



HAL
open science

**Musique en jeu versus Revue de musicologie.
Contestation institutionnelle, opposition éditoriale,
critique épistémologique. Revue des enjeux.**

Guillemette Prévot

► **To cite this version:**

Guillemette Prévot. Musique en jeu versus Revue de musicologie. Contestation institutionnelle, opposition éditoriale, critique épistémologique. Revue des enjeux.. Revue de musicologie, 2017, Un siècle de musicologie en France, 103 (2), pp.255-282. hal-03741818

HAL Id: hal-03741818

<https://hal.science/hal-03741818>

Submitted on 4 Aug 2022

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

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

Tome 103
2017, n° 2

R

Revue de
musicologie

Un siècle de musicologie en France
Histoire intellectuelle de la Revue de musicologie

Volume 1

sous la direction d'Yves Balmer et Hervé Lacombe

IN

sfm
société
française
de musicologie

Musique en jeu versus Revue de musicologie.
**Contestation institutionnelle, opposition éditoriale,
critique épistémologique.**
Revue des enjeux

Guillemette Prévot

Si depuis la Seconde Guerre mondiale la *Revue de musicologie* occupe le paysage éditorial français au point de le dominer de façon exclusive, l'« événement mai 1968¹ » et l'un de ses corollaires inattendus que l'historien et épistémologue François Dosse a qualifié de « revuisme² » modifient brutalement le contexte. Des revues émergent les unes après les autres, telles que *Musique en jeu* en 1970, *Orbis musicae* en 1971, les *Études fauréliennes* en 1972, les *Cahiers Debussy* en 1974, les *Cahiers Recherche/Musique* en 1976, *L'Avant-scène Opera* en 1977, *Musique nouvelle* et la *Revue internationale de musique française* en 1980, les *Cahiers Maurice Ravel* et *Silences* en 1985, *La Nouvelle Revue du Seizième siècle* et *Entretiens* en 1986 ou *Inharmoniques* en 1987, pour ne citer que les revues de musicologie françaises les plus importantes. En se spécialisant dans des périodes, des répertoires ou des espaces géographiques, ces revues sont simultanément le symptôme et la cause d'une mutation de la discipline qui se subdivise et se ramifie. Il s'ensuit mécaniquement une restriction de l'aire d'influence de la *Revue de musicologie* mais également une mise en question de fait de son positionnement éditorial. En effet, et dans la mesure où, comme l'a montré Jacqueline Pluet-Despatin, la naissance de toute revue implique sinon une idée de rupture, du moins la revendication d'une culture, d'une esthétique ou d'une orientation scientifique précédemment absente ou sous-représentée sur la scène intellectuelle³, les revues citées posent à la *Revue de musicologie* la question de l'actualité de son projet éditorial.

1. Michel de Certeau, « Prendre la parole », dans *Études*, 1968, repris dans *La prise de parole et autres écrits politiques*, Paris : Seuil, 1994, p. 51.
2. Jean-François Dosse, *Histoire du structuralisme. Tome 2 : Le chant du cygne, 1967 à nos jours*, Paris : La Découverte, 1992.
3. Jacqueline Pluet-Despatin, « Une contribution à l'histoire des intellectuels : les revues », dans *Cahiers de l'Institut d'histoire du temps présent*, 20, 1992, p. 129.

À cet égard, la revue de musique contemporaine *Musique en jeu*, fondée par Dominique Jameux en octobre 1970, apparaît comme un observatoire privilégié pour analyser ce moment de bascule où la *Revue de musicologie* rencontre la contestation et la concurrence. Tout d'abord parce que la *Revue de musicologie* fait pour *Musique en jeu* office de modèle contre lequel s'inscrire en faux pour légitimer non seulement sa fondation mais ses positions institutionnelle, éditoriale et épistémologique, mais aussi parce qu'à moyen terme *Musique en jeu* participe d'un processus qui impose à la musicologie en général et à la *Revue de musicologie* en particulier d'élargir leur champ de recherche et de multiplier leurs objets d'étude. Dans cette perspective, les contenus éditoriaux de la *Revue de musicologie* et de *Musique en jeu* s'informent mutuellement et éclairent les mutations du paysage musicologique.

Cet angle de vue nous a conduit à prendre l'année 1968 comme première borne chronologique, moment où François Lesure (1923-2001) devient officiellement rédacteur en chef de la *Revue de musicologie* et où cet événement simultanément politique, social et générationnel qu'est mai 1968 invite une partie des musiciens et des musicologues à repenser la place de la musique contemporaine dans la discipline. La seconde borne chronologique correspond au milieu des années 1980, qui coïncide avec la fin de la direction du secrétariat de rédaction par Jean Gribenski et l'apparition de revues de musique contemporaine telles qu'*Entretemps* et *Inharmoniques*. Entre les deux passe le « moment *Musique en jeu*⁴ » ainsi que l'a baptisé Nicolas Donin, qui couvre les années 1970 à 1978.

D'emblée, il convient de préciser qu'il est difficile aussi bien pour la *Revue de musicologie* que pour *Musique en jeu* de parler de « lignes éditoriales » dans la mesure où la première reste très largement tributaire de la production universitaire dont elle n'est par certains aspects que le réceptacle, tandis que la seconde refuse toute médiation entre rédacteur et lecteur, au point de s'opposer à la constitution d'un comité de rédaction dans ses premières années d'existence⁵. Si la *Revue de musicologie* et *Musique en jeu* n'ont donc pas de « lignes éditoriales » au sens où le choix des publications n'est pas nécessairement le fait de leurs secrétariats de rédaction et où leurs articles ne forment pas un corpus cohérent, la cartographie de leurs contenus et l'analyse de leurs évolutions permettent de dégager des lignes de force. Qu'elles soient ou non conscientisées, prescrites ou acceptées, ces dernières structurent l'identité de ces revues, définissant et circonscrivant l'image qu'elles projettent d'elles-mêmes. Dans cet article, l'expression de « ligne éditoriale » renverra donc à ces tendances telles que l'observation les aura dégagées et non telles que les comités de rédaction les auraient définies.

4. Nicolas Donin, « Le moment *Musique en jeu* », dans *Circuit. Musiques contemporaines*, 20/1-2, 2010, p. 25-31.

5. « [Éditorial] », dans *Musique en jeu*, 1, 1970, p. 3.

Cette précision apportée, il s'agit d'analyser la position institutionnelle, la ligne éditoriale et les présupposés méthodologiques qui structurent la *Revue de musicologie* au regard des critiques qu'ils suscitent dans les colonnes de *Musique en jeu*.

Une critique institutionnelle

257

Consciemment ou non, les fondateurs de *Musique en jeu* que sont Dominique Jameux (1939-2015), initiateur du projet qui se présente comme « un intellectuel mélomane⁶ », Jean-Pierre Derrien que Nicolas Donin définit comme un « jeune philosophe sortant de l'École normale supérieure de Saint-Cloud, proche de Boulez⁷ » et Georges Haessig, « amateur de musique contemporaine particulièrement intéressé par le GRM⁸ », répercutent dans le champ éditorial la fracture qu'avait ouverte la création de l'université de Vincennes dans le champ universitaire en affirmant que « sa doctrine, son existence et ses vœux [étaient] révolutionnaires⁹ ». Ainsi et pour le dire autrement, la *Revue de musicologie* et *Musique en jeu* en viennent à polariser la vie musicologique dans le domaine éditorial selon des modalités comparables à celles dont certaines institutions consacrées telles que La Sorbonne, l'École pratique des hautes études, l'université Strasbourg-II, le Centre de la Renaissance de Tours d'une part et l'université de Vincennes de l'autre avaient polarisé la vie musicologique dans le domaine universitaire. La *Revue de musicologie* peut être considérée comme la chambre d'écho de ces pôles universitaires, ce que mettent en évidence les carrières parallèles de certains de ses principaux contributeurs tels que François Lesure (1923-2001), chartiste titulaire de la chaire de musicologie de l'École pratique des hautes études et rédacteur en chef de la *Revue de musicologie* de 1968 à 1973, Michel Huglo (1921-2012), professeur de paléographie musicale à l'EPHE et membre du comité de rédaction de la revue de 1974 à 1995, Gilbert Rouget (1916), fondateur du Laboratoire audiovisuel de l'EPHE et membre du comité de rédaction de 1974 à 1995, Marc Honegger (1926-2003), directeur de l'Institut de musicologie de l'université Strasbourg-II et membre du comité de rédaction de 1974 à 1982 ou Jean-Michel Vaccaro (1938-1998), directeur adjoint du Centre de la Renaissance de Tours et membre du comité de rédaction de 1974 à 1996, etc. Symétriquement, une proportion non négligeable des principaux contributeurs de *Musique en jeu* occupe des postes à responsabilités dans le département de la Musique de l'université de

6. Entretien personnel avec Dominique Jameux, 17 mars 2014.
7. N. Donin, « Le moment Musique en jeu », p. 27.
8. N. Donin, « Le moment Musique en jeu », p. 27.
9. Daniel Charles et Vincent Dehoux, « La Musique à Vincennes », dans *Musique en jeu*, 18, 1975, p. 63-92.

Vincennes, à l'image de Daniel Charles (1949), fondateur du Département et contributeur à *Musique en jeu* de 1971 à 1978, Giuseppe G. Englert (1927-2007), professeur d'analyse, de composition, d'électroacoustique, d'informatique musicale, fondateur du Groupe art et informatique de Vincennes et contributeur à la revue de 1970 à 1972, Ivanka Stoïanova, professeur à Paris VIII et contributrice à *Musique en jeu* de 1973 à 1978 ou encore Vincent Dehoux, professeur d'ethnomusicologie à l'université de Vincennes et contributeur à la revue de 1975 à 1978. Ainsi, dès leurs fondations respectives en 1969 et 1970, l'université de Vincennes et *Musique en jeu* se définissent comme des contre-modèles pédagogiques, culturels, esthétiques et scientifiques aux « institutions » existantes.

Dans ce contexte où nombreux sont ceux qui qualifient leurs initiatives d'« enfants de mai 68 », expression qu'utilisent aussi bien Daniel Charles et Vincent Dehoux à propos du département de la Musique de Paris VIII¹⁰ que Dominique Jameux à propos de *Musique en jeu*¹¹, l'heure est donc à la contestation et les numéros se succèdent dans lesquels *Musique en jeu* dénonce les « institutions défaillantes¹² », les « institutions aliénantes de la vie musicale traditionnelle¹³ », « la carence d'une institution musicale entendue au sens large¹⁴ » ou « la crise des organismes officiels, des administrations centralisées et bureaucratiques, des institutions de prestige et des organisations vermoulues, sclérosées, ou incapables¹⁵ ». L'analyse que fait Jacques Chevallier de ce terme équivoque et polysémique nous autorise à considérer la *Revue de musicologie* comme l'une des « institutions » que condamne *Musique en jeu*. Dans son *Analyse institutionnelle*, le juriste de droit public pose en effet que « toute société est caractérisée par un ordre supérieur aux individus et aux groupes qui assure sa cohésion, réalise son intégration et fonde sa pérennité », dans laquelle l'institution peut être comprise comme « un phénomène social, impersonnel, collectif, présentant permanence, continuité, stabilité » destiné à en garantir « l'ordre et le fonctionnement¹⁶ ». Si la musicologie française des années 1960 peut dès lors être envisagée comme un sous-système social et la *Revue de musicologie* comme l'une des institutions en pérennisant le « système de normes », c'est notamment parce que la *Revue de musicologie* s'inscrit dans le prolongement de la Société française de musicologie

10. D. Charles et V. Dehoux, « La Musique à Vincennes », p. 63-92.

11. Entretien personnel avec Dominique Jameux, 17 mars 2014.

12. « Le Forum de musique contemporaine : deux ans d'activité (juin 1973 - juin 1975) », dans *Musique en jeu*, 19, 1975, p. 97.

13. « CERFI. Une Expérience d'animation musicale de longue durée », dans *Musique en jeu*, 18, 1975, p. 37.

14. « Chronique éditoriale : La Vie en rose », dans *Musique en jeu*, 14, 1974, p. 16.

15. « Chronique éditoriale : La Vie en rose », p. 17.

16. Jacques Chevallier, « L'analyse institutionnelle », dans *L'Institution*, Paris : PUF, 1981, p. 6.

dont elle est l'organe officiel¹⁷ et entretient des liens étroits avec les pôles universitaires dont elle cultive les traditions, perpétue les méthodes, relaie les travaux, au point d'être l'une des vitrines de la recherche française à l'étranger. La *Revue de musicologie* apparaît donc à la génération de mai 1968 comme un pilier de l'« ordre » musical et musicologique et fait à ce titre office de principe d'identification polémique. Ainsi, en affirmant dans l'éditorial du numéro 6 que « *Musique en jeu* n'a pas de sens [...] sauf à se donner pour axe prioritaire la critique d'une institution musicale, au sens large, en laquelle nous reconnaissons un caractère de classe, lequel facilite et autorise l'existence d'une telle revue¹⁸ », la rédaction se sert de la critique institutionnelle à la fois pour légitimer sa fondation, implanter son existence dans le paysage musicologique et définir son identité à la fois *par rapport* à et *contre* des « institutions » telles que la *Revue de musicologie*. Elle s'affirme dès lors comme ce que Georges Lapassade appelle une « contre-institution », soit une « image inversée et négative de la société existante¹⁹ ». Mais si la critique qu'adresse *Musique en jeu* à la *Revue de Musicologie* semble avant tout porter sur sa position d'« institution », elle porte aussi et également sur son contenu éditorial.

Une critique éditoriale

Entre 1968 et 1980, la *Revue de musicologie* ne fait apparaître ni éditorial, ni première personne du pluriel, aucune autre voix que celles, juxtaposées, d'auteurs atomisés dans leurs champs de compétences, leurs périodes, leurs objets d'études respectifs. Pourtant, numéro après numéro, des lignes de force se dégagent qui permettent de reconstituer une ligne éditoriale. Les contenus et leur répartition restent relativement constants entre la fin des années 1960 et le début des années 1980 et s'organisent pour l'essentiel autour d'une demi-douzaine de catégories.

La première et la plus importante en termes de volume (en moyenne un article et trois recensions par numéro entre 1968 et 1982) prend la forme de la présentation, de la description et de l'analyse de sources pour la plupart inédites, qu'il s'agisse de traités, de tablatures, de lettres telles que les « Douze lettres inédites de R. Wagner à E. Shuré (23 janvier 1869-6 février 1878) » découvertes par Alain Mercier en 1968²⁰, d'esquisses telles que celles de *L'Acte préalable* de

17. Henri Vanhulst, « La musicologie », dans Danièle Pistone, dir., *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris : Champion, 2000, p. 411-412.
18. Dominique Jameux, « Sur *Musique en jeu*, et quelques autres questions », dans *Musique en jeu*, 6, 1972, p. 113.
19. Georges Lapassade, « L'analyse institutionnelle », dans *L'Homme et la société*, 19, 1971, p. 185-192.
20. Alain Mercier, « Douze lettres inédites de R. Wagner à E. Shuré (23 janvier 1869-6 février 1878) », dans *Revue de musicologie*, 54/2, 1968, p. 206-221.

Scriabine analysées par Manfred Kelkel en 1971²¹ ou de manuscrits tels que ceux de Marc-Antoine Charpentier décrits par H. Wiley Hitchcock en 1976²², le champ s'élargissant vers la fin des années 1970 pour intégrer des sources rarement exploitées au début de la décennie, comme les registres d'actes²³, les archives notariales²⁴, les livrets de mise en scène²⁵ ou l'iconographie musicale²⁶ sans que les enjeux philologiques traditionnels de reconstitution, transcription, interprétation, authentification, attribution ou datation ne s'en trouvent profondément modifiés. Dans le cas de l'étude de manuscrits tels que ceux de Marc-Antoine Charpentier étudiés par H. Wiley Hitchcock²⁷, il s'agit généralement de retrouver la version primitive d'une œuvre pour en proposer une édition critique ; pour les analyses d'esquisses telles que celles de *Don Carlos* effectuées par Ursula Günther²⁸, de reconstituer la genèse des œuvres ; et pour la publication de correspondances, d'atteindre un niveau de compréhension supérieur d'un contexte biographique de création ou de la psychologie d'un compositeur²⁹. La répartition des répertoires permet en outre de constater un déséquilibre constant à la faveur des périodes les plus anciennes, avec une moyenne par numéro de près de cinq articles ou recensions pour les répertoires médiéval et renaissant, d'un article ou recension pour le répertoire baroque, de plus de deux articles ou recensions pour les répertoires classique et romantique et de moins d'un article ou recension tous les deux numéros pour le répertoire contemporain.

Moins nombreuses sont les études biographiques de compositeurs, de musiciens ou d'éditeurs, dont la fréquence décroît en outre à partir de 1971. Si de la fin des années 1960 au début des années 1970 les auteurs mettent l'accent sur

21. Manfred Kelkel, « Les esquisses musicales de *L'Acte préalable* de Scriabine », dans *Revue de musicologie*, 57/1, 1971, p. 40-48.
22. H. Wiley Hitchcock, « Deux "nouveaux" manuscrits de Marc-Antoine Charpentier », dans *Revue de musicologie*, 58/2, 1972, p. 253-255.
23. Nicole Felkay, « Quelques documents inédits sur l'histoire de la musique (1825-1850) », dans *Revue de musicologie*, 58/1, 1972, p. 94-108.
24. Jérôme de la Gorce, « L'Académie royale de Musique en 1704, d'après des documents inédits conservés dans les archives notariales », dans *Revue de musicologie*, 65/2, 1979, p. 160-191.
25. H. Robert Cohen, « Les livrets de mise en scène et la Bibliothèque de l'Association de la Régie théâtrale », dans *Revue de musicologie*, 64/2, 1978, p. 253-267.
26. H. Robert Cohen, « Les gravures musicales dans l'*Illustration* de 1843 à 1899 », dans *Revue de musicologie*, 62/1, 1976, p. 125-131.
27. H. Wiley Hitchcock, « Problèmes d'édition de la musique de Marc-Antoine Charpentier pour *Le Malade imaginaire* », dans *Revue de musicologie*, 58/1, 1972, p. 3-15.
28. Ursula Günther, « La Genèse de *Don Carlos*, opéra en cinq actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois le 11 mars 1867 », dans *Revue de musicologie*, 58/1, 1972, p. 16-64.
29. Jean-Michel Nectoux peut ainsi affirmer à l'occasion de l'édition de la correspondance entre Saint-Saëns et Fauré que les lettres « apportent sur l'adolescence de Gabriel Fauré des indications psychologiques de première importance », Jean-Michel Nectoux, « Correspondance Saint-Saëns Fauré. II: 1862-1912 », dans *Revue de musicologie*, 58/2, 1972, p. 93.

le comportement social, les traits de caractère ou les propriétés psychologiques de personnalités musicales qu'ils étudient volontiers dans une perspective hagiographique, limitant l'analyse de l'interaction entre œuvre musicale et contexte historique aux influences directes de l'une sur l'autre, la *Revue de musicologie* prend acte de l'évolution du genre dans les recensions qu'elle consacre au *Debussy* de François Lesure, conçu par son auteur comme le passage de la « biographie » à ce qu'il désigne désormais sous le nom de « biographie critique³⁰ » et au *Franz Liszt* de Serge Gut, qui recourt à ce qu'il qualifie de « critique comparative³¹ ».

Suivent ensuite, dans une proportion relativement faible, quelques travaux analytiques s'organisant généralement en ces deux parties que sont la présentation des différentes composantes de l'œuvre et un commentaire suivant son déroulé linéaire. L'écriture de ces analyses est souvent narrative et le caractère en est fortement hagiographique, ce qu'illustrent l'article de Pierre Fortassier « Sur l'épigraphe du XIV^e quatuor de Beethoven³² » ou la recension de Florian Hollard sur un ouvrage d'Uri Toeplitz consacré à la musique pour instruments à vent de Mozart, qui vantent respectivement le « génie beethovenien³³ » et le « génie [mozartien] à la fois le plus limpide et le plus complexe³⁴ ».

Ce tour d'horizon du contenu de la *Revue de musicologie* de la fin des années 1960 au début des années 1980 s'achève avec quelques articles d'ethnomusicologie, peu nombreux mais signés de noms prestigieux tels ceux de Simha Arom, Trâm Van Khê ou Bernard Lortat-Jacob, en moyenne un article tous les deux numéros et moins d'une recension par numéro et quelques articles d'organologie, en moyenne un article ou une recension tous les deux numéros.

Ce premier panorama fait donc affleurer l'image d'un tableau de marqueterie dont les pièces auraient été agencées au gré des découvertes, des spécialités et de l'investissement rédactionnel de ses contributeurs, à la faveur de ce qui apparaît comme une forme de contingence.

Dans cette perspective, nous pouvons comprendre que *Musique en jeu* ait construit son projet éditorial autour de ce qui constituait le principal point aveugle de la *Revue de musicologie*, que Dominique Jameux désigne comme le « fait

30. Marcel Dietschy, compte rendu de « François Lesure, *Debussy*, Genève, Minkoff, 1975 », dans *Revue de musicologie*, 62/2, 1976, p. 333-335. Dans les notes suivantes, la mention « compte rendu » sera abrégée « CR ».

31. Manfred Kelkel, CR de « Serge Gut, *Franz Liszt: les éléments du langage musical*, Paris, Éditions Klincksieck, 1975 », dans *Revue de musicologie*, 62/2, 1976, p. 172.

32. Pierre Fortassier, « Sur l'épigraphe du XIV^e quatuor de Beethoven », dans *Revue de musicologie*, 57/1, 1971, p. 23-28.

33. P. Fortassier, « Sur l'épigraphe du XIV^e quatuor de Beethoven », p. 23.

34. Florian Hollard, CR de « Uri Toeplitz, *Die Holzbläser in der Musik Mozarts und ihr Verhältnis zur Tonartwahl*, Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, 1978 », dans *Revue de musicologie*, 65/1, 1979, p. 94.

musical contemporain dans ses dimensions nouvelles et pour une partie anti-institutionnelles, donc l'improvisation, les musiques de textes, le théâtre musical, les nouvelles pratiques musicales échappant aux vieux schémas traditionnels³⁵ », incarné pour ses rédacteurs par l'esthétique de Pierre Boulez auquel des dossiers thématiques sont régulièrement consacrés, le théâtre musical de Mauricio Kagel au sujet duquel sont rédigées plusieurs séries d'articles, les travaux de compositeurs aussi différents que John Cage, Dieter Schnebel, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Franco Donatoni ou Luigi Dallapiccola dont les analyses d'œuvres et les interviews scandent les huit années d'existence de la revue à raison d'une moyenne de quatre articles par numéro, mais aussi des dossiers thématiques sur des sujets aussi divers que les répétitifs américains, les musiques électroacoustiques ou les partitions graphiques. Lorsqu'il avance que « [Dominique] Jameux avait créé sa revue parce que la *Revue de musicologie* était fermée, je crois, à la musique contemporaine³⁶ », Jean-Jacques Nattiez relaie une idée répandue à l'époque d'une naissance de *Musique en jeu* comme conséquence des silences de la *Revue de musicologie*. Le fait que l'analyse par Célestin Deliège de l'opus 10 n° 4 de Webern dans le premier numéro de l'année 1975³⁷ soit le seul article que la *Revue de musicologie* consacre à ce répertoire entre 1968 et 1982 corrobore cette idée. L'événement paraît d'ailleurs suffisamment exceptionnel à la rédaction de *Musique en jeu* pour qu'elle lui consacre, sous la plume de Jean-Jacques Nattiez, une recension corrosive :

N'est-il pas à peine croyable [...] que *La Revue de musicologie* n'ait, depuis 1945, pratiquement jamais publié d'analyses, que cet article sur Webern soit le premier à lui être consacré et concerne le compositeur le plus « moderne » auquel la *Revue* se soit intéressée depuis les pages d'André Schaeffner sur Stravinsky³⁸ ?

Dans ces dialogues à distance qui s'engagent entre la *Revue de musicologie* et *Musique en jeu*, chacune légitime ses objets en négatif de ceux de l'autre. Ainsi, François Lesure, dans un « Panorama de la recherche musicologique en France depuis 1958 » qu'il cosigne avec Jean Gribenski dans la revue *Acta Musicologica* en 1991, semble *a posteriori* justifier la ligne éditoriale de la *Revue de musicologie* :

Bien que le xx^e s. soit devenu partie intégrante de l'enseignement universitaire, les publications qui le concernent sont de nature trop peu scientifique et de caractère généralement trop engagé pour qu'on puisse faire autrement

35. Entretien personnel avec Dominique Jameux, 17 mars 2014.

36. Entretien personnel avec Jean-Jacques Nattiez, 24 août 2017.

37. Célestin Deliège, « Webern : op. 10 n° 4. Un thème d'analyse et de réflexion », dans *Revue de musicologie*, 61/1, 1975, p. 91-112.

38. Jean-Jacques Nattiez, « *Revue de musicologie*, 1975, n° 1 », dans *Musique en jeu*, 22, 1976, p. 127-128.

ici que de se limiter à quelques travaux d'une certaine ampleur. Une grande partie des études biographiques concernant des compositeurs vivants ont un caractère d'essai journalistique qui leur confère au moment où elles paraissent une utilité évidente, mais ne peuvent généralement servir de base à un travail solide. Elles ont forcément un aspect provisoire, dû davantage à la quasi-impossibilité d'avoir accès à toutes les sources qu'au fameux « recul », jugé autrefois nécessaire pour oser apprécier l'époque contemporaine. À plus forte raison en est-il de même pour les multiples « Entretiens », qui relèvent du type reportage³⁹.

Le titre de *Musique en jeu* est ensuite brièvement mentionné, ainsi que ceux d'*Entre-temps* et *Inharmoniques*. Les objections qu'oppose François Lesure aux tenants de l'étude de la musique nouvelle sont les mêmes que celles qu'oppose à la même époque la communauté historienne à l'Institut d'histoire du temps présent : l'impossibilité de consulter les archives récentes et le caractère nécessairement engagé d'une histoire du fait contemporain⁴⁰. La non-scientificité de quelque travail que ce soit portant sur le répertoire contemporain autorise ainsi le rédacteur en chef de la *Revue de musicologie* à rejeter *Musique en jeu* hors du champ de la discipline, du côté du « reportage » ou de l'« essai journalistique ». Pourtant, à l'heure où François Lesure publie cet article, les témoignages d'acteurs et les sources documentaires non archivistiques font déjà partie des documents de travail des « historiens du temps présent » depuis plus d'une décennie. Il apparaît donc qu'en élargissant le corpus de sources et d'objets de la recherche musicologique aux interviews, analyses d'œuvres contemporaines et essais théoriques de compositeurs, *Musique en jeu* accompagnait le renouveau épistémologique à l'œuvre dans la communauté historienne et anticipait celui que connaîtrait quelque temps plus tard la communauté musicologique.

Pour ce qui est de l'objectivité requise pour tout travail scientifique, René Rémond avait mis fin aux polémiques en affirmant qu'elle était « moins la conséquence quasi-mécanique du recul que l'effet de la capacité de l'historien à faire taire préjugés et préventions⁴¹ ». François Lesure entérine ce déplacement épistémologique et conteste précisément à *Musique en jeu* sa capacité à faire taire ce qu'ils appellent son « caractère engagé ». Il s'agit donc de s'interroger sur ce qui fait le « caractère engagé » de *Musique en jeu* au point de nourrir l'opinion d'une

39. Jean Gribenski et François Lesure, « La recherche musicologique en France depuis 1958 », dans *Acta Musicologica*, 63/2, 1991, p. 233.

40. Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia, *Les courants historiques en France : XIX^e-XX^e siècle*, Paris : Gallimard, 2007, p. 533.

41. René Rémond, « L'Histoire contemporaine », dans François Bédarida, dir., *L'histoire et le métier d'historien en France 1945-1995*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995, p. 250.

non-scientificité de son contenu éditorial. À ce stade de la réflexion, il semble que nous puissions formuler deux hypothèses. Le « caractère engagé » de *Musique en jeu* peut tout d'abord ressortir à l'objectif affirmé par ses fondateurs « de susciter des œuvres et de permettre d'entendre des œuvres⁴² » comme l'affirme Georges Haessig, donc de promouvoir le répertoire contemporain hors du champ de la recherche *stricto sensu*, dans les domaines aussi bien institutionnel (par la création du Forum de Musique Contemporaine en 1973 par exemple⁴³) que scientifique (par le fait d' « avancer dans la question de l'analyse musicale d'œuvres notamment contemporaines⁴⁴ ») ou pédagogique (« réaliser une formation et une information musicales du public⁴⁵ »). Par ailleurs, *Musique en jeu* s'inscrit dans un dialogue permanent avec l'actualité musicale par la critique de la programmation ou de la production d'institutions telles que les Semaines musicales internationales de Paris⁴⁶, le Festival de Royan⁴⁷ ou les Chorégies d'Orange⁴⁸, et le commentaire des directives d'institutions telles que le Centre international de recherche musicale⁴⁹, la Société internationale de musicologie⁵⁰, l'IRCAM⁵¹ ou le ministère de la Culture⁵² à raison de trois articles ou chroniques par numéro en moyenne, conçus par la rédaction de *Musique en jeu* comme des moyens d'agir sur le fait musical contemporain. À l'inverse, la *Revue de musicologie* exclut de son projet éditorial toute forme d' « engagement » et récuse toute fonction de réception ou de commentaire de l'actualité, à l'exception notable du panorama institutionnel dressé par Jean Gribenski en 1971⁵³.

L'autre forme d' « engagement » qui permet à François Lesure d'arguer de la non-scientificité de *Musique en jeu* tient très probablement à sa propension à articular musicologie et idéologies d'extrême-gauche, selon le programme annoncé dans l'éditorial du numéro 3 :

42. Entretien personnel avec Georges Haessig, 4 avril 2014.
43. « Le Forum de musique contemporaine : deux ans d'activité (juin 1973 - juin 1975) », p. 87-105.
44. « Le Forum de musique contemporaine : deux ans d'activité (juin 1973 - juin 1975) », p. 90.
45. « Le Forum de musique contemporaine : deux ans d'activité (juin 1973 - juin 1975) », p. 90.
46. « Chronique éditoriale : La Vie en rose », p. 13-27.
47. « Éditorial », dans *Musique en jeu*, 19, 1975, p. 2-5.
48. Dominique Jameux, « Il faut détruire Orange ! », dans *Musique en jeu*, 21, 1975, p. 81-92.
49. Jean-Étienne Marie, « Le Centre International de Recherche Musicale », dans *Musique en jeu*, 8, 1972, p. 98-99.
50. Jean-Jacques Nattiez, « Le onzième congrès de la Société internationale de musicologie (Copenhague, août 1972) », dans *Musique en jeu*, 11, 1973, p. 111.
51. Gerald Bennet, « La Recherche à l'IRCAM en 1977 », dans *Musique en jeu*, 33, 1978, p. 74-84.
52. Dominique Jameux, « À propos du rapport Maheu : De l'aménagement du territoire musical à la notion d'animation », dans *Musique en jeu*, 23, 1976, p. 32-40.
53. Jean Gribenski, « L'enseignement de la musicologie dans les Universités françaises. I. Rapports. II. Journées d'études de Strasbourg », dans *Revue de musicologie*, 57/2, 1971, p. 191-221.

« Penser la musique aujourd'hui », c'est non seulement exposer ses relations avec une formation sociale donnée, mais aussi bien avec le pouvoir qui s'y exerce⁵⁴.

Dans les quatre premières années de *Musique en jeu*, ce sont en moyenne deux articles par numéro qui sont consacrés au militantisme musicologique ou à la musicologie militante, la thèse de la revue pouvant être résumée dans la formule de Dominique Jameux selon laquelle « Dans notre titre il ne faut pas lire "Musique" mais "Société"⁵⁵ ». Dans la droite ligne d'un Adorno qui affirmait que la musique « reflétait les tendances et les contradictions de la société bourgeoise en tant que totalité⁵⁶ », *Musique en jeu* envisage la musique comme un sous-ensemble économique, social et intellectuel aux structures identiques à celles de la société dans son entier, analyse qui légitime la restriction de la lutte politique au seul champ musical et l'utilisation de la musique contemporaine comme arme dans la « révolution culturelle⁵⁷ » contre le « Répertoire » et les pratiques institutionnelles traditionnelles. Cette thèse est couramment défendue par les contributeurs de *Musique en jeu* dans la première moitié des années 1970, à l'instar d'Ulrich Dibelius qui affirme que « le vrai motif [des œuvres ouvertes] est politique et relève d'un examen critique de la société⁵⁸ » ou de Heinz-Klaus Metzger qui analyse les œuvres collectives comme « des modèles d'anarchie⁵⁹ ». Ainsi, la revue *Musique en jeu* peut être considérée comme le fruit d'une convergence insolite entre engagement politique révolutionnaire et projet esthétique subversif, dans ce contexte d'effervescence et d'initiatives tous azimuts qui suit mai 1968. Dominique Jameux reconnaît d'ailleurs que « la naissance et le développement de *Musique en jeu*, à partir d'octobre 1970, qui se présente sous jaquette rouge et étiquette d'avant-garde – d'avant-garde rouge ! – est largement redevable au climat favorable qui semble baigner la création musicale contemporaine⁶⁰ ». Nous pourrions donc conclure avec Pierre-Michel Menger que si la musique contemporaine devient une arme politique dans la lutte anti-institutionnelle de *Musique en jeu*, c'est « pour des raisons inextricablement esthétiques, sociales et politiques, au moment où contestation sociale du système capitaliste, révoltes étudiantes, utopies de la contre-culture et batailles esthétiques entre Anciens et Modernes

54. Dominique Jameux et Michel Schneider, « Dossier Musique et politique », dans *Musique en jeu*, 3, 1971, p. 83.
55. Dominique Jameux, « Présentation. La Mort Venise », dans *Musique en jeu*, 4, 1971, p. 2.
56. Théodor W. Adorno, « Réflexion en vue d'une sociologie de la musique (1958) », dans *Musique en jeu*, 7, 1972, p. 11.
57. D. Jameux et M. Schneider, « Dossier Musique et politique », p. 83.
58. Ulrich Dibelius, « L'œuvre désœuvrée (fin) », dans *Musique en jeu*, 7, 1972, p. 85.
59. Heinz-Klaus Metzger, « Musique, pourquoi faire ? », dans *Musique en jeu*, 1, 1970, p. 94.
60. « Chronique éditoriale: La Vie en rose », p. 14.

favorisaient les alliances typiques entre avant-gardisme artistique, mouvements sociaux et luttes de génération⁶¹ ». Symétriquement, nous comprenons que le silence assourdissant de la *Revue de musicologie* face aux événements de mai 1968 ou à la création d'œuvres d'envergure telles que *Mare Nostrum* de Mauricio Kagel en 1975 ou le *Grand macabre* de Ligeti en 1977 peut être rapporté au refus de placer le travail intellectuel sur le terrain du militantisme, mais aussi et peut-être surtout à l'exigence d'extériorité par rapport à l'objet d'étude que requiert selon ses rédacteurs toute démarche scientifique. Si les publications de *Musique en jeu* sont jugées par François Lesure comme « de nature trop peu scientifique », c'est donc aussi pour les rapports ambigus qu'elle entretient avec la demande, notamment celle de compositeurs tels que Dieter Schnebel⁶², Costin Miereanu⁶³, Morton Feldman⁶⁴, Earle Brown⁶⁵, Franco Donatoni⁶⁶ ou Giuseppe Sinopoli⁶⁷, dont certains ont pu écrire dans la revue pour « parfaire par l'analyse l'appareil discursif d'explicitation et de légitimation de leurs choix esthétiques⁶⁸ », suscitant de fait un conflit entre analyse musicologique et discours apologétique.

Pour autant, les évolutions que connaissent la *Revue de musicologie* entre 1968 et le début des années 1980 et *Musique en jeu* entre son premier et son dernier numéro respectivement en 1970 et 1978 ne permettent pas de conclure à une totale étanchéité de leurs contenus éditoriaux. En effet, et bien que de manière discrète, la *Revue de musicologie* commence à prendre acte des travaux menés sur le répertoire contemporain à partir de 1975, année de publication de l'analyse déjà mentionnée de l'opus 10 n° 4 de Webern par Célestin Deliège⁶⁹ mais également de recensions de travaux tels que *Les symphonies d'Arthur Honegger* de Jean Maillard et Jacques Nahoum⁷⁰, *La musique en Pologne* de Ludwik Erhardt qui consacre une large part de son étude à Lutoslawski et Penderecki⁷¹, les lettres de Schönberg

61. Pierre-Michel Menger, « Le public de la musique contemporaine », dans Jean-Jacques Nattiez, dir., *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 1 « Musiques du XX^e siècle »*, Arles: Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 1172.
62. Dieter Schnebel, « À propos de *Glossolalie* », dans *Musique en jeu*, 16, 1974, p. 103-104; Dieter Schnebel, « Après *Atemzüge* », dans *Musique en jeu*, 16, 1974, p. 105-106.
63. Costin Miereanu, « Textkomposition. Voie zéro de l'écriture musicale », dans *Musique en jeu*, 13, 1973, p. 49-77.
64. Morton Feldman, « Entre des catégories », dans *Musique en jeu*, 1, 1970, p. 22-26.
65. Earle Brown, « De la forme », dans *Musique en jeu*, 3, 1971, p. 29-44.
66. Franco Donatoni, « Une Halte subjective », dans *Musique en jeu*, 20, 1975, p. 15-20.
67. Giuseppe Sinopoli, « Pour une auto-analyse », dans *Musique en jeu*, 21, 1975, p. 5-9.
68. Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien*, Paris: Flammarion, 1983, p. 80.
69. C. Deliège, « Webern : op. 10 n° 4. Un thème d'analyse et de réflexion », p. 91-112.
70. Georges Favre, CR de « Jean Maillard et Jacques Nahoum, *Les symphonies d'Arthur Honegger*, Paris, Alphonse Leduc, 1974 », dans *Revue de musicologie*, 61/1, 1975, p. 143.
71. Henri Musielak, CR de « Ludwik Erhardt, *La musique en Pologne*, Varsovie, Éditions Interpress, 1974 », dans *Revue de musicologie*, 61/2, 1975, p. 350-351.

sélectionnées et éditées par Erwin Stein⁷² ou encore les *Annales Hindemith* publiées par la fondation éponyme⁷³. La même année, *Musique en jeu* connaît une évolution inverse en direction du répertoire avec la publication de quatre dossiers Wagner⁷⁴, un dossier Debussy⁷⁵, la traduction d'un extrait de *Sonata forms* de Charles Rosen⁷⁶ ainsi que plusieurs articles ou chroniques sur Monteverdi⁷⁷, Haydn⁷⁸ et Mozart⁷⁹. À cette porosité nouvelle des objets d'étude correspond, bien que dans une mesure tout aussi relative, une circulation des rédacteurs. Des figures emblématiques de la *Revue de musicologie* telles que François Lesure, Jean-Michel Vaccaro ou Gilbert Rouget publient dans les colonnes de *Musique en jeu*⁸⁰ tandis que Dennis Collins⁸¹, alors membre du comité de rédaction de *Musique en jeu*, rédige plusieurs recensions pour la *Revue de musicologie* et que Michel Imberty consacre une note aux *Fondements d'une sémiologie de la musique* de Jean-Jacques Nattiez⁸².

L'année 1975 voit donc les trajectoires de la *Revue de musicologie* et de *Musique en jeu* converger, ce qu'expliquerait ce qu'Anne Veitl a qualifié de « tournant de la musique contemporaine⁸³ », que la mise en œuvre des directives du rap-

72. Dennis Collins, CR de « Arnold Schoenberg, *Letters. Selected and edited by Erwin Stein*, Londres, Faber and Faber, 1974 », dans *Revue de musicologie*, 61/1, 1975, p. 145-146.
73. Manfred Kelkel, CR de « Hindemith-Jahrbuch/Annales Hindemith, volume II, publ. par la Fondation Hindemith, Blonay, Mayence, B. Schott's Söhne, 1972 », dans *Revue de musicologie*, 61/1, 1975, p. 147-148.
74. « Dossier Wagner », dans *Musique en jeu*, 22, 1976, p. 2-11 ; « Wagner II », dans *Musique en jeu*, 23, 1976, p. 41-60 ; « Wagner III », dans *Musique en jeu*, 25, 1976, p. 87-104 ; « Richard Wagner: Musique Spectacle IV », dans *Musique en jeu*, 31, 1978, p. 39-106.
75. « [Dossier Debussy] », dans *Musique en jeu*, 31, 1978, p. 2-38.
76. Charles Rosen, « Théories de la forme », dans *Musique en jeu*, 19, 1975, p. 6-20.
77. Dominique Dubreuil, « Monteverdi: *Le Couronnement de Poppée* à l'Opéra de Lyon », dans *Musique en jeu*, 29, 1977, p. 12-14.
78. Marc Vignal, CR de « La Musicologie haydnienne », dans *Musique en jeu*, 27, 1977, p. 111-114.
79. Brigitte Massin, CR de « *La Vie de Mozart* de F.-X. Niemtschek, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, 1976 », dans *Musique en jeu*, 29, 1977, p. 20-22.
80. Jean-Michel Vaccaro, « Musicologie: de la réflexion théorique à la musique vécue. André Souris », dans *Musique en jeu*, 30, 1978, p. 124-126 ; François Lesure, « Debussy et la *Chute de la maison Usher* », dans *Musique en jeu*, 31, 1978, p. 5-6 ; Gilbert Rouget, « Instruments de musique et musique de la possession », dans *Musique en jeu*, 28, 1977, p. 68-91.
81. Dennis Collins, CR de « Allen Forte, *The structure of atonal music*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1973 », dans *Revue de musicologie*, 61/1, 1975, p. 143-145 ; D. Collins, CR de « Arnold Schoenberg, *Letters. Selected and edited by Erwin Stein*, Londres, Faber and Faber, 1974 », p. 145-146 ; Dennis Collins, « Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974. Redaktion: Ernst Hilmar. Vienne, Universal Édition, 1974 », dans *Revue de musicologie*, 61/1, 1975, p. 146-147.
82. Michel Imberty, CR de « Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976 », dans *Revue de musicologie*, 62/2, 1976, p. 336-339.
83. Anne Veitl, *Politiques de la musique contemporaine. Le compositeur, la « recherche musicale » et l'État en France de 1958 à 1991*, Paris: L'Harmattan, 1997.

port Jean Maheu, directeur de la musique au ministère de la Culture entre 1974 et 1977, permet progressivement d'institutionnaliser. La mutation du paysage institutionnel qui s'opère avec la création d'ensembles instrumentaux tels que l'Intercontemporain en 1976 ou celui de centres de recherche tels que l'ACROE (Association pour la création et la recherche d'outils d'expression) en 1976, le CDMC (Centre de documentation de la musique contemporaine) en 1977 ou encore l'IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/musique) en 1977 n'est donc pas sans conséquence sur les lignes éditoriales de la *Revue de musicologie* et de *Musique en jeu*. S'il est difficile d'établir avec certitude un lien de cause à effet entre le tournant institutionnel de la musique contemporaine et l'infléchissement de la ligne éditoriale de la *Revue de musicologie*, nous pouvons néanmoins y voir un effet de conjoncture et par suite une imperméabilité moins importante qu'auparavant de la *Revue de musicologie* à l'actualité musicale.

Pour ce qui concerne *Musique en jeu*, les fondations successives d'institutions consacrées à la musique nouvelle l'éclipsent de la scène contemporaine, rendant de fait caduques ses revendications anti-institutionnelles et les prétentions de son contenu éditorial à l'originalité. L'autre effet de contexte qui éclaire l'infléchissement de sa ligne éditoriale est celui d'un désintérêt relatif du public pour ce répertoire – désintérêt paradoxalement synchrone de son institutionnalisation. Dès 1976, un éditorial de la revue entérine l'inversion de la tendance, constatant que : « la vague et la vogue de “la musique contemporaine” telle qu'on l'entendait aux beaux soirs du Domaine musical, et qui avait connu un brillant retour de flamme vers les années 70 avec les premières SMIP [Semaines musicales internationales de Paris] semblent totalement retombées⁸⁴ ». Dans cette perspective, l'élargissement de l'éventail des sujets traités peut également être compris comme la tentative de compenser le déclin financier consécutif à l'érosion de la sympathie dont avait bénéficié la musique nouvelle.

Mais le chevauchement de leurs contenus respectifs n'a pas le même effet sur la *Revue de musicologie* que sur *Musique en jeu*. Le projet de la *Revue de musicologie* consistant à favoriser la recherche musicologique et les échanges de la communauté de chercheurs conserve toute son actualité, tandis que celui de *Musique en jeu* de promouvoir la création et la diffusion du répertoire contemporain devient progressivement obsolète.

Une critique épistémologique

Les principes qui président à l'élaboration des numéros de la *Revue de musicologie* ne sont jamais explicités autrement qu'entre deux virgules d'une contribution ou

84. « Éditorial : La Musique contemporaine en question », dans *Musique en jeu*, 25, 1976, p. 2.

au détour d'une recension. Au terme du dépouillement d'une quinzaine d'années de la revue, nous pouvons néanmoins émettre l'hypothèse que si cela relève de l'impensé pour une partie des contributeurs, ce qui se joue dans les numéros de cette décennie 1970 élargie de la fin des années 1960 au début des années 1980 est rien moins que la formalisation d'une science musicologique qui passe par trois moyens qu'il convient maintenant d'examiner : la constitution, la délimitation et l'organisation d'un corpus de sources musicales et textuelles ; la stabilisation d'une langue commune ; l'organisation d'une communauté de chercheurs.

De très nombreuses contributions portant sur la mise au jour de documents révèlent l'appropriation par les musicologues de la démarche quantitative et cumulative caractéristique des sciences exactes : « Deux "nouveaux" recueils de psaumes en forme de motets de Claude Goudimel⁸⁵ », « Un supplément inédit aux *Variations Goldberg* de J. S. Bach⁸⁶ », « Quelques nouveaux noms d'élèves de Chopin⁸⁷ », « Quelques documents inédits sur l'histoire de la musique (1825-1850)⁸⁸ », « Les *Chansons spirituelles* de 1597 : une anthologie protestante inconnue⁸⁹ », « La mission de Berlioz en Allemagne : un document inédit⁹⁰ », etc. Pour ce qui est du genre biographique et de l'étude de répertoire, variations sur le double thème de « la biographie du musicien et l'histoire de son œuvre⁹¹ » qui remplissent pages après pages les numéros de la *Revue de musicologie*, l'enjeu réside aussi dans le fait de « fournir des données inédites sur la vie du compositeur et proposer une *relecture nouvelle* de son œuvre⁹² » pour reprendre les termes d'Yves Gérard. La consolidation de la discipline telle que la conçoit la *Revue de musicologie* semble donc passer par la prospection, la collecte et l'accumulation empirique de sources « nouvelles », « inconnues » ou « inédites » dans la perspective d'une complétude toujours plus grande des corpus textuels et musicaux (recueils, anthologies, compléments aux éditions traditionnelles, éditions monumentales, etc.).

85. François Lesure, « Deux "nouveaux" recueils de psaumes en forme de motets de Claude Goudimel », dans *Revue de musicologie*, 54/1, 1968, p. 99-101.
86. Olivier Alain, « Un supplément inédit aux *Variations Goldberg* de J. S. Bach », dans *Revue de musicologie*, 61/1, 1975, p. 244-294.
87. Bertrand Jaeger, « Quelques nouveaux noms d'élèves de Chopin », dans *Revue de musicologie*, 64/1, 1978, p. 76-108.
88. Nicole Felkay, « Quelques documents inédits sur l'histoire de la musique (1825-1850) », dans *Revue de musicologie*, 58/1, 1972, p. 94-108.
89. Dorothy S. Packer, « Les *Chansons spirituelles* de 1597 : une anthologie protestante inconnue », dans *Revue de musicologie*, 65/1, 1979, p. 5-50.
90. Peter Bloom, « La mission de Berlioz en Allemagne : un document inédit », dans *Revue de musicologie*, 66/1, 1980, p. 70-85.
91. Vladimir Fédorov, CR de « P. Cajkovskij, *Literaturnye proizvedenija i perepiska*, Moskva, Muzyka, 1970-1971 », dans *Revue de musicologie*, 58/1, 1972, p. 125.
92. Yves Gérard, CR de « Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré*, Paris, Seuil, 1972 », dans *Revue de musicologie*, 59/1, 1973, p. 135.

Eu égard à cet horizon d'exhaustivité, les musicologues font davantage figure de prospecteurs de musique inouïes ou d'explorateurs en terres immémorées que de théoriciens d'une discipline naissante tandis que le statut de la revue semble osciller entre la caisse des dépôts et consignations et le cabinet de curiosités. De fait, et dans la perpétuation des méthodes des écoles historiques de la fin du XIX^e siècle, la plupart des articles privilégient la description érudite des sources à leur analyse historique, comme si l'urgence résidait dans le fait d'ériger plusieurs siècles de vie musicale en corpus normalisé plutôt que de se livrer d'emblée à sa mise en intelligibilité. En marge d'une recension, Vladimir Fédorov dresse l'utopique tableau exhaustif du territoire musical que la communauté musicologique devrait avoir pour perspective de cartographier :

Le terrain a été suffisamment déblayé pour que l'on ne publie dorénavant : que des documents authentiques, avec un apparat critique et les commentaires indispensables ; que des résultats de recherches spécialisées (ouvrages ou articles isolés) ; que des synthèses suscitées par ces documents ou ces recherches. Ou bien alors des ouvrages monumentaux : sur un compositeur, une école un siècle, une période, un genre, etc. dont les auteurs seraient non seulement armés de l'appareil scientifique le plus moderne mais apporteraient des points de vue nouveaux qu'aucun dictionnaire, aucune encyclopédie, aucune étude isolée n'auraient encore mis en lumière⁹³.

L'étape suivante relève de la mise en cohérence du corpus, d'où la multiplicité des travaux relevant de la bibliographie musicale et musicologique, dans une forme de dialogue international avec la communauté académique. À raison de quatre recensions en moyenne par numéro, il s'agit de tenir le lectorat de la *Revue de musicologie* informé des grandes entreprises de corpus scientifiques de partitions menées en particulier dans les pays anglo-saxons et en Allemagne, de l'édition de sources (manuscrits, recueils d'œuvres, éditions critiques de traités théoriques ou esthétiques, correspondances), d'ouvrages musicologiques (thèses, biographies critiques, études esthétiques, travaux organologiques), mais aussi et surtout d'outils de travail. Une place extrêmement importante est ainsi accordée par la revue à la recension d'encyclopédies, de catalogues raisonnés, de répertoires de sources, de répertoires bibliographiques, d'index de manuscrits, de tables chronologiques, d'appareils bibliographiques, d'inventaires de fonds d'archives et de listes de thèses parues ou à paraître. Le premier numéro de l'année 1971 est à cet égard significatif, qui attire l'attention des lecteurs sur la parution de ces trois instruments de travail que sont le catalogue thématique des œuvres de Beethoven

93. Vladimir Fédorov, CR de « Richard Anthony Leonard, *A History of Russian music*, Londres, Jarrolds, 1956 », dans *Revue de musicologie*, 57/1, 1971, p. 78.

conçu par Eveline Barlitz⁹⁴, le dictionnaire italien de la musique élaboré sous la direction de Guido M. Gatti⁹⁵ et le lexique des abréviations musicales réalisé par Richard Schaal⁹⁶. Ainsi, l'extrême attention qu'apporte la *Revue de musicologie* à la « documentation⁹⁷ » et aux « instruments de travail⁹⁸ » fait apparaître les contours d'un programme de stabilisation d'un corpus musical et textuel dont les pièces auraient préalablement fait l'objet d'un traitement d'authentification, de datation, d'inventaire et de classification.

Le second enjeu scientifique que la lecture d'articles de la *Revue de musicologie* met en évidence ressortit à la normalisation de la nomenclature, condition nécessaire à la production d'un savoir cumulatif et transmissible. Outre les recensions sur l'édition de dictionnaires, de dictionnaires biographiques, de lexiques, les contributions sont relativement nombreuses qui, à l'image de l'article de Michel Huglo sur le trope méloforme d'introït discutant les changements d'acception du terme « trope », selon qu'il est employé par des exégètes, des liturgistes ou des musicologues⁹⁹, ou de l'article de Kenneth Gilbert sur les différentes formes que prendrait le classement des livres de clavecin de François Couperin selon les définitions arrêtées pour les termes « tirage » et « édition »¹⁰⁰, travaillent à fixer la terminologie. La *Revue de musicologie* participe ainsi de cette entreprise internationale qui consiste à quadriller le champ disciplinaire par le langage.

Dans le même temps, et dans la perspective comparable d'instituer la musicologie en régime d'ouverture des savoirs, ce sont les données ressortissant à la musicologie qu'il s'agit de vérifier, d'authentifier, de préciser. En témoigne par exemple la contribution consacrée par François Lesure à la parution du *Dictionnaire de la musique* dirigé par Marc Honegger qui, profitant de ce que « l'ouvrage [serait] complété ou modifié au fur et à mesure que [progresseraient] les études musicologiques », propose de « rectifier des erreurs qui se perpétuent

94. Simone Wallon, CR de « Eveline Barlitz, *Die Beethoven-Sammlung in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek*, Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, 1970 », dans *Revue de musicologie*, 57/1, 1971, p. 71-72.
95. Marc Pincherle, CR de « La Musica, sotto la direzione di Guido M. Gatti, *Dizionario II*, Turin, 1971 », dans *Revue de musicologie*, 57/1, 1971, p. 59-60.
96. Simone Wallon, CR de « Richard Schaal, *Abkürzungen in der Musik-Terminologie, Eine Uebersicht*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1969 », dans *Revue de musicologie*, 57/1, 1971, p. 60-61.
97. Simone Wallon, CR de « Walter Wiora, *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*, Wolfenbüttel, Mösel, 1971 », dans *Revue de musicologie*, 58/2, 1972, p. 266.
98. François Lesure, CR de « Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel, Bärenreiter, 1971 », dans *Revue de musicologie*, 58/1, 1972, p. 124.
99. Michel Huglo, « Aux origines des tropes d'interpolation : le trope méloforme d'introït », dans *Revue de musicologie*, 64/1, 1978, p. 5-54.
100. Kenneth Gilbert, « Les livres de clavecin de François Couperin », dans *Revue de musicologie*, 58/2, 1972, p. 256-257.

d'un dictionnaire à l'autre ». Des amendements sont alors déposés, selon lesquels « Dieupart se prénomme François et non Charles ; La Fage est bien né le 23.3.1801 ; F.J. Nadermann est né en 1781 (non 1773) et N. Naderman en 1782 (non 1780), [...] l'article Pirrota doit être corrigé en Pirrotta, J.-B. Stuck est né à Livourne, non à Florence, Cl. Terrasse est né à l'Arbresle près de Lyon et non à Grand-Lemps, près de Grenoble¹⁰¹ », etc. Loin d'être anecdotique, l'importance accordée par cette recension au travail d'annotation critique révèle que les contributeurs de la *Revue de musicologie* cherchent à se forger des outils de travail fiables et par suite susceptibles de servir de bases de travail communes, et conçoivent l'augmentation des savoirs de manière à la fois collective et collaborative, démarche caractéristique de ce que l'historiographie des sciences qualifie d'*open science*¹⁰².

La formalisation disciplinaire que révèle ce répertoire de pratiques ou pour le dire autrement, toutes ces démarches caractéristiques d'une formalisation disciplinaire, destine de fait la *Revue de musicologie* à des spécialistes. Certaines mentions le précisent d'ailleurs, selon lesquelles un ouvrage ou une édition « mérite la plus grande attention des musicologues¹⁰³ », « s'avère des plus utiles pour la recherche musicologique¹⁰⁴ », « constitue une base solide pour les études à venir et un instrument de travail précieux¹⁰⁵ », « aidera les musicologues et médiévistes¹⁰⁶ », « facilitera grandement la tâche du chercheur¹⁰⁷ », « fera date dans l'histoire de la bibliographie musicale et de la musicologie¹⁰⁸ », « ne manquera pas de susciter des recherches analogues¹⁰⁹ », « [sera] utile à la plus réduite des

101. François Lesure, « Dictionnaire de la musique », dans *Revue de musicologie*, 56/2, 1970, p. 232.
102. Paul A. David, « Common Agency Contracting and the "Emergence" of "Open Science" Institutions », dans *American History Review*, 88/2, p. 15-21.
103. Michel Huglo, CR de « *HandWörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden, Fr. Steiner Verlag, 1972 », dans *Revue de musicologie*, 58/2, 1972, p. 268.
104. Michel Huglo, CR de « Jürg Stenzl, *Repertorium der liturgischen Musikhandschriften der Diözesen Sitten, Lausanne und Genf: Diözese Sitten*, Freiburg/S, Universitätsverlag, 1972 », dans *Revue de musicologie*, 60, 1974, p. 224-225.
105. Simone Wallon, CR de « Edith Weber, *Musique et théâtre dans les pays rhénans*, Paris, Klincksieck, 1974 », dans *Revue de musicologie*, 62/2, 1976, p. 312.
106. Michel Huglo, CR de « Ernst Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grochelo*, Leipzig, Veb Deutscher für Musik, 1972 », dans *Revue de musicologie*, 58/2, 1972, p. 269.
107. André Verchaly, « [Sur plusieurs rééditions en facsimilés réalisées par P. Maillart] », dans *Revue de musicologie*, 58/2, 1972, p. 272.
108. Michel Huglo, CR de « Israël Adler, *Hebrew writings concerning Music in Manuscripts and Printed Books from Geonic Times up to 1800*, Munich, G. Henle Verlag, 1975 », dans *Revue de Musicologie*, 62/2, 1976, p. 296.
109. Jean Gribenski, CR de « Anik Devriès, *Édition et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIII^e siècle: les Boivin, les Leclerc*, Genève, Éditions Minkoff, 1976 », dans *Revue de musicologie*, 63, 1977, p. 181.

bibliothèques musicologiques¹¹⁰ », etc. Ainsi, et en nous appuyant sur l'article déjà mentionné de Jean Gribenski et François Lesure sur « La recherche musicologique en France depuis 1958 », nous émettrons l'hypothèse que la *Revue de musicologie* ait été, au même titre que la Société française de musicologie, destinée à servir la mutualisation des savoirs tout en permettant aux musicologues « d'échapper à un certain isolement¹¹¹ ». Le paradoxe tel que le relève Jean Gribenski tient au fait que les contributeurs de la *Revue de musicologie* élaborent des outils et institutionnalisent des pratiques dans la perspective manifeste d'une formalisation disciplinaire, mais sans expliciter leurs procédures ni se livrer à aucune réflexion d'ordre épistémologique :

Notre critique ne porte donc absolument pas sur les « qualités intrinsèques » de ce travail [*Der Einfluss übertragungstechnischer Faktoren auf das Musikhören* d'Eberhard Kötter], qui sont tout à fait incontestables, mais sur la contribution qu'il apporte à la théorie de la musique, à la musicologie en général. Une méthode à elle seule, même employée avec la plus extrême rigueur, est absolument neutre par elle-même [...] elle ne prend sens que par le sujet choisi, et, surtout, la façon, dont, si réduit soit-il, celui-ci est envisagé, et qui seule lui donne sa valeur, enfin par le cadre de recherches dans lequel il s'insère. Il faut bien constater, malheureusement, que nombreuses sont les études de musicologie [...] qui donnent l'impression que de telles questions ont été à peine posées, aussi bien avant que le travail soit entrepris qu'au cours de sa réalisation. À notre sens, c'est tout à la fois l'esprit de synthèse et la réflexion sur la musicologie elle-même qui font aujourd'hui le plus défaut à notre discipline¹¹².

Ce qui ressort de la lecture de la *Revue de musicologie* et de ce commentaire de l'un de ses futurs rédacteurs en chef est un kaléidoscope de travaux, d'expériences, d'initiatives répondant à des objectifs circonscrits et procédant selon des méthodes spécifiques. Au-delà, les enjeux théoriques, les perspectives méthodologiques et les orientations épistémologiques semblent mal définis ou mal identifiés, phénomène que Jean Gribenski analyse comme un impensé disciplinaire et qui semble d'autant plus paradoxal qu'il contredit les pratiques quotidiennement mises en œuvre. Ainsi, dans une recension qu'il consacre à la parution de *Forma Formans* de Frits Noske, François Lesure reconnaît que son auteur « pose les jalons d'une application des méthodes structuralistes à l'étude de la musique instrumentale de Sweelink », ajoutant plus loin que :

110. F. Lesure, « Dictionnaire de la musique », p. 231-232.

111. J. Gribenski et F. Lesure, « La recherche musicologique en France depuis 1958 », p. 220.

112. Jean Gribenski, CR de « Eberhard Kötter, *Der Einfluss übertragungstechnischer Faktoren auf das Musikhören*. Cologne, Arno Volk Verlag, 1968 », dans *Revue de musicologie*, 56/1, 1970, p. 90.

À en juger d'après le résumé anglais de ce texte, une telle conception implique une remise en cause de nos habitudes, que l'évolution de la musique contemporaine favorise sinon suggère. L'auteur nous doit maintenant des études plus développées dans un domaine où l'on est en droit d'attendre un renouvellement de la musicologie¹¹³.

L'élaboration d'un modèle scientifique qui puisse servir de cadre de référence n'est pas rejetée en tant que tel par la communauté musicologique dont François Lesure esquisse les contours et se fait le porte-parole, la présentant comme ouverte à une « remise en cause de [ses] habitudes ». Pour autant, une extériorité vis-à-vis de l'élaboration de ces démarches est implicitement maintenue (« l'auteur nous doit »), ainsi qu'une forme d'attentisme (« l'on est en droit d'attendre »). La réflexion épistémologique apparaît donc comme n'étant pas du ressort de ce « nous » derrière lequel les traits de la communauté scientifique de la *Revue de musicologie* sont ébauchés.

Par opposition, et en justifiant la fondation de *Musique en Jeu* par la nécessité de remédier à la carence de production théorique sur la musique contemporaine, l'éditorial du premier numéro interpelle son lectorat sur la nécessité de « combler le retard pris en France par rapport au débat sur la musique aujourd'hui, mené en Europe et dans le monde depuis, disons, cinq ans. Pour cela, déprovincialiser la France, traduire, introduire des noms, des idées, des polémiques récentes et importantes.¹¹⁴ » C'est donc d'abord à un renouvellement des pratiques qu'exhorte *Musique en jeu*.

L'une des priorités fixée dès son premier numéro est de faire de la revue une instance permanente de débat interne et externe et de remplir une fonction de réception et de commentaire de l'actualité musicologique¹¹⁵. Contrairement à la *Revue de musicologie* dont la structure de chaque numéro est atomisée entre périodes, répertoires et objets, à l'image du tome 55/1 qui voit les contributions se succéder sur des sujets aussi divers que « La théorie babylonienne des métaboles musicales¹¹⁶ », « Les manuscrits de Keilner et Westphal des suites de J. S. Bach pour violoncelle seul¹¹⁷ », « Les éditions musicales Sieber¹¹⁸ »,

113. François Lesure, CR de « Frits Noske, *Forma formans*, Amsterdam, Frits Knuf, 1969 », dans *Revue de musicologie*, 56/2, 1970, p. 245.

114. « Éditorial », dans *Musique en jeu*, 1, 1970, p. 2.

115. J. Pluet-Despatin, « Une contribution à l'histoire des intellectuels : les revues », p. 135.

116. Marcelle Duchesne-Guillemain, « La théorie babylonienne des métaboles musicales », dans *Revue de musicologie*, 55/1, 1969, p. 3-11.

117. Dimitry Markevitch, « Les manuscrits de Keilner et Westphal des suites de J. S. Bach pour violoncelle seul (BMW 1007-1012) », dans *Revue de musicologie*, 55/1, 1969, p. 12-19.

118. Annick Devriès, « Les éditions musicales Sieber », dans *Revue de musicologie*, 55/1, 1969, p. 20-46.

« Les xylophones équiheptaphoniques des Malinké¹¹⁹ » et « Le théoricien bolognais Guido Fabre¹²⁰ », *Musique en jeu* thématise ses numéros. Le fait que le numéro de novembre 1971 soit organisé autour d'un dossier consacré à la sémiologie, celui de mai 1972 autour de la figure de Mauricio Kagel, celui de novembre 1972 autour du rapport entre psychanalyse et musique ou celui de septembre 1975 autour des œuvres de Franco Donatoni permet de faire de *Musique en jeu* « une revue d'idées et de débats sur la musique¹²¹ ». Le dossier sur la musique pop dirigé par Jean-François Hirsch est révélateur de cette démarche, qui présente successivement des essais politiques, une étude historique, une analyse comparative, un panorama sur des pratiques sociales, l'expérience d'un mouvement particulier, une bibliographie, une filmographie et une discographie sur le phénomène¹²². Mais pour dépasser une juxtaposition de points de vue qui, pour porter sur un même objet, n'en reste pas moins selon le terme quelque peu polémique de Jean-François Hirsch, un « fatras musicologique¹²³ » comparable à celui de la *Revue de musicologie*, *Musique en jeu* promeut aussi l'échange d'opinions. Les rubriques se succèdent donc qui, sous le nom de « Dossier-débat¹²⁴ », « Positions¹²⁵ », « Débats¹²⁶ » ou « Questions, réponses, commentaires¹²⁷ », se donnent pour perspective de « réaliser cette confrontation permanente des idées et des pratiques musicales en forçant dans leur réflexion sur leur propre pratique un certain nombre de musiciens¹²⁸ » et, pourrait-on ajouter, de musicologues. Les échanges entre François-Bernard Mâche et Jean-François Hirsch¹²⁹ sur le statut politique des compositions contemporaines ou entre Jean-Jacques Nattiez et Dominique Avron sur la pertinence d'une transposition des outils de la linguistique

119. Gilbert Rouget et Jean Schwarz, « Sur les xylophones équiheptaphoniques des Malinké », dans *Revue de musicologie*, 55/1, 1969, p. 47-77.
120. Michel Huglo, « Le théoricien bolognais Guido Fabre », dans *Revue de musicologie*, 55/1, 1969, p. 78-82.
121. Dominique Jameux, « Présentation. La Mort Venise », p. 2.
122. « Dossier : La Pop Music [sous la direction de Jean-François Hirsch] », dans *Musique en jeu*, 2, 1971, p. 64-108.
123. Jean-François Hirsch, « Le Stade du miroir (I) ou (pro-)positions pour une dis-location », dans *Musique en jeu*, 6, 1972, p. 81.
124. « Dossier-débat : Musique et Politique », dans *Musique en jeu*, 3, 1971, p. 105-116.
125. « Positions », dans *Musique en jeu*, 6, 1972, p. 61-95; « Positions », dans *Musique en jeu*, 8, 1972, p. 107-116; « Position », dans *Musique en jeu*, 11, 1973, p. 99-108.
126. « Débats », dans *Musique en jeu*, 18, 1975, p. 93-100.
127. « Questions, réponses, commentaires », dans *Musique en jeu*, 20, 1975, p. 71-102; « Questions, réponses, commentaires », dans *Musique en jeu*, 21, 1975, p. 5-19; « Questions, réponses, commentaires », dans *Musique en jeu*, 23, 1976, p. 61-98.
128. Dominique Jameux, « Cinq ans, vingt numéros », dans *Musique en jeu*, 20, 1975, p. 117.
129. François-Bernard Mâche et Jean-François Hirsch, « Une Lettre et sa réponse », dans *Musique en jeu*, 7, 1972, p. 126-128.

tique à l'analyse musicologique sont ainsi emblématiques des échanges de vues dont *Musique en jeu* se prétend le théâtre¹³⁰.

En second lieu, *Musique en jeu* cherche à se distinguer des revues traditionnelles en se présentant comme ouverte aux expérimentations, ce que fait valoir le premier éditorial de la revue avec le ton provocateur qui la caractérise : « nous aimerions une revue ouverte, interrogative, des auteurs pas très sûrs d'eux-mêmes, des lecteurs inquiétés, point confortés¹³¹ ». Un article tel que l'« Essai d'analyse structurale d'œuvres musicales » d'Henri Chiarucci¹³² illustre cette faveur de la revue pour les démarches heuristiques, qui propose de dégager les principes structuraux sous-jacents d'une composition musicale « en partant uniquement de ce qu'un groupe d'auditeurs perçoit comme oppositions significatives dans des séquences isolées de l'œuvre » et ce en mettant en œuvre une procédure scientifique fondée sur un « postulat », un « protocole d'expérience » et une « interprétation des résultats ». S'il finit par conclure que ses résultats sont intéressants « sans être spectaculaires », cet article montre néanmoins que *Musique en jeu* favorise ces nouvelles façons de faire de la musicologie, qui donnent à voir leurs méthodologies et explicitent leurs procédures depuis la formulation des critères de découverte jusqu'aux processus d'élimination des erreurs. À ce qui apparaît comme une indétermination épistémologique de la musicologie traditionnelle – au point que Jean Gribenski peut rapporter d'une journée d'études sur l'enseignement de la musicologie à l'université qu'il « [était apparu] clairement que tous les participants n'avaient pas de la musicologie la même conception¹³³ » –, *Musique en jeu* oppose donc l'expérimentation méthodologique.

La troisième et dernière spécificité épistémologique de *Musique en jeu* par rapport à la *Revue de musicologie* tient à l'attrait de ses contributeurs pour l'interdisciplinarité. Dans la continuité du projet sartrien des *Temps modernes*, du structuralisme enrichi des théories marxistes de Roland Barthes ou de la critique des formes traditionnelles de la pensée d'Henri Lefebvre, *Musique en jeu*, comme beaucoup de revues des années 1960-1970, revendique un « état d'esprit humaniste¹³⁴ » pour reprendre l'expression d'Olivier Mongin. Les tentatives sont donc nombreuses de repenser la musicologie à l'aune de disciplines telles que le structuralisme et la sémiologie qui occupent en moyenne deux articles par numéro

130. Dominique Avron, « Énergétique ou sémiologie de la musique? », dans *Musique en jeu*, 18, 1975, p. 93-97 ; Jean-Jacques Nattiez, « Réponse à Dominique Avron », dans *Musique en jeu*, 18, 1975, p. 98-100.

131. « [Éditorial] », dans *Musique en jeu*, 1, 1970, p. 2.

132. Henri Chiarucci, « Essai d'analyse structurale d'œuvres musicales », dans *Musique en jeu*, 12, 1973, p. 11-44.

133. J. Gribenski, « L'enseignement de la musicologie dans les Universités françaises... », p. 219.

134. Olivier Mongin, « Reclassements et retournements », dans *Le Débat*, 79/2, 1994, p. 47-55.

entre 1970 et 1975 ; le politique, en moyenne près de deux articles par numéro entre 1970 et 1975 ; le lacanisme, en moyenne un article par numéro entre 1970 et 1975, ou la sociologie qui imprègne presque chacune des pages de la revue, ces disciplines étant davantage envisagées comme réservoirs de concepts ou clés de transpositions vers la musicologie que comme totalités cohérentes.

Sur ce point encore, la rupture avec la *Revue de musicologie* est brutale, dont l'ancien rédacteur en chef qu'est François Lesure peut encore affirmer près de vingt ans plus tard qu' « au chapitre de la musicologie générale ou systématique, [...] le structuralisme et d'autres courants de pensée ont traversé l'horizon sans que la musicologie s'en trouve nullement troublée¹³⁵ ». La *Revue de musicologie* avait pourtant accompagné à quelques reprises les recherches dans d'autres domaines que la philologie, l'étude de répertoire ou l'histoire biographique. Même si la structuration de ses contenus avait relativement peu évolué entre la fin des années 1960 et le début des années 1980, la revue avait élargi ses champs d'étude vers l'analyse sémiologique avec l'article de Jean-Michel Vaccaro intitulé « Proposition d'analyse pour une polyphonie vocale¹³⁶ » ou sa recension de *Langage, Poésie, Musique* de Nicolas Ruwet¹³⁷, la méthodologie analytique avec des articles tels que celui de Robert Fajon sur le récitatif de l'opéra lullyste qui proposait d'appliquer les méthodes statistiques à l'analyse stylistique¹³⁸ ou encore l'épistémologie qui commence à faire son apparition au détour d'articles tels que celui de Célestin Deliège sur l'opus 10 n° 4 de Webern¹³⁹. Sans qu'il soit possible d'affirmer avec certitude que *Musique en jeu* soit à l'origine de ce regard porté par la *Revue de musicologie* au-delà de ses horizons coutumiers, un commentaire de Jean Gribenski permet de formuler l'hypothèse que certains des contributeurs de *Musique en jeu*, spécialisés comme Jean-Jacques Nattiez dans la sémiologie ou comme les chercheurs du Groupe de sociologie de la musique de Paris VII auquel *Musique en jeu* ouvre largement ses colonnes dans la « musicosociologie¹⁴⁰ », avaient ébranlé certaines de ses habitudes de recherche :

Ces méthodes traditionnelles d' « analyse », qu'une bonne partie de la critique littéraire a abandonnées depuis plusieurs années, il semble que certains musicologues commencent eux aussi à les mettre en cause et à chercher à

135. J. Gribenski et F. Lesure, « La recherche musicologique en France depuis 1958 », p. 233.
136. Jean-Michel Vaccaro, « Proposition d'analyse pour une polyphonie vocale », dans *Revue de musicologie*, 61/1, 1975, p. 35-58.
137. Jean-Michel Vaccaro, CR de « Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paris, Ed. du Seuil, 1972 », dans *Revue de musicologie*, 59/1, 1973, p. 119-120.
138. Robert Fajon, « Propositions pour une analyse rationalisée du récitatif de l'opéra lullyste », dans *Revue de musicologie*, 64/1, 1978, p. 55-75.
139. C. Deliège, « Webern : op. 10 n° 4. Un thème d'analyse et de réflexion », p. 109-111.
140. Konrad Boehmer, « Adorno, musique, société », dans *Musique en jeu*, 7, 1972, p. 37.

l'aide d'autres sciences humaines, sociologie et linguistique en particulier, des voies nouvelles d'approche de la musique. Si l'on veut sortir de l'impasse, cette recherche paraît indispensable¹⁴¹.

Dans le même temps, les travaux historiques de la *Revue de musicologie* s'ouvrent peu à peu à l'histoire institutionnelle, ce qu'illustreraient les articles de Jean-Michel Nectoux sur la Société musicale indépendante¹⁴² ou de Jérôme de la Gorce sur l'Académie royale de musique¹⁴³ et les analyses se complexifient qui, se limitant de moins en moins au travail de description exhaustive et systématique des documents mis au jour, commencent à faire dialoguer les œuvres avec leurs contextes social ou professionnel de création et de production, ce dont témoignent les articles de H. Robert Cohen sur les livrets de mise en scène de la bibliothèque de l'association de la régie théâtrale¹⁴⁴ ou de Joëlle Caullier sur les chefs d'orchestre allemands à Paris entre 1894 et 1914¹⁴⁵. À cet égard, l'article d'Élisabeth Olivier-Bernard sur « Jules Pasdeloup et les Concerts Populaires¹⁴⁶ » peut être considéré comme emblématique du léger déplacement épistémologique que connaît la *Revue de musicologie* au début des années 1970. L'auteur investit le champ de l'histoire institutionnelle laissé en friche par la *Revue de musicologie*, convoquant ponctuellement l'histoire politique, l'histoire économique, l'histoire sociale ou l'histoire urbaine pour éclairer son propos. Au regard de la plupart des contributions de la *Revue de musicologie*, cet article présente donc l'originalité de ne pas isoler la musique de ses contextes économique, social et intellectuel de production et de représentation. Pour autant, il conserve les traits distinctifs de la musicologie telle qu'elle se pratiquait dans les décennies précédentes, à savoir une survalorisation des éléments d'explication se rapportant à des considérations biographiques, un récit en forme de narration chronologique et linéaire, une littérature subjective, une prépondérance de la description sur l'analyse et la mise en perspective historique et une utilisation de la source comme élément d'illustration davantage que comme matière à discussion critique. Ainsi, même lorsqu'ils élargissent le

141. Jean Gribenski, CR de « Hans-Rudolf Dürrenmatt, *Die durchführung bei Johann Stamitz*, Bern und Stuttgart, Paul Haupt, 1969 », dans *Revue de musicologie*, 58/1, 1972, p. 121-123.
142. Jean-Michel Nectoux, « Ravel/Fauré et les débuts de la Société musicale indépendante », dans *Revue de musicologie*, 61/2, 1975, p. 295-318.
143. Jérôme de la Gorce, « L'Académie royale de musique en 1704, d'après des documents inédits conservés dans les archives notariales », dans *Revue de musicologie*, 65/2, 1979, p. 160-191.
144. H. Robert Cohen, « Les livrets de mise en scène et la bibliothèque de l'association de la régie théâtrale », dans *Revue de musicologie*, 64/2, 1978, p. 253-267.
145. Joëlle Caullier, « Les chefs d'orchestre allemands à Paris entre 1894 et 1914 », dans *Revue de musicologie*, 67/2, 1981, p. 191-210.
146. Élisabeth Bernard, « Jules Pasdeloup et les Concerts Populaires », dans *Revue de musicologie*, 57/2, 1971, p. 150-178.

champ de recherches de la *Revue de musicologie*, la plupart de ses rédacteurs restent marqués par les pratiques de « l'histoire des faits ».

Le langage est alors le dernier point sur lequel *Musique en jeu* s'oppose à la musicologie traditionnelle telle que la *Revue de musicologie* l'incarne. Le style de la revue de musique contemporaine révèle un goût assez communément partagé pour une écriture analytique hautement conceptuelle, une rationalité dure rejetant toute forme de rhétorique ou de récit, bannissant la métaphore, refusant le lyrisme, proscrivant ce qu'Ivanka Stoïanova qualifie de « narrativité psychologique conventionnelle¹⁴⁷ ». Nous pouvons comprendre ces empreintes linguistiques comme une « écriture¹⁴⁸ » au sens que Roland Barthes donne à ce terme, mais plus certainement encore comme le moyen pour cette génération de faire œuvre de « distinction¹⁴⁹ » contre les élites intellectuelles traditionnelles. Ainsi, contre un triangle que nous pourrions qualifier d'académique (génération de l'après-guerre, musicologie biographico-narrative, répertoire) se dresse un autre triangle (génération de mai 1968, écriture conceptuelle et avant-garde musicale).



En 1978 et après huit années d'existence, *Musique en jeu* s'arrête pour des raisons d'ordres simultanément politique, institutionnel, éditorial et économique. Son identité s'est progressivement dissoute après l'institutionnalisation de la musique contemporaine, la vague de contestation qui alimentait ses ventes après mai 1968 est retombée, ses auteurs se sont progressivement établis à la radio, dans des centres de recherche, à l'université. Pour autant, la comparaison du premier éditorial de *Musique en jeu* et du premier éditorial de la *Revue de musicologie* durant la période que nous avons dépouillée (celle-ci commençant en 1968) suggère que le projet de la première n'est pas complètement enterré.

Comme nous l'avons déjà mentionné, *Musique en jeu* affirmait lors de sa fondation en octobre 1970 qu'il fallait « commencer à combler le retard pris en France par rapport au débat sur la musique aujourd'hui, mené en Europe et dans le monde depuis, disons, cinq ans. Pour cela, déprovincialiser la France, traduire, introduire des noms, des idées, des polémiques récentes et importantes ». L'éditorial précisait un peu plus loin : « Nous avons fait place aux auteurs et compositeurs de la nouvelle musique les plus divers de tendance [...] Il ne reste plus qu'à vous demander de venir et nous écrire une fois que vous aurez eu ce premier numéro entre les mains. Aucun mot de passe, aucun prétexte ne sont

147. Ivanka Stoïanova, « Musique répétitive », dans *Musique en jeu*, 26, 1977, p. 72.

148. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1972, p. 14.

149. Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris : Minuit, 1979.

nécessaires¹⁵⁰ ». Dans son second volume de l'année 1979, la *Revue de musicologie* publie le premier éditorial de la période que nous avons dépouillée (celle-ci commençant en 1968) dans des termes comparables :

280

Une nouvelle revue de musicologie :

Nous souhaiterions que, sans renoncer en rien à son caractère scientifique, notre revue s'insère dans les grands débats qui occupent la scène musicologique internationale, qu'il s'agisse de facture, d'interprétation, de langage... Nous aimerions que tous nos lecteurs considèrent la *Revue de musicologie* comme le lieu de rencontre de leurs idées, de leurs travaux, de leurs choix, et surtout comme un moyen d'expression nullement réservé à tel ou tel courant de pensée. Des suggestions, des commentaires, et plus encore, des propositions d'articles sont les bienvenus.

Jean Gribenski, Jean-Michel Nectoux¹⁵¹

Il semble significatif que la *Revue de musicologie* présente, dans un ordre identique, les trois idées clés de l'éditorial fondateur de *Musique en jeu*, soit l'ouverture aux débats musicologiques internationaux, un libéralisme esthétique, l'appel à contribution des lecteurs. Ainsi, malgré le caractère ponctuel et conjoncturel de *Musique en jeu*, ses perspectives et ses modes opératoires ne seront pas restés sans suite. Et en ouvrant ses colonnes aux répertoires, réflexions, méthodes et débats de son temps, la *Revue de musicologie* aura fait preuve d'une capacité d'ouverture qui explique probablement son exceptionnelle longévité.

150. « [Éditorial] », dans *Musique en jeu*, 1, 1970, p. 2-3.

151. « [Éditorial] », dans *Revue de musicologie*, 65/2, 1979, p. 117.

REVUE DE MUSICOLOGIE



TOME 65

1979 N° 1

FIGURE 1 • Page de couverture, *Revue de musicologie*, 1979/1



L'AUTEUR Guillemette Prévot est diplômée des classes d'histoire de la musique et d'esthétique du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Ses recherches portent sur les relations entre musique et politique. Dans le cadre du master de musicologie au Conservatoire de Paris, elle a réalisé des mémoires portant sur le concept d'avant-garde, le futurisme russe des années post-révolutionnaires, la revue *Musique en jeu* comme chronique musicale et sociale de l'après mai 68, ainsi que l'engagement syndical et les grèves de musiciens au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Contact : guillemetteprevot@gmail.com

RÉSUMÉ Lorsque la revue *Musique en jeu* est fondée aux lendemains de mai 1968, elle conteste à la *Revue de musicologie* la place prééminente que cette dernière occupe dans le paysage éditorial français depuis la Seconde Guerre mondiale. En creux de sa posture anti-institutionnelle, de son engagement pour la musique contemporaine, de son inclination pour les idéologies d'extrême gauche ou de sa propension à l'interdisciplinarité, l'historien peut lire dans *Musique en jeu* une critique de la position institutionnelle, de la ligne éditoriale et de l'orientation épistémologique de la *Revue de musicologie*. L'histoire des divergences et convergences de ces deux revues permet d'appréhender les enjeux que recouvrent les mutations de la musicologie dans les années 1970.

ABSTRACT When the journal *Musique en jeu* was founded, in the aftermath of May 1968, it came to rival the preeminence of the *Revue de musicologie*, which, since the end of World War II, had been the leading scientific music journal in France. The anti-institutional posture of *Musique en jeu*, its support of contemporary music, its promotion of leftwing ideologies, and its predilection for interdisciplinarity, all amounted to an implicit criticism of the establishmentarianism, editorial posture, and epistemological orientation of the *Revue de musicologie*. The history of the divergences and convergences of these two journals allows the historian to understand the principal changes in musicology in the decade of the 1970s.

