

# GENESIS

I7.A.

MANUSCRITS • RECHERCHE • INVENTION

N° C.2.S. Fabien et Douce . Fabien, sour-  
-cement :

*Douce*  
~~FABIEN~~ : Va-t-en, Irène .. C'est  
~~fini~~ .. ~~tu~~ arrives trop tard ..  
Mille ans trop tard .. ( Il regar-  
-de Douce ) ~~Douce est à moi~~ .. Je  
l'ai gardé .. Et nous partirons en-  
semble .. ! ~~ce n'est pas~~ Je te dis  
de ~~tien~~ aller .. *vous*

41  
15

# Créer

Il serre Douce contre lui , visi-  
-blement , comme s'il se raccro-  
-chait à elle ..

*Fabien, maintenant  
dis lui qu'elle est allée  
je suis moi-même*

# à

~~FABIEN~~ : N'est-ce pas , Douce ,  
que ~~tu~~ t'aime .. ?

Douce fait oui de la tête .

N° C.S. Irène .

# plusieurs

MADemoiselle : Alors , dépêchez-  
vous .. ! *plus dépêchez vous*

# mains

N° ~~WUSA. N.A.S. Douce, Fabien,~~  
interrogatifs .

MADemoiselle ( ~~elle~~ ) : Et partez  
vite .. très vite .. Parce que ~~ils~~  
~~ne vous laisseront plus de repos.~~

*la police est déjà en route.*

Revue  
internationale  
de critique  
génétique

ITEM

*elle sort*

*très vite - Ch. Douce . (sans)*

*07 C2S S.M.*

*Douce à moi-même - "Mon amour!"*



## (S')autoriser Bruckner et ses élèves, entre coopération et perte de contrôle\*

*Pierre-Michel Menger*

Les retouches, modifications et révisions que peuvent opérer les compositeurs après les premières exécutions de leurs œuvres relèvent du processus normal de travail créateur. La question de la révision de l'œuvre, et celle de la pluralité des versions qui en résultent, et qui peuvent coexister, ne sont donc nullement inhabituelles dans l'histoire de la musique. Elles mettent en lumière la genèse parfois complexe des œuvres, à la fois en amont de leur achèvement, et en aval, dans les boucles du *feedback* entre l'exécution et la réélaboration (premières exécutions, interactions avec les interprètes et, à des degrés variables, réactions de la critique et du public), puis, le cas échéant, dans le traitement éditorial, évaluatif et interprétatif de la pluralité des versions coexistantes.

L'enquête sur le travail créateur a acquis une importance et une visibilité grandissantes à mesure que les opérations éditoriales ont cherché à gagner en précision et en scientificité. L'intérêt pour le dossier génétique des œuvres devint très pragmatique, pour opérer des choix éditoriaux et interprétatifs qu'il fallait soutenir et fonder en raison, c'est-à-dire par des raisons soumises à examen critique. L'analyse des œuvres, et tout particulièrement celle des grandes œuvres consacrées, n'est donc plus dissociable aujourd'hui de la discussion de leur dossier génétique ou de leur *critical report*. La voie fut tracée avec l'étude de cas remarquables d'œuvres profondément remaniées, comme celui de l'unique opéra de Beethoven, *Fidelio*, et de ses trois versions successives, ou de la *Symphonie rhénane* de Schumann, du *Tannhäuser* de Wagner, des différentes versions de *Don Carlos* de Verdi ou de *Boris Godounov* de Moussorgski, ou encore des *Deuxième* et *Cinquième Symphonies* de Mahler, parmi bien d'autres exemples<sup>1</sup>.

L'intérêt pour les révisions et pour les différentes versions en éventuelle concurrence est d'autant plus grand qu'il a débouché sur un principe du renouvellement de l'approche éditoriale et critique des textes, la mise en contexte de l'activité créatrice, à travers la requalification du problème de l'intentionnalité auctoriale. Le créateur tire-t-il simplement les leçons d'un échec à obtenir l'estime de ses pairs ou celle du public dont il attend la reconnaissance ? Il agit bien sous l'influence d'un *feedback* évaluatif mais, une fois fait le choix d'y souscrire pour remettre en chantier l'œuvre, il peut dissocier « l'influence externe », qui a motivé sa décision de réviser, de l'organisation de cette révision, qui sera

\* Je remercie Nicolas Donin pour m'avoir invité à écrire ce texte et pour ses nombreux et précieux commentaires et suggestions. Paul Hawkshaw et Benjamin Korstvedt m'ont éclairé sur plusieurs points essentiels. Je les en remercie chaleureusement.

1. Pierre-Michel Menger, « Le travail à l'œuvre. Enquête sur l'autorité contingente du créateur dans l'art lyrique », *Annales HSS*, n° 3, 2010, p. 743-786.

placée essentiellement sous son contrôle. Ou bien il peut agir sous l'emprise d'influences externes qui le conduisent non seulement à reconsidérer son œuvre et à la modifier, mais aussi à tester les différentes étapes de cette révision auprès de ceux dont il choisit d'obtenir l'avis ou même l'aide et la collaboration. Et s'il en est ainsi, faut-il maintenir le vocabulaire de l'influence, si l'interaction introduit tout à la fois une dynamique d'échanges, d'essais et erreurs et de solutions envisagées, soupesées, explorées, et une variabilité des rôles qui peuvent être adoptés dans cette situation d'interaction collaborative ? Après tout, le seul dépositaire reconnu de l'autorité sur le résultat sera le créateur. Celui-ci est libre de créditer tel ou tel de ceux qui ont été impliqués dans la collaboration par un témoignage personnel de gratitude (les correspondances attestent souvent des liens de collaboration et du crédit que leur accorde le créateur), par des marques de reconnaissance qui figurent dans l'appareil textuel accompagnant l'œuvre (préface, *incipit*, remerciements, etc.), ou par un partage de la paternité de l'œuvre, à un degré supérieur de répartition des bénéfices et des risques, il est vrai beaucoup plus rarement observé.

De proche en proche, la qualification des motivations et des influences envahit l'étude d'une situation de reprise et de révision d'une œuvre achevée dans une première version. Cette qualification est illisible si elle demeure simplement psychologique : elle doit être organisationnelle. Mais comment décrire une collaboration lorsqu'un protocole précis n'en a pas fixé les modalités et n'a pas précisé les degrés d'implication des participants, ni les limites dans lesquelles elle s'exerce ? La question est bien connue dans les sciences, où les publications sont allées vers une pratique extensive de la cosignature (de deux à plusieurs centaines de signataires), mais aussi dans le cinéma, qui crédite tout participant à l'œuvre produite d'une mention nominale dans un générique. Le cinéma, malgré l'allongement des génériques, reste cependant en retrait des évolutions récentes dans les sciences, puisque, pour celles-ci, on précise désormais couramment les degrés d'implication de chacun et la nature des tâches accomplies au sein de l'équipe de signataires<sup>2</sup>. Ces collaborations scientifiques sont, il est vrai, plus massivement fondées sur des organisations temporaires par projet, qui associent des membres d'universités ou de laboratoires différents. Le financement de ces recherches par projet suppose d'allouer les crédits de visibilité en juste proportion, puisque l'accumulation de notoriété et de productivité visible agit comme une garantie réputationnelle à monnayer pour enchaîner des projets et des collaborations.

Dans le cas du travail de création, lorsque celui-ci est essentiellement conçu selon le régime de la production solitaire, entièrement attribuée à un seul individu, comme il en va essentiellement dans la peinture, la musique savante et la littérature, c'est par la séparation entre les fonctions de création, d'interprétation et de diffusion que l'arbitrage est réalisé entre l'individuel et le collectif. Dans le cas de la musique, cette séparation fonctionnelle est devenue la matrice de la professionnalisation divergente des compositeurs et des interprètes. Elle a été la source de revendications discordantes d'autorité et de contrôle sur leurs actes respectifs de travail et sur leurs aires respectives d'expertise, ne serait-ce que sous l'effet de la concurrence pour l'originalité dans chaque sphère. Cette concurrence a conduit les interprètes à faire valoir progressivement leur art propre en se différenciant

2. Voir David Pontille, *La Signature scientifique. Une sociologie pragmatique de l'attribution*, Paris, Éditions du CNRS, 2004.

les uns des autres. Dans le même temps, les compositeurs rompaient successivement avec l'ensemble des éléments constitutifs du langage tonal dans lequel avait été écrit l'essentiel du répertoire des œuvres devenues classiques qui permettait précisément aux interprètes de valoriser leur art propre<sup>3</sup>.

Dans mon exploration des pratiques de révision, je procéderai de la façon suivante. Une fois précisés les éléments d'analyse des opérations éditoriales, j'examinerai un cas remarquable. Le compositeur Anton Bruckner est connu pour l'intensité de son travail de révision de ses œuvres. Confrontés à la multiplicité des versions mises en circulation, les musicologues ont dû enquêter non seulement sur la genèse des œuvres, mais aussi sur le degré de contrôle qu'a pu exercer Bruckner sur la mise au point définitive de ses œuvres remaniées, à l'occasion des situations parfois complexes de collaboration créées par le travail de révision et par le travail d'édition de sa production symphonique. La révision et l'édition de la *Huitième Symphonie* cumulent tous les facteurs qui continuent d'alimenter les interrogations et les enquêtes sur l'autorité du créateur.

Les pratiques éditoriales des textes littéraires classiques ont connu de profonds changements dans le dernier demi-siècle. L'activité traditionnelle visait à établir les règles et procédures qui conduisent à produire un texte complet. Le lecteur était destinataire d'un texte considéré comme le plus sûr possible, débarrassé des éventuelles erreurs commises par les responsables des publications antérieures ou, dans un passé beaucoup plus lointain, par les copistes dont le travail s'écartait de l'original par l'accumulation des imperfections trop humaines. Pour qualifier l'évolution sensible des pratiques éditoriales (et les régimes d'intentionnalité et de collaboration qu'elle a mis en évidence), il convient de s'accorder sur les normes qui organisent le travail de la critique textuelle.

Jean Starobinski<sup>4</sup> a nommé les trois « gestes fondamentaux de la critique ». L'opération critique est d'abord (historiquement et fonctionnellement) une opération de sélection : des évaluations et des choix sont exercés, qui dotent certains textes et œuvres d'une « suffisante autorité pour que leur fût dévolue la tâche de former les hommes, de les éduquer, d'être lus en classe » (*ibid.*, p. 209). Mais la carrière longue de ces œuvres (Starobinski prend son départ chez Homère, Pindare et les Tragiques grecs) multiplie les interventions sur leur matière, et favorise l'enchevêtrement des décisions et des aléas qui constituent l'histoire de leur transmission. La deuxième activité critique, qui s'emboîte dans la première, est le nettoyage ou la restauration critique des textes, qui doit leur « rendre leur éclat originel : la lumière de beauté et de vérité qui leur avait valu d'être choisis et investis d'autorité » (*ibid.*) : rectification (*emendatio*) des erreurs des copistes, des compositeurs et typographes, suppression des ajouts et des interventions déclenchés par l'ajustement à des contextes changeants d'utilisation, mise à l'écart des manipulations douteuses et illégitimes de l'œuvre. Starobinski pointe le glissement de l'opération critique : du texte, via le toilettage et la désédimentation de celui-ci, elle se porte vers

### Pratiques éditoriales et mise en intrigue de l'intentionnalité

3. Pierre-Michel Menger, « De la division du travail musical », *Sociologie du travail*, n° 4, 1983, p. 475-488.

4. Jean Starobinski, « Approches de la génétique des textes : introduction pour un débat », dans Louis Hay (dir.), *La Naissance du texte*, Paris, Corti, 1989, p. 208-211.

l'auteur et vers les intentions et les expériences du travail créateur que l'œuvre toilettée ne doit plus dissimuler. Le troisième moment de l'analyse critique et philologique est celui de l'exploration du cheminement créateur. « Alors, le geste de la critique se confond avec l'acte de la connaissance. Si c'est l'expérience qui compte, si le mouvement vers l'œuvre (celle-ci fût-elle inaccomplie, en suspens, ou manquée) n'a pas moins d'importance que le texte fixé dans sa forme *ne varietur*, tout aura, à titre égal, valeur d'indice pour le lecteur qui veut savoir. Il faut tout connaître, tout révéler, avec, à l'horizon, l'espoir de mieux comprendre, d'après tous ses actes et toutes ses velléités, une personne à nulle autre pareille » (*ibid.*, p. 211).

Dans cette présentation de l'opération critique, c'est sur le deuxième moment que s'accumulent les décisions à prendre sur la valeur et sur la légitimité des interventions, dès lors que de multiples acteurs sont impliqués dans la transformation d'un manuscrit autographe, et de ses éventuelles versions successives, en un matériel préparatoire pour l'édition proprement dite. Et la qualification des interventions doit aller bien au-delà du vocabulaire de la fidélité, de l'erreur ou de l'imprécision.

Une nouvelle doctrine éditoriale a en effet été forgée au contact des œuvres dont le dossier génétique est complexe et/ou dont il existe une multiplicité de versions différentes, du fait de l'auteur et de sa pratique des remaniements, mais aussi du fait des responsables éditoriaux. Ceux-ci sont conduits à prélever dans la documentation génétique d'une œuvre de multiples matériaux pour établir le texte, lorsque le corpus des variantes et des versions ouvre les possibilités de choix et de décision, et pour déterminer la quantité d'informations qui doit être fournie au lecteur sur les étapes de la genèse de l'œuvre et de sa transformation éventuelle, au-delà de la première publication. Cette doctrine éditoriale conduit à réexaminer la question de l'intention<sup>5</sup>. Il s'est avéré de moins en moins possible de tout ordonner à partir d'une source unique d'autorité exercée sur l'ensemble du processus éditorial, celle de l'intention de l'auteur. La référence à celle-ci n'est plus le simple principe directeur d'une édition des textes qui devrait être purgée de toutes les contingences venant obscurcir l'expression authentique du vouloir-dire créateur, mais bien une variable dans l'analyse de l'organisation du travail artistique, qui est historiquement contingente. Si la référence aux « intentions finales de l'auteur » risque de promouvoir l'abstraction d'un processus créateur en apesanteur sociale et historique, c'est donc d'abord par défaut de contextualisation intrinsèque du processus créateur.

Dans ses prises de position sur l'édition critique en musique, Grier<sup>6</sup> rejoint McGann : « En rejetant le concept d'intention auctoriale finale, et en lui substituant sa théorie de la nature sociale de l'œuvre d'art, McGann fait du processus d'*editing* non plus une entreprise philologique-psychologique (dans laquelle l'éditeur cherche à déterminer les intentions de l'auteur), mais une entreprise historique. Sous ce principe, chaque source témoigne d'un état historique particulier de l'œuvre ; l'éditeur estime la valeur de ces éléments en se référant à l'arrière-plan du contexte historique plus vaste dans lequel l'œuvre a été créée ; et le texte final qui est édité reflète la conception qu'a l'éditeur de

5. Jerome McGann, *A Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

6. James Grier, *The Critical Editing of Music*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1996.

l'œuvre telle qu'elle a existé dans son contexte historique et social<sup>7</sup>. » Et Grier cite deux exemples pour illustrer la socialisation inhérente au processus créateur : le dialogue de Brahms avec Joachim pendant la composition de son *Concerto pour violon*, et la révision par Schumann de son *Ouverture, Scherzo et Finale* opus 52. Dans ce dernier cas surgit la question du motif de la révision : une insatisfaction artistique ou un souci d'augmenter les chances de publication et de succès public de l'œuvre ? La question même suggère que les motifs seraient séparables, comme si l'artiste pouvait ne pas incorporer dans son travail la référence à un public, aussi imaginaire fût-il, et comme s'il n'était pas attentif à l'épreuve de réalité que constitue la réception d'un état donné de l'œuvre, avant d'en tirer des conclusions pour réviser, ou pas.

La mise en intrigue de l'intentionnalité et l'enquête sur les motifs du comportement créateur se déplacent ensuite vers l'évaluation comparative des versions produites. Qui juge du résultat ? Le créateur est le premier concerné, mais son jugement est-il lui-même soumis au même mécanisme d'influence externe qui a pu le conduire à déclencher le travail de révision ? Et est-il après tout le meilleur juge de son travail, lui qui peut vouloir attribuer automatiquement à cet effort supplémentaire une dimension améliorative, ne serait-ce que pour justifier les efforts déployés et le coût d'opportunité du temps consacré à cette opération plutôt qu'à d'autres ? Ou bien est-il sensible au jugement des autres significatifs qui, dans le premier cercle de relations dans lequel il gravite, évaluent le résultat ? En fonction de leur degré d'implication dans le processus de révision, ces autres peuvent après tout vouloir eux-mêmes conférer à leur influence une rationalité améliorative pour justifier cette implication auprès du compositeur ou auprès de tout autre acteur du système d'action concerné. Pragmatiquement, Grier indique, à propos de Schumann et de son opus 52, que « nous ne saurons jamais avec certitude ce que furent ses sentiments véritables et les plus intimes à propos de cette œuvre. Néanmoins, les circonstances historiques montrent que, quelle qu'ait été son opinion sur la première version, et quelles qu'aient été ses motivations pour la réviser, la seule version qu'il a laissée à la postérité est la dernière ».

La définition de la contextualisation nécessaire à l'opération d'édition critique ne va pourtant guère, chez Grier, au-delà de la catégorie d'influence<sup>8</sup>. Or mettre en avant la socialisation de l'œuvre soulève immédiatement deux questions essentielles. D'abord, il s'agit de placer le travail artistique sous deux régimes temporels simultanés : celui de la contingence et de la variabilité, et celui de la durabilité. À la différence d'à peu près tous les produits de l'activité humaine, l'œuvre d'art est la réalité durable par excellence, du moins dès qu'elle atteint à la reconnaissance à travers les multiples épreuves sélectives qu'elle doit franchir pour figurer dans un patrimoine ou dans un répertoire activement gérés, fréquentés et commentés. Cette durabilité acquise doit aussi être remotivée continûment : c'est ici qu'interviennent la contingence et la variabilité des situations dans lesquelles l'œuvre joue son rôle. Comme tout atome de réalité, l'œuvre est définie par ses coordonnées relationnelles : elle est transformée par la somme sans cesse renouvelée des relations dans

7. *Ibid.*, p. 17.

8. « L'œuvre d'art commence avec la conception originale de l'artiste et à travers toutes les métamorphoses qu'elle connaît pendant le processus de sa socialisation, c'est à l'artiste qu'incombe la responsabilité de la façonner. Lorsque la critique textuelle est entreprise au sein d'un cadre historique de référence, elle discerne les influences possibles sur l'artiste et la manière dont ces influences figurent dans les sources » (Grier, *op. cit.*, p. 19).

le réseau desquelles elle est placée. En second lieu, la mise en contexte permet, dans le cas des œuvres dont le dossier génétique est substantiel, de conférer une position possible d'acteur coopératif non seulement à ceux qui sont intervenus dans le processus de création, d'évaluation et de révision en dialogue avec l'auteur, mais aussi à ceux qui interviennent *a posteriori*.

Quelle ontologie sous-tend et légitime leur intervention<sup>9</sup> ? Quand une œuvre consacrée n'existe qu'en une version unique, le résultat paraît incarner un optimum et confère au processus créateur son caractère d'inévitabilité : la réalisation de l'œuvre paraît n'avoir pas pu se clore autrement. Mais quand nous sommes en présence de versions multiples et de travaux de remaniement, les choix créateurs acquièrent plus visiblement le caractère de décisions contingentes opérées en contexte, soit pour remédier à l'échec ou aux imperfections initiales de l'œuvre, soit pour réagir à des sollicitations ou à des contraintes de l'environnement de l'action créatrice (censure, contraintes économiques et organisationnelles, réactions négatives des destinataires de l'œuvre – public, professionnels, éditeurs, critiques), soit encore pour permettre au compositeur d'expérimenter d'autres solutions qu'il juge supérieures en un point différent de sa carrière créatrice. Le cours du processus créateur apparaît plus ouvertement frappé d'incertitude intrinsèque et extrinsèque<sup>10</sup>. Son cheminement est une propriété émergente, qui l'écarte de toute extrapolation d'un passé qu'il suffirait d'avoir bien décrit et exploré pour prédire ce qui devrait advenir. Cette qualité émergente est une valeur cardinale considérablement estimée par notre culture. Et l'intervention d'autrui trouve dans l'identité multipliée de l'œuvre une justification étayée par des arguments contrefactuels : l'œuvre pouvait advenir et s'incarner autrement, puisque la carte des causes et des décisions qui ont agi sur sa trajectoire de réalisation constitue aussi une carte des bifurcations possibles vers d'autres trajectoires.

Le cas que je vais examiner, celui des symphonies d'Anton Bruckner (1824-1896) et notamment de sa *Huitième Symphonie*, me permettra de faire entrer en scène tous ces acteurs qui interviennent, en coopérant ou en collaborant directement avec le compositeur, dans des relations d'interaction plus complexes que ne le suggère l'argument de l'influence.

## Bruckner et la réélaboration

Chez peu de grands symphonistes consacrés par l'histoire, l'activité de réélaboration des œuvres n'a atteint une intensité comparable à celle qui peut être observée dans la pratique créatrice de Bruckner. L'étude, ici nécessairement cursive, du cas Bruckner me permettra de montrer ce qu'il advient dans un cas limite, lorsque sont réalisées à grande échelle non seulement les révisions « horizontales », pour reprendre la distinction de

9. L'ontologie de l'action qui est requise peut s'appuyer sur l'argumentation de Georg Henrik von Wright (*Explanation and Understanding*, London, Routledge and Kegan Paul, 1971) et de Paul Ricoeur (*Temps et récit*, t. I, Paris, Éditions du Seuil, 1983). Il s'agit de caractériser la réalisation de l'œuvre comme un processus de découverte par le créateur des possibilités de développement inhérentes à son système de travail, des ressources dont il peut disposer pour agir et des moyens qu'il a d'isoler le travail de son environnement. Pour une analyse plus complète, voir P.-M. Menger, « L'enveloppe des cas. Le réel, le possible, l'incertain », dans Silvia Sebastiani (dir.), *L'Expérience historiographique : autour de Jacques Revel, Enquête*, 2015, à paraître.

10. Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2014.

Tanselle<sup>11</sup>, mais aussi les révisions « verticales », qui conduisent à intervenir sur des paramètres compositionnels aussi essentiels que la continuité dynamique, l'instrumentation, la forme et la substance thématique.

L'enquête des musicologues et des historiens rencontre invariablement le problème des motifs du comportement de Bruckner, qu'il serait bien commode de pouvoir séparer en deux catégories distinctes de motivation : les motivations intrinsèques (le perfectionnisme du compositeur, sa volonté de réagir aux critiques tout en conservant le contrôle de son travail créateur) et les motivations extrinsèques (le souci de se faire jouer, l'influence de l'entourage, le zèle des disciples). Mais la réalité mise au jour par les enquêtes génétiques fait apparaître beaucoup de zones grises dans l'imputation de responsabilité, et elle oblige à poser très largement la question du contrôle que Bruckner voulait et pouvait exercer sur le cours de son travail créateur et sur le destin de ses œuvres. Le point est décisif, car c'est l'autonomie de la volonté créatrice qui devient problématique. Or c'est elle dont on fait généralement la source ultime de l'intentionnalité créatrice, celle à laquelle les décisions éditoriales cherchent à remonter, très pragmatiquement.

Le compositeur composa plus d'une version de cinq de ses symphonies. Doebel<sup>12</sup> dénombre dix-huit versions : deux pour les *Première*, *Deuxième* et *Huitième Symphonies* ; trois versions pour la *Troisième Symphonie*, trois versions et un quatrième finale pour la *Quatrième Symphonie*. Les *Cinquième*, *Sixième* et *Septième Symphonies*, et la *Symphonie dite Nullte* n'ont connu qu'une seule version, tout comme la *Neuvième*, qui est restée inachevée, mais dont le dernier mouvement esquissé a connu plusieurs réalisations depuis un siècle<sup>13</sup>.

Comme l'indique Korstvedt<sup>14</sup>, les symphonies 1, 2, 3, 4 et 8 furent révisées avant d'être publiées et, dans certains cas, avant de connaître leur première exécution publique. Mais une autre incarnation de ce que sont les versions des symphonies brucknériennes est liée au travail éditorial réalisé sur les manuscrits à l'occasion de leur première publication. Les multiples et parfois profondes différences entre ces éditions publiées du vivant ou après la mort du compositeur, d'une part, et le texte manuscrit des symphonies, qu'elles aient été révisées par lui ou qu'elles n'aient fait l'objet que d'une seule version, d'autre part, sont apparues au grand jour dans les années 1930. De cette période datent en effet la première

11. Thomas Tanselle, « The editorial problem of final authorial intention », *Studies in Bibliography*, n° 29, 1976, p. 168-212. Thomas Tanselle propose de distinguer deux types de révision. L'une, « horizontale », revient à modifier l'œuvre par degrés, en l'améliorant et en la raffinant, tout en la maintenant dans le même plan de conception qu'à l'origine. L'autre, « verticale », provoque un changement de nature, en modifiant radicalement l'orientation ou le caractère de l'œuvre.

12. Wolfgang Doebel, *Bruckners Symphonien in Bearbeitungen*, Tutzing, Hans Schneider, 2001.

13. Dans les analyses qui suivent, je prends essentiellement appui sur les travaux de Paul Hawkshaw (« The Bruckner Problem Revisited », *19th-Century Music*, vol. 21(1), 1997, p. 96-107 ; « Bruckner's Eighth Symphony: Some Editorial Issues », *Bruckner Journal*, 2009, vol. 13(2), p. 18-21 ; *Bruckner: VIII. Symphonie, Fassungen von 1887 und 1890. Critical Report*, 2 vol., Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 2014), Benjamin M. Korstvedt (*Anton Bruckner: Symphony No. 8*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 ; « Bruckner editions: the revolution revisited », dans John Williamson (dir.), *The Cambridge Companion to Bruckner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004) et Wolfgang Doebel (*Bruckners Symphonien in Bearbeitungen*, Tutzing, Hans Schneider, 2001).

14. Benjamin M. Korstvedt, « Bruckner editions... », art. cité.



édition critique de la *Neuvième Symphonie* par Alfred Orel, puis surtout la grande entreprise d'édition critique complète des œuvres de Bruckner menée par Robert Haas entre 1935 et 1944 (seul le travail sur l'édition de la *Troisième Symphonie*, détruit pendant la guerre, ne fut pas incorporé).

Du vivant du compositeur, les éditions qui circulaient de ses œuvres étaient des publications originales (*Erstdruck*) préparées sous l'autorité de Bruckner, mais diversement supervisées par lui. Les dispositifs du travail de collaboration dans lesquels son activité a pris place ont pu en effet conduire à soustraire à son information personnelle une partie des décisions prises par les responsables du travail éditorial sur ses œuvres, même si Bruckner a pu les endosser, au moins tacitement, une fois les éditions achevées et les œuvres ainsi jouées. Hors du cercle intime des élèves et des amis de Bruckner et du petit nombre de chefs d'orchestre assez tôt impliqués dans l'exécution de ses symphonies, peu de gens connaissaient l'existence de versions différentes des œuvres, sinon à travers la distinction, qui paraissait simple, entre des versions initiales (« *frühere* ») et une version finale, dont les premières étaient considérées comme autant d'étapes préparatoires. Pourtant, les révisions ne furent pas le seul fait du compositeur. Certaines révisions furent réalisées par des chefs d'orchestre pour leur propre usage, telle la version de la *Quatrième Symphonie* mise au point en 1900 par Mahler, qui procéda à un travail de réorchestration assorti de coupures.

Au total, trois niveaux d'instabilité des textes se superposent, au moment où le compositeur est encore actif : l'instabilité auctoriale liée à l'intense pratique de révision par le compositeur ; les interventions réalisées par les chefs pour ajuster les œuvres à leur usage personnel ; le travail des quelques collaborateurs de Bruckner impliqués dans l'édition de ses œuvres. Ce dernier niveau ajoutait son coefficient d'incertitude, tant ces éditions pouvaient s'écarter des partitions manuscrites et s'approcher de ce qu'on peut appeler non pas simplement un état ou une variante, mais une révision produisant une « version » identifiée comme telle<sup>15</sup>.

Au début des années 1890, Bruckner, fut conscient que s'installait une situation confuse, notamment après avoir fait l'expérience d'une dégradation progressive des relations de collaboration confiante avec ceux de ses élèves avec qui il avait collaboré pour la révision de ses œuvres et qui avaient préparé l'édition des *Troisième*, *Quatrième* et *Huitième Symphonies* et de la *Messe en fa mineur*. Il voulut y mettre bon ordre, et, à l'automne 1893, trois ans avant sa mort, il fit connaître sa volonté de léguer à la Bibliothèque impériale de Vienne les manuscrits autographes de la plupart de ses œuvres, dans la version choisie par lui comme faisant foi. Il souhaite que le graveur et éditeur Eberle, avec qui il était en contrat depuis 1892 pour les droits exclusifs d'édition de quatre de ses symphonies et de plusieurs œuvres chorales, pût établir les publications posthumes à partir des manuscrits ainsi préservés. La décision de Bruckner avait de quoi surprendre. Il indiquait nettement qu'un seul scénario devrait désormais prévaloir pour la mise en circulation de ses œuvres.

15. La notice américaine de Wikipédia consacrée à la *Quatrième Symphonie* fournit un bon indice de l'incertitude de la qualification des différents états successifs de la réélaboration par Bruckner de sa symphonie. L'auteur individuel, principal ou collectif (mais anonyme) de cette notice, qui est du reste bien informée, et dont l'histoire de la révision mérite elle-même d'être consultée, procède tout à la fois à l'identification de sept versions, et à une comparaison des dénombrements faits par plusieurs spécialistes de Bruckner, qui circonscrivent le chantier des réélaborations à trois ou quatre versions.

Pourtant, il avait lui-même consacré une partie non négligeable de son énergie créatrice à réviser ses partitions au fil des années, et au gré des influences qu'il avait laissé s'exercer sur son travail compositionnel, de la part d'un petit nombre de musiciens (compositeurs, musicologues, élèves ou collègues amis, chefs d'orchestre) qui l'avaient poussé à réviser substantiellement, une ou plusieurs fois, la majorité de ses partitions.

Cette nouvelle volonté du compositeur paraissait avoir tout pour mettre de l'ordre dans une situation embrouillée et conflictuelle. Les éditions révisées s'étaient accumulées et Bruckner n'avait pas, de son vivant, et avant de formuler son souhait du retour aux manuscrits qu'il déposait en lieu sûr, été très constant dans ses évaluations du travail éditorial accompli sur son œuvre : il avait approuvé certains choix, en avait désapprouvé d'autres, et affirmé en ignorer d'autres encore. Mais les conditions n'étaient-elles pas devenues désormais idéalement favorables à un travail d'édition critique ? Les sources autographes, dont l'authenticité était garantie par leur auteur, étaient disponibles, et le créateur les avait lui-même désignées comme la seule origine possible de tout travail éditorial ultérieur.

Pourtant, même après 1893 et cette référence voulue par Bruckner aux sources manuscrites de son travail, les éditions déjà publiées continuèrent à circuler et à être utilisées par les orchestres et les chefs. Mieux, les premières éditions de certaines symphonies, telles la *Sixième* et la *Neuvième*, furent publiées après la mort de Bruckner à partir de partitions fautives, contre la volonté exprimée par le compositeur dans son vœu testamentaire. La confusion était entretenue par la dispersion des différentes œuvres de Bruckner entre les mains de plusieurs éditeurs avec qui le compositeur avait successivement contracté. Les relations de sous-traitance, comme celle qui liait la firme Eberle, essentiellement responsable de la manufacture de la gravure des œuvres, et Haslinger, qui en assurait la distribution et la vente, ou les cas de rachat d'une firme par une autre, ajoutèrent leurs cascades d'entropie éditoriale, avant que la grande maison d'édition viennoise Universal s'emploie à acquérir progressivement les droits sur l'ensemble de la production brucknérienne, au terme d'une série de négociations et de rachats. C'est en effet à partir de 1908 qu'Universal et son nouveau dirigeant, Emil Hertzka, entreprirent, sur le conseil de Gustav Mahler, de rassembler dans leur catalogue l'œuvre de Bruckner, ce qui constitua l'une des conditions de possibilité d'une édition critique homogène et systématique.

Comme le souligne Hawkshaw<sup>16</sup>, la collection des manuscrits légués par Bruckner à la Bibliothèque impériale de Vienne demeura inexploitée jusqu'aux années 1930. Le projet d'une édition critique de l'œuvre de Bruckner avait été évoqué dès avant 1926, date à laquelle expirait la protection légale trentenaire du *copyright* sur l'œuvre du compositeur. Mais c'est avec la fondation de la Société internationale Bruckner, créée en 1927 et officiellement active à partir de 1929, qu'une première édition critique complète des œuvres de Bruckner fut entreprise sous la responsabilité de Robert Haas.

**Éditer Bruckner :  
la mise en intrigue  
du travail créateur  
par les musicologues**

16. Paul Hawkshaw, art. cité, 1997.

Lorsque débutèrent ces travaux d'édition complète, il apparut que ce qu'on tenait pour les éditions originales fidèles aux intentions du compositeur comportait, dans une mesure variable, mais dans certains cas très large, des modifications opérées par d'autres que le compositeur (*Fremdbearbeitungen*). L'intérêt pour les versions initiales se développa alors.

Dans un article paru en 1938, le compositeur et musicologue Egon Wellesz souligna toute la différence qui séparait l'édition des œuvres littéraires et celle des œuvres musicales. Les secondes bénéficiaient alors beaucoup plus rarement du travail éditorial scientifique qui relie l'état final à tout le dossier d'ébauches, d'esquisses, de variantes qui, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, avait fourni à l'édition de la poésie ses voies d'entrée dans l'analyse du processus de création. Wellesz salua l'initiative et le travail de Haas pour la nouvelle édition des œuvres complètes de Bruckner, qui incluait dans son appareil critique une très grande quantité d'esquisses et de matériaux préparatoires<sup>17</sup>. Mais Wellesz émit aussi des objections contre la dévalorisation systématique des premières éditions publiées du vivant de Bruckner, parce que celles-ci étaient, selon lui, porteuses de quantité de modifications et d'indications destinées à rendre plus aisée ou plus efficace l'exécution des œuvres en concert. J'y reviendrai plus loin.

Le travail de purge éditoriale réalisé par Haas n'était ni dépourvu d'arrière-plans ni indiscutable. Haas partait du constat que la véritable et authentique création brucknérienne avait fait l'objet de multiples manipulations éditoriales, et qu'il était temps d'établir rigoureusement les textes, en remontant aux intentions originaires du compositeur. Le dépôt par Bruckner de ses manuscrits agissait, à distance et avec force, comme une injonction enfin prise au sérieux. Plusieurs musicologues ont, dans une série d'articles qui ont fait débat<sup>18</sup>, montré comment l'idéologie de la purification du texte brucknérien entraînait en résonance avec l'idéologie nazie et avec l'antisémitisme exercé à l'encontre des éditions Universal et d'Emil Hertzka qui les dirigea de 1907 jusqu'à sa mort en 1932, et auxquels Haas voulait soustraire Bruckner. L'édition de Robert Haas était par ailleurs de qualité inégale. Comme l'indique Korstvedt<sup>19</sup>, une partie du travail éditorial de Haas a gardé sa valeur au regard des canons contemporains d'objectivité et de rigueur, mais une autre part, réalisée à partir de la fin des années 1930, est beaucoup plus aventureuse. Pour son édition des *Deuxième, Septième et Huitième Symphonies*, Haas a combiné par endroits différentes sources manuscrites, décidé certaines indications de tempo, ou même, par un travail de combinaison et de fusion de matériaux autographes originaux, réinjecté des passages que

17. Le travail de Haas a du reste fait l'objet d'une réévaluation critique complexe, ultérieurement. Si, comme je le rappelle plus loin, les liens de Haas avec le parti nazi, à la fin de sa carrière, ont jeté le doute sur certaines motivations de son entreprise éditoriale, la connaissance unique qu'avait Haas des sources archivistiques pour établir son édition complète de l'œuvre de Bruckner était sans équivalent à l'époque.

18. Voir Bryan Gilliam, « The Annexation of Anton Bruckner: Nazi Revisionism and the Politics of Appropriation », *The Musical Quarterly*, vol. 78(3), 1994, p. 584-604 ; les articles de Wagner et Korstvedt, qui reviennent sur l'article de Gilliam, et la réponse de Gilliam à Wagner dans le dossier constitué par Botstein dans la revue *Musical Quarterly* en 1996, ainsi que l'article consacré par Martin Solvik aux relations de Haas avec la NSDAP (« The International Bruckner Society and the N.S.D.A.P.: A Case Study of Robert Haas and the Critical Edition », *The Musical Quarterly*, vol. 82(2), 1998, p. 362-382).

19. Art. cité.

Bruckner avait écartés, telles les mesures 609 à 616 du *Finale* de la *Huitième Symphonie*<sup>20</sup>, dans son édition de l'œuvre<sup>21</sup>.

Une nouvelle édition complète de l'œuvre de Bruckner fut entreprise après la guerre par Leopold Nowak, sur des bases plus indiscutables de rigueur critique, et sa publication commença en 1951. C'est aussi de cette période d'après-guerre que datent les premières exécutions des versions initiales de différentes symphonies : ainsi, en 1946, Joseph Keilberth, à la tête de la Staatskapelle Dresden, dirigea la première version de la *Troisième Symphonie*. À la fin des années 1960 et dans les années 1970, les exécutions se multiplièrent, au rythme de la publication des volumes de la nouvelle édition complète. Surgirent dès lors nécessairement les problèmes d'évaluation de ces versions primitives, et les controverses entre musicologues et entre professionnels du monde musical.

Il faut « simplifier le problème Bruckner » : c'est ainsi que s'exprima le musicologue Deryck Cooke dans une série d'articles qui parurent dans le *Musical Times* en 1969, et qui firent impression. Alors que Bruckner avait composé dix symphonies (la symphonie dite *Nullte* s'ajoutant aux neuf numérotées), le comptage fait par Deryck Cooke au début de 1969 établissait une liste de trente-quatre partitions différentes, la plupart en circulation et en concurrence. Le musicologue britannique suggérait diverses solutions pour sortir de la confusion entretenue par ce qu'il critiquait comme la scolastique musicologique. Il proposait de réduire drastiquement la quantité des versions dignes d'intérêt à quatorze, après avoir écarté des éditions qu'il jugeait entachées de considérables distorsions et des partitions qui n'étaient pour lui que des états intermédiaires du travail compositionnel de Bruckner, des étapes vers un premier état final des différentes symphonies concernées. Puis Cooke examinait chacune des versions retenues, en évaluait les caractéristiques, et opérait sa propre sélection pour recommander, pour chaque symphonie, la version « *being the purest* ».

Mais qu'était-ce au juste qu'une version, et, plus encore, une version « pure » ou « la plus pure » ? La question serait aisée à trancher si quatre conditions étaient remplies : 1) si les révisions opérées par Bruckner pouvaient être considérées comme la manifestation des intentions finales du compositeur et que l'ensemble des incarnations différentes qu'avait reçues l'œuvre dans des versions successives appartenait à un seul processus créateur dont le dernier état représenterait la forme accomplie de l'œuvre ; 2) si les premières éditions des œuvres de Bruckner, qui furent publiées avec son autorisation et/ou sous son contrôle, et qui incorporent souvent des retouches, modifications et altérations dues aux élèves collaborateurs de Bruckner, pouvaient être invariablement tenues pour inférieures

20. Les précisions que m'a données Paul Hawkshaw dans ses commentaires de la première version de mon texte font apparaître la complexité du processus éditorial, avec les séquences des interventions de toutes les parties prenantes, compositeur compris, et les choix possibles de l'édition critique. Je cite le texte que m'a adressé sur ce point Hawkshaw, que je remercie chaleureusement : « *Haas made a very sound editorial decision using the last version of the measures that Bruckner left us for the reading in his score. In fact he saved Bruckner from himself here. In the autograph score, Bruckner made a large cut from bar 616 to the coda. In the process, he tore out the bifolio with bars 609-616 and wrote a new transition to replace the cut. No one, not even Josef Schalk, has accepted the cut. Haas realized that, if we are not going to take the cut, we should restore mm 609-616. They are now in the monastery at Reimünster identified by Bruckner as belonging to the Adagio (that is how confused he was in those days!).* »

21. Paul Hawkshaw, Timothy L. Jackson, *Bruckner*, dans *Grove Music Online*, 2011.

à une édition « authentique » des œuvres fondée exclusivement sur les manuscrits autographes déposés par Bruckner en 1893 ; 3) si le travail réalisé à partir des manuscrits autographes était incontestable, ne laissant pas place à beaucoup d'ambiguïté ou de marge de manœuvre éditoriale ; 4) si la dernière volonté de Bruckner, celle attachée au legs de 1893, était tenue pour la seule légitime. Si ces quatre conditions étaient remplies, la caractérisation des interventions réalisées par Bruckner sur ses œuvres se limiterait à la distinction simple entre rédaction du manuscrit, révision et publication.

Or aucun de ces facteurs de simplification des choix éditoriaux et interprétatifs n'a fait autorité. Le *Symposium Bruckner* de 1980, qui fut tout entier consacré à la question des versions des symphonies, donna ainsi lieu à des prises de position très contrastées sur les mérites des versions successives, notamment dans le cas des *Troisième* et *Huitième Symphonies*. Trois positions, qui pouvaient elles-mêmes être différemment distribuées selon les œuvres concernées, alimentèrent les débats entre spécialistes : voir dans les versions successives un processus d'amélioration qui se conclut sur la supériorité de l'ultime révision ; discerner dans les versions initiales les mérites de spontanéité de l'élan créateur abrité des influences et des interventions extérieures destinées à ajuster les œuvres aux circonstances et au goût de l'époque, et, pour tout dire, célébrer une valeur d'authenticité introuvable dans les révisions ultérieures ; plaider pour l'égalité de traitement entre les différentes versions, au vu de leurs apports respectifs, qui seraient impossibles à ordonner selon une hiérarchie simplement ascendante ou descendante, tout simplement parce qu'elles représenteraient autant d'incarnations possibles de la pensée créatrice du compositeur.

Les partisans d'une édition critique efficacement orientée vers la production d'un ou deux textes de références pour chaque symphonie (Hawkshaw, Doebel) ont examiné longuement la question de l'identification d'un état d'une œuvre à une version, en demandant à quelles conditions il serait légitime de tenir les versions successives d'une même œuvre pour autant d'étapes emboîtées de la genèse de celle-ci ou, au contraire, pour autant d'incarnations différentes d'un même projet créateur, dont la coexistence est légitime, hors de tout alignement hiérarchique de leur ensemble sur un profil de perfection croissante. C'est invariablement l'interrogation sur les intentions du créateur et sur les motifs de la réélaboration qui guide l'enquête. Refuser *a priori* l'enquête, au nom des risques que comporterait la spéculation sur ces intentions et motifs, reviendrait à substituer au problème une décision, celle de confier à tout un chacun (éditeur, interprète, musicologue, mélomane) le soin de trancher, lorsqu'il rencontre le problème du choix des versions. Sans pouvoir ici développer toute l'analyse, je vais indiquer certains des ressorts de la mise en intrigue du travail compositionnel de Bruckner qui font apparaître les multiples causes de la variabilité des textes, et qui démontrent l'impossibilité d'identifier le travail créateur à un simple mécanisme de prise de décision individuel activé selon un principe d'optimisation.

Resituer l'intention dans un cadre de collaboration oblige à contextualiser les interactions de travail, mais aussi à reconnaître la part d'incertitude irréductible liée à l'imputation de responsabilité sur les choix éditoriaux réalisés. Le travail d'un compositeur symphoniste tel que Bruckner s'est exposé à la variété des situations engendrées par les défis que ses œuvres posaient aux chefs qui en assuraient la création et les premières exécutions. Bruckner a obtenu d'être dirigé par certains des plus illustres chefs de

l'époque, les Karl Muck, Felix Mottl, Arthur Nikisch, Hans Richter, Felix Weingartner, Hermann Levi, qui, à Vienne et en Europe, ont été les figures de proue du mouvement de professionnalisation de l'activité de chef. Pour expliquer sa pratique fréquente de la révision de ses œuvres, il est donc courant d'imputer à Bruckner l'intention de faciliter l'exécution de ses œuvres et de corriger les aspects qui en décourageaient la réception par les chefs, les musiciens et le public.

Face à la question de savoir si Bruckner modifie ses partitions par nécessité intérieure ou sous la pression d'influences externes, la controverse règne, et l'argument des influences externes domine parmi les musicologues spécialistes de l'œuvre de Bruckner. Comment débrouiller les différentes situations ? L'argument de la motivation intérieure s'appuie sur les déclarations de Bruckner lui-même et concerne notamment les *Première* et *Quatrième Symphonies*. La motivation pourrait résulter de la volonté du compositeur de tirer parti de ses apprentissages successifs, au cours de son travail créateur, et de sa volonté de hisser ses premières œuvres au niveau de celles qu'il juge, à un moment donné, sensiblement plus accomplies. Röder<sup>22</sup> soutient ainsi que Bruckner, parvenu à un seuil nouveau d'accomplissement avec sa *Cinquième Symphonie*, souhaitait réaligner une partie de sa production antérieure sur ce seuil nouveau, en procédant à des révisions amélioratrices – raccourcissements, transformations motiviques-thématiques, rythmiques et métriques, recomposition de passages entiers ou, pour la *Quatrième Symphonie*, de mouvements entiers. La pratique de la révision dénoterait donc ici un souci de mise en cohérence et, comme le dirait le vocabulaire des théoriciens de la narrativité du soi, de réalignement des soi successifs dans une recherche de cohérence et d'homogénéité gouvernée par une réestimation de sa production selon le principe d'un développement quasi organique donnant toujours l'avantage à la production tardive sur la production précoce. On peut aussi en donner une interprétation plus simple, comme le fait Wellesz en 1938 : le type de créateur qu'est Bruckner n'est pas celui d'un innovateur précoce et foudroyant, mais plutôt celui d'un créateur perfectionnant lentement son art, puisque Bruckner était enclin à se concevoir comme un perpétuel apprenti<sup>23</sup>.

Mais le partage entre motivation intrinsèque et influence externe devient plus incertain quand est évoqué l'un des traits de la personnalité de Bruckner, son excessif scrupule, qui est la source d'hésitations perpétuelles, dans sa vie artistique comme dans la conduite de

22. Dans son *Revisionsbericht* de la nouvelle édition de la *Troisième Symphonie*, Thomas Röder (*Revisionsbericht zu Anton Bruckner, Sämtliche Werke, Bd 3/1-3, III. Symphonie*, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag, 1997), cité par Wolfgang Doebl (*Bruckners Symphonien in Bearbeitungen*, Tutzing, Hans Schneider, 2001, p. 81) évoque, à propos de la deuxième version de celle-ci, un processus d'auto-apprentissage (*Selbstlernprozess*) : « La *Cinquième Symphonie* fixa en quelque sorte le niveau auquel les trois symphonies écrites précédemment devaient être relevées. »

23. Une tentative intéressante a été faite par David W. Galenson (*Painting Outside The Lines. Patterns of Creativity in Modern Art*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2001) pour discerner parmi les créateurs novateurs deux types principaux, l'innovateur conceptuel (tel Picasso) qui réalise très tôt des œuvres majeures très neuves, et l'innovateur expérimentateur, dont l'invention chemine sur un long sentier de progression et dont les œuvres ultimes sont plus estimées que les premières. À l'évidence, Bruckner appartiendrait au second type. Cette répartition des profils d'innovateur a été discutée par Fabien Accominotti, qui insiste sur la sous-estimation par Galenson de la dimension collective de nombre d'innovations de rupture (« Creativity from interaction: Artistic movements and the creativity careers of modern painters », *Poetics*, n° 37, 2009, p. 267-294).

son existence personnelle. En d'autres termes, le compositeur ne serait pas aussi motivé « intrinsèquement » à améliorer sa production s'il n'était pas perpétuellement insatisfait et épris de perfection (condition intrinsèque), et si, hanté par un tel démon perfectionniste, il n'était pas enclin à consulter des tiers, à susciter leur jugement, à obtenir d'eux un capital d'estime et de réassurance, mais aussi à déclencher, par ce comportement même, des conseils plus nombreux et plus vigoureux de changement et des suggestions plus insistantes (disponibilité aux influences externes). Bruckner est-il alors épris d'échanges avec des autrui significatifs, mais au risque d'exposer à l'excès son travail à l'intempestive intervention de ces autrui encouragés par lui ?

Mais, dira-t-on, si Bruckner accepte ces influences et leurs conséquences sur son travail, c'est sans doute qu'il les a soupesées, lui qui est si scrupuleux, et donc qu'en s'appropriant les suggestions qu'il juge fondées, il les a remotivées par le simple fait de décider de les prendre en compte, après une sélection qui démontre qu'il n'est pas affecté d'une faiblesse pathologique de la volonté. Tous ces arguments circulent, inégalement formalisés et stabilisés, dans la littérature brucknérienne.

Il faut alors rechercher avec qui Bruckner collabore, et de qui il apprend quelque chose qu'il décide d'incorporer ou d'avaliser, et aussi qui fait partie de son cercle d'intimes. Les choses paraissent assez simples. Bruckner n'avait pas de vie familiale, peu d'amis véritables, et peu de goût pour les contacts et la sociabilité, selon les témoignages exploités par ses biographes. De qui, dans un environnement qu'il éprouvait comme hostile ou menaçant, pouvait-il se sentir proche ? Essentiellement de ses élèves, ses élèves privés, ses étudiants et anciens étudiants du conservatoire de Vienne et auditeurs qui suivirent ses cours à l'Université de Vienne, à partir de 1876.

La documentation sur les conditions dans lesquelles Bruckner a réélaboré ses œuvres est abondante. Elle montre comment il soumettait volontiers ses propositions de changement au jugement de ses anciens élèves qui allaient devenir d'influents musiciens et chefs d'orchestre, notamment Franz et Josef Schalk et Ferdinand Löwe, et comment leurs réactions pouvaient l'inciter à réécrire et réorchestrer certains passages, à composer des transitions ou à supprimer des éléments. L'analyse minutieuse du détail des pratiques de révision de Bruckner devient un sujet d'étude en soi. Comme l'indique Hawkshaw, la formidable aptitude de Bruckner à improviser au piano rendait le travail de révision immédiat et spontané, et pouvait le conduire à faire proliférer les solutions obtenues par essais et rectifications successifs. Cette analyse fait aussi apparaître les indécisions de Bruckner : soumettant à Mahler l'idée de réviser sa *Troisième Symphonie*, Bruckner change d'avis sitôt que Mahler l'a dissuadé de procéder à cette révision. Le cas le plus controversé et le plus abondamment documenté est celui de la *Huitième Symphonie*<sup>24</sup>. Il brouille les frontières de la distinction entre les versions auctoriales et les variantes engendrées par le traitement éditorial du texte transmis par le créateur.

24. Hawkshaw (dans *Bruckner, op. cit.*, 2011) rappelle que la *Cinquième Symphonie* et la *Messe en fa mineur* sont des cas non moins remarquables de perte de contrôle sur le processus éditorial par le compositeur, et que les premières éditions des *Troisième* et *Quatrième Symphonies* contiennent des modifications insérées par les frères Schalk après que Bruckner avait donné son imprimatur pour la copie manuscrite préparée pour le graveur. Bruckner se résigna à les endosser publiquement, mais se plaignit de la situation en privé.

La *Huitième Symphonie* fut composée par Bruckner entre 1884 et 1887, puis envoyée, en septembre 1887, au chef d'orchestre Hermann Levi. Celui-ci comptait parmi les fidèles soutiens du compositeur. Arthur Nikisch avait assuré, en décembre 1884, à Leipzig, la création de la *Septième Symphonie* avec grand succès, et Hermann Levi en dirigea la seconde exécution à Munich en mars 1885<sup>25</sup>. Mais, en octobre 1887, Levi refusa de créer la nouvelle symphonie. Bruckner entreprit alors, entre octobre 1887 et le début de 1890, une série de révisions de l'œuvre, auxquelles collaborèrent Franz et Josef Schalk. Ces révisions, comme à d'autres moments de la carrière de Bruckner, déclenchèrent aussi des révisions complémentaires contemporaines sur les *Première*, *Troisième* et *Quatrième Symphonies*, toutes remaniées entre 1887 et 1890. Mais le cas de la *Huitième Symphonie* est unique : de toutes ses symphonies révisées, elle est la seule qui ait été réélaborée avant même de connaître une première exécution, et ce, en réaction aux objections de Levi. C'est aussi celle dont le processus de révision est le plus tortueux, puisque d'innombrables modifications apparaissent dans plus de dix mille folios de partition autographe, de copies, de fragments de partition, d'esquisses et de parties d'orchestre préparées pour l'exécution<sup>26</sup>. Mais les conclusions qui ont été tirées de ce cas singulier ont pourtant été étendues par Robert Haas, dans les années 1930, à une bonne partie du travail de révision de Bruckner sur ses œuvres. Haas a en effet volontiers présenté les versions révisées et leurs éditions comme des produits de collaborations douteuses entre un génie plongé dans le doute par le refus d'un chef d'orchestre pourtant si proche de lui, d'une part, et des élèves, des éditeurs et des professionnels enclins à exploiter la faiblesse psychologique de Bruckner pour imposer leurs idées, en extorquant le consentement du compositeur ou, fait plus grave, sans même l'avertir de toutes les manipulations auxquelles ils procédaient, d'autre part. Qu'un certain nombre de ces collaborateurs prétendument zélés aient été d'origine juive incita en outre Haas à verser ultérieurement la question des révisions au dossier des échecs de Bruckner suscités, selon lui, par l'hostilité des juifs influents du monde musical de la Vienne d'alors<sup>27</sup>.

Des multiples questions posées par le cas de la *Huitième Symphonie* vient l'ambition des musicologues actuels de caractériser, avec autant de précision que le permettent les sources documentaires, tout à la fois le comportement de Bruckner, ses relations avec ses étudiants et anciens étudiants qui furent ses collaborateurs, et le comportement de ceux-ci. L'incertitude épistémique concernant la totalité des informations nécessaires pour reconstituer les situations d'interaction et la dynamique des collaborations demeurera à jamais en surplomb

### Collaboration et controverse : la *Huitième Symphonie* de Bruckner

25. Je m'appuie ici sur Hawkshaw (« The Bruckner Problem Revisited », art. cité, 1997 ; « Bruckner's Eighth Symphony: Some Editorial Issues » art. cité, 2009 ; *Bruckner, op. cit.*, 2011) et surtout sur son tout récent *Critical Report* de l'édition de la *Huitième Symphonie* (*Bruckner: VIII Symphonie, Fassungen von 1887 und 1890. Critical Report*, 2 vol., Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, 2014), ainsi que sur Korstvedt (*Anton Bruckner: Symphony No. 8, op. cit.*, 2000 ; « Bruckner editions: the revolution revisited », art. cité, 2004).

26. Si, selon une suggestion de Hans Zeller, on adoptait une définition extrémiste de la notion de version, il conviendrait d'individualiser tous les états successifs de la transformation de l'œuvre, et donc de conférer une identité propre à des milliers de « versions » (H. Zeller, « A New Approach to the Critical Constitution of Literary Texts », *Studies in Bibliography*, n° 28, 1975, p. 231-265).

27. Voir B. Korstvedt, « Anton Bruckner in the Third Reich and after: An Essay on Ideology and Bruckner Reception », *The Musical Quarterly*, vol. 80(1), 1996, p. 132-160 et *idem*, « Bruckner editions... », art. cité, 2004.



des recherches qui, progressivement, ont apporté des preuves empiriques pour disqualifier les opérations éditoriales les plus grossièrement biaisées. Si les faits étaient complètement documentés, nous pourrions reconstituer ou même modéliser, dans le cadre de la théorie des jeux répétés<sup>28</sup>, la situation d'interaction stratégique qu'a constituée la collaboration créative, et sa dynamique évolutive, avec sa matrice de gains pour les divers acteurs impliqués. Les analyses que livrent les recherches accumulées peuvent être considérées comme un espoir de s'approcher de cet idéal lointain. Que révèlent-elles ?

D'abord, comme le montrent Hawkshaw et Korstvedt, Bruckner n'a nullement subi, à la nouvelle du refus de Levi, un effondrement psychologique propice à l'acceptation de toutes les suggestions de révision censées sauver l'œuvre. Il a tiré les leçons des objections émises par un chef expérimenté dans l'interprétation de la musique la plus avancée de son temps, et peu suspect d'incompréhension à l'égard du travail créateur de Bruckner. Levi occupa bien un des rôles clés dans les relations de collaboration avec Bruckner, en faisant valoir ses arguments quant à la difficulté de la *Huitième Symphonie* tant sur le plan de sa structure et de son orchestration que sur celui des conséquences pratiques défavorables à son exécution. Bruckner réagit progressivement, et non dans une précipitation panique, pour vérifier la portée des objections de Levi et pour y porter remède : non pas en altérant sa conception fondamentale de la symphonie, mais plutôt en la consolidant. Les révisions pour la deuxième version vont dans le sens de la clarification et de la simplification, et, de manière plus subtile, dans le sens du sacrifice des effets immédiats au profit d'effets de plus longue portée. L'œuvre fut bien raccourcie, mais demeurait inhabituellement longue. Et Bruckner préservait rigoureusement la conception d'ensemble du mouvement final qui était pourtant celui que critiquait le plus directement Levi, mais que le compositeur tenait pour « le plus important de sa vie<sup>29</sup> ».

Plus controversée est la question des finalités multiples de la révision. Bryan Gilliam<sup>30</sup>, s'appuyant sur Manfred Wagner<sup>31</sup>, insiste sur la distance entre les première et deuxième versions. Il souligne que Bruckner avait entrepris sa symphonie alors qu'il était parvenu au faite de sa puissance créatrice : il avait obtenu, avec la *Septième Symphonie*, un succès retentissant, et la première version de sa nouvelle symphonie exprimait toute la force de son ambition créatrice ainsi confortée. La deuxième version, recherchant davantage d'équilibre, de continuité et d'économie des moyens, signerait, soutient Gilliam, la volonté du compositeur d'élargir son public dans la Vienne bourgeoise alors subjuguée par l'esthétique Brahms/Hanslick. Le succès finalement obtenu par la version révisée démontrerait la pertinence du calcul de Bruckner, mais au prix du sacrifice de dimensions essentielles de son art, puisque l'audace le céderait à la cohérence. Coopérer avec le public plutôt que tenir ses positions, voilà l'essence de l'argument : le compromis est mauvais conseiller, juge Gilliam. Korstvedt<sup>32</sup> reconnaît ces gains de clarification, de concentration des moyens et d'efficacité de l'orchestration, mais au lieu d'y voir les défauts d'un compromis, il y voit des améliorations significatives qui ne font qu'intensifier et concentrer le pouvoir des

28. George J. Mailath, Larry Samuelson, *Repeated Games and Reputations*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

29. Voir Benjamin M. Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony No. 8, op. cit.*, 2000, p. 80.

30. « The Two Versions of Bruckner's Eighth Symphony », *19th-Century Music*, vol. 16(1), 1992, p. 59-69.

31. « Zu den Erstfassungen der Sinfonien Anton Bruckners », dans Steffen Lieberwirth (dir.), *Anton Bruckner: Leben, Werk, Interpretation, Rezeption*, Leipzig, Gewandhaus und Edition Peters, 1988.

32. « Bruckner editions... », art. cité, 2004.

caractéristiques compositionnelles essentielles qui étaient déjà présentes dans la première version. L'opposition entre Gilliam et Korstvedt est conforme à une opposition classique entre les appréciations de tout travail de révision : détérioration des qualités contenues dans l'élan initial, avec sa force et son audace, d'un côté, amélioration fondée sur les leçons à tirer des échecs et des épreuves, de l'autre.

Dans l'appréciation positive de la révision que formule Korstvedt, le potentiel formateur du cours sinueux du processus créateur est maximisé, tout comme la valeur des interactions collaboratives qui viennent enrichir le travail créateur et le déloger d'une vision solipsiste ou d'une psychologisation excessive du comportement face à l'incertitude exogène, celle des réactions d'autrui et des évaluations critiques éventuellement négatives. Korstvedt a en réalité en vue une trajectoire de réalisation qui maximise les gains collaboratifs au-delà de la deuxième version de la symphonie, en y incorporant les modifications apportées dans la première édition de l'œuvre publiée par Haslinger.

Les analyses génétiques suscitées par l'œuvre concernent en effet autant la production de la deuxième version que l'ensemble des différences entre le texte manuscrit de cette deuxième version, achevé en 1890, et l'édition imprimée de celle-ci, parue en 1892. Ce sont ces différences qui constituent le cœur de la controverse qui a fait rage à partir des années 1930, et qui ont, depuis lors, motivé le rejet quasi unanime de cette première édition par la musicologie, à quelques exceptions près (Wellesz en 1938, Korstvedt aujourd'hui). L'enquête sur le travail collaboratif dans lequel a été immergée la révision de l'œuvre prend ici une autre tournure. Entre la révision aboutissant à un manuscrit déclaré achevé par Bruckner et, comme tel, détenteur d'une légitimité auctoriale, d'une part, et l'édition de la partition au terme d'un travail éditorial partiellement placé hors du contrôle de l'auteur ou même intentionnellement soustrait à celui-ci, d'autre part, c'est moins l'intensité du travail collaboratif qui fait la différence que son profil, d'abord coopératif, puis partiellement et délibérément non coopératif.

Résumons très brièvement l'affaire en retraçant le profil de la collaboration entre Bruckner et ceux de ses anciens élèves qui furent impliqués dans les différentes séquences.

Une fois la deuxième version de l'œuvre achevée en 1890, Bruckner entreprit de la faire éditer. L'éditeur berlinois Haslinger prit en main la publication, Josef Schalk réalisa l'essentiel du travail éditorial, assisté par Max von Oberleithner, et un financement accordé par l'empereur permit de couvrir l'essentiel des frais d'impression. L'œuvre éditée fut créée, triomphalement, à la fin de 1892, sous la direction de Hans Richter à la tête de la Philharmonie de Vienne. La correspondance échangée par Schalk et Oberleithner entre juin 1891 et mars 1892 permet de suivre l'évolution du processus éditorial. Ils procédèrent à des centaines de modifications sur le texte manuscrit pour établir la copie gravée qui servit à l'impression : modifications de dynamique et d'orchestration, coupures, interventions sur les équilibres instrumentaux, ajouts de multiples indications de tempo et de dynamique, etc.<sup>33</sup>. Un certain nombre de ces modifications ont pu être

**La première  
publication de la  
*Huitième Symphonie* :  
un travail éditorial  
illégitime ?**

33. Voir W. Doebel, *op. cit.* ; B. Korstvedt, « Bruckner editions... », art. cité, 2004 ; P. Hawkshaw, *Bruckner: VIII Symphonie...*, *op. cit.*, 2014.

discutées et approuvées par Bruckner, mais bien d'autres ont été faites sans l'aval attesté du compositeur, et ont même été décidées et adoptées explicitement à son insu, comme le révèle la correspondance entre les deux éditeurs. Ainsi, dans sa lettre à Oberleithner du 5 août 1891, Josef Schalk recommandait à ce dernier de transmettre sans faute des modifications à l'éditeur sans en parler au compositeur : « Si Bruckner venait à consulter la partition manuscrite à la répétition, tout notre précieux travail n'aurait servi à rien, et au lieu de remerciements, nous serions exposés à sa malédiction » (cité d'après Paul Hawkshaw<sup>34</sup>).

L'œuvre ainsi éditée fut créée à la fin de 1892 sans qu'aucune protestation de Bruckner contre les changements apportés ait été publiquement émise et attestée, ce qui alimente l'interrogation sur le degré exact de contrôle et d'information de Bruckner sur le processus éditorial. Pourtant, un an plus tard, le compositeur confia ses manuscrits à la Bibliothèque impériale de Vienne en recommandant de fonder les éditions futures de ses œuvres sur ceux-ci. Comment interpréter le fait que des collaborateurs aussi proches de Bruckner, qui furent ses élèves et les membres de son cercle restreint d'amis intimes, et qui, avec Franz Schalk et Ferdinand Löwe, travaillèrent tant avec le compositeur, aient pris la liberté de contourner la volonté du compositeur pour procéder à un grand nombre de corrections et de modifications, au point de faire basculer la collaboration dans le soupçon d'un abus d'autorité perpétré par les éditeurs ? Se pouvait-il réellement que la collaboration fût demeurée loyale, même au prix de raccourcis d'information et de décision ?

La réponse à ces questions dépend du profil que l'on choisit de donner à la trajectoire de collaboration entre Bruckner et ses élèves-collaborateurs. Une première solution consiste à supposer que la trajectoire de collaboration a été linéaire, pour le pire ou pour le meilleur. La version maudite de cette trajectoire linéaire, que proposa Haas, revient à placer Bruckner sous l'emprise croissante de ses élèves, et notamment des frères Schalk, au point que ceux-ci finiraient par ne plus s'encombrer de son approbation pour les décisions à prendre, parce qu'ils auraient pris confiance dans leur génie propre ou dans leur capacité à rendre meilleur ce qu'ils jugeaient confus et incompréhensible par les chefs, les musiciens d'orchestre et le public. C'est la thèse du génie psychologiquement fragile et influençable, devenu l'otage de ses élèves émancipés et sûrs de leur fait, selon un renversement dialectique trop simple et familier pour faire preuve et, dans le cas de Haas, trop chargé d'intentions antisémites à l'égard des collaborateurs juifs de Bruckner qu'il voulait discréditer.

L'autre façon de linéariser la collaboration est, à la manière de Wellesz et surtout de Korstvedt, de considérer que chaque séquence de collaboration dépose son lot de bénéfices collectifs dans le travail compositionnel, non pas pour remédier à des défaillances inhérentes au projet, mais pour tirer parti des savoirs qui sont détenus par les acteurs impliqués. Ces savoirs apportés dans la collaboration peuvent être convertis en ressources pour améliorer l'ajustement entre l'œuvre, les techniques d'interprétation de l'époque et les conditions de recevabilité de l'œuvre. Comme Wellesz, Korstvedt rappelle que Bruckner, formé à l'orgue et à la direction de chœur, n'acquiesça que progressivement la connaissance de l'écriture pour l'orchestre : toute une série de modifications apportées par Schalk et Oberleithner fournissent des solutions à des problèmes importants d'exécution orchestrale,

34. *Bruckner: VIII Symphonie...*, op. cit., 2014, p. 49.

tels que l'équilibre des diverses sections de l'orchestre et notamment des cuivres et des bois, l'architecture générale des tempi, les changements locaux de tempo et les questions de dynamique.

Pour étayer sa position, Korstvedt indique d'abord qu'une partie du problème que pose la mesure du degré exact de contrôle exercé par Bruckner sur le processus éditorial est indécidable, au vu de l'information disponible, et même au vu de l'information qui serait vraiment nécessaire, et qui sera à jamais introuvable. Il souligne ensuite que le travail réalisé sur l'œuvre en vue de son édition met en évidence les compétences qui furent déployées par Schalk et Oberleithner, et dont la valeur doit être estimée au regard du contexte interprétatif de l'époque : de ces compétences, Bruckner a grandement bénéficié, au point d'avaliser très certainement une grande partie des résultats. En somme, la « socialisation » de l'œuvre, pour reprendre la terminologie de Grier, aurait commencé par anticipation, dans les décisions prises par les deux responsables du travail éditorial pour améliorer la symphonie en fonction du jugement porté sur les multiples paramètres de son interprétabilité, et en fonction de leur conviction quant au bien-fondé de leurs corrections et modifications, au vu de leur longue collaboration avec le compositeur et de leur propre expertise.

Le jugement porté par Hawkshaw<sup>35</sup>, le responsable de la nouvelle édition critique de la symphonie, est, lui, radicalement opposé : l'édition préparée par Schalk et Oberleithner doit rester sur les étagères des bibliothèques. Le bilan de son évaluation équivaut à une opération de simplification de l'intrigue. 1) La genèse de la symphonie constitue un « microcosme » de l'histoire des relations entre Bruckner et ses élèves, qui sont aussi ses conseillers et ses « éditeurs » (*editors*, selon la terminologie anglo-saxonne) ; 2) Bruckner n'a pas du tout révisé l'œuvre sous le coup d'une panique dépressive irrésistible l'exposant à toutes les influences ; 3) Bruckner a intensément collaboré avec les frères Schalk, avec Oberleithner et avec Löwe pour la révision de la symphonie, au fil de multiples séquences d'interaction, de discussion et de délibération, et en décidant souverainement de ce qu'il conservait de celles-ci ; 4) il a pleinement endossé toutes les modifications contenues dans la deuxième version ; 5) il ne fait pas de doute non plus que ses élèves-« éditeurs », les frères Schalk et Oberleithner, se sont entendus (en se consultant explicitement et en s'assurant de la solidité de leur collusion) pour tenir secrète toute une partie des décisions qu'ils ont prises pour opérer quantité de modifications sur le manuscrit, lors de la préparation de la copie transmise au graveur et pour mettre Bruckner devant le fait accompli, une fois l'œuvre imprimée.

Cet ensemble d'observations, couplé au dépôt par Bruckner de ses manuscrits à la Bibliothèque impériale en 1893, suffit, selon Hawkshaw, à disqualifier les interventions non approuvées. Certes, de l'avis général, il demeure une incertitude irréductible sur la part exacte des modifications dont fut informé Bruckner, et sur son approbation de celles-ci, au fur et à mesure de l'avancement du travail d'édition. Mais Hawkshaw renverse la charge de la preuve. Korstvedt indiquait que les preuves de non-information de Bruckner n'existent pas. Pour Hawkshaw, il n'existe aucune preuve que Bruckner ait eu connaissance, avant la parution de l'édition imprimée, des interventions que les deux éditeurs avaient décidé

35. *Bruckner: VIII Symphonie...*, op. cit., 2014.

de garder secrètes, mais il existe des preuves de leurs manœuvres stratégiques, qui sont explicitement révélées par leur correspondance. Ces preuves suffisent à discréditer l'édition, puisqu'elles révèlent un contournement délibéré de l'autorité du créateur.

Le raisonnement repose sur l'inversion du schéma linéaire de la collaboration décrit plus haut. Hawkshaw voit la collaboration se dégrader progressivement. Après avoir été impliqués totalement dans la révision de l'œuvre, et avoir exercé sur elle une forte et positive influence dont Bruckner a su tirer parti, tant qu'elle a été exercée dans le cadre d'une délibération constante et minutieuse, les frères Schalk et Oberleithner ont fini par s'impatienter des scrupules excessifs et du perfectionnisme sans bornes de Bruckner au moment de l'édition. Quand ils ont eu des solutions à proposer pour les ajustements ou les changements à réaliser, ils ont fini par se passer du consentement détaillé de Bruckner. D'où les repréailles de Bruckner allant déposer ses manuscrits en lieu sûr, un an plus tard. Bruckner se plaindra, en 1893, d'être totalement abandonné de ses disciples et élèves Josef Schalk et Löwe, mais leur interdira aussi l'accès à sa demeure, à la toute fin de sa vie<sup>36</sup>.

## Conclusion

Il est tentant de soumettre l'analyse du travail dans un art à l'épreuve de la comparaison avec les propriétés d'organisation du travail dans d'autres arts qui offrent avec le premier un fort contraste, pour vérifier, de manière quasi contrefactuelle, s'il n'existe pas une matrice commune qui permettrait de déduire d'une loi générale les cas particuliers, et de calibrer leur particularité. Si l'opération est possible, il convient de construire un générique de la production créatrice d'une composition musicale, à l'instar du générique de production d'un film, à condition que la notion même de générique soit revue. Howard Becker<sup>37</sup> a proposé une telle opération en montrant comment, pour que puisse advenir même le travail artistique le plus solitaire – par exemple, celui d'un poète livrant ses manuscrits à son éditeur –, tout un ensemble d'acteurs sont impliqués, dont la coopération rend possible l'effectuation du travail considéré. Coopération, plutôt que collaboration, car selon l'argument central de la conception beckerienne, les individus peuvent se coordonner sans interagir directement, en recourant à des conventions qui permettent d'organiser le travail sans le spécifier à chaque instant, mais qui peuvent toujours être révisées, l'innovation ayant à payer le prix des transformations qu'il faut opérer pour reconstruire des routines organisationnelles.

Toute une variété d'interventions dans le cours du travail créateur proviennent de décisions dont les motivations, les justifications et les résultats relèvent d'interactions diversement structurées. Ces interactions peuvent s'organiser verticalement, par une spécialisation fonctionnelle des tâches placée sous l'autorité d'un décideur final, ou horizontalement, par une coopération entre pairs, ou encore hors de toute concertation directe, quand les différentes catégories d'acteurs impliqués remplissent leur rôle dans des temps éventuellement disjoints (comme le fait l'interprète d'un compositeur depuis longtemps disparu) et qu'ils disposent alors de marges importantes de manœuvre pour agir. La collaboration n'est que l'une des modalités de la coopération, c'est l'incarnation de celle-ci dans des interactions directes de travail en commun.

36. Voir W. Doebel, *op. cit.*, 2001, p. 127 *sq.*

37. *Les Mondes de l'art*, trad. fr., Paris, Flammarion, 1988.

Le bénéfice de l'approche beckerienne est de faire émerger de multiples acteurs qui rendent possible le travail, en amont et en aval du processus créateur, et dont la contribution n'est jamais plus visible que dans les cas problématiques – ruptures esthétiques ou technologiques, innovations socio-économiques, controverses, incertitudes sur les décisions à prendre. Ce que cette conception laisse en revanche de côté, c'est l'analyse détaillée de ce qui constitue une architecture organisationnelle du travail, avec ses relations horizontales et verticales. Il y manque l'analyse détaillée de l'allocation des responsabilités et des marges de manœuvre des acteurs dans le processus de création, entendu au sens large (en étendant l'analyse vers l'amont et vers l'aval du travail de création) ou au sens restreint (en considérant le noyau central des décisions prises pour stabiliser un résultat, une œuvre, une production). Le cas que j'ai examiné m'a conduit à identifier de nombreuses incertitudes dans la qualification des rôles légitimes ou illégitimes occupés dans des situations de collaboration empreintes de variabilité. Il m'a permis de placer, au centre de l'inventaire des interventions multiples dans et sur l'œuvre, les problèmes du contrôle, de la délégation de responsabilité, et des relations de confiance (de défiance) qui confèrent son efficacité (sa fragilité) à un processus complexe de travail. Dans les boucles de révision, la collaboration finit par échapper à la supervision complète du créateur.



Fig. 1 : Anton Bruckner, *Huitième Symphonie*, première version des mesures 401 à 419 (Österreichische Nationalbibliothek, Wn Mus. Hs. 28.419, f° 22 v°)

The image shows a page of handwritten musical notation for Anton Bruckner's Eighth Symphony. At the top, it is titled "Y. Schluss des 1. Satzes." (End of the 1st Movement). The score is written on several staves. On the left side, there are vertical labels: "CC", "O", "A", "Fig", "C", "C", "CBT", "Fr. 1.", "2. B.", "Temp", "Trombo.", "ni ad", "B". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations like "ben temp" and "col. I. ma". At the bottom of the page, there are numbers 13, 14, 15, 16, 1, 2, 3, 4, 5, 6, which likely correspond to measures or staves. The paper shows signs of age and wear.

Fig. 2 : Anton Bruckner, *Huitième Symphonie*,  
 état intermédiaire du même passage  
 (Österreichische Nationalbibliothek, Wn Mus. Hs. 28.419, f° 22 v°)  
 Wn Mus. Hs. 28.432, f° 1 r°

Les figures 1 et 2 reproduisent deux documents extraits du *Revisionsbericht* (ou *Critical Report*) de la *Huitième Symphonie* de Bruckner réalisé par Paul Hawkshaw (2014). Ces documents, conservés à la Bibliothèque nationale autrichienne de Vienne, sont présentés et analysés aux pages 271 à 278 du premier volume du *Critical Report* de Hawkshaw. Le premier document (Wn Mus. Hs. 28.419, f° 22 v°) figure à la page 212 dans le tome II du *Critical Report*. Le haut du document (portées 1 à 19) contient les mesures 401 à 419 de la première version de la symphonie, établie par Franz Schalk (de sa main). Cette version mise au point par Schalk n'a jamais servi et est demeurée inachevée, après la mesure 419. Les quatre dernières portées au bas de la page sont de la main de Josef Schalk et contiennent la plus ancienne notation connue de la fin calme en decrescendo du premier mouvement, que Bruckner utilisa dans la seconde version de l'œuvre. Le second document (Wn Mus. Hs. 28.432, f° 1 r°), que Paul Hawkshaw commente aux pages 271-272 de son *Critical Report*, nous a été aimablement communiqué par le musicologue, et présente le brouillon du même passage : Bruckner y utilise ce que Josef Schalk lui avait envoyé pour produire un état intermédiaire, avant l'établissement final de la partition autographe.



**PIERRE-MICHEL MENGER**, formé en philosophie à l'ENS, puis en sociologie à l'EHESS, a été chercheur au CNRS, avant de devenir, en 2013, professeur au Collège de France, où il occupe la chaire de Sociologie du travail créateur. Il est par ailleurs directeur d'études à l'EHESS. Il est notamment l'auteur de : *Le Travail créateur*, traduit en 2014 par Harvard University Press sous le titre *The Economics of Creativity. Art and Achievement Under Uncertainty*.

pierre-michel.menger@college-de-france.fr

## Résumés

### (S)autoriser. Bruckner et ses élèves, entre coopération et perte de contrôle

La pratique de la révision d'une œuvre par son auteur est courante en art. L'analyse génétique y trouve un domaine de premier ordre pour requalifier les notions courantes d'influence, de choix et d'intentionnalité auctoriale. Cet article propose de situer l'enquête sur la révision dans un cadre de collaboration et d'interaction stratégique. Une fois posé le cadre théorique, un cas est examiné, celui du compositeur Anton Bruckner, célèbre pour l'intensité de son travail de révision de ses œuvres. Confrontés à la multiplicité des versions mises en circulation, les musicologues ont dû enquêter non seulement sur la genèse des œuvres, mais aussi sur le degré de contrôle qu'a pu exercer Bruckner sur la mise au point définitive de ses œuvres remaniées et sur leur édition. Le cas de la *Huitième Symphonie* cumule tous les facteurs qui continuent d'alimenter les interrogations sur l'autorité du créateur.

The author's practice of revising his/her work is frequent in art. Genetic analysis has here a first-rate field for redefining the current notions of auctorial influence, choice and intentionality. This article intends to situate the investigation of the process of revision within the context of collaboration and strategic interaction. After defining the theoretic framework, we will examine the case of the composer Anton Bruckner, famous for his intensive editing of his works. Confronted with the multiplicity of available versions, musicologists have had to investigate not only the works' genesis but also the degree of control that Bruckner exercised on the finalization of his revised works and their publication. The case of the *Eighth Symphony* combines all the factors that continue to fuel the questioning on the creator's authority.

Die Praxis der Überarbeitung eines Werkes durch seinen Urheber ist in der Kunst ein geläufiger Prozess. Die genetische Analyse findet darin ein Arbeitsfeld ersten Ranges vor, um die gängigen Begriffe von Einfluss, Auswahl und Intentionalität eines Künstlers neu zu bestimmen. Der vorliegende Artikel beabsichtigt die Untersuchung der Werküberarbeitung in den Kontext von Zusammenarbeit und strategischer Interaktion zu stellen. Vor diesem theoretischen Hintergrund wenden wir uns einem Fallbeispiel zu, nämlich jenem des Komponisten Anton Bruckner, der für die Intensität der Überarbeitung seiner Werke bekannt ist. Angesichts der Vielzahl an unterschiedlichen Versionen, in denen seine Kompositionen vorliegen, steht die Musikwissenschaft vor einer schwierigen Aufgabe. Sie muss nicht nur die Genese der einzelnen Werke untersuchen, sondern auch die Frage stellen, in welchem Maße Bruckner in der Lage war, die jeweilige Endfassung eines mehrfach überarbeiteten Werkes zu kontrollieren bzw. der jeweils letztgültigen Edition sein Siegel aufzuprägen. Der Fall der *Achten Symphonie* versammelt in sich alle Faktoren, welche nach wie vor die Diskussionen über die Autorität des Schaffenden bestimmen.

La pratica della revisione di un'opera da parte del suo autore è molto comune in ambito artistico. L'analisi genetica vi trova un campo di prim'ordine per ripensare le nozioni correnti di influenza, scelta e intenzionalità auctoriale. L'articolo si propone di situare l'indagine sulla revisione in un quadro di collaborazione e interazione strategica. Stabilito il quadro teorico, si passa all'esame del caso di Anton Bruckner, compositore celebre per l'intensità del lavoro di revisione delle sue opere. Di fronte alla molteplicità delle versioni messe in circolazione, i musicologi hanno dovuto indagare non soltanto sulla genesi delle opere, ma anche sul livello di controllo che Bruckner ha potuto esercitare sulla messa a punto definitiva delle sue opere rimaneggiate e sulla loro edizione. Il caso dell'*Ottava Sinfonia* riunisce tutti gli elementi che continuano a suscitare domande sull'autorità del creatore.

A prática da revisão de uma obra pelo seu autor é corrente em arte. A análise genética encontra aí um terreno magnífico para reapreciar as noções correntes de influência, escolha e intencionalidade auctoral. Este artigo encara a revisão em um quadro de parceria e interação estratégicas. Disposto o quadro teórico, é examinado o caso do compositor Anton Bruckner, famoso pela intensidade com que procedia à revisão das suas obras. Confrontados com a multiplicidade das versões em circulação, os musicólogos tiveram de se interrogar não apenas sobre a gênese dessas obras, mas também sobre o grau de controle que Bruckner teve na finalização das obras revistas e sua edição. O caso da *Oitava Sinfonia* alimenta todo o tipo de questões sobre o que seja a autoridade do criador.

La revisión de una obra por su autor es una práctica corriente en el dominio del arte. El análisis genético encuentra en ella un campo de primer orden para recalificar las nociones corrientes de influencia, elección e intencionalidad auctoral. Este artículo se propone situar la indagación acerca de la revisión en un marco de colaboración y de interacción estratégica. Una vez establecido el marco teórico, un caso particular será examinado: el del compositor Anton Bruckner, célebre por la intensidad de su trabajo de revisión de sus obras. Confrontados a la multiplicidad de versiones puestas en circulación, los musicólogos han debido examinar no solamente la génesis de las obras, sino también el grado de control que ha podido ejercer Bruckner en la puesta a punto definitiva de sus obras modificadas y su edición. El caso de la *Octava Sinfonia* acumula todos los factores que siguen alimentando los interrogantes acerca de la autoridad del creador.

# GENÈSES

## Créer à plusieurs mains •

Présentation, Auteur(s) et acteurs de la genèse, par **Nicolas Donin** et **Daniel Ferrer** •

ENJEUX • **Anne Réach-Ngô**, Du texte au livre, et retour : la production littéraire à la Renaissance, une création collaborative ? • **Pierre-Michel Menger**,

(S')autoriser. Bruckner et ses élèves, entre coopération et perte de contrôle •

**Marie-Madeleine Mervant-Roux**, Construire à plusieurs la machine à jouer. Figures de l'invention technique dans *La Dispute* mise en scène par Patrice Chéreau •

ÉTUDES • **Adrien Gaillard** et **Julien Meyer**, Jean Aurenche, Pierre Bost et Claude Autant-Lara, auteurs de *Douce*. Genèse d'une pratique scénaristique •

**Nicolas Donin**, Engagements créatifs. Luciano Berio, Heinz Holliger et la genèse de la *Sequenza VII* pour hautbois • **Camille Bloomfield**, Une écriture réellement collaborative ? Incidences génétiques du fonctionnement démocratique de l'Oulipo •

ENTRETIEN • **Pierre Joseph**, Exposition, proposition, délégation : une pratique artistique à l'ère de la signature multiple, entretien avec Nicolas Donin et Christophe Kihm •

INÉDIT • **Aragon/Breton** : jeux de coécriture en 1922, présenté par **Luc Vigier** •

COMPTES RENDUS D'OUVRAGES SUR LA CRÉATION COLLABORATIVE •

VARIA • **Nathalie Ferrand**, Un voyage au long cours dans l'écriture de Rousseau. Analyse génétique d'une lettre de *Julie, ou La nouvelle Héloïse* (IV, 3) •

**Kathryn Sutherland**, Les manuscrits de Jane Austen : sur la page et dans la durée •

CHRONIQUES • **Comptes rendus d'ouvrages** • **Nouvelles d'archives**

### TECHNIQUE

directeur de plateau  
amateur  
accordeur  
sanne + matériel  
verre + matériel  
chef machiniste  
électriciens locaux

### ACTEURS

10 personnes -  
+ deux enfants  
+ deux pensionnés ?

### COUTURE

<http://pups.paris-sorbonne.fr>



SODIS  
F387989

33 €

INSTITUT DES TEXTES  
ET MANUSCRITS MODERNES  
ITEM/CNRS

Avec le soutien du



### EQUIPE ARTISTIQUE

Leontina ? 4  
X.. 5  
X.. 6  
Sanne 7  
verre 8  
Z.. 9  
(2 locaux) → (7)

10 acteurs 19  
(2 enfants locaux) → (9)  
(italien ?) → (11)

après ? 20  
analyse x 1 21-22  
(5 personnes) → (15)

Chéreau 23