. Quelques précisions sur Charles et Louis Couperin. *RM*, mai 1930, vol. 11, n° 34.

³¹⁴ Par exemple : CAUCHIE, Maurice. Documents pour servir à une biographie de Guillaume Costeley. *RM*, mai 1926, vol. 7, n° 18.

³¹⁵ Par exemple :

HARASZTI, Émile. Franz Liszt, écrivain et penseur. *RM*, juillet 1943, vol. 22, n° 2 et *RM*, février 1944, vol. 23.

CRUSSARD, Claude. Marc-Antoine Charpentier théoricien. *RM*, 1945, vol. 24.

LOCKSPEISER, Edward. Frères en art, pièce de théâtre inédite de Debussy, *RM*, 1970, vol. 56.

³¹⁶ Cf. Annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique (Catégorie « Support d'information » : « document inédit »)

écrits, les auteurs souhaitent aussi faire revivre un musicien oublié et, éventuellement, inscrire son œuvre au répertoire de concert³¹⁷. Le nombre de titres d'articles qui valorisent ces approches³¹⁸ révèle la dimension considérable des travaux entrepris dans ce domaine.

Dans un article sur la biographie musicale, Jolanta Pekacz remarque en outre que les musicologues se sont longtemps concentrés principalement sur la vérification de biographies plus anciennes et ont résisté à de nouvelles approches surtout lorsqu'étaient touchés les maîtres canoniques :

« Nos perceptions actuelles des vies des éminentes figures musicales du passé ont largement été formées par les hypothèses culturelles et politiques des biographes du XIX^e siècle, dont les successeurs ont été satisfaits à la fois des principes et des idées politiques. Les biographies anciennes sont plus souvent “revues” pour la “précision” de détail qu'examinées pour leurs principes et leurs conceptions culturelles sous-jacentes. »³¹⁹

La réparation des erreurs et la recherche de détails relatifs à la vie d'un compositeur se fait, selon Jolanta T. Pekacz, au nom de la « démythologisation » et relève d'une attitude positiviste qui exige « la séparation entre le “fait ” et la “fiction”³²⁰. Ainsi, critique vis-à-vis de l'activité biographique des musicologues, Jolanta T. Pekacz remarque que, dans de nombreux travaux, plutôt que de présenter leur méthode, les chercheurs se présentent comme de simples médiateurs des vérités incluses dans leurs sources, ce qui, finalement, revient à refuser d'assumer l'autorité sur le texte qu'ils produisent. La subjectivité et l'interprétation sont souvent considérées comme des maux nécessaires pour lesquels l'auteur demande au lecteur de l'excuser. Malgré cette volonté d'objectivité, la biographie présente des points communs avec un genre de fiction, le roman réaliste dans lequel

« [...] une voix cohérente et unifiée déclare présenter la vérité sur un mensonge, pendant que la narration omnisciente, répétant thèmes et symboles, et une présentation linéaire chronologique des événements procure aux lecteurs l'illusion de la totalité et de l'achèvement. »³²¹

---

³¹⁷ Par exemple :

BOUVET, Charles. Un musicien oublié : Charles Piroye. *RM*, novembre 1928, vol. 9, n° 28.

MOBERG, Carl-Allan. Un compositeur oublié de l'école de Lully : Jean Desfontaines. *RM*, mai 1929, vol. 10, n° 9.

TESSIER, André. Quelques notes sur Jean Desfontaines. *RM*, mai 1929, vol. 10, n° 29.

LESURE, François. Une oeuvre inconnue d'un compositeur inconnu : Simon Joly (1552). *RM*, 1961, vol. 47.

³¹⁸ Sur l'ensemble de la vie de la *Revue de Musicologie*, l'approche biographique occupe une place importante parmi les l'ensemble des approches disciplinaires que j'ai relevées.

³¹⁹ PEKACZ, Jolanta T. Memory, history and Meaning : Musical Biography and its Discontents. *JMR*, 2004, vol. 23, p. 42 : « Our present day perceptions of the lives of prominent musical figures of the past were largely formed by the cultural and political assumptions of nineteenth-century biographers, whose followers have been happy with both the premises and the politics. Older biographies are more often “revised” for “accuracy” of details than scrutinized for their premises and underlying cultural assumptions. »

³²⁰ *Ibid.*, p. 44.

³²¹ *Ibid.*, p. 42 : « [...] a coherent, unified voice claims to present the truth about a lie, while omniscient narration, repeating themes and symbols, and a linear chronological presentation of events provide readers with the illusion of totality and closure. »

À cette illusion de la totalité, participent notamment la dimension narrative et l'illusion de l'unité psychique du sujet, qui tend souvent vers le stéréotype ; ces deux aspects contribuent à l'affirmation d'un mythe autour de la figure du compositeur. Par ailleurs, la biographie musicale reconstruit le sujet sous une forme unifiée ; elle présente la vie du sujet de manière linéaire, chronologique, selon un déroulement causaliste et narratif ; elle donne l'illusion de l'ordre et de la cohérence ; elle purge la personnalité du héros de toute contradiction ; elle transmet des principes moraux³²² ; enfin, lorsqu'elle se définit comme scientifique, elle se veut une « entreprise cumulative, plutôt qu'interprétative » et s'autolégitime³²³. Ces propriétés de la biographie en font un instrument de contrôle de la mémoire culturelle et de construction de l'identité culturelle, comme l'écrit Jolanta T. Pekacz, et comptent parmi les facteurs de l'amplification du canon de concert. Ce sont elles aussi qui, en musicologie du moins, ont valu des critiques dans la seconde moitié du XX^e siècle à l'écriture biographique, critiques qui ont présidé à la formation de nouvelles définitions de la biographie musicale. En effet, dans la *Revue de Musicologie*, la part des articles qui soit relèvent d'une approche biographique soit participent à l'écriture biographique diminue au fil des années, sans toutefois s'effacer. Cette approche demeure actuellement toujours vivace dans les pages de la revue.

Outre l'écriture, un procédé utilisé par *The Musical Quarterly* participe à la mémorisation, à la monumentalisation et à la patrimonialisation d'une figure musicale : la photographie. Ce périodique joue depuis ses débuts sur l'hybridité entre le « magazine » musical, comme il se définit lui-même à ses débuts, et la revue de recherche, notamment par l'illustration : il se distingue par là de la *Revue de Musicologie* et de l'*Archiv für Musikwissenschaft* qui utilisent très peu l'iconographie. Celle-ci ne possède pas seulement une fonction documentaire dans *The Musical Quarterly* : régulièrement, dans une volonté de promouvoir la musique américaine de son temps, ce périodique publie des articles sur des compositeurs américains contemporains : à l'article est jointe une photographie de l'artiste ; c'est également le cas pour certaines eulogies rédigées en l'honneur des éditeurs scientifiques, comme celle consacrée à Oscar Sonneck en 1929³²⁴. Selon Sarah Labelle et Julia Bonaccorsi, qui se sont intéressées au portrait photographique d'écrivain, ce dernier est « une incarnation du texte (de l'œuvre) » et représente « le fantôme de l'écrivain » ; il revêt « une dimension à la fois biographique et auratique, la première tenant au statut documentaire de l'image et la seconde à l'unique apparition d'une absence ». Ces auteurs relèvent également le fait que, dès

---

³²² *Ibid.*, p. 39-80.

³²³ *Ibid.*, p. 46.

³²⁴ PUTNAM, Herbert, GOLDMARK, Rubin. O.G. Sonneck : October 6, 1873-October 30, 1928. *MQ*, janvier 1929, vol. 15, n° 1, p. 1-5.

lors que le portrait est mis en circulation dans l'espace social, une fiction s'élabore autour de la figure représentée³²⁵ et de son œuvre. La photographie projette et découpe : elle réduit la personne à une image plane et fixe, la saisit à un moment précis de son existence et la fige dans un cadre. Le spectateur fait revivre cette figure par l'imagination ; dans le cas des articles précédemment mentionnés du *Musical Quarterly*, il est guidé par le texte. Par ailleurs, Annette Béguin-Verbrugge considère que « la photo elle-même renforce l'impression de vérité et de vécu tandis que le mode de prise de vue renvoie à des situations sociales connues de tous. »³²⁶ Une de ses fonctions serait donc aussi de renforcer la cohésion sociale autour de la figure représentée.

Documenter, réunir, mais aussi célébrer le souvenir, permettre au lecteur de s'appropriier un aspect de la personne honorée – sur le mode de la relique – et de s'en approcher, en poursuivre mentalement l'existence, enfin en construire une représentation fictive et collective : ces quelques propriétés du portrait photographique contribuent au processus de canonisation du compositeur et de son œuvre, et cela d'autant plus que la présence de l'image dans la revue musicologique peut paraître inhabituelle et résulte d'un choix éditorial de valorisation d'une figure.

La pensée canonique est à l'œuvre dans la *Revue de Musicologie* également lorsque l'auteur cherche à construire une lignée, à établir des relations par l'examen de la correspondance ou des influences stylistiques³²⁷ ou lorsqu'il concentre son attention sur une œuvre connue d'un compositeur célèbre, comme les *Variations Goldberg* sur lesquelles portent trois articles sur les seize consacrés à Johann Sebastian Bach – ce cas est assez exceptionnel dans la *Revue de Musicologie* qui oriente plutôt son contenu vers la découverte d'un patrimoine inconnu. En revanche, en ce qui concerne les instruments, le canon du concert s'efface au profit de celui de la musique sacrée : par le nombre d'articles qui leur sont consacrés, l'orgue et les organistes devancent de loin tous les autres instruments et instrumentistes³²⁸. Cette domination de l'orgue peut s'expliquer de plusieurs manières. D'une part, l'orgue est l'instrument par excellence de la musique sacrée dont la légitimité est plus

---

³²⁵ BONACCORSI, Julia, LABELLE, Sarah. La contribution de la photographie d'écrivain à la médiation littéraire sur le web. Le cas de Raymond Queneau. In *Actes de l'ICHIM 05, Rencontres internationales sur le patrimoine culturel et numérique, 21-23 septembre 2005, Paris, BNF*. Disponible sur : <http://www.archimuse.com/publishing/ichim05/labelleSELECT05.pdf>

³²⁶ BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*, p. 209.

³²⁷ Par exemple :

SAINT-FOIX, Georges. Mozart disciple de Bach et de Haendel. *RM*, juillet 1921, n° 9.

BOYER, Jean. Sur les relations de Beethoven avec Cherubini. *RM*, 1954, vol. 36.

SAINT-FOIX, Georges de. Histoire de deux trios ignorés de Michael Haydn : leur influence sur Mozart. *RM*, mai 1931, vol. 12, n° 38.

BESNIER, Patrick. Berlioz et Meyerbeer. *RM*, 1977, vol. 63, n° spécial Berlioz.

³²⁸ Cf. Annexe 3, 6.9. Instruments de musique

ancienne que celle de la musique profane et derrière laquelle se profile la figure de Johann Sebastian Bach. D'autre part, une période qui intéresse beaucoup les auteurs de la *Revue de Musicologie* court du XVII^e siècle au XVIII^e siècle³²⁹, pendant laquelle le divorce entre l'interprétation et la composition n'est pas encore prononcé – il faudrait plutôt écrire que la fonction de compositeur ne s'est pas encore établie dans l'espace social – les compositeurs assumant souvent les charges d'organiste, de maître de chapelle, parallèlement à celles de pédagogue et de théoricien. D'ailleurs, la catégorie d'interprète la mieux représentée dans la *Revue de Musicologie* est celle des organistes³³⁰ qui, contrairement aux autres instrumentistes, ne souffrent pas d'un certain abandon comme constaté ci-dessus dans la section 4.3.3. Cet intérêt de la *Revue de Musicologie* pour l'orgue commence à se dissiper au début des années 1940 : le nombre d'articles sur l'instrument décroît après 1938 et la production de textes sur les organistes s'interrompt en 1959, avec la disparition d'une génération de musicologues.

La participation à l'écriture biographique se trouve concurrencée par l'idée de l'autonomie et d'autoréférentialité de la musique et de l'œuvre, idée soutenue dès les débuts de la *Musikwissenschaft* et par différents courants comme le structuralisme musical. Cette idée est présente dans la théorie musicale du XIX^e siècle en Allemagne, discours empreint d'idéalisme. Ce courant développe deux mythes : celui du monde des idées qui insuffle au créateur une œuvre qu'il ne fait que projeter sur le papier, et celui du génie créateur. Ce dernier est soumis à une dialectique entre l'effacement de l'auteur derrière son œuvre et la circulation de son image dans l'espace social. Entre ces deux pôles se créent des tensions mais aussi des conciliations dans le discours musicologique, et notamment dans le domaine de l'analyse musicale qui ne s'affirme que relativement tardivement, autour de 1975, dans la *Revue de Musicologie*³³¹. Ce périodique relaie principalement une conception historique et positiviste de la musicologie, surtout jusque dans les années 1960³³².

---

³²⁹ Cf. Annexe 3, 6.3. Périodes

³³⁰ Par exemple :

RAUGEL, Félix. Organistes français du XVI^e siècle. *RM*, juillet 1921, n° 9.

PIRRO, André. Orgues et organistes de Haguenau, de 1491 à 1525 environ. *RM*, février 1926, vol. 7, n° 17.

FAVRE, Georges. Un organiste de la cathédrale de Rouen. : Charles Broche (1752-1803). *RM*, 1937, vol. 18.

³³¹ Avec, par exemple, les articles suivants :

LORTAT-JACOB, Bernard. Quelques problèmes généraux d'analyse musicale. *RM*, 1975, vol. 61 ;

VACCARO, Jean-Michel. Proposition d'analyse pour une polyphonie vocale du XVI^e siècle. *RM*, 1975, vol. 61 ;

EIGELDINGER, Jean-Jacques. Le prélude "de la goutte d'eau" de Chopin. État de la question et essai d'interprétation. *RM*, 1975, vol. 61 ;

DELIÈGE, Célestin. Webern : op. 10 n° 4. Un thème d'analyse et de réflexion. *RM*, 1975, vol. 61 ;

FAJON, Robert. Propositions pour une analyse rationalisée du récitatif de l'opéra lullyste. *RM*, 64 ;

COEURDEVEY, Annie. L'analyse schenkerienne et ses frontières. *RM*, 1993, vol. 79 ;

GUT, Serge. Schenker et la "schenkéromanie" : essai d'appréciation d'une méthode d'analyse musicale. *RM*, 1996, vol. 82, n° 2.

³³² En 1958, André Schaeffner prend la direction scientifique de la revue : l'ethnomusicologie commence à y occuper une place un peu plus importante.

L'écriture scientifique produit et véhicule des dogmes, comme je l'ai mentionné ci-dessus ; elle repose sur la légitimité et l'autorité du scientifique ainsi que sur des méthodes réputées fiables. Parmi ces dernières, dans les pages de la *Revue de Musicologie*, on compte l'activité d'accumulation des sources ainsi que la quête d'authenticité³³³ qui se traduit par une vénération de l'autographe³³⁴. Le musicologue s'efforce de reconstituer l'œuvre et sa genèse à partir des esquisses et des différentes versions d'une œuvre³³⁵. La recherche de la vérité autant qu'une volonté de rendre hommage le conduit à appeler des témoins à se souvenir d'une personnalité musicale³³⁶. Le document est convoqué comme preuve : on consulte les archives, les inventaires après décès³³⁷, recense, localise et analyse les sources. Dans la *Revue de Musicologie*, la correspondance se voit accorder un statut relativement privilégié : le chercheur y apprécie ce que le compositeur écrit à propos de lui-même, de sa musique, de ses rapports avec les autres, et la manière dont il l'exprime ; on y cherche parfois l'esprit d'une époque³³⁸. Héritées du positivisme, ces approches et ces méthodes appartiennent aussi au monde des bibliothèques dont j'ai indiqué au chapitre 1 les liens institutionnels avec la musicologie³³⁹. Par ailleurs, on a vu que ces techniques de recherche sont prônées par Armand Machabey dans son « essai sur la méthode en musicologie ». Ce canon bibliothéconomique est propagé en outre par des eulogies comme celle d'Oscar Sonneck³⁴⁰, dans *The Musical Quarterly*, écrit qui honore ses activités à la Bibliothèque du Congrès, ainsi que par la présentation même des recherches sous forme de catalogues ou de listes bibliographiques associés ou non à des textes.

---

³³³ Par exemple :

HARASZTI, Émile. Trois faux documents sur Fr. Liszt. 1 : Liszt et Franck. 2 : Liszt et Moussorgsky. 3 : Liszt et Schumann. *RM*, 1958, vol. 41-42 ;

MEYLAN, Raymond. Documents douteux dans le domaine des concertos pour instruments à vent au XVIII^e siècle. *RM*, 1963, vol. 49 ;

VERCHALY, André. Le recueil authentique des chansons de Jehan Chardavoine (1576). *MQ*, 1963, vol. 49 ;

FALLOWS, David. L'origine du Ms. 1328 de Cambrai. *RM*, 1976, vol. 62.

³³⁴ Par exemple : TIERSOT, Julien. Autographes de musiciens. *RM*, 1933, vol. 14, n° 45.

³³⁵ Par exemple :

KELKEL, Manfred. Les esquisses musicales de l'Acte Préalable de Scriabine. *RM*, 1971, vol. 57.

SCHAEFFNER, André. Au fil des esquisses du Sacre. *RM*, 1971, vol. 57.

HOLOMAN, D. Kern. Les fragments de l'opéra "perdu" de Berlioz : Les Francs-Juges. *RM*, 1977, vol. 63, n° spécial Berlioz

³³⁶ Par exemple :

LOZERON BEL PERRIN, M. Souvenirs d'Eugénie Schumann. *RM*, février 1928, vol. 9, n° 25.

LOZERON BEL PERRIN, M., Engelhorn, J. Eugénie Schumann : ma première leçon de piano avec ma mère. *RM*, février 1928, vol. 9, n° 25.

HALÉVY, Daniel. Souvenirs de famille [Bizet]. *RM*, 1938, vol. 19, n° 68.

³³⁷ Par exemple : CORDEY, Jean. Lulli d'après l'inventaire de ses biens. *RM*, 1955, vol. 37.

³³⁸ ORENSTEIN, Arbie. *L'Enfant et les sortilèges* - correspondance inédite de Ravel et Colette. *RM*, 1966, vol. 52.

³³⁹ Cf. Annexe 3 et 4, Éditeurs scientifiques : indications scientifiques.

³⁴⁰ PUTNAM, Herbert, GOLDMARK, Rubin. O.G. Sonneck : October 6, 1873-October 30, 1928. *MQ*, janvier 1929, vol. 15, n° 1, p. 1-5.

Que ce soient les écrits à finalité biographique, les catalogues, les articles historiques, ceux qui concernent un genre³⁴¹, une catégorie professionnelle ou instrumentale, et d'autres encore, de nombreux textes de la *Revue de Musicologie* sont organisés selon un découpage ou un déroulement chronologique : on étudie la musique par période³⁴², on l'inscrit dans une tradition et on tente d'en retrouver les origines³⁴³. Ainsi, souvent pour les besoins de définition d'un corpus, des lignes se dessinent, non seulement entre compositeurs comme indiqué ci-dessus, mais aussi dans le temps et dans l'espace : le chercheur focalise son attention sur une période, remonte aux origines, inscrit une musique dans une tradition, examine l'évolution des genres musicaux, tente de déterminer les influences réciproques des styles nationaux.

Si les collectifs des trois revues phares disposent de dogmes communs, ils développent également leurs propres canons : une des motivations réside dans la constitution et le renforcement d'un patrimoine national. Surtout dans ses trente premières années, la *Revue de Musicologie* valorise une période représentative de l'histoire française : les XVII^e et XVIII^e siècles³⁴⁴, ceux de Versailles. Par la signification de cette période dans l'histoire française et dans l'histoire de l'art, par le rayonnement de Versailles à l'étranger, ce choix confirme une volonté de légitimer la musique française et de lui attribuer des « classiques », d'affirmer sa position par rapport à la musique germanique :

« L'attention prolongée portée à la musique du XVIII^e siècle nous permet de reconnaître de manière accrue le mélange des styles peu avant la grande époque classique de Mozart

---

³⁴¹ On retrouve dans ces articles un aspect du canon musicologique décrit par Don Michael Randel (*cf. supra*), c'est-à-dire la catégorisation de la musique par genre et par forme.

Par exemple :

GRIBENSKI, Jean. Le trio avec clavier à Paris pendant la Révolution et l'Empire. *RM*, 1987, vol. 73, n° 2 ;
OUVRARD, Jean-Pierre. Les jeux du mètre et du sens dans la chanson polyphonique française du XVI^e siècle (1528-1550), *RM*, 1981, vol. 67, n° 1.

BLOCK, Adrienne Fried. Timbre, texte et air ou : comment le Noël-parodie peut aider à l'étude de la chanson du XVI^e siècle. *RM*, 1983, vol. 69, n° 1.

KINTZLER, Catherine. De la pastorale à la Tragédie lyrique : quelques éléments d'un système poétique. *RM*, 1986, vol. 72, n° 1.

CULLIN, Olivier. De la psalmodie sans refrain à la psalmodie responsoriale : transformation et conservation dans les répertoires liturgiques latins. *RM*, 1991, vol. 77, n° 1.

LORTAT-JACOB, Bernard. La berceuse et l'épopée : questions de genre. *RM*, 1992, vol. 78, n° 1.

STAFFIERI, Gloria. L'Athalie di Racine e l'oratorio romano alla fine del XVII secolo. *RM*, 1991, vol. 77, n° 2.

³⁴² Par exemple :

La musique française de piano entre 1810 et 1830 : l'œuvre d'Hérold et de Boëly. *RM*, 1949, vol. 31.

WALLON, Simone. Chronologie des œuvres d'Alfred Bruneau. *RM*, 1947, vol. 29.

DUFOURCQ, Norbert. Les chapelles de musique de Saint-Sernin et Saint-Étienne de Toulouse dans le dernier quart du XVII^e siècle. *RM*, 1957, vol. 39-40.

LESURE, François. Debussy de 1883 à 1885 d'après la correspondance de Paul Vidal à Henriette Fuc. *RM*, 1962, n° spécial Debussy, vol. 48.

WRIGHT, Craig. Musiciens à la cathédrale de Cambrai, 1475-1550. *RM*, 1976, vol. 62.

³⁴³ Par exemple :

MACHABEY, Armand. Les origines de la chaconne et de la passacaille. *MQ*, 1946, vol. 25.

A l'aube de la théorie musicale : concordance de trois tablettes babyloniennes. *RM*, 1966, vol. 52.

HUGLO, Michel. Aux origines des tropes d'interpolation : le trope méloforme d'introït. *RM*, 1978, vol. 64.

LE VOT, Gérard. La tradition musicale des épîtres farcies de la Saint-Étienne en langues romanes. *RM*, 1987, vol. 73, n° 1.

³⁴⁴ *Cf.* Annexe 4, 6.3. Périodes

et de Beethoven. C'est pourquoi nous avons l'intuition que les trois écoles nationales non seulement s'influencent, mais aussi se stimulent et s'enrichissent réciproquement. Nous souhaiterions vérifier cette hypothèse par une collaboration avec nos collègues allemands, collaboration que nous appelons de nos vœux. D'un certain point de vue, le travail fécond de Telemann sur la suite française n'a-t-il pas contribué à sa grandeur ? Bach ne doit-il pas des inspirations essentielles de son œuvre à cette même suite réévaluée par lui, à l'occasion de quoi il emprunta également le principe de la pratique ornementale française ? N'est-ce pas le deuxième voyage de Mozart à Paris qui l'incita fortement à la composition de ses *Petits riens* ou de ses symphonies concertantes ? *Fidelio* ne trouve-t-il pas son origine dans le fait que Beethoven connaissait *L'Amour conjugal* de Gaveaux ? »³⁴⁵

J'ai choisi de citer assez longuement cet extrait de l'article de Norbert Dufourcq dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* car ces quelques lignes cristallisent une de ces « luttes sociales » dont parle Roger Chartier mentionné précédemment. Outre une volonté de mieux connaître les emprunts stylistiques entre la musique française et la musique allemande, se lit ici un désir d'ajuster la place de la première par rapport à la domination germanique en la matière, d'affirmer que la France a aussi produit des « classiques » : le trio canonique – Bach, Mozart et Beethoven – n'est pas cité par hasard. Ce paragraphe est un appel à rétablir un ordre de valeurs plus juste à l'égard de la musique française et à revoir la hiérarchisation du canon musical. Lancées dans les années 1880 par Ernest Thoinan, les recherches sur la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles sont poursuivies au XX^e siècle par plusieurs générations de musicologues, dont Lionel de la Laurencie, fondateur de la Société française de Musicologie, de nombreux auteurs de la *Revue de Musicologie*³⁴⁶, puis des *Recherches sur la musique classique française* à partir de 1960, actuellement encore par le centre de musique baroque de Versailles parmi d'autres organismes de recherche.

Norbert Dufourcq commence son texte par une précision terminologique, ce qui me rappelle qu'un collectif disciplinaire se construit un « dictionnaire », terme employé par Claude Labrosse. Si cet auteur comprend par là « le retour et la proximité de sens d'un certain nombre de termes-clés » qui, par regroupement sémantique, forment des « axes de redondances qui orientent la lecture du périodique », « des signifiés ou des unités culturelles

---

³⁴⁵ DUFOURCQ, Norbert. Die klassische französische Musik, Deutschland und die deutsche Musikwissenschaft. *AfMW*, 1965, vol. 22, p. 206-207 : « Die längere Beschäftigung mit der Musik des 18. Jahrhunderts läßt uns in zunehmendem Maße die gegenseitige Durchdringung der Stile unmittelbar vor der großen Epoche der Mozart'schen und Beethoven'schen Klassik erkennen. Darüber hinaus glauben wir gefühlsmäßig, daß sich hier die drei nationalen Schulen nicht nur äußerlich beeinflussen, sondern auch gegenseitig weiterhelfen und bereichern. In einer für uns wünschenswerten Zusammenarbeit mit den deutschen Kollegen möchten wir diese Hypothese auf ihre Richtigkeit untersuchen. Hat nicht unter Umständen Telemanns fruchtbare Auseinanderstetzung mit der französischen Suite zu seiner Größe mit beigetragen ? Verdankt Bach nicht wesentliche Anregungen seines Schaffens dieser gleichen, von ihm neubewerteten Suite, wobei er auch das Prinzip der Pariser Verzierungspraxis übernahm ? Ist es nicht Mozart zweite Reise nach Paris, die ihm einen starken Anreiz zur Komposition seiner *Petits riens* oder seiner konzertante Symphonien bot ? Geht schließlich der *Fidelio* nicht darauf zurück, daß Beethoven Gaveaux' *L'Amour conjugal* kannte ? »

³⁴⁶ DUFOURCQ, Norbert. *Ibid.*, p. 197-198.

qui contribuent à composer la vision du monde des groupes sociaux »³⁴⁷, la construction d'un « dictionnaire » appelle aussi, pour Éric Delamotte, « l'énonciation et la stabilisation de formulations auxquelles tout membre d'une communauté se doit d'adhérer. »³⁴⁸ Norbert Dufourcq procède donc d'emblée à une stabilisation du vocabulaire : les musicologues français récusent l'appellation de baroque pour la musique de cette époque, terme employé pour la poésie et pour la sculpture produites pendant une partie de cette période, et lui préfèrent la désignation de classique³⁴⁹.

Un de ces « axes de redondances » est celui de la métamorphose. Depuis une vingtaine d'années, le vocabulaire employé dans les titres de la *Revue de Musicologie* oriente le lecteur vers l'idée de mutation³⁵⁰. Allié aux notions de diversité, de pluralisme, de complexité et d'ouverture, cet axe traduit l'émergence, dans la *Revue de Musicologie*, d'un nouveau style de pensée emprunt de relativisme. Il traverse de nombreuses disciplines des sciences humaines, y compris les sciences de l'information et de la communication.

L'argumentation développée dans cette thèse part des concepts de fermeture, d'unité et de stabilité pour aller vers l'ouverture, l'ambiguïté et la mobilité ; de la fixité du cadre, j'oriente le lecteur vers sa mouvance et ses débordements. Ces positions de départ et d'arrivée sont extrêmes, c'est pourquoi je tente de ne cesser de les nuancer et de mener le lecteur progressivement de l'une à l'autre.

Ces quelques lignes présentent succinctement une manière d'appréhender la structure de ce travail. Elles sont aussi un condensé de certains « styles de pensée » qui règnent à la fois dans le monde scientifique et dans le monde « ordinaire » – les oppositions courantes entre stabilité et mobilité, fermeture et ouverture, unité et ambiguïté, l'évitement de l'extrémisme et de l'affirmation définitive, la lecture intégrale que suppose une structure argumentative. Je reconnais que mon texte est parcouru par ces notions. L'analyse de contenu sur laquelle reposent de nombreuses remarques émises dans ce chapitre est soumise à une pensée

³⁴⁷ LABROSSE, Claude. Fonctions culturelles du périodique littéraire. In Labrosse, Claude, Retat, Pierre. *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*, p. 105.

³⁴⁸ DELAMOTTE, Éric. Communautés professionnelles, sens commun et doctrine. *EC*, 2005, vol. 27, p. 33-56.

³⁴⁹ DUFOURCQ, Norbert. Die klassische französische Musik, Deutschland und die deutsche Musikwissenschaft. *AfMW*, 1965, vol. 22, p. 194-195.

³⁵⁰ Par exemple : - WERNER, Michael, Schnapper, Laure. Organisation et mutation des pratiques musicales au XIX^e siècle, École des Hautes Études en Sciences Sociales. *RM*, 2000, vol. 86, n° 2.

NOIRAY, Michel, Parker, Roger. La composition d'Attila : étude de quelques variantes. *RM*, 1999, vol. 85, n° 1.

GUT, Serge. Permanence et transformation des structures mélodiques grecques antiques dans les Mélodies populaires grecques de Maurice Ravel. *RM*, 1998, vol. 84, n° 2.

SALA, Emilio. Mélodrame : définitions et métamorphoses d'un genre quasi-opératique. *RM*, 1998, vol. 84, n° 2.

ROBERGE, Marc-André. Le périodique *Die Musik* (1901-1944) et sa transformation à travers trois périodes de l'histoire allemande. *RM*, 1992, vol. 78, n° 1.

CULLIN, Olivier. De la psalmodie sans refrain à la psalmodie responsoriale : transformation et conservation dans les répertoires liturgiques. *RM*, 1991, vol. 77, n° 1.

RUSSO, Paolo. Les incertitudes de la tragédie lyrique : Zoroastre de Louis de Cahusac. *RM*, 1989, vol. 75, n° 1.

canonique. Ma lecture des revues phares me conduit à extraire quatre notions principales qui sont celles de l'œuvre, de l'auteur, de la périodisation et du patrimoine, autour desquelles s'articulent également de nombreux textes en histoire de la littérature et en histoire de l'art. L'objet que j'examine subit-il pour autant une distorsion ? Le regard étant forcément orienté et une recherche ne pouvant se réaliser en dehors de tout cadre, je pense plutôt que mon discours contribue à faire exister, mentalement et dans l'espace disciplinaire, l'objet dans la dimension selon laquelle il est observé. Cependant, l'écriture étant une procédure sélective, j'ai probablement trop éclairé certains aspects pour en laisser d'autres dans l'ombre, comme par exemple des articles qui concernent le langage musical en lui-même, les aspects sociaux et ethnologiques ou la diffusion de la musique. J'ai également choisi de me concentrer sur la *Revue de Musicologie* pour le dernier paragraphe de ce chapitre, en excluant *The Musical Quarterly* et l'*Archiv für Musikwissenschaft*. Ce choix pourrait faire entendre que je considère que la *Revue de Musicologie* véhicule un discours plus fidèle aux canons musical et musicologique que les deux autres. Or, il ne s'agit pas de cela : je ne cherche qu'à exposer certains procédés d'écriture par lesquels la revue fabrique et diffuse des canons. Le collectif réuni par la revue n'est pas passif, soumis à un « style de pensée », mais actif et, au contraire, autorise la formation de celui-ci. Dans la postface de l'ouvrage de Ludwik Fleck, Bruno Latour met le lecteur en garde contre un malentendu possible sur la notion de collectif de pensée : « Le collectif n'entre pas en scène comme ce qui vient biaiser les données immédiates des sens, mais comme ce qui permet, au contraire, de les authentifier. »³⁵¹ Cela signifie que la valeur de la production individuelle dépend du collectif, plus précisément que la valeur d'un objet ne s'établit que dans la rencontre et donc dans la communication.

Le canon résulte d'une mise en ordre à laquelle participe « l'instrument périodique » selon l'expression de Claude Labrosse et ordonne des discours nouveaux. La revue assure des fondements communs à un discours en mutation perpétuelle : Ludwik Fleck appelle « collectif de pensée » le « “porteur” communautaire du style de pensée ». Or, le collectif de pensée se constitue par la rencontre d'au moins deux individus qui assurent la circulation de la « pensée » entre collectifs. Si Ludwik Fleck accorde une place importante à la dimension cognitive dans son livre, il voit dans le collectif de pensée une construction sociale fondée sur l'échange et sur l'action ; c'est cet aspect de sa théorie que je retiens dans cette thèse. Par ailleurs, cet auteur élabore sa démonstration à partir de l'examen de documents écrits et considère les mots comme des vecteurs essentiels de la circulation de la pensée entre collectifs, de même que les périodiques spécialisés dont il écrit :

---

³⁵¹ LATOUR, Bruno. Postface. In FLECK, Ludwik. *Genèse et développement d'un fait scientifique*, p. 257.

« Ce que l'expert créatif communique prend, en premier lieu, la forme de ce que l'on peut appeler *la science des périodiques spécialisés*. »³⁵²

Plutôt que par ruptures paradigmatiques, comme Thomas Kuhn le suggère, le « style de pensée » tel que l'envisage Ludwik Fleck se développe selon une logique continue :

« Un lien historique est ainsi créé entre les styles de pensée. On trouve des voies de développement des idées qui, d'idées primitives, conduisent souvent sans discontinuité à des conceptions scientifiques actuelles. Étant donné que de telles voies de développement se nouent très souvent les unes avec les autres et qu'elles sont à tout instant en relation avec l'ensemble du savoir du moment du collectif de pensée, leur expression concrète reçoit dans chaque cas particulier la marque de l'unicité d'un événement historique. »³⁵³

L'article de périodique peut être considéré comme un de ces événements. Or, je suis partie du principe que le canon se renforçait avec la répétition régulière des événements qui le soutenaient, c'est-à-dire que j'ai fondé l'analyse de contenu sur le nombre, encore un de ces canons qui appartiennent à la fois au monde scientifique et au monde « ordinaire ». Cette approche nécessite d'effacer les distinctions entre les événements et de nier, temporairement, la transformation qui se produit entre eux. Cela signifie aussi considérer provisoirement la communication « comme un multiplicateur de l'échange d'idées » et « négliger la dynamique des écritures et des paroles pour pouvoir modéliser des contenus » comme l'écrit Yves Jeanneret à propos des théories de Gabriel Tarde. Cependant, la simple présence – une occurrence dans les sommaires – et l'absence d'un objet sont aussi significatives. Le silence révèle les zones d'ombre dans le territoire disciplinaire défini par la revue. Ce chapitre postulait un principe de communauté ; il se concentrait principalement sur les objets qui assuraient une entente entre les membres du collectif, sur le sens commun. Le chapitre suivant sera traversé par les notions de différence, de transformation, de circulation ; il portera sur les processus, les actions, les mouvements, les motivations et les relations qui conditionnent la constitution et reconstitution des collectifs disciplinaires ainsi que la production de savoir.

Ma réflexion s'appuie sur des métaphores issues du quotidien. J'ai en effet tenté de montrer que le collectif se formait autour d'« ancêtres » ou de « chefs de files », c'est-à-dire des figures qui ont compté dans le domaine musicologique et qui se sont investies dans des activités de désignation, de définition, de légitimation et de diffusion de la discipline. Une « langue » commune est nécessaire aux membres de ce collectif pour leur assurer une entente minimale ; cependant, chaque individu développe aussi des points de vue différents et c'est en cela que son discours consiste en un événement et permet de transformer la discipline. Par ses propriétés de publication, de régulation, d'archivage, de médiation, les revues fondent une culture commune qui repose sur un style de pensée collectif, des gestes d'écriture et de lecture communs – car une culture se pratique –, des objets et des valeurs communs et sur une

---

³⁵² FLECK, Ludwik. *Op. cit.*, p. 206.

³⁵³ *Ibid.* p. 174.

mémoire collective. Construction sociale, cette culture contribue à renforcer l'identité des collectifs dont elle dépend. L'établissement du canon de concert a ainsi permis de légitimer l'art musical, en lui attribuant des classiques ; il a également rendu possible l'émergence d'une histoire de la musique, puis de la musicologie. Je souhaite démêler ici, peut-être un peu tard dans le parcours de lecture, ce qui pourrait prêter à confusion : je précise donc qu'entre la culture, le canon et le style de pensée, je conçois une distinction. Le canon et le style de pensée sont des entités culturelles ; le premier résulte d'une désignation et d'une hiérarchisation des objets et des valeurs qui appartiennent au second, mise en ordre alliée à la tradition, à la normativité, à des conventions, à la visibilité ou à la présence médiatique, au pouvoir et à l'autorité, ainsi qu'à un certain dogmatisme. Construction sociale, les échelles de valeur contribuent aussi, en retour, à renforcer l'identité des collectifs, c'est-à-dire leur cohésion sociale. Au début de la partie 4.3, j'ai choisi de proposer une définition de la culture extraite de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, formulée par Egon Wellesz : celle-ci est centrée sur les valeurs que l'on affecte aux objets culturels, sur l'adhésion et la reconnaissance qu'elles rencontrent de la part de tous, c'est-à-dire sur leur capacité à constituer une communauté ; la perpétuation et la transmission de ces objets culturels par la pratique dépend de la hiérarchisation de ces valeurs. La citation suivante extraite de l'ouvrage de Ludwik Fleck éclaire une différence que l'on peut concevoir entre le canon et le style de pensée :

« De même, les conceptions ne sont pas des systèmes logiques – même si, de tout temps, elles ont voulu l'être – mais des ensembles possédant une unité, conformes à un style, qui se développent et dépérissent en tant que tels, ou qui se transforment avec leurs preuves. Chaque époque possède des conceptions dominantes, à la fois dépositaire des traces du passé et favorables aux développements futurs, de manière analogue à toute forme sociale. »³⁵⁴

Le canon peut être assimilé à la mise en ordre de ce que Fleck appelle « conceptions » et à ce qu'il entend par « systèmes d'opinions ». Le style de pensée « n'est ni une quelconque coloration des concepts ni une quelconque manière d'assembler ces derniers. C'est une force contraignante spécifique s'exerçant sur la pensée et plus encore : c'est la totalité de ce qui est intellectuellement disponible, la disposition pour telle manière de voir ou d'appréhender et non pas telle autre. »³⁵⁵ On remarque que Ludwik Fleck s'intéresse à la dimension cognitive de la circulation des opinions et des conceptions ; comme je l'ai indiqué précédemment, il analyse les documents graphiques – pas uniquement leur contenu d'ailleurs mais aussi leur « expressivité » pour en extraire la pensée qui serait cachée derrière l'écriture. Je retiens le caractère collectif qu'il attribue à la science, mais mon attention va à la matérialité des voies

---

³⁵⁴ FLECK, Ludwik. *Op. cit.*, p. 56.

³⁵⁵ *Ibid.* P. 115-116.

de transformation de la pensée, c'est-à-dire au discours et à l'écriture, auxquels on pourrait aussi affecter la notion de style.

Le collectif de la revue adopte des gestes communs d'écriture : certains d'entre eux ont été examinés dans ce chapitre, d'autres seront exposés dans le suivant. Un geste déterminant pour la pratique scientifique n'a pas été évoqué dans les pages antérieures : celui de lecture. Commun au collectif, il participe également à l'extension de celui-ci au-delà du groupe de ceux qui écrivent dans la revue qui n'est pas seulement l'objet de ses auteurs, mais aussi de ses lecteurs. La revue représente des collectifs emboîtés les uns dans les autres, croisés, séparés, mobiles, qui peuvent se rencontrer, ouverts ou reliés, selon l'image employée dans le texte d'ouverture de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, par des « milliers de filaments », formulation dans laquelle on trouve d'ailleurs l'idée de connexion filaire. La diversité des styles de pensée, collectifs ou individuels, se lit dans l'appel à l'unité que lance le comité de la *Bulletin de la Société Française de Musicologie* lors de sa création³⁵⁶. Le périodique est un instrument qui rassemble les divergences en une seule et même collection, en un réseau, en une identité complexe et en transformation perpétuelle dans laquelle se manifeste le travail de l'archive comme le conçoit Michel Foucault. J'ai présenté les définitions de la musicologie véhiculées par les trois revues phares : si cette exposition permet d'établir ce qui relève du « sens commun », tel que le comprend Éric Delamotte³⁵⁷, elle laisse entrevoir également les différences de conceptions entre les auteurs, les mutations dont ceux-ci sont à l'origine ou qu'ils ont confirmées, les ajustements qu'ils ont effectués. Ainsi, tout en tentant d'harmoniser les styles de pensée, en légitimant les canons musical et musicologique, le périodique est au carrefour de nombreuses lignes issues d'une diversité de mondes perméables entre eux. Le contexte du XVIII^e siècle rend cette perméabilité particulièrement visible. Ont participé, à ce moment, à la naissance de la musicologie : la constitution d'un canon musical à partir du courant empiriste en Angleterre, la montée d'une pensée historique en Allemagne, l'affirmation d'une nouvelle manière d'écrire sur la musique, le développement d'outils de classification et de diffusion du savoir parmi lesquels le support périodique ; ces mutations se partagent notamment entre les mondes savant, public, artistique et économique. Au XIX^e siècle, elles se poursuivent dans le mouvement romantique qui proclame la supériorité de la musique sur les autres arts, qui fait basculer l'équilibre du graphocentrisme davantage vers le phonocentrisme, qui établit le mythe du génie créateur, et par des changements économiques dans le domaine de l'édition et de la production musicale :

---

³⁵⁶ Cf. chap. 3, 1.1. Les textes introductifs des revues
BSFM, 1917, n° 1, p. v-vi.

³⁵⁷ DELAMOTTE, Éric. Communautés professionnelles, sens commun et doctrine. *EC*, 2005, vol. 27, p. 33-56.

« Au cours du XIX^e siècle, la spécialisation de l'interprète comme celle du compositeur ont entraîné le développement d'institutions et de savoir-faire durables, et encore vivaces aujourd'hui : législation du droit d'auteur, conservatoires de musique, quasi disparition des exécutants-compositeurs remplacés par des virtuoses de la création, sont autant de manifestations d'un renforcement réciproque et généralisé de leurs fonctions spécifiques. D'autres formes historiques de ce phénomène sont moins connues. L'autonomisation de l'espace public de la musique, l'émergence de l'auditeur en tant que praticien intensif de l'écoute et expert du jugement (s'appropriant la musique par l'instrument ou par la voix – plus tard par le disque –, navigant dans un répertoire pré-constitué, jonglant avec les différents systèmes d'évaluation des musiques modernes, anciennes, extra-européennes ou populaires), ou encore la fixation de la figure du “musicologue ” (comme philologue établissant le texte des œuvres, comme autorité esthétique, comme technicien érudit de l'histoire de la composition musicale et bientôt comme maître d'un outillage scientifique) ont été peu étudiées. »³⁵⁸

Les facteurs qui ont favorisé l'émergence et le développement du discours musicologique sont si nombreux qu'il est difficile, voire impossible, de les déterminer avec exactitude ; ce n'est pas non plus mon projet. Toutefois, la reconnaissance de leur multiplicité et de la complexité de leurs agencements conduit à nier l'idée d'une coupure entre les mondes savant, artistique, économique, politique et « ordinaire »

---

³⁵⁸ CAMPOS, Rémy, DONIN, Olivier. La musicographie à l'œuvre : écriture du guide d'écoute et autorité de l'analyste à la fin du dix-neuvième siècle. *AcM*, 2005, vol. 77, n° 2, p. 151.