

## LE MUSICOLOGUE ET LE MUSICOGRAPHE AU PRISME DES REVUES SAVANTES

« La musicologie n'est qu'une figure de la *musicographie*<sup>1</sup>. »

Extraite de son contexte, cette observation ne va pas de soi : pour s'en persuader, il suffit de considérer les propos tenus par certains musicologues français du XX<sup>e</sup> siècle, tels qu'Armand Machabey et Jacques Chailley dont nous présenterons certaines positions. Ces derniers établissent une distinction entre la « musicologie » et la « musicographie », c'est-à-dire entre l'approche scientifique de la musique et l'activité d'écriture sur la musique. Cette différenciation, qui s'est faite progressivement, s'inscrit dans un contexte spécifiquement français, au XX<sup>e</sup> siècle, de structuration et d'institutionnalisation de la recherche sur la musique<sup>2</sup> et d'intégration de la musique à l'université<sup>3</sup>.

La citation convoquée ci-dessus émane, non d'un musicologue, mais d'un chercheur en sciences de l'information et de la communication, Yves Jeanneret. De surcroît, elle est extraite d'un article sur Romain Rolland dont l'écriture sur la musique opère, non une scission, mais une synthèse entre le champ scientifique et le champ littéraire. Enfin, elle nous paraît heuristique à plus d'un titre. Elle invite à considérer la musicologie comme une activité d'écriture sur la musique : dans une relation d'inclusion, elle subordonne la musicologie à la musicographie, au sens d'écriture sur la musique au sens large, et laisse entrevoir certaines tensions qui ont pu, ou peuvent s'introduire entre ces deux mondes. Au sein d'une même proposition, elle met en rapport les deux termes et donne à voir, en creux, qu'ils revêtent une signification et une valeur différentes selon l'espace social et le contexte dans lequel ils sont employés. En effet, si à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle le terme « musicographie » renvoyait à toutes formes d'écritures sur la musique, il désigne, dans les propositions de définition de la musicologie soumises par Armand Machabey et par Jacques Chailley, l'écriture sur la musique pour un large public et la critique musicale en particulier. La distance que ces auteurs introduisent entre l'activité musicographique et l'activité musicologique est à attribuer à leur motivation de faire reconnaître la musicologie en France comme discipline académique, et de définir un savoir, des méthodes et une écriture sur la musique qui repose sur des critères reconnus comme scientifiques. C'est donc en revendiquant un caractère scientifique que la musicologie se serait séparée de la musicographie et qu'est né celui que l'on désigne actuellement comme musicologue<sup>4</sup>. La distinction entre les deux termes, s'opère sur un temps long : elle est également à associer au mouvement de spécialisation des sciences qui a cours au XIX<sup>e</sup> siècle et qui installe une coupure entre le savant et son public. Dans le même temps, alors que l'approche savante de la musique se spécialise, la critique et la chronique musicales connaissent un essor considérable dans la presse et visent un lectorat de plus en plus large<sup>5</sup>. La

---

<sup>1</sup> Yves Jeanneret, « Musique, écriture et magistère chez Romain Rolland », *Musicologies (OMF)*, 2004, n° 1, p. 12.

<sup>2</sup> Rémy Campos, Nicolas Donin, Frédéric Keck, « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », *Revue d'histoire des sciences humaines*, vol. 1, n° 14, 2006, p. 3-17.

<sup>3</sup> Michel Delahaye, Danièle Pistone, *Musique et musicologie dans les Universités françaises : histoire, méthodes, programmes...*, Paris : Champion, 1982.

<sup>4</sup> Rémy Campos, Nicolas Donin, Frédéric Keck, *op cit.*, p. 6.

<sup>5</sup> Leon Botstein, « Listening through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience », *19th-Century Music*, vol. 16, n° 2 (« Music in Its Social Contexts »), 1992, p. 129-145.

question du lectorat, de sa massification, de la réception du discours sur la musique, et des contraintes d'écriture qu'imposent la presse et son fonctionnement<sup>6</sup> jouent un rôle important dans la constitution de la signification et de la valeur que le musicologue attribue au terme « musicographie ». Entre le musicologue et le musicographe s'installe une relation semblable à celle qui existe entre le scientifique et le vulgarisateur<sup>7</sup> : le point commun entre le musicographe et le vulgarisateur n'est pas nécessairement leur fonction, qui pour le musicographe s'étend au-delà de la vulgarisation d'un savoir sur la musique, puisqu'il s'agit également pour lui de participer à la construction des goûts du public ; ce point commun se situe bien davantage dans la relation qu'ils entretiennent avec le profane. La différenciation établie entre les termes « musicologie » et « musicographie » serait donc à envisager comme indexée sur la valeur attribuée à cette relation et sur ce qu'elle implique en termes de compétences et d'écriture.

Nous émettons donc l'hypothèse que l'identité professionnelle du musicologue s'affirme, en partie, dans l'écart qui le sépare de celle du musicographe et qu'elle se situe notamment sur le terrain de l'écriture, et cela d'autant plus que le XIX<sup>e</sup> siècle a vu se professionnaliser l'écriture sur la musique<sup>8</sup>. Nous nous intéressons à l'usage, au XIX<sup>e</sup> siècle, des termes « musicologie » et « musicographie » et de leurs dérivés « musicographe » et « musicologue ». Nous montrerons que les significations des deux termes varient entre le début et la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et que l'écart sémantique entre eux se creuse lorsque se manifeste, puis se renforce, la revendication d'une approche scientifique de la musique en France. Nous réduisons donc notre champ d'étude au contexte français. En tant qu'outil de médiation qui a participé à l'émergence de la musicologie et à son développement, la revue musicologique nous renseigne sur la position du musicologue par rapport à l'activité musicographique. Nous proposons donc de porter notre regard sur le périodique musicologique et en particulier sur son histoire. Enfin, par la lecture de certains textes-clés, pour la plupart issus du *Bulletin de la Société française de musicologie*, revue qui a fortement contribué à circonscrire la musicologie française, nous déterminerons des critères de distinction dont usent certains de leurs auteurs, et en particulier Armand Machabey, pour situer le musicologue et le musicographe l'un par rapport à l'autre.

Il n'est pas inutile de préciser ici que nous concevons une discipline scientifique non comme un territoire identifié ou comme une organisation stable, mais comme un collectif en recomposition permanente<sup>9</sup>. Par ailleurs, cette étude s'appuie également sur les travaux d'Yves Jeanneret qui montre que c'est en circulant dans les espaces sociaux que ce qu'il appelle les « êtres culturels », qui peuvent être aussi bien des objets et que des concepts, s'enrichissent et se transforment<sup>10</sup>.

Il nous faut encore expliciter le choix du corpus de textes. Pourquoi limiter l'étude au *Bulletin de la Société française de musicologie* et à la *Revue de musicologie*, qui lui succède ? Nous nous appuyons sur un argument de Henri Vanhulst. Tout en remarquant, à juste titre, que « la *Revue de musicologie* [...] n'a pas le monopole des articles présentant les résultats

---

<sup>6</sup> Emmanuel Reibel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris : Honoré Champion, 2005.

<sup>7</sup> Yves Jeanneret, *Écrire la science : formes et enjeux de la vulgarisation*, Paris : Presses universitaires de France (coll. « Science histoire et société »), 1994.

Baudouin Jurdant, *Les problèmes théoriques de la vulgarisation scientifique*, Paris : Éditions des Archives contemporaines, 2009.

<sup>8</sup> Leon Botstein, *op. cit.*, p. 129-145.

<sup>9</sup> Ludwik Fleck, *Genèse et développement d'un fait scientifique*, trad. de l'allemand par Nathalie Jas. 2<sup>e</sup> éd. française (1<sup>re</sup> éd. allemande en 1935), Paris : Flammarion, 2008, p. 81.

<sup>10</sup> Yves Jeanneret, *Penser la trivialité : volume 1 : la vie triviale des êtres culturels*, Paris : Lavoisier (coll. « Communication, médiation et construits sociaux »), 2008.

des recherches des scientifiques », Henri Vanhulst retient ce périodique pour son étude de la musicologie française dans les années 1930 en précisant que la *Revue de musicologie* « renseigne [...] avec beaucoup de précision sur l'état de la discipline en France, tant parce qu'elle est l'organe de la Société française de musicologie, qui est en 1931 reconnue d'intérêt public, que par la présence, à côté des articles de fond de "notes et documents" et de longues rubriques relatives aux "nouvelles musicologiques" et aux publications récentes<sup>11</sup>. » Plusieurs raisons président au choix des figures d'Armand Machabey, d'Amédée Gastoué et de Jacques Chailley. Armand Machabey est l'auteur de deux textes méthodologiques portant sur les deux pratiques d'écritures sur la musique confrontées ici : l'« Essai sur la méthode en musicologie<sup>12</sup> » et le *Traité de critique musicale*<sup>13</sup>. Le texte d'Amédée Gastoué illustre la place qu'occupe l'enseignement de la musique dans l'université française à la fin des années 1930, quelques années après la publication de l'« Essai sur la méthode en musicologie » mentionné ci-dessus. Enfin, Jacques Chailley, en créant en 1951 l'Institut français de musicologie à la Sorbonne a donné une impulsion majeure à l'institutionnalisation de cette discipline ; le *Précis de musicologie* qu'il publie six ans après la fondation de cet organisme universitaire est destiné aux étudiants et futurs musicologues.

## « Musicographie », « musicologie » : traces d'usages

Dans un souci de précision terminologique, nous retraçons d'abord l'évolution sémantique, au XIX<sup>e</sup> siècle, des termes « musicographie », « musicographe », « musicologie » et « musicologue », sans prendre en compte la diversité du vocabulaire utilisé pour qualifier le savoir musical. Nous avons relevé les traces d'usage de ces mots dans des textes numérisés disponibles en ligne. Les bibliothèques numériques étant évolutives, cette recherche ne prétend pas à l'exhaustivité<sup>14</sup> et se concentre sur des ressources en langue française.

### « Musicographie »

Le mot « musicographie » est d'abord employé sous le sens de notation musicale. Il apparaît dès 1804 sous la plume de François-Joseph de Saint-Genois de Grand-Breucq dans ses *Monuments anciens...*, publié à Bruxelles<sup>15</sup> : « La Musique s'écrit. Cet Art porte le nom de Musicographie, ou la Notation musicale. » C'est également cette signification que lui donne Heinrich Bürmann dans son *Programme de la Pangraphie...* en 1807<sup>16</sup>.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la signification de ce terme s'est enrichie. À en croire l'emploi de « musicographie » dans les périodiques musicaux, artistiques ou généralistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ce terme semble renvoyer à toute forme d'écriture sur la musique, y compris la transcription du langage musical proposée par Louis Braille<sup>17</sup>. En 1898, les productions de Friedrich Chrysander qui relèvent de la *Musikwissenschaft* sont qualifiées de « savants

<sup>11</sup> Henri Vanhulst, « La musicologie », Danièle Pistone (dir.), *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris : Honoré Champion, 2000, p. 411-412.

<sup>12</sup> Armand Machabey, « Essai sur la méthode en musicologie », *Revue de musicologie*, t. 12, n° 38, mai 1931, p. 89-98.

<sup>13</sup> *Id.* *Traité de la critique musicale : la doctrine, la méthode, anthologie justificative*.

<sup>14</sup> Ont été consultées les bibliothèques numériques Gallica, Europeana, archive.org, Google Livres, KVK - Karlsruhe Virtueller Katalog, en décembre 2012.

<sup>15</sup> François-Joseph de Saint-Genois de Grand-Breucq, *Monuments anciens, essentiellement utiles à la France, aux provinces de Hainaut, Flandre, Brabant, Namur... et autres pays limitrophes de l'Empire*, Paris : Impr. de Saillant, 1804-1806, p. xvii.

<sup>16</sup> Heinrich Bürmann, *Programme de la pangraphie, partie fondamentale de la caractéristique syntactique, système de notation universelle...* Mannheim : Impr. de Kaufmann et Friederich, 1807.

<sup>17</sup> *Revue musicale Sainte Cécile*, 21/11/1895, p. 21.

travaux de musicographie<sup>18</sup> ». La musicographie inclut en outre la théorie musicale, les ouvrages portant sur un instrument de musique<sup>19</sup>, les biographies de musiciens et la critique musicale<sup>20</sup>.

### « Musicographe »

Le terme « musicographe » désigne d'abord, et cela dès 1827, un instrument inventé par Joseph Masera et qui « sert à écrire la musique tandis qu'on l'exécute », qui « conserve les mesures, la valeur des notes, les accidents, les pauses, les soupirs<sup>21</sup> ».

En 1901, la Société française du Musicographe Reveillé dépose un brevet pour un « Système perfectionné de machine à frapper les flans stéréotypiques pour l'impression de la musique et autres caractères<sup>22</sup> ».

Au sens d'auteur qui écrit sur la musique, les trois premières occurrences du terme « musicographe », dans les bibliothèques numériques consultées, sont de la responsabilité de Théodore Nisard (alias Théodule Normand), l'un des premiers historiens de la musique ancienne ; elles figurent dans des documents de 1839, 1846 et 1847. Dans une lettre du 10 août 1939, Théodore Nisard sollicite l'autorisation de François-Joseph Fétis d'insérer dans son prochain ouvrage ces quelques lignes :

M. Fétis, qu'on peut considérer à juste titre comme le plus profond théoricien et le premier musicographe de l'Europe, partage ce sentiment ; ce savant homme dans un long entretien que j'eus dernièrement avec lui et dans lequel il montra autant de bienveillance que d'érudition, insista beaucoup sur la différence tonale qui existe entre la musique grégorienne et la musique actuelle<sup>23</sup>.

Quelques années plus tard, en 1846, Théodore Nisard, polémiquant contre François-Joseph Fétis, le qualifie, de manière moins flatteuse, de « docte musicographe », dans *Du plain-chant Parisien*<sup>24</sup>. Ce mot apparaît de nouveau sous sa plume et sous celle d'Alexandre Le Clercq en 1847 dans l'édition que les deux auteurs ont réalisé de *La science et la pratique du plain-chant* de Pierre-Benoît de Jumilhac<sup>25</sup> à propos de Jean Cotton, de Guy d'Arezzo et toujours de Fétis, « le musicographe de Bruxelles ».

« Musicographe » désignait alors une personne qui exerçait, de manière significative, l'activité d'écrire sur la musique. Comme l'indiquent les quelques références citées ci-dessus,

<sup>18</sup> *Le Monde artiste, Théâtre, musique, beaux-arts,...*, 10/04/1898, p. 235.

<sup>19</sup> *Le Livre. Revue mensuelle*, 1881 (Bibliographie moderne 2), p. 156.

<sup>20</sup> On trouve encore des exemples d'utilisation du terme « musicographie » dans : *Revue de synthèse historique*, 06/1912, t. 24, p. 348, *Le Monde artiste, Théâtre, musique, beaux-arts,...*, 09/06/1901, p. 369, *La Revue française de Prague : organe de la Fédération des sections...*, 03/1932-12/1932, p. 75.

<sup>21</sup> F. Noël, M. Carpentier, *Nouveau dictionnaire des origines, inventions et découvertes dans les arts, les sciences*, tome 2, Paris : Janet et Cotelte, 1827, p. 338.

<sup>22</sup> *Bulletin des lois de la République française*, XII<sup>e</sup> série, 1<sup>er</sup> sem. 1903, t. 66, partie principale, n° 2443, p. 1313.

<sup>23</sup> Lettre de Théodule Normand à François-Joseph Fétis du 10 août 1839, *Correspondance*, François-Joseph Fétis, rassemblée et commentée par Robert Wangermée, Sprimont (Belgique) : Mardaga (coll. « Musique-Musicologie »), 2006, p. 147-148.

<sup>24</sup> Théodore Nisard, *Du plain-chant Parisien : examen critique des moyens les plus propres d'améliorer et de populariser ce chant adressé à Mgr. l'archevêque de Paris*, Paris : Librairie Catholique de Perisse Frères, 25 février 1846, p. 10.

<sup>25</sup> P. B. de Jumilhac, *La Science et la Pratique du plain-chant, où tout ce qui appartient à la pratique est établi par les principes de la science, et confirmé par le témoignage des anciens philosophes...*, Paris : Louis Bilaine, 1673 ; 2<sup>e</sup> éd. réimprimée d'après l'édition originale, mise dans un meilleur ordre, enrichie de notes critiques et de tables supplémentaires très étendues par Théodore Nisard et Alexandre Le Clercq, Paris : Alexandre Le Clercq, Théodore Nisard, 1847.

cette écriture pouvait être savante, théorique et érudite, et aussi journalistique, ce qui rejoint les usages du terme « musicographie ».

### « Musicologie »

L'emploi du terme « musicologie » semble plus tardif. La première mention de celui-ci dans les bases de données consultées paraît en 1868 sous la plume de Théodore Lajarte (1826-1890) dans *La France musicale* :

La musique et les musiciens ont toujours eu contre eux deux fléaux terribles, qui sont : la routine d'abord, le *serinage* ensuite. C'est notre confrère Azevedo, avec son esprit d'à-propos et sa verve toujours renaissante, qui a fait adopter dans la musicologie ce terme à emporte-pièce<sup>26</sup>.

La musicologie se définirait ici comme étant un discours général sur la musique tel qu'on le tenait dans la presse musicale, l'auteur mentionnant ici ses « confrères de la presse musicale<sup>27</sup> ».

En 1872, Arthur Heulhard (1849-1920) intègre ce mot au titre d'un de ses ouvrages : *La Fourchette harmonique : histoire de cette société musicale, littéraire et gastronomique, avec des notes sur la Musicologie en France*<sup>28</sup>. La Fourchette harmonique est une « association de critiques, de littérateurs, de bibliophiles spéciaux, reliés entre eux par une passion commune pour les choses de la musique et du théâtre » qui se donne pour but de « faire prospérer la littérature musicale », de faire progresser la bibliographie musicale, de publier des écrits sur la musique. Notons dans cet ouvrage une mention qui, loin d'être anecdotique, souligne l'importance qu'ont non seulement les institutions d'enseignement mais aussi les initiatives de leurs dirigeants dans la construction d'une discipline scientifique et la légitimation d'une pratique professionnelle : la création en 1871 de la classe de « littérature musicale » au Conservatoire de Paris<sup>29</sup>, qui semble correspondre, d'après la description rapide qu'en esquisse Arthur Heulhard, au cours d'esthétique et d'histoire de la musique<sup>30</sup>, coïncide avec les premières mentions du terme « musicologie ». L'ouverture de cette classe s'inscrit dans le mouvement général de « professionnalisation de l'histoire de la musique » qui traverse le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>.

Encore ambiguë, bien que présente, la référence à un champ d'étude devient plus explicite en 1875 dans l'*Histoire de la musique et de la théorie de l'Antiquité* de François Auguste Gevaert<sup>32</sup> et dans une recension de *The History of Music (Art and Science)* de W. Chappell par Charles-Émile Ruelle (1833-1912) publiée dans la *Revue archéologique* : « nous

<sup>26</sup> Théodore de Lajarte, « Des concours de lecture pour les sociétés instrumentales », *La France musicale*, tome 33, 1868, p. 143.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Arthur Heulhard, *La Fourchette harmonique : histoire de cette société musicale, littéraire et gastronomique, avec des notes sur la Musicologie en France*, Paris : Alphonse Lemerre, 1872.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>30</sup> Rémy Campos, « *Mens sana in corpore sano* : l'introduction de l'histoire de la musique au Conservatoire », *Le Conservatoire de musique de Paris : regards sur une institution et son histoire*, Emmanuel Hondré (dir.), [Paris] : Association du bureau des étudiants du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, 1995, p. 156.

<sup>31</sup> Philippe Vendrix, « Concezioni diverse della storia musicale », *Enciclopedia della musica. II Sapere musicale*, Jean-Jacques Nattiez (éd.), Turin, Giulio Einaudi Editore, 2002 ; Trad. française : Philippe Vendrix, « Les conceptions de l'histoire de la musique », *Musiques : une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle : 2. Les savoirs musicaux*, Jean-Jacques Nattiez (éd.), [Arles] : Actes Sud, [Paris], Cité de la musique, 2004, p. 639-640.

<sup>32</sup> François-Auguste Gevaert, *Histoire et théorie de l'Antiquité*, Gand : C. Annot Braeckman, 1875, p. 7.

Voir notamment : Danièle Pistone, « Notes sur la musicologie française : bilans et perspectives », *Revue internationale de musique française*, vol. 10, n<sup>o</sup> 29, 1989, p. 109-116.

venons bien tardivement signaler cette publication au public français qui suit avec intérêt les études de musicologie chez nous comme à l'étranger<sup>33</sup>. »

L'usage de ce terme est encore modéré à cette époque, et ce n'est qu'à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle que sa fréquence augmente notablement.

### « *Musicologue* »

On trouve le terme de « musicologue » à partir de 1852 dans l'*Histoire de l'harmonie au moyen âge* d'Edmond de Coussemaker<sup>34</sup> pour caractériser les activités de François-Joseph Fétis, « l'un des plus savants musicologues modernes », et de Théodore Nisard : selon Coussemaker, les « musicologues » se préoccupaient alors vivement de la traduction des neumes, une activité de nature philologique. En 1853, une recension de cet ouvrage par A. J. H. Vincent dans le *Correspondant* reprend ce mot pour qualifier Jean Cotton de « musicologue éminent du XI<sup>e</sup> siècle » et Nisard de « savant musicologue ». On rencontre également ce terme dans les écrits de Joseph d'Ortigue en 1854, de Louis Lambillotte en 1855, de Théodore Nisard en 1856.

Si les mentions du terme « musicographe », au sens d'écrivain sur la musique, précèdent d'une décennie celles de « musicologue », elles apparaissent toutes deux le plus souvent sous la plume de quelques historiens de la musique ancienne, pour la plupart d'entre eux belges ou proches de la Belgique. D'une part, elles coïncident avec la publication d'ouvrages historiques et encyclopédiques « qui renouvellent l'approche historique de la musique », en « recour[ant] de plus en plus à l'archive » et en « utilis[ant] de façon plus systématique la méthode critique<sup>35</sup> ». D'autre part, elles s'inscrivent dans une vie musicale particulièrement riche dans le nord de la France et la Belgique dans les années 1800 à 1850.

Par ailleurs, on qualifiait alors indifféremment de musicologues ou de musicographes les mêmes auteurs sur la musique, comme Jean Cotton, Théodore Nisard et François-Joseph Fétis, pour se restreindre aux exemples cités ici. Cela plaide en faveur d'une grande proximité sémantique des deux termes pendant une grande partie du XIX<sup>e</sup> siècle du moins. Les deux activités se nourrissent de l'essor de la vie de concert, de l'édition musicale et de la presse au cours de ce siècle. Sophie Anne Leterrier note le rôle de l'enseignement et de son organisation « pour faire de la musique un domaine arraché à la fonctionnalité et au divertissement, et promu domaine de connaissance, discipline académique à part entière<sup>36</sup>. » Si le musicologue et le musicographe se confondent encore et profitent tous deux du développement des concerts historiques, de la spécialisation des revues, et de l'intérêt porté à la musique et à son étude, l'écart sémantique entre « musicographe » et « musicologue » se creuse avec la revendication croissante de la formulation d'un discours sur la musique qui, au-delà d'un discours savant, obéisse à des méthodes scientifiques.

## Le discours musicologique en revue

Retracer l'histoire de la revue académique française sur la musique permet aussi de montrer comment s'est progressivement constitué un discours scientifique sur la musique en

---

<sup>33</sup> Charles-Émile Ruelle, [Recension de W. Chappell, *The History of Music (Art and Science)*, F.S.A. Londres : Chappell & co.], *Revue archéologique*, 16<sup>e</sup> année, nouv. série, vol. 30, 1875, p. 199.

<sup>34</sup> Edmond de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris : Didron, 1852, p. 5, 158 et 166.

<sup>35</sup> Sophie Anne Leterrier, « L'archéologie musicale au XIX<sup>e</sup> siècle : constitution du lien entre musique et histoire », *Revue d'histoire des sciences humaines*, vol. 1, n<sup>o</sup> 14, 2006, p. 53 et 56.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 56-57.

France. Arrêtons-nous sur quelques moments cruciaux : la naissance de la revue savante au XVII<sup>e</sup> siècle, l'accroissement de l'offre et la spécialisation des périodiques sur la musique au XIX<sup>e</sup> siècle, la création des premières revues musicologiques au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Les revues savantes généralistes du XVII<sup>e</sup> siècle, comme *Le Journal des sçavans* (1665-...) et *Acta eruditorum...* (1682-1731), ne font porter leurs articles que rarement sur des questions de musique, mais jouent un rôle de première importance pour le développement de des revues de recherche en musicologie, de même que le font les rubriques sur la vie musicale dans les périodiques d'information générale. La place seulement périphérique que l'on accordait à la musique dans les revues savantes donne l'impulsion à la création de publications consacrées spécifiquement aux questions musicales<sup>37</sup> ; ce mouvement de séparation ne concerne pas uniquement la musique, mais de nombreux autres domaines, comme l'a montré Christoph Meinel à propos de la chimie<sup>38</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les premières revues savantes font se côtoyer les écrits savants sur la musique, les annonces et les critiques, un des objectifs de ces périodiques étant de former le goût de l'amateur de musique.

Avec l'élargissement de l'offre musicale et la tendance à la spécialisation disciplinaire, de nombreux titres voient le jour au XIX<sup>e</sup> siècle. S'adressant à un public plus étendu, nombre de périodiques font de leurs lecteurs amateurs des collaborateurs écrivains. Or au XIX<sup>e</sup> siècle, le corps musicographique manque de cohésion. Ainsi, au sein même de ce collectif, celui des critiques est un « ensemble diffus » et « instable » ; ceux-ci ne « forment pas un groupe professionnel spécifique », écrit Emmanuel Reibel, et viennent d'horizons différents : journalistes, musiciens, hommes de lettres, amateurs<sup>39</sup>. Corinne Schneider relève la pluralité des approches de la critique musicale sous le Second Empire<sup>40</sup> et, empruntant à François-Joseph Fétis, distingue deux camps, la « haute critique » et la « critique vulgaire ». La première revendique la compétence, la « méfiance vis-à-vis de sa propre subjectivité », l'impartialité, la méthode, l'élévation du jugement et la volonté de dépassionner ; la seconde, déconsidérée par les défenseurs de la précédente, est le domaine de l'impression et de l'éphémère. Comme en littérature, une critique de la critique tente de conduire cette dernière vers la science, s'appuyant sur l'histoire, la rigueur et la méthode. Cependant, au discours savant s'oppose non seulement la critique journalistique mais aussi la « critique artiste », qui, volontairement, se tourne vers la sensibilité. Cette diversité engendre des conflits de compétences. Ainsi, Rémy Campos, Nicolas Donin et Frédéric Keck dénombrent quatre groupes qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, forment un discours sur la musique : un groupe d'antiquaires ; « un deuxième groupe, le plus nombreux et le plus visible, est celui des musicographes » ; un groupe de théoriciens de la musique ; un groupe « composé des instrumentistes, pédagogues, médecins qui abordent les mécanismes du jeu musical sous l'angle de la physiologie. » Ces groupes ne sont pas hermétiques et leurs membres appartiennent souvent à plusieurs d'entre eux. Rémy Campos, Nicolas Donin et Frédéric Keck décrivent de la manière suivante l'évolution des « rapports de force » qui existent entre ces groupes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle :

---

<sup>37</sup> Imogen Fellinger, « Zeitschriften », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Ludwig Finscher (éd.), Sachteil 10, col. 2255.

<sup>38</sup> Christoph Meinel, « Die wissenschaftliche Fachzeitschrift : Struktur- und Funktionswandel eines Kommunikationsmediums », *Fachschrifttum, Bibliothek und Naturwissenschaft im 19. und 20. Jahrhundert*, Id., Wiesbaden : Harrassowitz, 1997, p. 137-155, (*Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens*, n° 27).

<sup>39</sup> Emmanuel Reibel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris : Honoré Champion, 2005, p. 79.

<sup>40</sup> Corinne Schneider, « « Critique de la critique » sous le Second Empire », *Sillages musicologiques : hommages à Yves Gérard*, Philippe Blay, Raphaëlle Legrand (éd.), Paris : Conservatoire national supérieur de musique de Paris, 1997, p. 89-100.

La troupe des musicographes domine, toujours plus nombreuse au fur et à mesure que la pratique musicale se démocratise et nécessite des médiateurs en masse. Par contre, la minorité historienne devient le fer de lance d'une révolution du discours savant sur la musique qui entraîne l'émergence de nouveaux lieux institutionnels et une radicalisation des méthodes scientifiques du siècle précédent<sup>41</sup>.

Pourtant, au début du XX<sup>e</sup> siècle, cette « minorité historienne » constitue encore une entité « minuscule », selon le terme employé par les auteurs de cette citation. Ce groupe s'engage du côté de la modernité<sup>42</sup> et définit les frontières du territoire musicologique en s'appuyant sur des méthodes empruntées à la philologie, à l'histoire et au positivisme. Il est à l'origine de projets internationaux, de la création de chaires d'enseignement en histoire de la musique, en esthétique et en psychologie musicale, puis en musicologie, de congrès et de publications musicologiques, de sociétés savantes comme la Société française de Musicologie.

À côté de périodiques qui, comme *La Revue musicale* ou encore la *Revue musicale de la S.I.M. (Société internationale de musique)*, réunissaient sur un même support des textes critiques et savants, il s'agit alors de créer des revues plus spécialisées dédiées au discours musicologique comme *L'Année musicale* (1911-1913) puis le *Bulletin de la Société française de musicologie* (1917-1922) publiées toutes deux chez l'éditeur Félix Alcan, éditeur universitaire passionné de musique et qui compte à son catalogue de nombreuses monographies sur la musique<sup>43</sup>. Préciser ici que la maison Alcan est étroitement liée à la Sorbonne et qu'elle a contribué à l'institutionnalisation de disciplines comme la sociologie par exemple n'est pas inutile. Le titre de *L'Année musicale* emprunte d'ailleurs à *L'Année sociologique* fondée par Durkheim et publiée par cette même maison d'édition à propos de laquelle Valérie Tesnières écrit :

Plus qu'une maison qui assimile *a posteriori* des courants de pensée originaux, plus que le point de passage obligé de tout thésard talentueux, l'entreprise Alcan a avant tout été celle qui sait accueillir et faire cohabiter toutes les tendances qui émergent dans la recherche de 1875 jusqu'en 1914. Ces courants à la recherche d'une légitimation vont la trouver dans l'université qui se structure alors, l'éditeur étant un élément central de cette stratégie<sup>44</sup>.

Les fondateurs du *Bulletin de la Société française de musicologie* partagent les motivations décrites dans cette citation. Toutefois, l'engagement pour l'inscription de la musique à l'université n'entraîne pas pour autant un abandon des pratiques d'écriture sur la musique autres que scientifiques. Il faut garder à l'esprit que l'entité que nous qualifions ici de groupe n'est pas homogène. Les premiers musicologues appartiennent au champ musicographique au sens large et accomplissent une carrière très diversifiée : ils contribuent aussi bien à des revues savantes qu'à la rubrique musicale de la presse générale, et publient des ouvrages destinés à un lectorat amateur.

Cette histoire retracée à grands traits illustre une des manières dont se constitue progressivement en France la discipline qualifiée aujourd'hui du nom de musicologie. L'histoire des revues sur la musique montre que la frontière entre les différentes écritures sur

---

<sup>41</sup> Rémy Campos, Nicolas Donin, Frédéric Keck, « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », *Revue d'histoire des sciences humaines*, vol. 1, n° 14, 2006, p. 3-17.

<sup>42</sup> Sophie Anne Leterrier, *op. cit.*, p. 49-69.

<sup>43</sup> Valérie Tesnières, *Le Quadriga : un siècle d'édition universitaire 1860-1968*, Paris : Presses universitaires de France, 2001.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 53.



la musique est parfois tenue et que le musicologue n'a pas, selon les termes de Jean-Jacques Nattiez, le « monopole du discours sur la musique<sup>45</sup> ».

## **Tracer les frontières de la musicologie : le Bulletin de la Société française de musicologie**

Au moment où se constituent les débuts de la musicologie, celle-ci est du côté de la modernité en s'appuyant sur le positivisme et en se préoccupant de « démythologiser » le discours sur la musique, selon le terme de Jolanta Pekacz<sup>46</sup>. Le *Bulletin de la Société française de musicologie* est l'un des supports qui ont participé à tracer des lignes de partage entre les activités du musicologue et celles du musicographe. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, « musicologie » désigne une discipline jeune<sup>47</sup>. En 1917, les auteurs de l'introduction au *Bulletin de la Société française de Musicologie* qualifient en effet la musicologie de « science nouvelle », âgée d'une « vingtaine d'années ».

Par le libellé de son titre, le *Bulletin de la Société française de Musicologie* renforce la place de la « musicologie » dans le paysage français des périodiques dédiés à la musique. Dès le deuxième numéro de la revue, en publiant un « Essai de bibliographie des périodiques musicaux de langue française<sup>48</sup> » de Jacques-Gabriel Prod'homme (1871-1956), l'équipe éditoriale confirme l'appartenance de ce bulletin à une tradition d'écriture sur la musique et à la catégorie des revues sur la musique, tout en affirmant la volonté de faire émerger un mode d'écriture nouveau, musicologique. La fondation de la Société française de musicologie en 1917 représente un moment fort dans la constitution et dans l'identification du collectif disciplinaire : d'une part, la création de cet organisme fait renaître, sous une autre forme, la section française de la Société internationale de musique dont la première guerre mondiale avait interrompu les activités ; d'autre part, elle contribue à la légitimation, à la publicité et à la définition d'objectifs partagés :

[La Société française de Musicologie] réunit la plupart des personnes qui s'adonnent aux recherches musicologiques ; son but est l'étude de l'Histoire de la Musique et des Musiciens, de l'Esthétique et de la Théorie musicales. Ses moyens d'action consistent dans la publication d'un Bulletin périodique, et, éventuellement, de documents, textes et travaux de toutes natures concernant la Musicologie<sup>49</sup>.

L'appartenance du musicologue à un collectif disciplinaire identifié comme tel est ainsi officialisée. Ce partage entre le musicographe et le musicologue, le *Bulletin de la Société française de musicologie* l'établit en publiant les listes des membres de la société savante dont il est l'organe de communication<sup>50</sup>. Les textes méthodologiques de définition de la discipline sont rares dans la *Revue de musicologie* : celui d'Armand Machabey en est d'autant plus significatif ; on peut lire ces écrits comme des tentatives de circonscription du champ d'activité du musicologue et de définition du discours que celui-ci est susceptible de produire.

---

<sup>45</sup> Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris : Christian Bourgois, 1987, p. 227.

<sup>46</sup> Jolanta T. Pekacz, « Memory, History and Meaning : Musical Biography and Its Discontents », *Journal of Musicological Research*, vol. 23, 2004, p. 39-80.

<sup>47</sup> *Bulletin de la Société Française de Musicologie*, n° 1, 1917, p. v-vi.

<sup>48</sup> J.-G. Prod'homme, « Essai de bibliographie des périodiques musicaux de langue française », *Bulletin de la Société française de musicologie*, t. 1, n° 2, 1918, p. 76-90.

<sup>49</sup> *Bulletin de la Société française de musicologie*, t. 1, n° 1, 1917, n. p.

<sup>50</sup> Le *Bulletin de la Société française de musicologie* et la *Revue de musicologie* font paraître, de manière irrégulière, la liste de leurs membres.

En 1931, Armand Machabey publie dans la revue de la Société française de musicologie un « Essai sur la méthode en musicologie » dans lequel il établit une distinction entre les « sujets qui parlent ». Pour lui, définir la musicologie, c'est d'abord délimiter les champs de compétences des personnes qui ont un rapport professionnel avec la musique, c'est départager ceux qui sont autorisés à produire un discours musicologique et ceux qui ne le sont pas, c'est attribuer le statut d'auteurs en musicologie aux uns et le refuser à d'autres :

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

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

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

Le *musicien* crée le fait musical.

Le *musicographe* l'analyse.

La *musicologie* est donc l'étude du fait musical, et son but, d'intégrer la musique dans l'histoire générale, donnant à ce terme le sens le plus large<sup>51</sup>.

Armand Machabey sépare celui qui pratique la musique, le musicien, de celui pour qui elle constitue un objet d'étude et d'écriture. « Musicographe » et « musicologue » sont ici équivalents et recouvrent tous deux le sens d'écriture savante sur la musique. Armand Machabey justifie sa tentative d'élaboration d'une méthode musicologique notamment par « la sélection qu'elle permettra désormais d'opérer parmi les innombrables prétendants à la musicographie<sup>52</sup>. » La méthode musicologique sert d'outil d'exclusion. Or selon Michel Foucault, « il se peut toujours qu'on dise le vrai dans l'espace d'une extériorité sauvage ; mais on n'est dans le vrai qu'en obéissant aux règles d'une « police » discursive qu'on doit réactiver en chacun de ses discours<sup>53</sup> ». Parmi ceux qui écrivent sur la musique, ne sont donc « dans le vrai », pour Armand Machabey, que ceux qui respectent la méthode musicologique.

Celui-ci définit l'écriture musicologique par l'objectivité, par l'ordre, la raison, l'expression d'une compétence dans le domaine musical et dans plusieurs disciplines auxiliaires, par la rigueur, la logique, le travail sur les sources et les références bibliographiques, par un style simple, clair et concis. La clarté, la brièveté, la précision, la pureté, la neutralité, la politesse, la mesure, l'objectivité sont les qualités intellectuelles et d'écriture qu'Armand Machabey attribue au musicologue. Contrairement au critique musical, le chercheur doit se départir de tout jugement de valeur :

Ceci nous amène à insister sur le caractère objectif du travail musicologique. Étant convenu qu'on ne peut jamais éteindre complètement le subjectif, l'auteur doit s'attacher à ne faire intervenir aucun jugement, ni aucune appréciation de valeur qui ne résulteraient que de son évaluation personnelle<sup>54</sup>.

En outre, le musicologue est incité à éviter, dans ses écrits, la subjectivité, l'incompétence, l'imagination, le désordre, la soumission à la mode, l'inconsistance :

On évitera ainsi de tomber dans le travers de nombre d'écrivains, même contemporains, pour qui le travail musicologique est une littérature pléthorique, dans laquelle ils n'expriment que leurs propres réactions, leurs imaginations, ou même, inconsciemment, le reflet d'une mode

<sup>51</sup> Armand Machabey, « Essai sur la méthode en musicologie », *Revue de musicologie*, t. 12, n° 38, mai 1931, p. 89.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, [Paris] : Gallimard, 1971, p. 37.

<sup>54</sup> Armand Machabey, « Essai sur la méthode en musicologie », *Revue de musicologie*, t. 12, n° 39, août 1931, p. 168.

passagère, à moins que ce ne soit la fantaisie d'une interprétation de texte où le mot à mot suffirait<sup>55</sup>.

L'auteur de ces propos met explicitement en doute les compétences de ceux qui n'appliquent pas les méthodes scientifiques. Revendiquant l'importance de la vulgarisation en musique, Armand Machabey souhaite que « les travaux de vulgarisation soient toujours réalisés par des musicologues éprouvés<sup>56</sup> [...] » et regrette que cette activité soit « mal comprise en France », qu'« elle se manifeste en des œuvres superficielles, de seconde ou troisième main, sans documentation certaine et dont le choix des sources est généralement décevant. » Il ne renvoie cependant pas dos à dos la critique musicale et la musicologie. L'historien est « le musicographe qui s'occupe plus spécialement du passé » et le critique « celui qui se consacre aux œuvres contemporaines » :

Il n'y a cependant qu'une illusion d'optique et nous verrons que si le terme *critique* s'applique à l'activité du chroniqueur, il convient aussi exactement au musicologue. En réalité, la critique quotidienne n'est que le dernier avatar d'une fonction qui s'exerce à plein dans la zone supérieure des études historiques propres à la musique. On doit d'ailleurs considérer que la critique de presse est un élément versé au dossier de l'Histoire musicale, et veut être traitée dans l'esprit même de l'histoire<sup>57</sup>.

Est rappelée ici la polysémie du terme « critique », la diversité des formes qu'adopte cette activité et sa capacité à circuler d'un espace à l'autre, de la chronique à la publication scientifique.

Les prises de position d'Armand Machabey exposées ci-dessus sont extraites d'une revue spécialisée ; dans des ouvrages destinés à un grand public ou à des étudiants débutants dans le domaine, on peut relever des propos plus tranchés encore qui participent à tracer les frontières de la musicologie. En effet, les positions d'Armand Machabey se radicalisent dans le « Que sais-je ?<sup>58</sup> » que celui-ci publie en 1962 sur la musicologie. Dans l'*Avertissement* à son ouvrage, Armand Machabey expose son projet :

Le terme de *musicologie*, étymologiquement voisin de celui de musicographie, recouvre dans l'esprit du public et des musiciens professionnels les activités para-musicales les plus diverses ; il me semble avant tout nécessaire de réserver le premier de ces deux termes à la qualification des travaux de première main et d'aboutir à une définition de la musicologie qui déterminera par voie d'exclusion le domaine de la musicographie<sup>59</sup>.

Dans la conclusion de cet ouvrage, définissant la musicologie comme une « discipline para-musicale qui recherche, formule et résout des problèmes se rattachant à l'histoire de la musique, à son esthétique et à la musique elle-même dans ses manifestations diverses », il souhaite contribuer à dissiper la « confusion constante qui se maintient entre le travail du musicologue d'une part, et de l'autre celui du musicographe : compilateur, romancier, critique, cinéaste, conférencier mondain ou populaire, etc. ». Présentant le musicologue comme un travailleur de l'ombre, isolé, indépendant, qui « est assuré de ne retenir de son travail ni profit, ni gloire, ni même de considération<sup>60</sup> », Armand Machabey différencie ces deux acteurs du monde musical selon le critère de leur visibilité, le musicologue adoptant les

---

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>57</sup> Armand Machabey, *Traité de la critique musicale : la doctrine, la méthode, anthologie justificative*, p. 31.

<sup>58</sup> Armand Machabey, *La Musicologie*, Paris : Presses universitaires de France, 1962, 127 p.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 119-122.

valeurs morales de discrétion du scientifique. Comme en 1931, dans la *Revue de musicologie*, il légitime le travail du musicologue par ses qualités comportementales, morales et d'écriture, et par ses compétences, en l'opposant au musicographe.

En ce milieu de XX<sup>e</sup> siècle, d'autres auteurs caractérisent le discours musicologique et le discours musicographique, non en se situant sur le terrain moral ou de la visibilité, mais en termes d'apport de connaissances. À celui qui « voudrait faire de la musicologie<sup>61</sup> », Jacques Chailley expose sa définition de la musicologie dans son *Précis de musicologie* :

[...] la *musicographie* [...] consiste à écrire sur la musique, sans préjuger du contenu de ce qu'on écrit. Il n'y a musicologie que s'il y a *travail neuf et de première main à partir des sources*, avec débouché sur un accroissement de connaissances par rapport à ce qui existait auparavant<sup>62</sup>.

Armand Machabey reprend partiellement ces propos dans sa définition de la musicologie présentée ci-dessus. Mais Jacques Chailley considère cette discipline comme une activité d'écriture sur la musique et détermine non les thématiques qui pourraient concerner le musicologue, mais le type d'écriture que celui-ci doit produire pour élaborer un travail scientifique et participer au développement de sa discipline. La distinction des activités musicologiques et musicographiques se ferait sur le terrain du progrès : alors que le musicographe porte son regard sur les œuvres contemporaines, c'est le musicologue qui, tout en s'intéressant principalement aux œuvres du passé, serait porteur d'innovation dans le champ musical.

Afin de rehausser, dans la hiérarchie des disciplines académiques, la place de la musicologie, fragilisée par la fonction de divertissement de la musique, et de légitimer une activité de recherche sur la musique, certains musicologues ont tenté de dissiper la confusion qui existe entre les diverses « écritures de la musique<sup>63</sup> ». D'autres, comme Amédée Gastoué dans une présentation au Premier Congrès national de la musique en 1937, argumentent en faveur de la construction d'un cursus d'enseignement de la musique de l'école primaire à l'université, enseignement qui « ressortit [...] au domaine de l'activité musicologique », et invitent à créer un « lien [...] étroit, et réel, entre l'enseignement de la musique pratique, de la musicologie proprement dite, et la culture générale de l'esprit. » Alors président de la Société française de musicologie, Amédée Gastoué dresse, dans ce discours publié dans la *Revue de musicologie*, un tableau comparatif de l'enseignement universitaire de la musicologie dans les « grandes nations modernes » que sont les Etats-Unis, l'Angleterre, l'Allemagne, l'Autriche, la Suisse et la France, et déplore le décalage français :

« Et maintenant, chez nous, qu'existe-t-il de semblable ?

Dans l'enseignement supérieur, seules les universités de Paris et de Strasbourg ont des chaires « d'histoire de l'art » musical, car c'est l'euphémisme employé, préparant à la licence d'histoire avec certificat musical, destinée surtout à des futurs professeurs de lycée ou d'université. Encore, ces derniers jours, vient-on de supprimer, par économie, l'une des deux chaires de Paris, celle tenue avec l'autorité que l'on sait par un musicien et un historien de la valeur d'André Pirro<sup>64</sup> !... »

---

<sup>61</sup> Jacques Chailley (dir.), *Précis de musicologie*, Paris : Presses universitaires de France, 1984 [1958], p. 19.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> Christian Corre, *Écritures de la musique*, Paris : Presses universitaires de France (coll. « Écriture »), 1996.

<sup>64</sup> Amédée Gastoué, La musicologie, communication présentée au premier Congrès national de la musique, au nom de la Société française de musicologie, ... *Revue de musicologie*, t. 18, n° 62, 1937, p. 56.

Non seulement la musique n'occupe qu'une place mineure à l'université dans la France de 1937, mais en outre son enseignement se réduit à une approche historique. Amédée Gastoué dénonce le contournement du terme « musicologie », que, selon lui, l'on soumet à une réduction par l'emploi d'« histoire de l'art musical ». Il est à noter que son intervention au congrès commence par la définition du mot « musicologie » et de la circonscription de l'activité auquel il renvoie :

« Le mot : Musicologie, est souvent pris dans un sens restreint, qui ne donne de la signification exacte de cette activité qu'une imparfaite idée.

Pris dans le sens large, Musicologie, au contraire, s'applique à toutes les questions musicales : théorie et pratique, critique et esthétique, histoire de la musique, sciences annexes, comme paléographie, physique, etc<sup>65</sup>. »

L'engagement d'Amédée Gastoué est double : il s'agit d'une part de promouvoir la place de la musique à l'université, et de faire porter cet enseignement sur la musicologie entendue dans ce sens élargi.

Ce discours tenu au Premier congrès national de la musique rappelle le rôle majeur de diffusion de connaissance que tient le *Bulletin de la Société française de musicologie*. Les revues spécialisées contribuent à fédérer les membres d'un collectif, à promouvoir et à légitimer leur discours et leurs activités. Que ce soit par leurs politiques éditoriales, par le choix de leurs auteurs et de leurs textes, ou par leurs prises de position, le *Bulletin de la Société française de musicologie* et la *Revue de musicologie* délimitent les frontières de la musicologie française.

En confrontant ces revues et les textes cités ici, on décèle une tension dans la manière dont les musicologues se situent par rapport aux musicographes historiens du XIX<sup>e</sup> siècle, tels que François-Joseph Fétis par exemple. Sophie Anne Leterrier l'exprime ainsi :

Si les musicologues contemporains ont construit leur identité professionnelle en rejetant dans les ténèbres extérieures de l'amateurisme ce travail pionnier des « antiquaires » et historiens de la musique, il s'en faut pourtant de beaucoup qu'ils ne lui doivent rien<sup>66</sup>.

Effectivement, ces « antiquaires » et ces historiens de la musique comptent parmi ceux que le *Bulletin de la Société française de musicologie* et la *Revue de musicologie*, tout en se démarquant de leurs travaux et de leurs méthodes, érigent en « pères fondateurs » de la discipline<sup>67</sup>.

Compétences, attitudes, positionnements, opérations cognitives, écriture, qualités morales, rapport à l'innovation sont autant de critères qu'Armand Machabey et Jacques Chailley emploient dans les textes cités ci-dessus pour départager le musicologue du musicographe. L'effort de distinction que ces auteurs réalisent entre la « musicographie » et la « musicologie » est le résultat d'un processus long : la synthèse sur l'évolution de ces termes a montré que « musicographie » renvoie, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'écriture sur la musique

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>66</sup> Sophie Anne Leterrier, *op.cit.*, p. 50.

<sup>67</sup> Angélica Rigaudière, *La participation des revues à la construction d'une discipline : The Musical Quarterly (1915-...), Revue de musicologie (1917-...), Archiv für Musikwissenschaft (1918-1927 ; 1952-...)*, Thèse en sciences de l'information et de la communication, dir. Yves Jeanneret et Danièle Pistone, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2009, p. 246-252.

dans un sens large qu'elle a conservé ; si « musicographie » et « musicologie » sont indifférenciés pendant toute la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, une séparation s'opère dès le début du XX<sup>e</sup> siècle. Celle-ci répond à la volonté de faire reconnaître la musicologie comme discipline académique et de l'intégrer à l'université. Sont donc définies des méthodes de travail et d'écriture fondées sur la rigueur, adoptés des modèles extérieurs de scientificité empruntés à des disciplines comme l'histoire, la philologie, mais aussi la sociologie<sup>68</sup>.

Ce mouvement de différenciation entre « musicographie » et « musicologie » pose plusieurs questions : celle de la dénomination des activités professionnelles, celle de la contribution de ce nom à leur reconnaissance institutionnelle et enfin celle de leur positionnement réciproque sur une échelle de valeurs. Cette dernière renvoie notamment aux relations qu'entretiennent, dans le domaine de l'écriture sur la musique, les couples que sont le littéraire et le scientifique, le savant et le profane, le monde de la science et le monde de la vie quotidienne<sup>69</sup>.

Au détour d'une de ses réflexions sur les rapports entre les activités du musicologue et celles du musicographe, Armand Machabey déjoue une « illusion d'optique<sup>70</sup> » à laquelle fait écho le « polyèdre du savoir musical<sup>71</sup> » auquel se réfère Jean-Jacques Nattiez : la pluralité des discours que l'on peut tenir sur la musique, la perméabilité des différentes sphères du monde musical expliquent la proximité des activités qui s'y exercent et la reconfiguration constante des rôles que l'on y tient et des valeurs qui leur sont attribuées.

Angélica RIGAUDIÈRE

Université de Reims Champagne-Ardenne (ESPE)

---

<sup>68</sup> Rémy Campos, « Philologie et sociologie de la musique au début du XXe siècle », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 1, n° 14, 2006, p. 19-47.

<sup>69</sup> Baudouin Jurdant, *op.cit.*

<sup>70</sup> Armand Machabey, *Traité de la critique musicale : la doctrine, la méthode, anthologie justificative*, p. 31.

<sup>71</sup> Jean-Jacques Nattiez, « Pluralità e diversità del sapere musicale », *Enciclopedia della musica. II Sapere musicale*, *id. (op. cit.)* ; trad. française : Jean-Jacques Nattiez, « Pluralité et diversité du savoir musical », *Musiques : une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle : 2. Les savoirs musicaux*, *id. (op. cit.)*, p. 30-34.