

# Annuaire du Collège de France

121<sup>e</sup> année

2020  
2021

Résumé des cours et travaux



COLLÈGE  
DE FRANCE  
— 1530 —



# Annuaire du Collège de France

Cours et travaux du Collège de France

121 | 2024  
2020-2021

---

## Sociologie du travail créateur

Pierre-Michel Menger

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/annuaire-cdf/19740>

DOI : 10.4000/12kut

ISBN : 978-2-7226-0778-1

ISSN : 2109-9227

### Éditeur

Collège de France

### Édition imprimée

Date de publication : 18 novembre 2024

Pagination : 609-632

ISBN : 978-2-7226-0777-4

ISSN : 0069-5580

Ce document vous est fourni par Collège de France



### Référence électronique

Pierre-Michel Menger, « Sociologie du travail créateur », *L'annuaire du Collège de France* [En ligne], 121 | 2024, mis en ligne le 18 novembre 2024, consulté le 28 novembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/annuaire-cdf/19740> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12kut>

---

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

## SOCIOLOGIE DU TRAVAIL CRÉATEUR

**Pierre-Michel Menger**

Professeur au Collège de France

---

La série de cours « Comment achever une œuvre ? Travail et processus de création (suite). Études de cas » est disponible, en audio et vidéo, sur le site internet du Collège de France (<https://www.college-de-france.fr/agenda/cours/comment-achever-une-oeuvre-travail-et-processus-de-creation-suite-etudes-de-cas>), ainsi que le colloque « Le travail des artistes : marchés, réputations, rémunérations » (<https://www.college-de-france.fr/agenda/colloque/le-travail-des-artistes-marches-reputations-remunerations>).

---

### COURS - COMMENT ACHEVER UNE ŒUVRE ? TRAVAIL ET PROCESSUS DE CRÉATION (SUITE). ÉTUDES DE CAS

#### INTRODUCTION

Le cours a poursuivi, pour la seconde année, l'exploration du cheminement de l'activité créatrice, selon deux principes directeurs :

- 1) la contextualisation et la qualification des ressources et des contraintes qui peuvent influencer, modeler ou dicter le cours de l'activité créatrice ;
- 2) l'étude du mouvement interne de ce type de travail, qui a servi de modèle aussi fascinant qu'énigmatique, et qui demeure plus que jamais sollicité dans toute la masse considérable de réflexions et d'initiatives attachées aux transformations contemporaines du travail, notamment à travers l'invocation de qualités clés à rechercher, à solliciter, ou à libérer dans le travail, au premier rang desquelles figure la capacité de créativité.

Pour la base analytique nécessaire à l'examen du processus de création et de son achèvement ou de son inachèvement, quels outils employer ?

Je mobilise des théories, des raisonnements, des modèles, des notions et des matériaux empiriques qui ont été produits par de nombreuses disciplines : la sociologie, le droit, l'économie, l'histoire, la psychologie, la psychanalyse, les disciplines d'étude des arts – histoire de l'art, musicologie, études littéraires, génétique littéraire. Je ne place pas tout cet appareil analytique sous le contrôle de l'une des disciplines citées, puisque les différents problèmes étudiés relèvent de plusieurs approches, et que les zones de convergence théorique sont suffisamment nombreuses pour que l'essentiel de l'analyse à conduire relève avant tout de critères de pertinence et d'efficacité explicatives.

### COURS 1 - L'ACHÈVEMENT, L'INACHÈVEMENT ET LA DURABILITÉ DES ŒUVRES

Comment approcher l'œuvre sans recourir uniquement à l'étude monographique ? Il faut revenir au processus dont l'œuvre, comme cas individuel, est le terme, autrement dit au processus d'individuation. Selon Gilles-Gaston Granger<sup>1</sup>, l'individuation est le résultat d'une « multiplicité de structurations concurrentes simultanément possibles ». Nous voici introduits à la dynamique des activités qui contiennent, en raison même de leur teneur en inventivité, de multiples cheminements possibles, non seulement au point d'origine du travail à déployer, mais dans son cours même. On peut faire entrer cette argumentation en résonance avec certaines des analyses de Maurice Merleau-Ponty, ou avec l'application de la philosophie pragmatique d'un John Dewey à l'étude de l'art comme expérience (selon le titre de son livre fameux). Cette argumentation conduit à poser que les caractères d'imprévisibilité, d'incertitude, de jeu et de surprise, qui sont associés à la variabilité dans le cours d'un travail d'invention et de création, doivent demeurer en tension avec les mécanismes de contrôle progressif qui dessinent l'arc d'une réalisation, et avec les routines issues d'apprentissages précédents.

Par ailleurs, en réalisant que le cheminement de leur travail n'est pas entièrement déchiffrable et indéchiffrable par eux-mêmes d'abord, les créateurs peuvent vouloir en conserver des traces multiples pour chercher à en comprendre le processus, pour en réviser le résultat, mais aussi pour puiser dans le réservoir des possibilités inexploitées.

Il faut aussi demander ce qu'il advient des œuvres inachevées, si elles sont traitées autrement que comme des rebuts ou des restes malheureusement privés de la pleine valeur et de l'entière signification que peut recevoir l'œuvre complète, achevée, et identifiée comme telle.

L'histoire des arts est peuplée de cas d'œuvres inachevées, sculptures de Michel-Ange ou de Rodin, toiles de Léonard de Vinci, Turner ou Picasso, symphonies de Schubert, Bruckner ou Mahler, opéras de Berg ou Debussy, romans de Kafka, James, Musil ou

---

1. G.-G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Armand Colin, 1968.

Dickens, œuvres philosophiques de Pascal ou Nietzsche, tentatives d'œuvres sommes comme le *Livre* de Mallarmé ou la symphonie *Universe* de Charles Ives, transcriptions explicites des tâtonnements du créateur comme celle qui est pratiquée par Ponge dans *Pour un Malherbe*. Elles sont énigmatiques si aucune information ne nous est parvenue sur le cours interrompu de leur création. Elles peuvent aussi avoir été décrites par leur auteur comme impossibles à achever parce que cent fois recommencées et cent fois récusées. Elles ont pu être remisées et redécouvertes par l'artiste ou par la postérité et mises en circulation, avec ou sans le consentement explicite de l'artiste (Kafka fut heureusement trahi par son ami et exécuteur testamentaire Max Brod), elles ont pu être interrompues brutalement par la mort de l'artiste.

Nous achevons sans cesse beaucoup de choses, des actions, des gestes, des pensées, des mouvements. Notre travail se matérialise sans cesse dans des produits – des objets, des constructions, des meubles, des textes, des mémos, des messages, des conversations, des consignes, des décisions. Mais très peu de ce que nous menons à un terme est candidat à une durée supérieure à celle que fixe l'usage fonctionnel<sup>2</sup>. La capacité de durer, de franchir les époques, et même d'être candidat à une forme d'éternité, autrement dit ce qui se nomme d'un mot un peu ingrat mais commode la durabilité, est une caractéristique étonnante des œuvres. Dans l'univers des produits du travail humain, selon l'analyse classique de Hannah Arendt<sup>3</sup>, l'œuvre d'art dispose d'une caractéristique à peu près unique, celle de pouvoir susciter durablement l'admiration et d'obtenir un succès qui peut devenir universel et indéfini.

Pour prétendre durer, les œuvres doivent obéir à un processus de production qui n'est précisément pas celui des biens définis et conçus pour rendre un service bien spécifié, un service qui définit leur fonction et leur utilité. Ces biens-là connaissent l'obsolescence et la mise au rebut, non seulement en fonction de l'usure que provoque leur usage fonctionnel<sup>4</sup>, mais aussi par le jeu des innovations qui déclassent ces objets existants et les condamnent à l'inutilité sans valeur, pour faire place à des objets et procédés destinés à rendre les mêmes services avec plus d'efficacité ou à

---

2. Seule la muséification de certains types d'objets candidats à être collectionnés et/ou à retracer l'évolution des techniques et des modes, ou la constitution de réserves d'objets, costumes, vêtements destinés à ressusciter le passé, par exemple dans les productions cinématographiques ou audiovisuelles qui transportent leur action dans le passé proche ou lointain, ou encore l'archivage dématérialisé et numérique de tout ce que nous produisons comme messages, textes, et données (clics, informations, caractéristiques personnelles enregistrables, comportements de recherche et d'achats, etc.) dans des centres de stockage plus ou moins nuageux (*clouds*), confère aujourd'hui à toutes ces productions sans valeur fonctionnelle immédiate une durabilité qui viole la norme ancienne de la durabilité des choses, celle de l'épreuve temporelle de leur utilité persistante, et qui permet de qualifier leur résistance plus ou moins longue à l'obsolescence et à l'usure matérielle et culturelle.

3. H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Levy, 1961.

4. Les *Vieux Souliers*, le célèbre tableau de Van Gogh, sont une exacte représentation de l'utilité fonctionnelle obsolescente de produits du travail humain par le moyen de l'inutilité fonctionnelle du travail du peintre qui en fait un tableau.

moindre coût ou pour rendre de nouveaux services, qui déclenchent d'autres cycles d'innovation incrémentale ou radicale, et d'autres cycles de compétition verticale.

Pour autant, en durant, les œuvres d'art se transforment irrésistiblement. Une fois encore, il faut se dégager de la conception simple qui oppose un contenu fixé en amont (celui de l'œuvre terminée, publiée, représentée) à un aval mouvant (des éditions, des interprétations, des formats, qui donnent une existence et une forme changeante à ce contenu fixé). Nous comprenons en effet que pour durer et franchir l'épreuve du temps, les œuvres doivent parvenir à rendre continûment des services. Elles doivent alors satisfaire à deux conditions paradoxalement liées : la consolidation de leur identité esthétique distinctive, et la plasticité de leur interprétabilité.

## COURS 2 - RARÉFACTION, CONSOLIDATION, AUGMENTATION

Les œuvres qui acquièrent une réputation sur le long terme établissent leur position dans les hiérarchies d'estime en étant transportées de contexte en contexte de réception et de consommation, où elles sont maintenues dans une succession d'épreuves de comparaison concurrentielle et où elles sont distribuées dans une hiérarchie évolutive de réputations et de statuts. Il en va ainsi de leur matière signifiante. La circulation et la transmission des œuvres les transforment. Pour conserver leur pouvoir de délivrer des flux de gratifications esthétiques, culturelles, financières, elles doivent être étudiées, réexaminées et susciter des lectures et des interprétations nouvelles et concurrentes : leur pouvoir de signification et de séduction doit être remotivé. Mais il peut en aller également ainsi de leur matérialité. Les œuvres sont copiées (avant l'imprimerie), éditées, rééditées, restaurées, reformatées. Les interventions sur leur matière se multiplient, pour incorporer les ajustements à des contextes nouveaux de présentation et de consommation.

La demande de connaissances sur l'identité des œuvres très réputées et sur le travail de leurs auteurs augmente aussi : il importe de déterminer le catalogue exact de la production de ceux-ci, et d'en exploiter les parties moins visibles quand leur notoriété le justifie. Et par un mouvement qui s'est amplifié, il s'agit progressivement d'éditer leurs œuvres fragmentaires, ébauchées, inachevées. L'étude des mécanismes et des contextes de l'invention créatrice d'un grand artiste stimule la recherche de documents, et conduit à restituer les multiples matériaux textuels (brouillons, esquisses, variantes, versions) sur lesquels il convient d'établir l'identification savante de l'œuvre et l'espoir d'une connaissance génétique de sa production.

Enfin, l'analyse contextuelle des œuvres s'étoffe : le réseau de leurs relations avec des œuvres antérieures et avec des œuvres contemporaines d'autres artistes est exploré et documenté, ce qui augmente l'intelligibilité des œuvres, et qui peut aussi favoriser les mécanismes de redécouverte et de réévaluation en halo pour des œuvres et des artistes directement reliés au noyau des créatrices et des créateurs les plus estimés. Une fois encore, il apparaît que les œuvres durables ne constituent des biens finals de

consommation et de délectation qu'en demeurant des objets de connaissance et d'interprétation.

La trajectoire d'acquisition de durabilité que je décris ici a ceci d'original qu'elle procède par raréfaction, consolidation et augmentation :

- la *raréfaction* tient à la sélection des œuvres appelées à durer, au milieu de l'ensemble de la production offerte à chaque moment ;
- la *consolidation* concerne l'identité des œuvres : le travail philologique, l'étude savante, les propositions de relecture, la production d'éditions nouvelles, la critique génétique, bénéficient de la réputation des œuvres qui en sont l'objet ;
- enfin, l'*augmentation* correspond à la prolifération des transformations dont l'œuvre peut faire l'objet.

Au bout du compte, il faut se demander si l'inachèvement, entendu comme une enveloppe de possibilités, n'est pas la condition première, et l'achèvement une simple dérivation. C'est un argument qu'avancent par exemple des généticiens de la littérature.

La génétique littéraire, ou génétique des textes, ou critique génétique, est cette méthode d'analyse qui vise à étudier le processus de création des œuvres à partir des matériaux que produit le travail des créateurs, en amont de l'achèvement : brouillons, dossiers, ébauches, esquisses, états, fragments, révisions, tapuscrits, versions éditées successives<sup>5</sup>. Le texte, point ultime d'aboutissement d'un processus créateur souvent complexe, est replacé dans la série mouvante de ses transformations dont rend compte l'analyse génétique et n'apparaît plus aussi fermement clos que dans la théorie structuraliste de l'œuvre, qui couplait la clôture externe de l'œuvre à la productivité ou générativité signifiante interne du texte.

Marc Escola demande, dans un article de 2018 : « Existe-t-il des œuvres que l'on puisse dire achevées ? ». Après avoir énoncé « trois bonnes raisons de dénier aux œuvres leur achèvement », il conclut :

D'un point de vue théorique mais aussi méthodologique, l'hypothèse d'un inachèvement constitutif des œuvres littéraires ne présente que des avantages : elle permet d'unifier le triple procès auquel un même texte se trouve soumis : le procès poétique (la genèse de l'œuvre), le procès rhétorique (la dynamique de sa simple lecture) et le procès herméneutique (la série des interprétations auxquelles le texte a pu historiquement donner lieu). On se trouve ainsi conduit à envisager dans les mêmes termes de continuation ou « d'invention » de variantes la production du texte, sa réception par le lecteur et son devenir historique, en posant en outre une solidarité de principe entre les trois formes majeures de transtextualité (méta-textualité, intertextualité, hypertextualité)<sup>6</sup>.

5. Pour une présentation d'ensemble de la génétique littéraire, voir A. Grésillon, *Éléments de critique génétique*, Paris, PUF, 1994.

6. M. Escola, « Existe-t-il des œuvres que l'on puisse dire achevées? », *Fabula.org* [en ligne], 2018, [www.fabula.org/atelier.php?Existe-t-il\\_des\\_%26%23156%3Buvres\\_que\\_l%27on\\_puisse\\_dire\\_achev%26eacute%3Bes%3F](http://www.fabula.org/atelier.php?Existe-t-il_des_%26%23156%3Buvres_que_l%27on_puisse_dire_achev%26eacute%3Bes%3F).

Il s'agit bien de plonger l'œuvre, son amont et son aval, dans un bain de variabilité et d'instabilité, et donc de supprimer la distinction entre achèvement et inachèvement, en incorporant la carrière ultérieure de l'œuvre dans son identité. C'est le moyen de procurer à l'œuvre son nécessaire coefficient de transformation, selon les deux principes que j'ai énoncés pour qualifier l'acquisition de durabilité des œuvres.

Mais n'en restons pas là. Le sociologue peut reprendre la main. Après tout, le propos de Marc Escola pourrait suggérer que la pratique de toute création relève de cette dénégation de l'achèvement. Mais si nous voyons le mécanisme n'opérer réellement que sur une toute petite sélection d'œuvres, celles qui sont consacrées, que faut-il en conclure ?

Nous savons que la durabilité n'est pas seulement acquise, mais qu'elle a été instituée historiquement, par la création des bibliothèques et des musées, par la création des institutions musicales, symphoniques, lyriques, et théâtrales qui fondent leur programmation sur la constitution d'un répertoire sélectif d'œuvres majeures, ou encore par la création de listes d'auteurs à étudier à l'école. Cette durabilité des œuvres a été consolidée par la professionnalisation des personnels des mondes de l'art en charge des fonctions de diffusion et de conservation des œuvres, et par la transformation des biens artistiques en réserves de valeur sur les marchés et dans les institutions publiques. Et cette durabilité est également soutenue par l'immense appareil de savoir universitaire qui est déployé par les diverses sciences des arts pour identifier, cataloguer, et étudier les œuvres et leurs auteurs : ce savoir est lui-même le produit et le producteur d'institutions<sup>7</sup>.

Les institutions mentionnées (musées, collections, orchestres, bibliothèques, etc.) ont une double action : d'une part, elles conservent et transmettent une quantité importante d'œuvres, mais une quantité qui demeure très modeste au regard de la totalité de la production artistique ; d'autre part, elles agissent pour amplifier la concentration sélective d'admiration et de consommation publique.

Invariablement, la question du fondement de la sélection surgit alors : si des œuvres parviennent à obtenir valeur, consécration et admiration publique par-delà

---

7. Il ne faut assurément pas négliger d'autres facteurs, qui tiennent au comportement des artistes eux-mêmes et à celui de leur entourage. Comme l'ont montré G.E. Lang et K. Lang dans *Etched in Memory: The Building and Survival of Artistic Reputation* (1990) dans le cas particulier des artistes femmes graveuses britanniques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la durabilité posthume des réputations peut dépendre :

- des efforts de l'artiste pour protéger ou projeter cette réputation ;
- de l'initiative des survivants qui peuvent avoir intérêt à préserver ou à améliorer la réputation de l'artiste ;
- de la présence de réseaux facilitant l'entrée dans les archives culturelles et facilitant des expositions rétrospectives ;
- des intérêts qu'ont certains de redécouvrir l'artiste en tant que représentant symbolique d'identités culturelles ou politiques émergentes.



l'époque de leur création, quel est le ressort de cette réussite si sélective, et symétriquement, de la précipitation dans l'oubli de toute la production non retenue ?

L'institution de la durabilité à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle coïncide avec la célébration de l'originalité et de la créativité comme principes de différenciation entre les artistes et entre les œuvres. Puisque l'imitation est ainsi proscrite, il devient plus urgent encore de chercher à résoudre l'énigme de l'invention créatrice réussie. Ce qui suppose d'abord de documenter ce travail d'invention et de requalifier les différents actes du processus comme ceux d'un effort et d'un travail non normalisable, non prescriptible, non spécifiable, et par là voué à produire plus qu'il n'apparaît finalement.

Poètes, plasticiens et romanciers ont été nombreux à contribuer, au XX<sup>e</sup> siècle, à l'élaboration d'une poétique de l'agir créateur. Deux des arguments essentiels de cette poétique sont, à première vue, contradictoires : faire droit au hasard ou à l'imprévisible et faire apparaître en pleine lumière le travail de création, dans ses aspects les plus sinueux, les plus laborieux, les plus incertains. Il ne s'agit pas d'inventer une forme supérieure d'héroïsation narcissique du geste créateur (en sa double figure, celle du labeur lié à la douleur de l'engendrement, et celle du triomphe sur soi, du ressaisissement), mais plutôt de révéler cette documentation du travail créateur qui est, pour l'artiste, l'appui réflexif indispensable d'une activité gouvernée par l'incertitude du résultat.

Qu'apporte l'exhibition de cette réflexivité documentée à même l'œuvre ou dans les marges de l'œuvre ? Les réponses peuvent varier selon les créateurs. Quand le poète Francis Ponge se fait le virtuose absolu de la présentation « rageuse » de l'atelier du travail créateur et de la succession minutieusement établie et conservée des états de l'œuvre, il ne procède pas comme Maurice Blanchot, selon qui « l'écrivain ne peut tenir que le journal de l'œuvre qu'il n'écrit pas ». Mais l'un des motifs communs à ces deux comportements est à coup sûr esthétique, puisque la modernité est en large part critique, anti-canonique, et volontiers nihiliste.

Cette posture critique à l'égard des façons passées de créer doit pouvoir être justifiée. Paradoxalement, la mise en avant du travail créateur va de pair avec l'intellectualisation du rôle d'artiste, et avec l'assimilation tendancielle de ce travail avec une activité de recherche par essais et erreurs, plutôt qu'avec un simple labeur d'artisan fondé sur des savoir-faire inculqués et transmis au travers d'une longue formation technique. L'institution de la durabilité des œuvres redéfinit l'expertise de l'artiste, en le conduisant à incorporer la valeur de position historique de sa production dans la motivation de son travail, comme l'a si bien noté Robert Klein, l'historien d'art et philosophe admiré d'André Chastel, avec qui il collabora activement<sup>8</sup>.

Le paradoxe suprême de cette évolution réside dans le fait que l'exhibition par l'artiste de tous les états de son activité créatrice peut aller de pair avec l'éclipse

---

8. Voir l'article de R. Klein, « L'éclipse de l'œuvre d'art », repris dans le recueil d'essai publié sous le titre *La Forme et l'Intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 403-410.

radicale de l'œuvre entendue en son sens ordinaire, comme on le voit dans les créations issues de la postérité de Marcel Duchamp. Les dimensions jusque-là immergées du travail débouchant sur l'œuvre, y compris le concept générateur du projet, peuvent désormais devenir l'œuvre elle-même. Mais ce n'est là que l'une des options sur un continuum de pratiques créatrices. Ce qui permet en effet à ce continuum de se déployer, c'est la suspension de l'évidence « opérable », en d'autres termes la suspension de l'assimilation de l'œuvre réussie à une totalité close sur elle-même et détachée de sa genèse.

### COURS 3 - UNE TYPOLOGIE DES COMPORTEMENTS CRÉATEURS

Présenter l'expertise professionnelle de l'artiste et son travail réflexif comme des indices de la « valeur travail » de son art, est-ce pour autant assimiler l'acte créateur à une entreprise de recherche systématique, organisée selon des principes cumulatifs d'avancée vers un idéal de vérité, celui de la nécessité historique ? Ce modèle apparaît, et parfois prévaut, dans des segments particuliers de l'art, et dans des conjonctures esthétiques précises, synchronisées par les injonctions d'un avant-gardisme largement partagé. On se souvient, par exemple, de l'influence de la doctrine sérielle qui marqua les années 1950 et le début des années 1960 dans la composition musicale européenne, ou de la cascade des innovations avant-gardistes qui avaient conduit à l'abolition de la figuration en peinture. La question dépasse la considération de certaines conjonctures : pour être à nul autre substituable, l'artiste doit-il être le travailleur de la forme ?

Il y a pourtant un obstacle de taille à l'assimilation de l'art à une pratique systématique et homogène de recherche, un obstacle qui est régulièrement placé par les artistes eux-mêmes en travers de ce qui pourrait apparaître comme une programmation de l'invention artistique : c'est l'invocation de l'arbitraire, du « hasard », et de l'idiosyncrasie déviante comme les signatures authentiques de l'originalité intrinsèque de l'invention créatrice en art.

Pourquoi ? Si la réflexivité pointe vers l'élément de contrôle et de ressaisissement qui tisse entre les états du travail créateur un lien au demeurant impossible à imaginer a priori, elle risque pourtant de sacrifier à l'excès ce ressort essentiel qu'est l'indétermination féconde du cours de l'activité. Les analyses des vies et des comportements d'artistes, et les autoportraits livrés par les créateurs eux-mêmes sont, pour cette raison même, si souvent doubles. L'artiste y apparaît comme un être divisé, tout à la fois savant et saltimbanque, sérieux et fantaisiste, alternativement dépressif (victime d'un autocontrôle excessif) et inspiré (bénéficiaire d'une *hubris* créatrice dans les moments les plus favorables). Or comment penser la fantaisie, l'imagination, l'inspiration, pour la rapporter au contrôle réflexif et comprendre ainsi comment agit la composition de forces divergentes ou opposées ?

L'une des réponses est donnée par la matérialité des traces du travail et par l'exhibition des tâtonnements de l'invention créatrice. Une surabondance d'essais et

d'erreurs pour mener à bien des explorations dont l'issue est incertaine, voilà bien une économie et une morale sévères de l'endurance. Paul Valéry a énoncé la comptabilité négative du labeur créateur, et son exposition au risque d'une stérilisante autocritique<sup>9</sup>.

Parvenus à ce point, nous devons nous demander comment réconcilier les deux images du travail aboutissant aux œuvres. D'un côté, les œuvres sont innombrables et l'immense majorité sont dûment achevées, et fixées matériellement – condition impérative de leur conservation et de leur transmission. De l'autre côté, l'insistance a été mise de façon croissante sur le couple processus-résultat, avec toutes ses configurations possibles : le processus compte plus que le résultat, le résultat doit avoir absorbé l'essentiel du processus (le résultat est alors optimal), le processus est générateur d'états de travail que le résultat ne digère pas simplement. Et la conservation par l'artiste des états intermédiaires ou alternatifs d'un travail débouchant sur une œuvre relève-t-il d'une réflexivité en acte, d'une manière de documenter son travail à la manière d'un journal qu'il ou elle tient, ou de la constitution d'une réserve de matériaux, d'essais, d'idées éventuellement réemployables pour les œuvres à venir, ou alors de l'angoisse du créateur qui veut garder tout ce qu'il fait, ou du fétichisme que déclenche l'accès à la notoriété du côté de l'entourage ?

Pour tenter de répondre à ces questions, il faut établir des différences dans le comportement des créateurs, en fonction des projets engagés.

Je propose de distinguer cinq cas types de comportement et d'action. Cette typologie me permettra de faire varier les paramètres de décision et d'indécision. Je les présenterai dans un ordre précis : par niveau de contrôle décroissant de l'artiste sur le cours du processus, ou par degré d'incertitude croissant sur le résultat, pour recourir à un autre paramètre dont j'ai montré, dans mon cours de 2019, toute l'importance. J'assortis la présentation de chacun de ces cinq types d'exemples ou même d'analyses assez approfondies de cas d'œuvres.

### Un travail soumis à des contraintes fortes

La première situation est celle d'un travail soumis à des contraintes fortes. Il peut s'agir de concevoir une œuvre correspondant à un créneau de marché, ou une œuvre destinée à satisfaire des fonctions précises (une musique d'ambiance, ou une illustration sonore, ou une affiche publicitaire, un bâtiment industriel, un roman de gare ou « à l'eau de rose », comme on disait autrefois, un roman édité par XO aujourd'hui). Peu de liberté sera laissée à l'artiste pour s'évader des conventions qui fixent des bornes à son invention formelle. Dans ce cas, un programme ou un cahier des charges peut être fixé au départ, qui appelle une mise en œuvre compétente ou virtuose (celle d'un artiste) mais pas une débauche de créativité. Le résultat peut être anticipé assez raisonnablement. Bientôt, sans doute, des robots pourront s'affairer à

---

9. P. Valéry, *Lettre sur Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1928, p. 27-28.

ce travail dit « créateur » et l'on peut du reste imaginer aussi une compétition entre robots pour rivaliser d'originalité et produire des résultats imprévisibles et jugés intéressants.

Dans ce premier cas type, nous avons affaire à un processus de création dans lequel il paraît y avoir un plan détaillé du travail à réaliser. Selon l'analyse proposée par Richard Caves, le plan ou le programme du projet (*blueprint*) sert de guide : les calculs définissant l'œuvre achevée ont simplement été repoussés à la phase de la production dans laquelle l'artiste a conçu le plan<sup>10</sup>. Dans ce cas, la finition est généralement programmable, et donc ne pas finir implique logiquement un vide qui peut toujours être comblé plus tard par quelqu'un agissant à la place de l'artiste.

Dans certains arts, l'œuvre à réaliser est rarement détachée des conditions précises de son financement et de sa présentation, pour les arts de représentation. C'est devenu le cas en musique contemporaine, où le système de la commande s'est beaucoup développé pour soutenir la création musicale prise en tenaille entre la concurrence des œuvres du passé (du répertoire canonique) et la concurrence des autres musiques, dans un espace social de consommation plus « omnivore ». La question se transforme alors en celle d'une analyse précise des séquences d'engagement dans une situation de commande et des boucles d'ajustement ou de révision de la relation établie par la commande. Ces ajustements peuvent porter sur le format de l'œuvre, sur les effectifs instrumentaux, ou sur les conditions de la représentation publique de l'œuvre, en fonction du budget disponible, tandis que la latitude ou la liberté des choix stylistiques est présumée demeurer aussi élevée que le souhaite l'artiste.

Observons aussi qu'en réalité, dès qu'une œuvre fait l'objet d'une relation contractuelle et, dans les cas plus contraignants, d'une commande bien spécifiée, il est essentiel que le contrat demeure incomplet, parce que les contrats incomplets ont des propriétés d'efficacité supérieures et un coût considérablement inférieur à ce que serait le coût de rédaction d'un contrat aussi complet que possible, pourvu que certaines conditions soient réunies<sup>11</sup>.

### Un concept, une idée directrice comme impulsion originelle

Dans la deuxième situation typique, l'impulsion initiale du projet n'est plus un programme à suivre, mais un problème que cherche à explorer l'artiste, ou un concept qui doit agir comme une idée directrice. La question est alors la suivante : étant donné que la fidélité à cette impulsion initiale ne peut être appréciée qu'une fois l'œuvre achevée, combien d'essais, de tâtonnements et de corrections auront été nécessaires à

10. R. Caves, *Creative Industries, op.cit.*

11. Voir à ce propos S. Macaulay, « Non-contractual relations in business: A preliminary study », *American Sociological Review*, vol. 28, n° 1, 1963, p. 55-67 ; et, pour une application à une commande exécutée par l'architecte Frank Lloyd Wright, voir S. Macaulay, « Organic transactions: Contract, Frank Lloyd Wright and the Johnson building », *Wisconsin Law Review*, 1996, vol. 75, p. 75-121.

l'artiste pour s'approcher de la cible, en fonction du concept directeur ? Le bénéfice marginal de poursuivre le travail dérive de la possibilité pour la prochaine avancée ou pour la prochaine tentative de produire une amélioration par rapport au résultat de l'effort créateur antérieur. Il est présumé qu'à partir d'un certain stade, en redoublant d'efforts, on produit un meilleur résultat. Pensons ici à un exemple fameux : le *Balzac* de Rodin, une des œuvres les plus célèbres et aussi les plus controversées du sculpteur. Le processus de création a été étudié en détail par Antoinette Le Normand-Romain à l'occasion d'une exposition consacrée au *Balzac*, au musée Rodin<sup>12</sup>. Nous disposons de quelque 90 états qui correspondent à autant d'étapes dans un cheminement dont l'orientation a complètement pivoté en cours de route. Rodin, pour être fidèle au génie balzacien, a commencé par un parti pris naturaliste, en pratiquant une sorte de *morphing* avant l'heure : il s'agissait de retrouver le type humain de Balzac en parcourant la Touraine et en cherchant à reconstituer, à partir des visages observés, une tête dotée de la ressemblance la plus grande possible avec les traits de l'écrivain. Le corps, lui, devait symboliser par sa corpulence expressive la puissance de l'artiste. Mais au bout du compte, c'est le visage qui se dote de la plus vive expressivité, au détriment de la ressemblance naturaliste. Quant au corps de l'écrivain, il est enveloppé dans une robe de moine comme celle dont Balzac se vêtait pour écrire. Le résultat est conceptuel, alors que le choix de départ était naturaliste.

### Projets ambitieux et défis

Dans une troisième situation typique, nous avons affaire à des projets extrêmement ambitieux dans lesquels les artistes se lancent des défis et repoussent les contraintes pour se renouveler. La prise de risque est plus grande, mais le sens de l'accomplissement de soi plus grand aussi, en cas de réussite. Le travail doit être d'emblée exigeant. Il peut s'étendre sur des années.

Comme la prise de risque est élevée, ces projets peuvent aboutir à l'échec, ou être abandonnés sans être achevés, parce que l'artiste repousse sans cesse les limites, ou renonce, ou meurt. Sont présentés dans le cours quelques exemples fameux d'œuvres inachevées ou inachevables, empruntés à différents arts : *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert, *Cantos* d'Ezra Pound, *L'Homme sans qualités* de Robert Musil, *Le Livre* de Stéphane Mallarmé, et, en musique, *Le Mystère ou Mysterium* d'Alexandre Scriabine, *Universe Symphony* de Charles Ives, et *Klang* de Karlheinz Stockhausen. À l'inverse, la *Tétralogie* de Richard Wagner (qui relate l'écroulement d'un monde) constitue un de ces projets extrêmement ambitieux qui a réussi, en ayant bénéficié, il est vrai, du soutien considérable et indéfectible de Louis II de Bavière. C'est sans doute en raison de l'effet de sidération des compositeurs de l'époque devant cette entreprise inouïe de Wagner que tant de projets d'œuvre d'art totale ont été lancés (*Mysterium* en fait partie) mais ont, pour la plupart, échoué.

12. A. Le Normand-Romain (dir.), 1898 : *le Balzac de Rodin*, Paris, Éditions du Musée Rodin, 1998.

## L'expérimentation hasardeuse

Un quatrième cas est l'expérimentation qui s'en remet au hasard ou à des algorithmes – l'écriture automatique, la composition algorithmique, ou le *dripping*. Le *dripping*, encore qualifié d'*action painting*, est la technique de peinture associée notamment à l'œuvre de Jackson Pollock, qui l'utilisa entre 1947 et 1950. Le protocole de réalisation est ici défini au départ, et, s'il est exécuté rigoureusement, il ne tolérera ni corrections ni éliminations.

Ce type est marginal, mais il ressurgit régulièrement. Les algorithmes d'intelligence artificielle nous promettent déjà de fournir la version supérieure de cette expérimentation.

## Le travail fragmentaire

Enfin, il convient d'évoquer un cinquième cas, celui d'un travail explicitement fragmentaire dont la progression n'obéit à aucun principe générateur dûment spécifié, et ne cherche pas à atteindre une cohérence : on peut penser ici à la correspondance des écrivains, qui est publiée et recueillie dans leurs œuvres complètes, ou la tenue d'un journal intime, dont la chronologie tient lieu de principe directeur, sans autre souci d'organisation. Dans ce cas, les notions d'achèvement ou d'inachèvement ne s'appliquent plus : le point d'arrêt est l'interruption volontaire ou involontaire du flux.

Considérons le cas du roman inachevé *Le Lieutenant-colonel de Maumort*, de Roger Martin du Gard (1881-1958), prix Nobel de littérature en 1937, et rendu célèbre par son roman en huit volumes *Les Thibault*, publiés entre 1920 et 1940. Le roman inachevé est une œuvre monumentale. Roger Martin du Gard y a travaillé de 1941 à sa mort, en 1958. Il présentait qu'elle serait posthume, mais il en souhaitait la publication. Son héros, Maumort, tient un journal, sous forme de carnets, durant toute sa vie. Cette trame fournira à Martin du Gard le moyen d'« inachever » sans drame son roman.

Évoquons enfin un dernier exemple d'œuvre sans fin autre que le déroulement du fil temporel de son exécution, une œuvre pour orgue de John Cage, *Organ2. ASLSP* (« ASLSP pour « As slow as possible »), prévue pour durer jusqu'en 2640.

Cette typologie peut bien sûr être corrigée et enrichie. Elle est ici construite selon les deux paramètres que j'avais commencé d'exposer dans mon cours de 2019 – le contrôle et l'incertitude. Elle ne doit pas être considérée comme un ensemble de situations et de comportements de création exclusifs les uns des autres. Le propre du travail créateur des artistes est en effet d'être très souvent organisé en portefeuilles de projets qui peuvent relever simultanément des différents types que j'indiquais : certains projets sont réalisés rapidement, d'autres s'étendent sur de longues périodes.

La simultanéité et la durabilité des entreprises ont d'autres avantages. Reprendre le travail sur un projet après un délai peut impliquer que les fruits du travail obtenus dans d'autres projets seront appliqués au travail en question : les techniques apprises

ou affinées, ou la connaissance acquise dans un projet peuvent être employées dans un autre. Une autre façon de considérer les structures d'interrelation de ce type est de les voir comme un trame d'interruptions et de reprises, de sorte qu'une tâche ou un projet mis en œuvre dans une ligne d'activité conduisent à une interruption dans une autre ligne d'activité. Ainsi considéré, le fait même de l'interruption d'une activité peut finir par pousser le créateur à reprendre le travail dans une autre activité qui avait été interrompue.

#### COURS 4 - L'ACHÈVEMENT ET LE TRAVAIL DES CRITIQUES, DES PHILOLOGUES ET DES ÉDITEURS

Beaucoup de professionnels des mondes de la création et des arts s'affairent autour des œuvres parvenues à franchir les épreuves successives de sélection génératrices de durabilité. Parmi eux figurent celles et ceux qui transforment le travail surabondant des créateurs en mine de matériaux, de problèmes, de connaissances à exploiter.

Après avoir examiné le comportement dans le travail créateur, il s'est agi d'examiner la matérialité éditée des œuvres consacrées, devenues objets de connaissance et d'usage durables, et, corrélativement, la définition même de ce qu'est l'œuvre des créateurs consacrés qui sont placés sous la loupe de la demande et de la production de connaissances.

Pour analyser l'évolution des opérations éditoriales et des choix éditoriaux qui agissent sur la définition de l'œuvre, je pars d'un cadre d'observation assez commode, la collection de la Bibliothèque de la Pléiade, créée par un éditeur innovateur fameux, André Schiffrin, et publiée par Gallimard depuis 1933. L'éditeur présente ainsi la collection :

Le premier dessein de la collection est de proposer, au format poche, les œuvres complètes des auteurs classiques, en préservant un grand confort de lecture. D'où le papier bible, le petit format, la couverture de cuir souple et le soin porté à la composition typographique<sup>13</sup>.

Après 1945, cette collection ne se contente plus de publier seulement le texte des œuvres des auteurs sélectionnés, mais l'assortit d'un appareil critique et d'un travail d'établissement du texte. L'entreprise éditoriale devint, à partir des années 1960, beaucoup plus érudite encore, et plus soucieuse de référer l'œuvre et le texte des auteurs publiés au corpus des manuscrits, en incluant les variantes disponibles et un appareil de commentaires, d'annotations, d'analyses et de présentations introductives qui précisent notamment les opérations et les choix éditoriaux<sup>14</sup>.

13. Bibliothèque de la Pléiade, Cercle Gallimard de l'enseignement, 2016 ([http://www.cercle-enseignement.com/Ouvrages/Gallimard/Bibliotheque-de-la-Pleiade/\(offset\)/50#](http://www.cercle-enseignement.com/Ouvrages/Gallimard/Bibliotheque-de-la-Pleiade/(offset)/50#)).

14. Voir A. Kaplan et P. Roussin, « A changing idea of literature: The Bibliothèque de la Pléiade », *Yale French Studies*, n° 89, 1996, p. 237-262.

Mais l'évolution est plus radicale encore, puisqu'elle porte sur la définition même de ce qui est considéré comme une œuvre digne de figurer dans le corps des œuvres complètes d'un écrivain. J'ai examiné trois cas dans le cours : Flaubert, Proust et Mallarmé, qui ont fait l'objet d'éditions entièrement refondues de leurs œuvres complètes. Je ne présente ici que le cas Flaubert.

La première édition des œuvres de Flaubert dans la Pléiade avait été confiée à Albert Thibaudet, puis à René Dumesnil, après le décès de Thibaudet, et parut en 1936. Les deux volumes de cette première édition de la Pléiade comprenaient les grandes œuvres connues de l'écrivain et, en appendice de certaines d'entre elles, des éléments du dossier des réactions critiques, et du procès (pour *Madame Bovary*) ou de la querelle (pour *Salammbô*) qu'elles avaient suscitées. Elles incluaient également des fragments des premières versions de celles des œuvres qui ont connu une élaboration complexe, telle *La Tentation de Saint-Antoine* ou *L'Éducation sentimentale*, ainsi que des fragments de quelques autres œuvres de jeunesse, *Smar*, *Novembre*, *Mémoires d'un fou*. Mais l'essentiel du projet éditorial était bien de publier l'œuvre achevée telle qu'elle avait été imprimée sous le contrôle de l'auteur. La documentation du travail de création, dont Flaubert conservait pourtant obsessionnellement l'essentiel des pièces, n'avait pas vocation à envelopper la singularité des chefs-d'œuvre et à en brouiller l'évidence terminale, seule jugée digne d'intérêt public.

Thibaudet et Dumesnil avaient notamment jugé que les œuvres de jeunesse n'avaient guère d'autre valeur que documentaire, et ne méritaient pas de figurer dans leur sélection<sup>15</sup>.

Comme le fait remarquer Hugues Pradier dans son étude comparée des deux éditions<sup>16</sup>, ces deux maîtres d'œuvre de la première édition, en qualifiant d'« ébauches » « préfigurant » les œuvres ultérieures les créations flaubertiennes de jeunesse dont ils publient quelques extraits, « assimilent implicitement [...] les écrits de jeunesse qui, par leur sujet ou leur forme, annoncent (mais ne font qu'annoncer) un ouvrage ultérieurement publié par Flaubert, aux avant-textes qui appartiennent de plein droit au dossier de genèse de cet ouvrage<sup>17</sup> ».

La nouvelle édition de la Pléiade, en cinq volumes, dont la publication a commencé en 2001 et s'est achevée pour le bicentenaire de la naissance de l'écrivain, en 2021, diffère de l'ancienne par la part considérablement étendue qui est faite à l'étude génétique des textes. Elle fait ainsi droit à la part majeure accordée au cas Flaubert dans le développement de la génétique textuelle en France depuis les années 1970, et dont une entreprise comme l'édition électronique de l'ensemble du dossier génétique (des plans aux brouillons et au texte définitif) de *Madame Bovary* sous la

15. A. Thibaudet et R. Dumesnil, Avant-propos aux *Œuvres* de Flaubert, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1936, t. 1, p. xi.

16. H. Pradier, « D'une Pléiade à l'autre », *Revue Flaubert* [en ligne], n° 2, 2002, <http://www.univ-rouen.fr/flaubert/10revue/>.

17. H. Pradier, *ibid.*, p. 3



responsabilité de Yann Leclerc, de l'université de Rouen, offre une ample illustration. Elle accueille aussi toute la part de la production flaubertienne de jeunesse qui était reléguée auparavant hors du cercle de l'œuvre reconnue, sauf dans les éditions les plus complètes comme l'édition Conard.

La décision des deux responsables de la nouvelle édition, Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, est celle d'une totalisation radicale : « nous présentons ici tous les textes rédigés, même inachevés, imprimés ou non du vivant de l'auteur, et tous les projets non aboutis dont nous avons eu connaissance<sup>18</sup> ». L'objectif de complétude conduit à inclure les écrits d'enfance, comme cette composition sur *Louis XIII*, écrite offerte par Gustave « à maman pour sa fête » à l'âge de neuf ans et demi, et qui sont promus, par la doctrine éditoriale nouvelle, au rang d'œuvres autonomes de plein statut.

L'inversion est ainsi spectaculaire, d'une édition à l'autre, mais aussi au regard de la pratique même d'écrivain de Flaubert qui n'a rien publié, avant 35 ans et avant *Madame Bovary*, à l'exception de deux textes parus en 1837 dans une feuille littéraire rouennaise. Mais il avait déjà abondamment écrit, pour lui-même, et en se proclamant hostile à toute forme de publication de ces écrits. Et ce refus sera persistant, bien après que la carrière d'écrivain de Flaubert a été rendue très visible par la parution de *Madame Bovary*.

## COURS 5 - PIERRE BOULEZ ET LA DÉMULTIPLICATION DE SOI

L'objectif des deux cours consacrés à Pierre Boulez est de présenter sa carrière et son œuvre à partir de la multiplication des rôles professionnels que le musicien endosse et exerce – compositeur, instrumentiste, chef de musique de scène, fondateur d'organisation, chef d'orchestre, chef lyrique, chercheur et directeur d'institutions (orchestres, ensemble orchestral de musique contemporaine, institut de recherche), enseignant, musicologue.

Cette multiplication peut être interprétée ainsi selon l'enchaînement des arguments suivants :

– Boulez est un compositeur qui rompt avec la musique française de son passé immédiat, puisqu'il adopte et radicalise le langage de la révolution dodécaphonique des trois compositeurs viennois Schoenberg, Berg et Webern, pour inventer le sérialisme généralisé.

– Pour parvenir à rendre ses innovations viables, il a besoin d'une organisation qui, à l'image d'autres petites organisations de l'après-guerre promotrices de la création mais largement traditionnelles, s'engage pour la présentation de la musique nouvelle. Mais il a le projet de changer d'échelle et de radicalité – professionnalisme, science de la programmation, constitution d'un réseau de soutiens à fort capital économique et

18. C. Gothot-Mersch, « Note sur la présente édition », in G. Flaubert, *Œuvres Complètes*, t. 1 : *Œuvres de jeunesse*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p. LXXV.

culturel, programmation cohérente et offensive en faveur de la modernité radicale. Il fonde ainsi le Domaine musical en 1954, avec l'appui de mécènes privés, le soutien de créateurs épris de modernité (romanciers, poètes, peintres, musiciens) et l'adhésion d'abonnés des milieux cultivés et/ou aisés parisiens.

– Faire appel à des musiciens et des chefs freelance est coûteux, et les meilleurs professionnels ne sont pas toujours très disponibles (Rosbaud, Scherchen). Boulez a acquis un début d'expérience de chef, mais uniquement pour diriger des musiques de scène : la tâche est assez rudimentaire mais formatrice, tant sur le plan de l'organisation du travail que de l'interaction avec les musiciens qu'il faut réunir et faire jouer, en produisant des solutions parfois improvisées ou réajustées à la dernière minute.

L'expérience d'apprentissage peut être étendue à la direction des musiques jouées au Domaine par des ensembles restreints et à des répertoires qui exigent les compétences analytiques d'un compositeur aux prises avec la nouveauté babélique des œuvres contemporaines.

L'expérience d'apprentissage s'étend aussi au travail de programmation. Boulez organise ainsi quatre puis six concerts par an, selon trois plans conjugués : référence (des œuvres qui peuvent être très anciennes, mais ayant une résonance actuelle), connaissance (des œuvres contemporaines mal connues) et recherche (des créations).

Deux lignes d'activité et de développement personnel se mettent ainsi progressivement en place : celle de compositeur, et celle de chef (chef d'orchestre et directeur de l'organisation) doté de la responsabilité de programmation. Apparaît une troisième ligne d'activité : l'enseignement. Un compositeur novateur réputé suscite une demande d'enseignement, à la manière d'un chercheur à qui on demande d'enseigner ses avancées scientifiques. Boulez produit des écrits théoriques pour *Penser la musique aujourd'hui*, et il enseigne la composition notamment à Bâle entre 1960 et 1962.

### La direction d'orchestre

La ligne d'activité « chef d'orchestre » s'épaissit au rythme des réussites et de l'accumulation de réputation dans l'exercice de ce rôle. Mais il n'est plus seulement le chef d'une petite organisation spécialisée et exploratrice, il devient chef à la tête d'orchestres symphoniques et lyriques : autrement dit chef dirigeant les œuvres du passé avec lesquelles son travail de composition a rompu, même si la rupture est d'une nature complexe.

### La composition

La première ligne d'activité, celle de la composition, s'étoffe par l'enchâssement de l'innovation compositionnelle dans une activité de recherche multidimensionnelle : elle bénéficie des talents de manager ou de chef pour motiver la fondation et la direction d'un binôme institutionnel : l'Ircam et l'Ensemble intercontemporain.

## L'enseignement

La troisième ligne d'activité, l'enseignement, est elle aussi réorientée vers la recherche. C'est le principe de l'enseignement au Collège de France : enseigner (par) sa recherche. Boulez y devient professeur et titulaire de la chaire « Invention, technique et langage en musique » de 1976 à 1995.

## L'entrepreneuriat

Il faut enfin isoler la quatrième ligne d'activité, celle de l'artiste entrepreneur : fondateur et directeur du Domaine musical, directeur musical de deux grands orchestres (BBC Symphony, et New York Philharmonic) – rappelons que la responsabilité de directeur musical d'un orchestre n'est pas de même nature que celle de chef invité « à la performance » pour diriger<sup>19</sup>.

Voici très brièvement présentée la biographie d'un compositeur multiactif.

Mon objectif, dans les deux cours consacrés à Pierre Boulez, est triple :

- analyser son système de production créatrice ;
- étudier certaines caractéristiques du portefeuille d'activités du musicien ;
- examiner comment l'activité créatrice de Boulez, dans la composition, détient des caractéristiques propres à rendre plus complémentaires que rivales, mais non sans difficultés et ambiguïtés, toutes ces fonctions qui, pour chacune d'entre elles, pourraient remplir un agenda complet d'activité.

Le problème à traiter est le suivant. Multiplier les rôles a une courbure typique. C'est d'abord le produit d'une nécessité (au temps de son travail pour la compagnie Renaud-Barrault), puis c'est une ressource pour faire des apprentissages multiples, et c'est enfin une ressource dans la recherche d'un contrôle plus élevé sur les facteurs de production et de diffusion du travail de création. Mais cette démultiplication a des coûts bien évidents : les tâches multiples peuvent certes être complémentaires sur le plan fonctionnel, mais elles sont rivales sur le plan de l'énergie à dépenser et de l'allocation du temps donné aux différentes tâches à exercer.

Dans quels termes peut-on analyser le déploiement de cette carrière dans la démultiplication de soi ?

L'intrigue que proposent la biographie d'un tel compositeur et une telle réussite pourrait être conçue selon un schéma naïvement déterministe. Sont placées à l'origine, et dans la position de facteurs constamment déterminants, une série de

---

19. Cette partition entre quatre rôles constitue la trame de la biographie de Pierre Boulez que Christian Merlin a publiée en 2019 (*Pierre Boulez*, Paris, Fayard) et qui est divisée en six parties. La première partie est consacrée aux 23 premières années de la vie du compositeur, et pour ce qui nous concerne à sa formation au Conservatoire de Paris et à ses premiers emplois rémunérateurs : instrumentiste (ondes Martenot), cours privés, chef de musique chez Renaud-Barrault. Les chapitres 2 à 6 sont tous organisés par sections consacrées au compositeur, au penseur, au fondateur et au chef.

caractéristiques de la personnalité de Boulez : sa polymathie musicienne talentueuse, son charisme (association de l'autorité dans l'exercice d'un pouvoir sur autrui et de bienveillance dans les relations personnelles horizontales dépourvues de contrôle hiérarchique), son ambition, et son goût du risque et de la compétition. Ces qualités sont scellées dans une quête de qualité, ou de perfection (valeur pour soi) et de professionnalisme (valeur pour la relation avec autrui et avec l'environnement de son monde d'activité) dans tous les actes de travail, comme l'indique cette déclaration, que Boulez applique ici à sa carrière de chef d'orchestre :

C'est peut-être une obsession chez moi ; mais si on doit être professionnel, autant être le premier et, pour peu qu'on soit doué, travailler suffisamment pour être vraiment au premier rang et donner de très bonnes exécutions : on est beaucoup plus en accord avec soi-même. Tant qu'on n'a pas maîtrisé complètement le professionnalisme, la musique contemporaine est une espèce de petite spécialité toujours suspecte. On ne peut l'imposer que si on est soi-même considéré professionnellement comme quelqu'un de sûr. Si on vous a vu à l'œuvre dans d'autres musiques, où on sait très bien que vous ne pouvez pas tricher, les gens, non seulement le public, mais aussi les musiciens, ont alors un sentiment de confiance. C'est cette perfection professionnelle que j'ai contribué grandement à apporter dans le domaine de la musique contemporaine<sup>20</sup>.

Selon cette première approche, un mécanisme fondamental gouvernerait tout le processus. Boulez voudrait résoudre les problèmes liés à son activité créatrice en contrôlant progressivement des éléments clés de l'environnement de son travail créateur (diffusion, médiation, organisation, nouvelle technologie). Les corrélats du goût de la résolution de problèmes sont la prise de risque et le goût de l'apprentissage dans l'exercice d'activités non routinières. Ces deux caractéristiques comportementales fusionnent dans un sens aigu des bénéfices que procurent les apprentissages dans l'exercice d'activités nouvelles et exposées à une intensité élevée de compétition.

Sur le versant de son travail de compositeur, une évolution logique irait de la rupture sérielle vers la rectification des impasses du sérialisme généralisé, à la faveur de l'adoption de solutions de forme ouverte. Viennent ensuite la conquête progressive de formes et de formats plus amples et plus développés, et la transformation de la matière sonore par l'incorporation de nouvelles technologies de traitement du signal en temps réel et d'interactions entre instrumentistes et ordinateur.

L'avantage de cette approche est de doter le musicien d'un arc complet d'action raisonnée et de comportement volontariste. Mais sont dès lors écartés tous les aléas et toutes les bifurcations situationnelles, ou plutôt les aléas et les opportunités sont convertis en autant de moyens d'augmenter la cohérence du projet fondamental.

Une deuxième approche ancre l'approche précédente dans une configuration plus précise de la gestion des risques et des opportunités liées aux différents rôles

---

20. P. Boulez, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975, p. 95-96.

professionnels pris en charge par le compositeur. Le rôle le plus difficile et le plus incertain de sa réussite est le rôle de compositeur, le retour sur effort n'est pas immédiat et la compétition avec les autres compositeurs se double d'une hypercompétition avec les compositeurs du passé. La concurrence dans la composition est beaucoup plus imprévisible et multiple que la concurrence dans la direction d'orchestre, qui associe généralement des chefs à des répertoires, comme le montre la discographie des enregistrements de Pierre Boulez, très majoritairement consacrée aux compositeurs et aux œuvres du xx<sup>e</sup> siècle.

La carrière de compositeur paraît en outre beaucoup moins linéaire que la carrière de chef : la faculté d'invention dépend de soi, de son intensité d'effort, mais aussi du travail inventif des concurrents, qui, dans le schéma de l'avant-gardisme, peuvent toujours proposer de dépasser ou de déclasser un innovateur précoce. Ici intervient le profil particulier du créateur Boulez. Il est un innovateur précoce, qui veut devenir le leader de l'avant-garde européenne contre la tradition, en imposant un type d'innovation esthétique contre d'autres possibles (l'électro-acoustique, par exemple), et en imposant un langage, mais aussi une évolutivité possible de ce langage. Or innover, c'est être concurrencé selon le principe de l'innovation : Cage et plus encore Stockhausen sont des rivaux actifs pour Boulez. Pour démontrer la fécondité d'une innovation esthétique, il faut produire des œuvres significatives et demeurer productif. La productivité de Stockhausen est supérieure à celle de Boulez.

Par contraste, la carrière de chef est construite sur une accumulation de réputation dans des actes d'interprétation qui répètent fréquemment un même répertoire d'œuvres et qui n'ont pas un coefficient d'innovation comparable à celui du compositeur (le travail du chef est placé dans les limites fixées par les œuvres à jouer). La maîtrise d'un chef d'orchestre résulte plutôt de la combinaison de qualités : précision, qualités relationnelles, oreille, imagination interprétative, capacité analytique, dont une partie n'est pas strictement requise au même degré par le compositeur.

Cette approche permet d'examiner séparément chacune des lignes d'activité et de cerner les interactions entre elles. Ces interactions engendrent une comptabilité positive et une comptabilité négative dans l'exercice de la multitude de rôles exercés simultanément ou successivement. Ceux-ci sont-ils complémentaires ou rivaux ? S'ils sont rivaux, le compositeur est non seulement face au problème de l'agenda encombré, mais encore à la gestion psychologique du coût d'opportunité qui fait valoir sa taxation du temps – « pendant que je dirige ou que j'administre ou que j'enseigne, je ne crée pas ».

S'ils sont complémentaires, c'est un problème d'organisation que de les exercer simultanément ou de les alterner par séquences. La complémentarité peut aussi agir comme une technique de soulagement face au défi de la création, ou comme une source d'apprentissages et d'échanges multiples hors de la sphère intime du travail créateur solitaire.

Ces deux approches de la carrière de Boulez sont compatibles si l'analyse respecte une temporalité séquentielle de la carrière. À chaque période, la complémentarité entre les tâches multiples, et les bénéfices et coûts de leur association évoluent. L'importance respective des activités fluctue, mais la flexibilité dans l'exercice des tâches permet de s'assurer, au moins partiellement, contre d'éventuels échecs ou défaillances, parce que le profil de risque de chacune des tâches est différent. Et il faut introduire des boucles de rétroaction pour montrer comment les diverses lignes d'activité sont des sources d'apprentissage croisé, pourvu que le contenu formateur de chaque activité soit capitalisable et transférable. Y compris pour l'activité qui paraît la plus intrinsèquement motivée, et la plus solitairement exercée, à savoir la composition. En somme, quel est le potentiel formateur de chaque activité et avec quel bénéfice pour l'exercice des autres ? La direction d'orchestre bénéficiera par exemple au travail compositionnel, lorsque Boulez augmente son contrôle sur la résolution de problèmes que sa fréquentation des œuvres qu'il dirige lui permet de mieux cerner, tels les problèmes de la grande forme et la science de l'orchestration des œuvres destinées à de grands orchestres. Et diriger, c'est aussi le moyen pour le compositeur d'augmenter l'impact de ses œuvres, grâce aux profits croisés liés à l'association entre les rôles de créateur novateur contrôlant la diffusion de sa production *via* ses activités d'interprète, et de chef bénéficiant de l'aura de sa position avancée de créateur.

Symétriquement, la concurrence dans l'exercice du rôle de chef d'orchestre apprendra par exemple à Boulez dans quel répertoire il risque de n'avoir jamais de vrai succès lorsqu'il s'écarte trop de sa ligne principale, celle de l'interprétation des compositeurs modernes et des contemporains, pour diriger, par nécessité (lorsqu'il doit les programmer pour ses saisons de directeur d'un orchestre tel que le New York Philharmonic) ou par goût, des grands compositeurs classiques et romantiques.

L'analyse séquentielle du travail créateur de Boulez s'apparente au modèle *case-narrative* que propose Andrew Abbott<sup>21</sup> et qu'il oppose au *general linear model*. Selon cette perspective d'analyse, chaque ligne d'activité a ses exigences de rythme, de style de travail, ses sollicitations de qualités différentes à mettre en œuvre, ou de styles de personnalité opposés à assumer.

#### COURS 6 - UNE ANALYSE DU SYSTÈME DE TRAVAIL COMPOSITIONNEL DE BOULEZ : ACHÈVEMENT, INACHÈVEMENT, RÉÉLABORATION, CHANTIERS

Je suis parti de l'analyse du corpus de l'œuvre boulézienne que propose Jean-Jacques Nattiez, musicologue très fécond, proche de Boulez pendant plusieurs décennies, auteur de travaux sur et avec Pierre Boulez, et éditeur d'une grande quantité d'écrits de Boulez publiés chez Christian Bourgois en plusieurs volumes.

---

21. A. Abbott, *Time Matters*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

Dans un article intitulé « Pierre Boulez : une œuvre inachevée ?<sup>22</sup> », Nattiez entreprend d'établir une « liste aussi complète que possible de ses projets, et pour chacune des œuvres maintenues au catalogue, des révisions dont elles ont fait l'objet ». Sur la base de communications personnelles avec Boulez, Nattiez n'examine pas seulement le profil d'achèvement des œuvres, mais il étend sa nomenclature de la carrière des œuvres vers des futurs envisagés, et donc vers des intentions et des projets inaboutis de révision (intention de reprise ou de version nouvelle, hypothèse de transformation), dont le compositeur lui a fait part.

Sur la base de cette connaissance rapprochée de l'œuvre de Boulez, Nattiez propose une comptabilité assez radicale de la division entre œuvres achevées et œuvres inachevées. Les seules œuvres considérées comme achevées par Nattiez sont ainsi présentées :

Boulez n'a vraiment terminé que la *Sonatine pour flûte et piano* (1946), la *Deuxième sonate pour piano* (1948), les deux « formants » conservés de la *Troisième sonate* (1957), *Le Marteau sans maître* (1954-1957), *Rituel in Memoriam Maderna* (1974-1975), *Messagesquisse* (1976), *Anthèmes 1* (1991), *Dialogue de l'ombre double* (1985) et des œuvres de circonstance (*Initiale*, *Une page d'éphéméride*). Une déclaration du compositeur concerne toutes les autres : « Les différentes œuvres que j'écris, quel qu'en soit l'effectif d'interprètes, ne sont, au fond, que les faces d'une seule œuvre centrale, d'un concept central. En tout cas, je peux difficilement me détacher d'un univers ; une fois que je l'ai amorcé, il a tendance à devenir autonome et à s'agrandir<sup>23</sup>. »

Alors, quel est pour lui le statut de l'œuvre musicale ? Au cours de sa dernière année d'enseignement au Collège de France en 1994-1995, il examine sous le titre « L'œuvre : tout ou fragment<sup>24</sup> » s'il est légitime de penser ces deux catégories comme opposées. Il revient sur la question dans ses contributions au catalogue d'une exposition qui lui a été consacrée en 2008 au musée du Louvre et dont il était le commissaire invité.

Nattiez prend en outre appui sur les déclarations de Boulez pour distinguer différents ressorts de transformation des œuvres en versions successives et en recompositions plus ou moins complètes qui contribuent à forger l'image du caractère majoritairement inachevé de la production de Boulez. Nattiez rappelle enfin comment Boulez place l'ensemble de ces opérations sous l'arche d'un principe d'inachevabilité essentielle de chaque œuvre particulière, à partir du moment où elles sont envisagées comme les fragments du tout formé par la production totale de l'auteur.

22. J.-J. Nattiez, « Pierre Boulez : une œuvre inachevée ? », *Musicologies nouvelles*, opus 5, 2018.

23. P. Boulez, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975, p. 63.

24. Cf. P. Boulez, « L'œuvre : tout ou fragment », in : *Leçons de musique. Deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976-1995)*, textes réunis et établis par J.-J. Nattiez, présentation de J.-J. Nattiez et J. Goldman, Paris, Christian Bourgois, 2005, p. 671-713.

Une certaine typologie des formules d'achèvement ou d'inachèvement par transformation émerge de cette exploration de Nattiez. Mais ce que contient la liste commentée des œuvres suggère qu'il est possible d'adopter une approche plus simple, qui permet de visualiser la production complète du compositeur, et de proposer plusieurs lectures complémentaires de cette approche.

Cette approche se fonde sur une visualisation graphique que j'ai longuement commentée dans le cours et qui a été élaborée en partenariat avec Colin Marchika, à partir des informations contenues dans trois ouvrages et articles<sup>25</sup>. Quand on entre dans le labyrinthe de l'intertextualité boulézienne, la tentation est forte d'abolir la clôture de chaque œuvre sur elle-même, que l'œuvre soit achevée ou non. Chaque œuvre devient alors une boîte noire à ouvrir, pour explorer quelles relations elle entretient avec d'autres œuvres du compositeur, dans l'environnement immédiat ou lointain du travail sur cette œuvre particulière.

Pour mener à bien une analyse multifactorielle du travail de réélaboration, il faudrait inclure le genre ou la catégorie dans lesquels on peut classer les œuvres, ainsi qu'une autre variable essentielle, l'impulsion génératrice des œuvres, afin d'établir des distinctions entre les cas suivants : œuvres résultant de projets spontanés, œuvres de commande, musiques de concours instrumental (notamment, *Incises* et *Anthèmes*, deux œuvres des années 1990 initialement écrites comme morceaux de concours respectivement pour piano et pour violon<sup>26</sup>), musiques de scène, œuvres de circonstance ou d'hommage. Qu'une œuvre soit purement circonstancielle n'a pas empêché Boulez de la réviser, et parfois de la métamorphoser. Ainsi la courte pièce *Pour le Dr Kalmus* devient *Improvisé – Pour le Dr. K.* en 2005, 36 ans après sa création.

J'ai montré comment éviter de simplifier des trajectoires d'élaboration souvent non linéaires et discontinues, afin de visualiser et de commencer à débrouiller la complexité de ces trajectoires. L'objectif est de caractériser le comportement créateur de Boulez à l'aide de repères simples, puis d'étudier les coordonnées temporelles du travail de création (durée, étendue, périodisation) et de proposer enfin une visualisation de l'atelier de travail du compositeur sur toute l'étendue de sa carrière, à partir de cette propriété caractéristique de son travail qu'est l'intensité de réélaboration de ses œuvres. Il s'agit donc de préciser, y compris quantitativement, ce

25. J. Goldman, *The Musical Language of Pierre Boulez*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 2011 ; C. Merlin, *op. cit.* ; J.-J. Nattiez, « Pierre Boulez : une œuvre inachevée ? », *op. cit.*

26. Ces deux pièces de concours sont devenues très fameuses après leur réélaboration. *Anthème* a été rebaptisée *Anthème 1* (d'une durée de 10 minutes) quand une réélaboration et un développement de la pièce a produit *Anthème 2*, qui a une durée double. La même métamorphose s'applique de façon beaucoup plus spectaculaire et plus brillante encore à *Incise* (d'une durée de 4 minutes) devenue *Sur Incise*, la dernière grande œuvre nouvelle de Boulez (composée entre 1996 et 1998), et l'une de ses plus longues (37 minutes).



qu'est un portefeuille ou un réseau de projets ou d'entreprises, selon le vocabulaire utilisé par Howard Gruber<sup>27</sup>.

L'intensité du travail d'élaboration-réélaboration de Boulez peut être ainsi quantifiée : pour les 50 œuvres considérées ici, 38 sont publiées et figurent dans le catalogue de l'auteur. Elles totalisent 83 épisodes de remaniement : 13 d'entre elles n'ont pas connu de remaniement, mais 25 ont connu au total 70 épisodes de remaniement. J'ai inclus dans mon analyse 12 œuvres non publiées, parce qu'elles ont pu procurer des matériaux à d'autres œuvres, qui, elles, sont dûment cataloguées ou parce que ces œuvres non publiées ont constitué des essais significatifs, au-delà des toutes premières œuvres non publiées de la jeunesse de Boulez – j'entends ici par « œuvres non publiées de jeunesse laissées de côté » essentiellement celles qu'il a écrites entre 17 et 20 ans, avant sa première œuvre *Douze Notations pour piano*, qu'il a écrites à 20 ans et qu'il a finalement incluse dans son catalogue. 9 de ces 12 œuvres n'ont pas connu de remaniement avant d'être écartées par Boulez, et 3 seulement ont connu un remaniement avant d'être remisées et écartées.

On peut donc supposer que la réélaboration (remaniement, transformation, révision, recomposition) n'est pas une défaillance de jeunesse, mais un indice de la maturation dans le travail de recherche mené et dans l'exercice du contrôle évaluatif sur l'état de ce qui est produit. J'ai retrouvé ici les deux valeurs présentées antérieurement dans mon cours : imprévisibilité et contrôle évaluatif. Mais il est nécessaire de faire intervenir aussi d'autres facteurs liés à l'exercice par Boulez de ses multiples activités hors de la composition, puisque ces facteurs retentissent sur l'allocation (physique et mentale) de son énergie créatrice. L'hypothèse que j'ai développée en conclusion est que le système de production créatrice de Boulez permet ou provoque l'interaction entre ses multiples activités selon une organisation qui a des coûts, mais aussi des bénéfices pour son travail compositionnel proprement dit.

## PUBLICATIONS

### 2019-2020

Menger P.-M., « Richard Wagner et la portée de son antisémitisme », *Annales HSS*, 2019, vol. 73, n° 3, p. 671-692.

Martinet A.-C. et Menger P.-M. (dir.), *La Recherche en stratégie et management*. Exit, voice or loyalty?, *Revue française de gestion*, vol. 45, n° 285, 2019 ; publication en ligne, 2020, <https://doi.org/10.3166/rfg.2020.00404>.

Martinet A.-C. et Menger P.-M., « Introduction », in A.-C. Martinet et P.-M. Menger (dir.), *La Recherche en stratégie et management*. Exit, voice or loyalty?, *Revue française de gestion*,

27. H. Gruber et D. Wallace, « The case study method and evolving systems approach for understanding unique creative people at work », in R.J. Sternberg (dir.), *Handbook of Creativity*, New York, Cambridge University Press, 1999, p. 93-115.

vol. 45, n° 285, 2019; publication en ligne, 2020, p. 13-28, <https://doi.org/10.3166/rfg.2020.00404>.

Menger P.-M., « Raymonde Moulin, 19 février 1924-9 août 2019. Hommage à une grande personnalité de la sociologie française », *Revue française de sociologie*, 2019, vol. 60, n° 3, p. 335-340, <https://doi.org/10.3917/rfs.603.0335>.

Menger P.-M., « Attitudes to work », in R. Skidelsky et N. Craig (dir.), *Work in the Future. The Automation Revolution*, Londres, Palgrave Macmillan, 2020, p. 65-72, [http://dx.doi.org/10.1007/978-3-030-21134-9\\_7](http://dx.doi.org/10.1007/978-3-030-21134-9_7).

Menger P.-M., « Préface », in O. Join-Lambert, *Travailler au musée. Publics, gardiens et conservateurs du Louvre et du British Museum : regards croisés (1946-1981)*, Paris, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2019, p. 9-16.

Menger P.-M., « Dialogue avec mes mains », in : *L'Esprit commence et finit au bout des doigts*, Paris, Flammarion/Fondation Bettencourt Schueller, 2019, p. 124-127.

Menger P.-M., « Regards croisés sur la recherche artistique (France, États-Unis) », in R. Campos et A. Poidevin (dir.), *L'Évaluation de la recherche artistique*, Paris, L'œil d'or, coll. « Essais & entretiens », 2019, p. 119-130, trad. anglaise : « Comparative considerations of artistic research between France and the United States, Paris », in R. Campos et A. Poidevin (dir.), *Evaluating Artistic Research*, Paris, L'œil d'or, 2019, p. 109-119.

Menger P.-M., « Raymonde Moulin, aux sources de la sociologie de l'art », *Mondes sociaux* [en ligne], 16 septembre 2019 (mis à jour le 15 décembre 2021), <https://sms.hypotheses.org/20409>.

Interviews et contributions dans *Télérama*, *le Point*, *Les Echos*, *Art Press*, *La Scène*.

## 2020-2021

Menger P.-M., Marchika C., Renisio Y. et Verschuieren P., « Formations et carrières mathématiques en France : un modèle typique d'excellence ? », *Revue française d'économie*, vol. 35, n° 2, 2020, p. 155-217, <https://doi.org/10.3917/rfe.202.0155>.

Menger P.-M., « Creative process as labor: A sociological approach to music and the arts », in N. Donin (dir.), *The Oxford Handbook of the Creative Process in Music*, Oxford, Oxford University Press, 2021, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190636197.013.8>.

Menger P.-M., « Commentaires », *Revue française de gestion*, vol. 46, n° 288, 2020, p. 27-31, <https://doi.org/10.3166/rfg.2020.00446>.

Menger P.-M., « Emploi culturel », in V. Martigny, L. Martin et E. Wallon (dir.), *Les Années Lang. Une histoire des politiques culturelles, 1981-1993*, Paris, La Documentation française, 2021, p. 276-286.

Menger P.-M., « Travailler à créer », in Académie des Beaux-Arts, *Communications 2017-2019*, Paris, Institut de France, 2020, p. 41-52.

Menger P.-M., « Confiance et défiance en temps de pandémie », in : *Une boussole pour l'Après : par 18 professeurs du Collège de France*, Paris, Fondation du Collège de France/HuMensciences, 2020, p. 129-137.

Menger P.-M., « L'art analysé comme un travail », *Travailler au futur*, n° 5, 2021, p. 19-21.