

Lectures croisées

Nous avons réuni ici une série de textes de sources très variées qui ont accompagné le travail du séminaire. Apportés par l'un ou l'une d'entre nous, ils ont donné lieu à des lectures partagées et ont surgi, voire ressurgi, à différents moments. A ce titre, ils constituent une composante de l'expérimentation de notre groupe. Cette série, qui n'est évidemment pas close, a vocation à s'enrichir continûment.

Pour restituer une part de la dimension critique de nos lectures, un commentaire est adjoind à chacun des textes.

Busoni

Le propos musical prend naissance dans les hautes sphères de liberté qui sont à l'origine de la musique. Il a pour mission de la soutenir et de la reconduire vers les voies éthérées originelles lorsqu'elle devient trop terre à terre, qu'elle s'appesantit.

La notation, l'écriture de pièces musicales est avant tout un moyen ingénieux de conserver une improvisation, et de la restituer. Elle entretient le même rapport que le portrait et son modèle vivant. L'interprète doit résoudre la raideur des signes et leur donner vie.

Mais les législateurs exigent que les interprètes rendent la rigidité des signes, et estiment l'exécution d'autant plus satisfaisante que la notation est bien respectée.

Par son inspiration, l'interprète doit retrouver celle que le compositeur a obligatoirement perdue en utilisant les signes.

Pour les législateurs, ce sont les signes qui priment. Leur importance va croissant : la nouvelle musique est détournée des codifications anciennes — à présent les signes s'identifient à l'art musical.

Si c'était du pouvoir des législateurs, un même morceau devrait être joué chaque fois à la même cadence, et ce quels que soient les interprètes et les conditions d'exécution.

Mais cela n'est guère possible; la nature éthérée de l'enfant divin se révolte, elle

exige le contraire. Chaque jour commence différemment, et cependant toujours par une aurore. À chaque fois que les grands artistes jouent leurs propres oeuvres, ils en modifient l'interprétation, ils les façonnent à chaque instant, ils précipitent ou ralentissent le mouvement — ils jouent ce que les signes ne permettraient pas de codifier — et, toujours, ils respectent les règles d'une « sempiternelle harmonie ».

C'est alors que le législateur se révolte et reproche au créateur sa codification personnelle. L'état actuel des conceptions donne raison au législateur.

La « notation » (« scription ») me conduit à la transcription : il s'agit là d'une notion presque déshonorante et très mal comprise. L'opposition importante que j'ai suscitée par mes transcriptions et l'irritation qu'a provoquée en moi une critique souvent insensée, m'incitèrent à essayer d'éclaircir ce point. Je vous livre ma pensée définitive à ce sujet: chaque écriture est la transcription d'une inspiration abstraite. Dans l'instant où la plume s'empare de l'idée, cette dernière perd sa forme originale. Le désir de noter l'inspiration suppose déjà le choix d'une mesure et d'une tonalité. Les moyens formels et sonores, pour lesquels le compositeur doit opter, déterminent encore davantage une structure et ses frontières.

Cela est comparable à l'homme. Il est né nu, avec des propensions encore indéfinissables, puis vient le moment où il doit choisir, seul ou contraint, une direction. Même si l'inspiration, ou l'homme, garde une part inaltérable d'originalité, à l'instant du choix ils sont cependant assimilés à un système. L'inspiration se transforme en sonate ou en concerto; l'homme devient soldat ou prêtre. Le concept original a été « arrangé ». De cette première transcription à la seconde, la démarche est relativement aisée et le chemin de peu d'importance. Et, cependant, c'est généralement de la seconde que l'on fait grand cas. Ainsi, on oublie qu'une transcription ne détruit pas la version originale, et que, de ce fait, elle n'occasionne aucun préjudice à l'oeuvre.

Même l'interprétation d'une pièce est une transcription, et quelle que soit son indépendance, elle ne peut jamais recréer l'original.

Car avant et après avoir retenti, une oeuvre musicale demeure inaltérée. A la fois temporelle et intemporelle, elle nous permet par son essence une représentation tangible du concept de l'idéalité du temps, autrement insaisissable. [...]

Curieusement, les variations sont très prisées par les « puristes ». Ceci est étrange, car, lorsqu'elles sont élaborées à partir d'un thème inconnu, elles donnent une série d'arrangements d'autant plus infidèles que l'inspiration est grande.

Ainsi, ce n'est pas un arrangement, car il altère le modèle ; il s'agit d'une variation, bien qu'elle adapte le thème.

[Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [1907] (Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale), traduction D. Dollé et P. Masotta, *L'Esthétique musicale*, Minerve, 1990, p.

Dans ce texte, deux idées nous ont servi de point d'appui : la contestation du pouvoir des législateurs d'une part, la critique de la sacralisation de l'écrit d'autre part. Busoni s'oppose en effet au primat accordé aux signes ; il dénonce leur raideur et rappelle que l'interprète doit « leur donner vie».

Il préfère la notion de « scription » à celle d'écriture : on est alors du côté de la trace plutôt que de la totalité.

Il débloque la question de la fidélité ou de l'infidélité de l'exécution musicale : d'un côté il n'y a pas de préjudice possible car l'oeuvre ne peut être détruite, de l'autre l'interprétation ne peut jamais recréer l'original. Cet espace qu'il dessine pour l'interprétation met les censeurs hors jeu.

La portée philosophique du texte de Busoni en revanche n'a pas été unanimement adoptée :

A la loi du signe qu'il dénonce, il substitue le principe de l'origine. Lieu aux multiples qualificatifs : élevé, libre, divin, inaltérable, lieu de l'idéalité du temps, lieu de l'inspiration, lieu édénique de l'homme nu. Il en ressort que toute partition serait marquée au sceau de l'incomplétude, de l'altération, de la perte en somme. Dans cette perspective, la fonction du compositeur se trouve dévaluée car il perd quelque chose de cet original à jamais inaccessible.

Par ce propos, Busoni dessine un mouvement inverse de celui auquel est attaché notre projet : réévaluer la place de l'interprétation, resituer la notion d'oeuvre, non pas dans un en-deçà du sensible, mais dans l'acte qui croise supports et acteurs : partition, exécutant, auditeur...

Lévi-Strauss

Le caractère commun du mythe et de l'oeuvre musicale [est] d'être des langages qui transcendent, chacun à sa manière, le plan du langage articulé, tout en requérant comme lui, et à l'opposé de la

peinture, une dimension temporelle pour se manifester. Mais cette relation au temps est d'une nature assez particulière : tout se passe comme si la musique et la mythologie n'avaient besoin du temps que pour lui infliger un démenti. L'une et l'autre sont, en effet, des machines à supprimer le temps. Au dessous des sons et des rythmes, la musique opère sur un terrain brut, qui est le temps physiologique de l'auditeur ; temps irrémédiablement diachronique puisqu'irréversible, et dont elle transmute pourtant le segment qui fut consacré à l'écouter en une totalité synchronique et close sur elle-même. L'audition de l'oeuvre musicale, du fait de l'organisation interne de celle-ci, a donc immobilisé le temps qui passe ; comme une nappe soulevée par le vent, elle l'a rattrapé et replié. Si bien qu'en écoutant la musique et pendant que nous l'écoutons, nous accédons à une sorte d'immortalité. [...]

La différence est pourtant si nette, elle se manifeste avec une telle précocité, que nous soupçonnons seulement qu'elle implique des propriétés d'une nature particulière, situées sans doute à un niveau très profond. Mais que la musique soit un langage, par le moyen duquel sont élaborés des messages dont certains au moins sont compris de l'immense majorité alors qu'une infime minorité seulement est capable de les émettre, et qu'entre tous les langages, celui-là seul réunisse les caractères contradictoires d'être tout à la fois intelligible et intraduisible, fait du créateur de musique un être pareil aux dieux, et de la musique elle-même le suprême mystère des sciences de l'homme, celui contre lequel elles butent, et qui garde la clé de leur progrès.

[Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Plon, 1964, p. 23-24 et 26.]

Ce texte, souvent commenté, nous a intéressés dans la mesure où il décolle la musique du modèle du langage articulé. Disjonction très importante tant les études littéraires ont mis leur marque sur les études musicologiques, concourant notamment à assoir la dimension d'autorité du texte écrit et à la nécessaire fidélité de l'exécutant pour transmettre le message du compositeur au public.

C'est à partir du parallèle entre musique et mythe, qu'il dégage les traits de ce langage particulier : traits paradoxaux puisqu'il est à la fois intelligible et intraduisible. Poursuivant le parallèle, il met en avant le paramètre principal qu'est le temps pour montrer que musique comme mythe à la fois le travaillent et tendent à le supprimer.

Toutefois, dans son approche structurale, il conserve les catégories esthétiques traditionnelles opposant arts de l'espace et arts du temps, arts du langage et autres... Ce faisant, il évite de poser la question de la relation au temps qui travaille également les autres formes d'expression artistique tant du côté du créateur que du spectateur ; d'autre part, le travail de transformation du réel et de démenti du réel qui est à l'oeuvre aussi bien dans les arts plastiques que dans

la poésie ou le théâtre, reste à l'arrière plan.

C'est-à-dire qu'il se prive de poser de façon directe la question de la représentation et de l'illusion esthétique, même si on peut l'apercevoir en filigrane dans sa façon de présenter l'expérience d'écoute comme permettant d'accéder à « une sorte » d'immortalité.

Si bien que le texte glisse et préfère les notions de mystère, qui plus est « suprême » ; et Lévi-Strauss présente le créateur comme un être pareil aux dieux.

Morin

« Le « travailler à bien penser »

- relie,
- décloisonne les connaissances,
- abandonne le point de vue mutilé qui est celui des disciplines séparées et cherche une connaissance polydisciplinaire ou transdisciplinaire,
- comporte une méthode pour traiter les complexités
- obéit à un principe qui enjoint à la fois de distinguer et de relier,
- reconnaît la multiplicité dans l'unité, l'unité dans la multiplicité,
- dépasse le réductionnisme et le holisme en liant



- reconnaît les contextes et les complexes et permet donc d'inscrire l'action morale dans l'écologie de l'action, - inscrit le présent dans la relation circulaire



- n'oublie pas l'urgence de l'essentiel,
- intègre le calcul et la quantification parmi ses moyens de connaissance,
- conçoit une rationalité ouverte,
- reconnaît et affronte incertitudes et contradictions,
- conçoit la dialogique qui intègre et dépasse la logique classique,

- conçoit l'autonomie, l'individu, la notion de sujet, la conscience humaine,
- opère ses diagnostics en tenant compte du contexte et de la relation local-global,
- s'efforce de concevoir les solidarités entre les éléments d'un tout, et par là tend à susciter une conscience de solidarité. De même sa conception du sujet le rend capable de susciter une conscience de responsabilité ; il incite donc à ressourcer et régénérer l'éthique,
- reconnaît les puissances d'aveuglement ou d'illusion de l'esprit humain, ce qui le conduit à lutter contre les déformations de la mémoire, les oublis sélectifs, la *self-deception*, l'auto-justification, l'auto-aveuglement.

Alors que la connaissance uniquement objective déshumanise, il y inclut la compréhension qui effectue la relation de sujet à sujet.

[Edgar Morin, *La Méthode 6, Éthique*, Seuil, 2004, p. 65-66.]

Le texte présenté n'a pas pour objet de penser la culture ni a fortiori la musique mais il présente, dans une visée éthique, une série de recommandations pour « bien penser ».

Pour fonder le travail de la pensée, il propose de

- Renoncer à une pseudo-objectivité déshumanisante
- Réintroduire le sujet au cœur de la connaissance

Il n'y a pas de travail de pensée sans interprétation, « toute connaissance est interprétation ». Dans un mouvement que l'on peut rapprocher des travaux de Stengers et Prigogine, la critique épistémologique des sciences conduit à réintroduire le sujet et à ouvrir la rationalité à l'imaginaire. Partant de l'idée que l'observateur est nécessairement impliqué dans l'objet qu'il étudie, le travail de pensée va s'appuyer pour Morin sur les principes de réflexivité et de récursivité.

Winnicott

Un phénomène ou quelque chose de particulier, peut-être un bouchon de laine, un coin de couverture ou d'édredon, un mot, une mélodie, ou encore un geste habituel — objet ou phénomène qui acquiert une importance vitale pour le petit enfant qui l'utilisera au moment de s'endormir. C'est une défense contre l'angoisse, en particulier contre l'angoisse de type dépressif. Il se peut aussi qu'un objet moelleux ou un autre type d'objet ait été découvert et utilisé par l'enfant, qui deviendra ce que j'appelle *l'objet transitionnel*. Cet objet acquerra une grande

importance. Les parents en reconnaîtront la valeur et l'emporteront partout, même en voyage. La mère acceptera qu'il devienne sale et sente mauvais ; elle n'y touchera pas car elle sait bien qu'en le lavant, elle introduirait une solution de continuité dans l'expérience du petit enfant, cassure qui pourrait détruire la signification et la valeur de l'objet pour l'enfant.

[Winnicott, D. W. *Jeu et réalité*, traduction C. Monod et J.-B Pontalis, Gallimard, 1981, p. 11].

Dans l'état de confiance qui s'instaure progressivement quand la mère peut s'acquitter de cette tâche difficile, et non quand elle s'en révèle incapable, le bébé commence à goûter des expériences reposant sur le « mariage » de l'omnipotence des processus intrapsychiques et le contrôle du réel. La confiance dans la mère suscite un terrain de jeu intermédiaire où l'idée de magie prend sa source dans la mesure où le bébé fait bien là *l'expérience* de l'omnipotence. [...] Je parle ici de terrain de jeu, car c'est là que le jeu commence. Ce terrain est un espace potentiel qui se situe entre la mère et le bébé ou qui les unit l'un à l'autre.

[*Op. cit.*, p. 67].

Cet espace potentiel est un facteur largement variable (d'un individu à l'autre) alors que les deux autres localisations — la réalité personnelle ou psychique et le monde existant — sont relativement constantes, la première étant biologiquement déterminée, la deuxième étant propriété commune.

L'espace potentiel entre le bébé et la mère, entre l'enfant et la famille, entre l'individu et la société ou le monde, dépend de l'expérience qui conduit à la confiance. On peut le considérer comme sacré pour l'individu dans la mesure où celui-ci fait, dans cet espace même, l'expérience de la vie créatrice.

[*Op. cit.*, p. 143].

Ce dont il s'agit, c'est toujours de la précarité du jeu réciproque entre la réalité psychique personnelle et l'expérience de contrôle des objets réels. C'est de la précarité de la magie elle-même dont il est question, de la magie qui naît de l'intimité au sein d'une relation dont on doit s'assurer qu'elle est *fiable*^[1].

[*Op. cit.*, p. 67].

J'ai tenté d'attirer l'attention sur l'importance, tant dans la théorie que dans la pratique, d'une troisième aire, celle du jeu, qui s'étend jusqu'à la vie créatrice et à toute la vie culturelle de l'homme.

[*Op. cit.*, p. 142-143].

Elle subsistera tout au long de la vie, dans le mode d'expérimentation interne qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif.

[*Op. cit.*, p. 24].

Le psychanalyste anglais propose l'idée que l'expérience de la vie créatrice trouve son origine dans l'expérience vécue par le petit enfant au sein de l'espace potentiel. Présenté comme un terrain de jeu garanti par les notions de confiance et de continuité, cet espace entre la mère et le bébé rapporte le sentiment de magie à l'expérience de l'omnipotence du bébé qui va faire une assimilation entre trouvé et créé.

Cette notion situe la création dans le champ de l'expérience inscrite dans l'histoire de chaque individu autour de trois notions : le jeu, la fiabilité et la plasticité dont on trouvera des extensions dans la pâte malléable de Roussillon. Il éclaire le sentiment de magie associé à l'expérience esthétique et le situe dans le contexte d'une expérience relationnelle.

Freud

Si nous pensons au fait que les moyens de figuration du rêve sont des images visuelles, non des mots, la comparaison du rêve avec un système d'écriture semble encore plus à propos qu'avec une langue parlée. En effet, l'interprétation d'un rêve est tout à fait analogue au déchiffrement d'une écriture pictographique antique, comme celle des hiéroglyphes égyptiens. Il y a, ici comme là, des éléments qui ne sont pas destinés à être interprétés, ni d'autre part à être lus, mais qui doivent assurer, comme simples déterminants, la compréhension d'autres éléments. La polysémie des différents éléments du rêve trouve son pendant dans ces anciens systèmes d'écriture, tout comme l'omission de différentes relations qui, ici comme là, doivent être achevées par le contexte.

[Sigmund Freud, « L'intérêt de la psychanalyse » (1913), in *Résultats, idées, problèmes I*, traduit par P. L. Assoun, PUF, 1984, p.199.]

La fonction de jugement a essentiellement deux décisions à prendre. Elle doit attribuer [*zusprechen*] ou dénier [*absprechen*] la propriété à une chose [*Ding*] et elle doit admettre ou

contester l'existence d'une représentation dans la réalité. La propriété dont il doit être décidé pourrait originellement avoir été bonne ou mauvaise, utile ou nocive. Exprimé dans le langage des motions pulsionnelles les plus anciennes, orales : ça, je veux le manger ou je veux le recracher et dans une traduction [*Übertragung*] plus large : ça, je veux l'introduire en moi et ça, l'exclure de moi. Donc : ça doit être en moi ou en dehors de moi. Le moi-plaisir originel veut, ainsi que je l'ai expliqué ailleurs, introjecter en soi tout ce qui est bon [*Gute*] et rejeter de soi tout ce qui est mauvais [*Schlechte*]. Le mauvais, l'étranger au moi, l'extérieur, lui est d'abord identique.

L'autre décision de la fonction de jugement, celle qui porte sur l'existence réelle d'une chose représentée, constitue un intérêt du moi-réel définitif qui se développe à partir du moi-plaisir premier. (Contrôle de réalité [*Realitätsprüfung*].) Maintenant, il ne s'agit plus de savoir si quelque chose de perçu (une chose) doit être intégré ou non dans le moi, mais si quelque chose de présent dans le moi comme représentation peut également être retrouvé dans la perception (réalité). Il s'agit, comme on peut le voir, à nouveau d'une question d'*extérieur et d'intérieur*. Le non-réel, le seulement représenté, subjectif, est seulement intérieur ; l'autre, réel [*Reale*], est aussi présent dans le dehors. Dans ce développement, la prise en compte du principe de plaisir été laissée de côté. L'expérience a enseigné qu'il n'est pas seulement important qu'une chose (objet de satisfaction) possède la « bonne » propriété, qu'elle mérite donc l'intégration dans le moi, mais également qu'elle soit là, dans le monde extérieur, de manière à ce que l'on puisse s'emparer [*bemächtigen*] d'elle à souhait [*nach Bedürfnis*]. Afin de comprendre ce progrès, il faut se rappeler que toutes les représentations sont issues de perceptions, en sont des répétitions. À l'origine l'existence de la représentation est donc déjà une caution pour la réalité du représenté. L'opposition entre subjectif et objectif n'existe pas dès le début. Il se produit seulement parce que la pensée possède la capacité de rendre présent ce qui une fois a été perçu par la reproduction dans la représentation, tandis que l'objet au dehors n'a plus besoin d'être présent. Le premier et le plus proche but du contrôle de réalité n'est donc pas de trouver un objet correspondant à la représentation dans la perception réelle [*reale*], mais de le *retrouver*, de se convaincre qu'il est toujours présent. Une autre contribution à l'aliénation [*Entfremdung*] entre le subjectif et l'objectif vient d'une autre capacité de la faculté de penser. La reproduction de la perception dans la représentation n'est pas toujours une répétition fidèle ; elle peut également être modifiée par des omissions, changée par des fusions d'éléments divers. Le contrôle de la réalité doit alors contrôler jusqu'où vont ces déformations [*Entstellungen*]. On reconnaît toutefois comme condition de l'utilisation du contrôle de réalité que des objets ont été perdus qui, jadis, apportaient une satisfaction réelle.

[Sigmund Freud, « La négation », in *Résultats, idées, problèmes II*, Presses universitaires de France, 1985, p...]

Dans l'article de 1925, Freud situe sa réflexion à l'articulation entre processus psychiques et processus intellectuels en analysant comment un contenu de

représentation ou de pensée va accéder à la conscience.

Ses considérations sur le jugement, et notamment sa façon de considérer la condamnation comme substitut du refoulement, nous intéresse pour sortir de l'approche commune sur le jugement esthétique et ses considérations essentialistes et binaires. Cet article, en liant notamment les dimensions subjectives et objectives, rapporte en effet le fonctionnement du jugement à l'histoire du sujet.

Blanchot

L'écrivain qu'on appelle classique [...] sacrifie en lui la parole qui lui est propre, mais pour donner voix à l'universel. Le calme d'une forme réglée, la certitude d'une parole libérée du caprice, où parle la généralité impersonnelle, lui assure un rapport avec la vérité. Vérité qui est au-delà de la personne et qui voudrait être au-delà du temps. La littérature a alors la solitude glorieuse de la raison, cette vie raréfiée au sein du tout qui demanderait résolution et courage, si cette raison n'était en fait l'équilibre d'une société aristocratique ordonnée, c'est-à-dire le contentement noble d'une partie de la société qui concentre en elle le tout, en s'isolant et en se maintenant au-dessus de ce qui la fait vivre.

Quand écrire, c'est découvrir l'interminable, l'écrivain entre dans cette région qui ne se dépasse pas vers l'universel. Il ne va pas vers un monde plus juste, plus beau, mieux justifié, où tout s'ordonnerait selon la clarté d'un jour juste. Il ne découvre pas le beau langage qui parle honorablement pour tous. Ce qui parle en lui, c'est ce fait que, d'une manière ou d'une autre, il n'est plus lui-même, il n'est déjà plus personne. Le « il » qui se substitue au « je », telle est la solitude qui arrive à l'écrivain de par l'œuvre. « Il » ne désigne pas le désintéressement objectif, le détachement créateur. « Il » ne glorifie pas la conscience en un autre que moi, l'essor d'une vie humaine qui, dans l'espace imaginaire de l'œuvre d'art, garderait la liberté de dire « je ». « Il », c'est moi-même devenu personne, autrui devenu l'autre, c'est que, là où je suis, je ne puisse plus m'adresser à moi et que celui qui s'adresse à moi, ne dise pas « je », ne soit pas lui-même.

[Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, « Folio essais », 1955, p.23.]

Par Orphée, il nous est rappelé que parler poétiquement et disparaître appartiennent à la

profondeur d'un même mouvement, que celui qui chante doit se mettre tout entier en jeu

In Rilke et l'exigence de la mort.

[*Op. cit.*, p.205]

C'est vers Eurydice qu'Orphée est descendu : Eurydice est pour lui l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre... Ce point, l'œuvre d'Orphée ne consiste pas cependant à en assurer l'approche en descendant vers la profondeur. Son œuvre, c'est de le ramener au jour et de lui donner, dans le jour, forme, figure et réalité. Orphée peut tout, sauf regarder ce « point » en face... il peut descendre vers lui, il peut, pouvoir encore plus fort, l'attirer à soi, et, avec soi, l'attirer vers le haut, mais en s'en détournant. Ce détour est le seul moyen de s'en approcher : tel est le sens de la dissimulation qui se révèle dans la nuit.

[*Op. cit.*, p.225]

Peut-être nous rendons-nous les choses trop faciles, quand, remontant le mouvement qui est celui de notre vie active, nous contentant de le renverser, nous croyons ainsi tenir le mouvement de ce que nous appelons art. C'est la même facilité qui nous fait trouver l'image en partant de l'objet, qui nous fait dire : nous avons d'abord l'objet, après vient l'image, comme si l'image était seulement l'éloignement, le refus, la transposition de l'objet... on ne s'élève jamais du « monde » à l'art... mais l'on va toujours de l'art vers ce qui paraît être les apparences neutralisées du monde et qui, en réalité, n'apparaît tel que sous le regard domestiqué qui est généralement le nôtre, ce regard du spectateur insuffisant, rivé au monde des fins et tout au plus capable d'aller du monde au tableau. [Ibid., p. 49]

Lire, voir et entendre l'œuvre d'art exige plus d'ignorance que de savoir

Lire se situe au-delà ou en-deçà de la compréhension. Lire, ce n'est pas non plus exactement lancer un appel pour que se découvre, derrière l'apparence de la parole commune, derrière le livre de tous, l'œuvre unique qui doit se révéler dans la lecture

Le sentiment que les œuvres échappent au temps trouve son origine dans la « distance » de l'œuvre, exprime en le travestissant, l'éloignement qui vient toujours de la présence de l'œuvre, exprime, en l'ouvrant, ce fait que l'œuvre, dans la lecture, arrive toujours pour la première fois à la présence, lecture unique, chaque fois la première et chaque fois la seule.

In la communication

Il faut dire plus : comme cela s'exprime constamment de la manière la plus naïve ou la plus subtile, créateur est le nom que l'artiste revendique, parce qu'il croit prendre ainsi la place laissée

vide par l'absence des dieux. Ambition étrangement trompeuse... l'artiste qui se dit créateur ne recueille pas l'héritage du sacré, il met seulement dans son héritage le principe suréminent de sa subordination.

[*Op. cit.*, p.290]

Il semble qu'il y ait au cours du temps, comme une « dialectique » de l'œuvre et une transformation du sens de l'art... Pour s'en tenir à un schéma grossier, c'est cette dialectique qui conduit l'œuvre de la pierre dressée, du cri rythmique et hymnique où elle annonce et réalise le divin, à la statue où elle donne forme aux dieux, jusqu'aux ouvrages où elle représente les hommes, avant de se figurer elle-même.

[*Op. cit.*, p.308]

Ces extraits posent la question de l'art du côté de l'expérience, une expérience existentielle.

Blanchot part d'une critique de l'approche qu'il qualifie de « classique » que les termes d'universalité, d'intemporalité, de beauté et de vérité légitiment, pour la relier au souci de conservation d'une société qui domine en s'isolant.

Pour situer le travail d'écriture dans une région marquée par la solitude, un travail de l'œuvre au contact de l'obscur dans un mouvement de détour qui lui permet de prendre forme.

Une œuvre dont l'existence même dépend de la lecture : ce n'est pas l'œuvre qui est unique (et qui serait à dévoiler dans un mouvement herméneutique) mais la lecture. Il n'y a pas de distance entre existence et essence de l'œuvre.

On peut s'arrêter sur quelques éléments de réflexion sur les limites de la liberté d'une part et sur la relation entre le réel et l'art d'autre part.

Blanchot désigne plutôt l'absence de liberté : sur le plan social, il stigmatise « la certitude d'une parole libérée », « le regard domestiqué du spectateur insuffisant » et présente le créateur lui-même comme étant dans un état de subordination.

La position de Blanchot sur la relation entre art et réel est forte et radicale : l'art ne prend pas modèle dans la réalité mais l'art façonne le réel. Reprend la position de Wittgenstein...

En regard des autres lectures, il se dégage quelques points de convergence ou points d'opposition :

- Divergence avec Busoni ; le mouvement de la création ne va pas vers l'éther idéal mais est une expérience interminable de l'obscur
- Avec Winnicott : contrairement à l'espace potentiel, Blanchot suppose le passage dans l'acte de création de la ligne de l'altérité, la création se confronte au risque de la disparition et ne l'évite que par le détour, l'écart, la dissimulation
- Avec Morin : contrairement au jeu de miroir de la réflexivité qui vise à façonner un niveau de conscience complexe, le parcours de Blanchot est une plongée dans l'insu
- Avec Freud : un rapprochement peut être fait dans l'utilisation des oxymores : l'association de présence et d'éloignement chez Blanchot, présente des similitudes avec les questions d'étrangeté et de familiarité chez Freud.

[1] C'est nous qui soulignons.