

WACŁAW RAPAK
Instytut Filologii Romańskiej
Uniwersytet Jagielloński

FORME-SENS ET/OU SENS-FORME

« Mais nous devons aussi admettre que la
littérature, actuellement du moins encore,
constitue non seulement une expérience
propre, mais une expérience fondamentale,
mettant tout en cause, y compris elle-
-même, y compris la dialectique (...) ».
Maurice Blanchot, *L'art est contestation infinie*

« la poésie, le roman est forme, mot qui alors,
loin de rien éclairer, porte le tout de l'interrogation »
« La pensée et l'exigence de discontinuité »
Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*

La forme-sens – la forme qui fait (du) sens et le sens qui est forme – est un concept transdisciplinaire, polyvalent et, comme tel, résolument ouvert à une modernité qui fait quitter le domaine de la logique bivalente, celle, par exemple (et l'exemple ne compte pas parmi les moindres), de la distinction aristotélicienne entre contenu et forme. Cela pris en considération, dans la suite du présent article notre propos sera de revenir sur les couples terminologiques sens *vs* forme et forme *vs* sens et de poser le concept de « forme-sens » qui fait coexister en une unité indivisible la forme-sens et le sens-forme comme deux volets d'un même processus de signifiante et de signification. Notons seulement que le concept de « forme-sens », que Henri Meschonnic propose dans *Pour la poétique*, trouve chez lui plus tard un développement avec celui de « rythme-sens-sujet » qui relève de la même logique conceptuelle, et que, de l'aveu de Meschonnic lui-même, le « rythme-sens-sujet » n'est pas sans liens avec l'idée du rythme telle qu'avait proposée Gerald Manley Hopkins dans la seconde moitié du XIX^e siècle et la conception de « la subjectivité dans le langage » d'Emile Benveniste, formulée dans les années soixante du XX^e. C'est dans cette même mouvance théorique que l'on peut situer la réflexion sur ce que, par exemple, Jean Starobinski, préfaçant *La parole singulière* de Laurent Jenny,

définit comme « travail de singularisation »¹. Ce travail nous semble emblématique d'un grand nombre de nouvelles représentations artistiques et littéraires.

Toujours en guise de préalable, il nous faut faire remarquer que, pour ce qui est des couples sens *vs* forme et forme *vs* sens, c'est chez Jean Ricardou, dans sa réflexion sur la naissance des mythes, qu'il est possible de trouver une conceptualisation compréhensible et convaincante d'une lutte ou plutôt d'une dualité entre le sens et la forme. Dans *Problèmes du Nouveau Roman*, l'exemple de Ricardou est le mythe d'Aphrodite et son idée est de poser qu'à la primauté du contenu du mythe d'Aphrodite sur la forme (de son nom) se superpose une éventualité, que l'on peut nommer « étymologique », celle que c'était bien la forme, c'est-à-dire le nom Aphrodite – qui, en grec, signifie *née d'écume* – qui avait donné naissance au mythe de la belle femme née d'écume². Cette alternative inverse qui dit la primauté de la forme sur le contenu et ouvre sur le phénomène que l'on nomme « forme signifiante » se montre révélatrice, nous semble-t-il, d'un pouvoir de création et d'invention artistique novateur. Que l'évocation du *Peintre de la vie moderne* de Baudelaire, de la modernité rimbaldeenne et mallarméenne servent ici de jalons et d'emblèmes du premier ordre. Il est à remarquer qu'en même temps, le renversement des relations que l'alternative discutée instaure ouvre la voie à des théorisations et à des approches de l'œuvre d'art nouvelles que l'herméneutique diltheyenne semble avoir inauguré. Il va de soi que dans ce qui constitue un tournant artistique et esthétique sans précédent tant les œuvres d'art que les approches critiques ont un large fondement commun, un système d'idées le plus général et, ce qui importe spécialement pour la suite, une dialectique spécifique.

Il n'y a pas de doute qu'exemplifier le renversement en question et la dialectique à y associer ne puisse se faire d'une manière acceptable et satisfaisante en l'espace d'un article. C'est pourquoi, ayant notre étude sur les deux premiers récits de Maurice Blanchot à l'appui³, nous (nous) proposons de dégager ces quelques éléments de la théorie et de la pratique littéraire blanchotiennes qui permettraient de discerner, à des traits souvent subtils, le concept de « forme-sens » et son être qui s'y révèle. Parmi de nombreuses formules et formulations dans lesquelles Blanchot excellait, il y en a une qui nous semble relativement univoque et, pour cette raison, pourrait servir d'idée de départ pour les développements à proposer. C'est dans *L'Entretien infini* que l'auteur du *Ressassement éternel* rappelle que

la littérature est un langage. Tout langage (comme on le formule aujourd'hui) est constitué par un signifiant, un signifié et le rapport de l'un à l'autre. Dans le langage littéraire, il ne suffit pas de dire, comme l'a affirmé longtemps Paul Valéry, que la forme a plus d'importance que dans les langages habituels; il faut surtout dire que, dans ce langage, le

¹ J. Starobinski, « Préface », dans L. Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990, coll. L'extrême contemporain.

² Voir J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, coll. Tel Quel, p. 13.

³ W. Rapak, « *Après coup précédé par Le ressassement éternel* » de Maurice Blanchot : une lecture, Kraków, Universitas, 2005.

rapport entre signifiant et signifié ou entre ce qu'on appelle forme et ce qu'on appelle a tort contenu devient infini⁴.

Un peu plus loin, il précise :

Cela veut dire essentiellement que ce rapport n'est pas un rapport d'unification : forme et contenu sont en rapport de telle sorte que toute compréhension, tout effort pour les identifier, les rapporter l'un à l'autre ou à une commune mesure selon un ordre régulièrement valable ou selon une légalité naturelle les altère et les échoue nécessairement. D'où des conséquences si difficiles que nous ne saurions toutes les découvrir. Celle-ci, que le signifié ne peut jamais se donner pour la réponse du signifiant, sa fin, mais plutôt comme ce qui restitue indéfiniment le signifiant dans son pouvoir de donner sens et de faire question (la réalité du « contenu » n'est là que pour recharger la forme, la rétablir comme forme, laquelle à son tour se dépasse en un « sens » qui se dérobe et ne peut la remplir)⁵.

A la page suivante Blanchot complète :

Comme si, dans le langage littéraire, le vide du signifiant devait fonctionner comme positif, la « réalité » du contenu comme négatif, de telle sorte que plus la différence de potentiel entre les deux conducteurs sera élevée, la résistance plus forte, au point de tendre à l'infini, plus l'oeuvre sera proche de se signifier comme littéraire.

Notre lecture des deux premiers récits de Blanchot, du *Dernier mot* et de *L'idylle*, écrits en 1935–1936, prouve qu'à cette époque-là – et pour plus de clarté notons que l'écriture des deux récits coïncidait lourdement et confusément avec celle de la première version de *Thomas l'Obscur*⁶ – à cette époque-là, la pratique littéraire de Blanchot avait déjà des traits qui restaient en un accord intime avec la formulation citée qui, manifestement, (pro)pose une remise en question du rapport classique entre forme-sens(contenu). Nous venons de voir que ce rapport nouveau, qui « n'est pas un rapport d'unification », subit une sorte d'« infinitisation ». Relisons encore ce qui vient d'être cité : « la réalité du « contenu » n'est là que pour recharger la forme, la rétablir comme forme, laquelle à son tour se dépasse en un « sens » qui se dérobe et ne peut la remplir » – une telle logique de la (dés)union crée un univers artistique qui, étant « réel »⁷, reste « irréel » parce qu'étrange⁸, et fonde une non-dialectique qui approfondit le

⁴ M. Blanchot, « La littérature encore une fois », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 586.

⁵ Ibidem.

⁶ *Ex post*, en 1983, dans *Après coup*, postface au *Ressassement éternel*, que Blanchot note : « Il serait malhonnête d'oublier que, dans le même temps ou entre-temps, j'écrivais *Thomas l'Obscur*, qui avait peut-être le même propos, mais précisément n'en finissait pas et, au contraire, rencontrait dans la recherche de l'anéantissement (l'absence) l'impossibilité d'échapper à l'être (la présence) », p. 92. A la p. 93 il ajoute : « le récit [*Le dernier mot*] fut une tentative pour court-circuiter l'autre livre en cours, afin de surmonter l'interminable et d'arriver, par une narration plus linéaire, pourtant péniblement complexe, à une décision silencieuse », voir M. Blanchot, *Après coup* précédé par *Le Ressassement éternel*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983.

⁷ Evidemment, il s'agit du « réel-dans-le-roman » qui, selon Thomas Pavel, relève de l'univers diégétique. Voir son *Univers du roman*, Paris, Seuil, 1988, p. 81.

⁸ « Tel est sans doute le rôle que jouent, dans presque tous les récits de Blanchot, les maisons, les couloirs, les portes et les chambres : lieux sans lieu, seuils attirants, espaces clos, défendus et cependant ouverts à tous vents, couloir sur lesquels battent des portes ouvrant des chambres pour des rencontres insupportables, les séparant par des abîmes au-dessus desquels les voix ne portent pas, les cris eux-mêmes s'assourdisent ; corridors qui se replient sur de nouveaux corridors où, la

dilemme de l'être et du paraître, propre aux récits blanchotiens. Cela en accord avec l'hypothèse, blanchotienne, que tout récit porte le secret et que « ce secret est l'attrait visible-invisible de tout récit »⁹, *L'Idylle* et *Le Dernier mot*, les deux récits qui nous intéressent, ceux que l'on associe, de par la volonté de leur auteur devenu après coup commentateur, au « ressassement éternel » comme titre et au ressassement comme catégorie esthétique, ont certainement cet attrait que dégage Blanchot de l'apparente pratique narrative ou, peut-être, en même temps, des apparences de celle-ci.

Il s'agirait d'une vision de l'univers que forme le récit qui ne met qu'à (dé)couvert – à la fois à couvert et à découvert – ce qu'il représente : « Ici, ce qui se révèle ne se livre pas à la vue, tout en ne se réfugiant pas dans la simple invisibilité »¹⁰ – dit Blanchot au sujet de la parole qu'il nomme plurielle¹¹. Derrière cette formule il y a chez lui une recherche qui ne promet que des approximations : « Je cherche, sans y arriver, à dire qu'il y a une parole où les choses ne se cachent pas, ne se montrent pas. Ni voilées, ni dévoilées : c'est là leur non-vérité »¹². Dans son avatar blanchotien, la forme-sens qui se trouve au centre de notre propos prend ainsi l'aspect de la parole que nous disons (c)ouverte¹³, que l'intransitivité marque d'une façon décisive¹⁴, de la parole de la présence-absence, qui se signifie comme ambiguë et ne prétend que signifier l'ambiguïté des signes qui modèlent l'univers du récit selon ses propres critères.

nuît, retentissent, au delà de tout sommeil, la voix étouffée de ceux qui parlent, la toux des malades, le râle des mourants, le souffle suspendu de celui qui ne cesse pas de cesser de vivre; chambre plus longue que large, étroite comme un tunnel, où la distance et l'approche, – l'approche de l'oubli, la distance de l'attente – se rapprochent l'un de l'autre et indéfiniment s'éloignent » écrit Michel Foucault (« La pensée du dehors », dans *Critique*, n° 229, juin 1966, p. 528–529) pour qui la fictionalité blanchotienne est essentiellement spatiale et son négatif, dont l'étrange n'est donc pas dialectique. N'est ainsi pas dialectique l'espace où « se rapprocher » et « s'éloigner » coexistent. C'est dire en d'autres termes que si, chez Blanchot, une dialectique il y a, elle est celle du paradoxe. Nous nommons celle-ci est une non-dialectique.

⁹ M. Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 177.

¹⁰ M. Blanchot, « Parole, ce n'est pas voir », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 41.

¹¹ « Mais il y a, dans chaque grand livre, un autre enfer, un centre d'illisibilité où veille et attend la force retranchée de cette parole qui n'en est pas une, douce halaine du ressassement éternel » – dit Blanchot dans « Mort du dernier écrivain », *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, coll. Folio/Essais, p. 299.

¹² M. Blanchot, « Parole, ce n'est pas voir », dans op. cit., p. 41. A ce sujet voir J.-Ph. Miraux, *Maurice Blanchot : quiétude et inquiétude de la littérature*, Paris, Nathan, 1998, coll. 128 pages. A partir de ces formules, l'auteur de cet essai y propose d'intéressantes remarques sur la transgression du visible et de l'invisible en la catégorie du regard qui, selon lui, chez Blanchot « serait alors un point nodal d'étrangeté dans le récit, lieu de bouleversement, lieu cataclysmique pour le sujet », p. 37.

¹³ La cause en est que pour nous cette parole manifeste des points communs avec l'allusion, « cet art protéiforme de parler à mots (c)ouverts » – formulation empruntée à J. Lajarrige et Ch. Moncelet. Voir leur « Avant-propos », dans J. Lajarrige et Ch. Moncelet (études réunies par), *L'allusion en poésie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002, coll. Littératures, p. 15.

¹⁴ On le sait, l'intransitivité mallarméenne est un point de référence solide dans la théorie de Maurice Blanchot.

Il serait peut-être utile de noter qu'il est possible de rapprocher une telle parole littéraire de ce que Josette Rey-Debove conceptualise comme « le monde modelé par le signe »¹⁵. Selon sa conception générale de la connotativité autonymique, où, entre autres, le statut métalinguistique des signes lui fournit l'opportunité de fonder sur celui-ci le principe du littéraire, le discours littéraire, qui n'est, chez elle, ni le S^{ant}-signe autonymique, ni le signe-S^é connotatif, mais le Signe-signe, chercherait donc à signifier tout en connotant en même temps son propre signifiant. Ainsi réalisée, la présence du signifiant-signe dans le signifié¹⁶ constitue le fond de la signification littéraire et le principe constitutif du code de la littérature. L'emploi du langage connotant le signifiant-signe crée un code à chaque oeuvre littéraire autre, à chaque fois autrement, dont la logique repose sur un principe novateur à la fois transgressif et réflexif. C'est ainsi que se crée et se définit la modernité littéraire¹⁷.

Cette parole (c)ouverte, qui représente et s'autoreprésente à la fois, relève du « langage de l'écrivain (...) qui ne commande pas, (...) présente, et il ne présente pas en rendant présent ce qu'il montre, mais en le montrant derrière tout, comme le sens et l'absence de ce tout »¹⁸. La parole (c)ouverte est celle de la création artistique de Maurice Blanchot, de la non-dialectique que nous disons fondatrice de ses récits et du paradoxe du tiers inclus qui institue celle-ci¹⁹. Sans vouloir tomber dans un jeu de mots gratuit, il nous paraît utile de faire parler une séquence de termes qui pourraient approfondir la non-dialectique discutée. Le ressassement – interminable creusement de l'infini – trouve son milieu de prédilection dans le *creux* que nous avons nommé – à partir du terme barthesien – « le creux de l'univers ». L'ontologie particulière en est d'arriver à faire du sens (tant signifiante en train de se constituer que signification à se présenter en défaut) en ne dévoilant que « le *creux* du sens »²⁰. Ce qui pourrait être dit

¹⁵ J. Rey-Debove, Notes sur une interprétation autonymique de la littérarité : le mode du « comme je dis », *Littérature*, n° 4, déc. 1971.

¹⁶ *Connotation autonymique* : « sens d'un mot qui contient la forme du mot », comme le dit *Le Petit Robert*, serait ici plutôt sens d'un mot qui attire l'attention sur la nature de mot du mot, des mots.

¹⁷ « C'est que l'écriture du ressassement – tout comme, d'ailleurs, la pratique de l'artifice lorsqu'elle échappe au contrôle de son instigateur prométhéen – s'affirme, par l'ensemble de ces transgressions, comme l'incarnation à l'échelle du roman de la connotation autonymique et donc d'une réflexivité constitutive, voire définitoire, de la modernité romanesque. Le ressassement manie en effet des énoncés envisagés dans le même temps en usage et en mention », G. Bonnet, « R-e-s-s-a-s-e-r À rebours, c'est encore r-e-s-s-a-s-e-r », dans E. Benoit, M. Braud, J.-P. Moussaron, I. Poulin, D. Rabaté (textes réunis et présentés par), *Écritures du ressassement, Modernités*, n° 15, 2001, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 52-53.

¹⁸ M. Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », dans *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 308.

¹⁹ Il est à signaler que ce paradoxe qui, nous semble-t-il, est le paradoxe du récit blanchotien reste en une relation intime avec les dangers que Blanchot associe au récit kafkaïen « où la négation est au travail ». Il en parle ainsi en des termes quasi définitionnels : « Le passage du oui au non, du non au oui, est ici la règle, et toute interprétation qui s'y dérobe, y compris celle qui fonde cette alternance, contredit le mouvement qui la rend possible », M. Blanchot, « Le langage de la fiction », dans *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 88.

²⁰ R. Barthes, « Littérature et signification », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, coll. Points, p. 269.

« creuset » n'est cependant pas un moyen d'épuration. La forme-sens – la forme qui est sens et le sens qui est forme – affirme une cohésion sémiotique à laquelle le ressassement s'impose comme sa manifestation ultime.

Dans « La rencontre de l'imaginaire » Maurice Blanchot constate que « le récit n'est pas la relation de l'événement, mais cet événement même »²¹. Dans tout ceci, il n'est tout de même pas possible d'oublier que, derrière l'ouverture-clôture-réouverture-ouverture de nature interprétative qui structure le récit, il y a ce démenti de nature extralittéraire, aux traits d'une infinie ouverture historiosophique, par lequel le commentaire écrit *ex post* fait comprendre que « l'histoire ne détient pas le sens, pas plus que le sens, toujours ambigu – pluriel – ne se laisse réduire à sa réalisation historique, fût-elle la plus tragique et la plus considérable »²². Ce que le récit, lui aussi, à un niveau bien infiniment inférieur²³ assume et réalise par son dispositif comme forme signifiante.

Comme telle, consciente de son ontologie instable, la parole (c)ouverte fait le récit d'un itinéraire-quête dont l'enjeu reste en dernière analyse énigmatique. La cause majeure en est non seulement que *Le dernier mot*, comme tout récit, est une forme-sens (forme signifiante, forme iconique) qui « loin de rien éclairer, porte le tout de l'interrogation »²⁴, non seulement que « le récit révèle, mais, le révélant, cache un secret : plus exactement il le porte. Ce secret est l'attrait visible-invisible de tout récit, de même qu'il a pour effet de transformer en pur récit les textes qui ne semblent pas appartenir à la pratique narrative »²⁵. La cause essentielle, essentielle parce qu'ontologique (l'être de l'oeuvre) et existentielle (ici, pour les premiers récits blanchotiens « une tentative pour court-circuiter l'autre livre [*Thomas l'Obscur*] en cours » – comme le rapporte Blanchot lui-même), en est que la narration qui frame le récit du *Dernier mot* se laisse analyser en tant que la structure de l'expérience qui l'avait fondée²⁶.

Dans *La parole singulière*, Laurent Jenny, appelle « figural » « le processus esthétique-sémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l'actualité »²⁷, discours qui, « tout en ayant pour fond l'événementialité

²¹ M. Blanchot, « La rencontre de l'imaginaire », dans *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 14.

²² M. Blanchot, *Après coup* précédé par *Le Ressassement éternel*, p. 96.

²³ En miniature qui garde la valeur de modèle.

²⁴ Comme l'exergue à notre article le dit, c'est dans « La pensée et l'exigence de discontinuité » et au sujet de la littérature que Blanchot dit que « la poésie, le roman est forme, mot qui alors, loin de rien éclairer, porte le tout de l'interrogation », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, note 1 de la p. 1.

²⁵ M. Blanchot, « La facilité de mourir », dans *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 177.

²⁶ Notre source d'inspiration directe est l'ouvrage de Katarzyna Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków, Universitas, 2003, coll. *Horyzonty nowoczesności*.

²⁷ L. Jenny, *La parole singulière*, op. cit., p. 14. Parmi ceux qui l'ont inspiré, L. Jenny nomme J.-L. Galay et son article « Esquisses pour une théorie figurale du discours » (*Poétique* 20, 1974), M. Merleau-Ponty et sa *Prose du monde*, M. Deguy et son article programmatique « Vers une théorie généralisée de la figure » (*Critique* 269, 1969), J.-F. Lyotard et son *Discours, figure*, P. Ricoeur et sa *Métaphore vive*, W. Iser et son *Acte de lecture*. Pour notre compte, il semble utile de mentionner dans ce cadre le dialogisme bakhtinien où sont déclinés les idées jennynnes de discours, actualité et actualisation, événement et langue (« Ainsi la langue n'est pas seulement un espace de mémorisation et de stockage des traces, qui autorise la reprise, c'est aussi et du même

discursive, contraint à reconsidérer la forme même de la langue (son découpage en signes, ses règles combinatoires), nous ramène à une décision « première » sur la forme de cette langue, en représente le moment d'émergence et d'arbitraire »²⁸. Le processus (du) figural, qui relève des dispositifs formels et des moments phénoménologiques et appartient, pour Jenny, au « devenir-sens des formes », « fait événement » et, en tant qu'« événement figural », « représente (imitativement) quelque chose du monde »²⁹ en re-présentant (en présentant à neuf) la forme de la langue »³⁰. Le cadre en est le « travail de singularisation », que Jean Starobinski définit comme « travail qui fait advenir la singularité d'une parole et d'un sujet personnel, par delà ce qui, dans la langue, dans le discours collectif appartient à tous et à personne, (...) *en vue* d'autre chose : l'apparition d'un sens, l'éveil a des présences, fussent-elles passagères, intermittentes »³¹.

Il n'est pas sans intérêt pour la suite de notre raisonnement qu'au dire concluant de Laurent Jenny lui-même,

le dispositif, quant à lui, rompt avec les formules du passé, et il est sans illusion sur son avenir. Il redouble la singularité d'un moment de parole par la particularité d'une mise en forme qui en superpose les raisons. Avec lui fusionnent en une unique actualité la formule et sa réalisation. Ainsi la poétique du dispositif nous achemine-t-elle vers le temps d'une parole *sans réserve*, qui brigue en chaque moment du dire l'immédiateté de l'événement. Ce temps utopique et désabrité est peut-être déjà le nôtre³².

Le récit, la mise en oeuvre de ses dispositifs minimaux, les enjeux de ceux-ci, une remise en question du langage dans ses fonctions canoniques, une singularisation du récit qui, par conséquent, devient à chaque fois autre, tous ces facteurs sont là pour « brigue[r] en chaque moment du dire l'immédiateté de l'événement » qui est l'écriture en tant qu'acte créateur lui aussi toujours singulier.

Les paradoxes de la nomination, que nous venons de discuter, ont pour conséquence le refus d'identité qui s'y trouve au service de la dépersonnalisation qui, multipliée, hyperbolisée, s'accroît fort dans les deux récits blanchotiens. Il est à noter en même temps que chez Blanchot l'hyperbolisation, que Dumarsais dans *Des Tropes ou des différents sens* prend pour « quelque excès en grand ou en petit »³³, mène à l'excès d'une éphémère minimalisation du dispositif laquelle a pour objectif de s'amplifier des sens qu'elle est capable d'éveiller. L'idée de la pléthore du peu, mais avec celle-ci celle du manque, du

coup, un espace de délimitation et d'écartement, où se fonde toute ouverture, et qui peut toujours être rouvert et redressé », Jenny, p. 27).

²⁸ Ibidem, p. 20.

²⁹ La formule « quelque chose du monde » suppose sa non-appréhension et reste parallèle au « creux du sens » de Barthes ou, dans une autre mesure, au « mondain » (« Ce qui veut dire qu'on n'appréhende que du mondain, et jamais du monde : le monde est effectivement indicible »), terme de G. Molinié, *Sémio-stylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998, coll. Formes sémiotiques, 8-9.

³⁰ L. Jenny, op. cit., p. 26.

³¹ J. Starobinski, op. cit., p. 6.

³² L. Jenny, op. cit., p. 139.

³³ Cité d'après A. Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993, coll. Belin Sup Lettres; p. 81.

(presque) même, n'y serait pas, nous semble-t-il, mal à propos³⁴. Comme ne le serait certainement pas, pour compléter l'idée précédente, la modalité du « *peut-être* »³⁵, à appliquer aux récits blanchotiens, qui fait continuellement succéder en alternance une transparence, due au caractère du dispositif fictionnel, et une opacification que supporte, pour dire ainsi, la fiction elle-même.

C'est d'ailleurs ceci que nous sommes enclin à comprendre comme l'un des fondements du terme « allégorie » qui, pour nous, dans son acception non-classique, moderne donc, a l'avantage de faire fuir la stricte convention des allégories traditionnelles³⁶ dont, par exemple, l'iconologie s'occupe et qu'elle répertorie car leur caractère dénotatif s'y prête. A la lumière des suggestions qui précèdent, le récit (du type) blanchotien pourrait être dit allégorique seulement dans la supposition d'une connotativité allusive, suggestive – « L'allégorie commence dans le *suggérer* de Mallarmé », dit Henri Meschonnic dans un entretien –, assurant une relation entre la fiction de départ et sa (ses) lecture(s) allégorique(s). Dans ce sens-là, l'ouverture que propose l'allégorie, ou, à coup sûr, l'allégorèse qui s'ensuit, ferait dire – cet exemple est plus qu'emblématique – que l'univers fictionnel de *L'Idylle* connote l'univers concentrationnaire d'Auschwitz et du Goulag selon la logique esquissée et qu'il y est question, plutôt, d'une connotativité découverte *ex post*, où la double influence de l'histoire du XX^e siècle et de la lecture blanchotienne compte. Au coeur d'une telle allégorisation, et d'une telle allégorèse, se trouve l'allusion qui débarrasse l'allégorie de tout le poids du conventionnel et du strict, l'ouvre au vague et à l'indéterminé. Dans la perspective où l'allusion, « cet art protéiforme de parler a mots (c)ouverts »³⁷, contribue à nous rassurer et assurer le bien-fondé de notre proposition, la parole (c)ouverte met en oeuvre cet intermédiaire auquel nous imposons nombre de sens constitutifs à *L'Idylle*, à commencer par le titre du récit en question.

Force est de constater qu'ici écrire, ce n'est pas associer naïvement les mots aux choses, mais – au plus haut point³⁸ – c'est se fier au langage qui subit une fascination aux caractéristiques qui se dérobent à toute prise déterminante.

³⁴ Même si, pour nous, l'acception en est moins généralisante que ce que propose, par exemple, Jean-Philippe Miraux pour qui « texte pléthorique » fait office de terme qui couvre les essentielles catégories romanesques et esthétique-philosophiques en oeuvre dans l'élaboration du récit. La cause en serait aussi que *L'Idylle*, et *Le Dernier mot*, restent, par rapport aux récits et romans postérieurs, moins « neutres » et moins « désœuvrés ». Voir J.-Ph. Miraux, op. cit.

³⁵ E. Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, Saint Clément 1975, p. 78.

³⁶ H. Morier, dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1975, en dégage deux sens dont le premier est « abstraction qui prend figure humaine et se voit dotée d'attributs symboliques » et le second « métaphore ou symbole animé, prenant un large développement et se transformant en narration, en parabole laïque ». A la fin de cet article il ajoute : « Facilement froide et conventionnelle, l'allégorie est aujourd'hui démodée ». Nombre de remarques stimulantes au sujet des avatars traditionnels et modernes de l'allégorie à trouver chez Ch. Vandendorpe, « Allégories et interprétation », *Poétique* 117, février 1999, p. 75.

³⁷ J. Lajarrige et Ch. Moncelet, « Avant-propos », dans J. Lajarrige et Ch. Moncelet (études réunies par), *L'allusion en poésie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002, coll. Littératures, p. 15.

³⁸ Et la crise du nominalisme n'y est pour rien.

L'expérience de l'écrire qui est essentiellement solitaire³⁹ et entièrement « originelle »⁴⁰, accomplit une non-dialectique dont le premier temps est une dénomination et une déréalisation – « la chose redevient image » – le second est une mise en allusion par laquelle le non-figuratif succède au figuratif (vagues tous les deux) et le non-figuratif passe – toujours de par la force de l'allusion – à l'informe⁴¹. Quoique radicalement indéterminée, cette dialectique, que l'intermédiaire construit, fait resurgir la présence-absence, laquelle connote l'absolu que l'« il n'y a plus » et l'« il n'y a pas encore » délimitent. La *conditio sine qua non* en est la fascination – « la fascination est le regard de la solitude, le regard de l'incessant et de l'interminable (...) »⁴² – qui fait disposer le langage selon sa propre loi, la loi du ressassement, la loi du langage (c)ouvert à l'éternel questionnement du sens, des sens. Au plus profond ce questionnement reste toujours celui sur l'humain, ses lois et ses aléas, même si le type de sa démarche, radicale, est d'une autre nature.

Dans les termes de Roland Barthes, dans ses *Essais critiques*, où il assigne à Blanchot « une place indécise entre la critique et la littérature », ce par quoi le discours littéraire et le métadiscours blanchotiens sont essentiellement, uniquement, langage, l'une des causes, mais sans doute fondamentale, en serait que « en refusant toute « solidification » sémantique à l'oeuvre, Blanchot ne fait que dessiner le *creux* du sens »⁴³. S'en dégage, nous semble-t-il, une représentation, et/ou une re-présentation, qui ne viserait que le *creux* de l'univers, sa présence-absence ou, comme dit Blanchot quelque part, « son absence réalisée »⁴⁴. Il est à noter que, plus loin, Barthes complète cette idée du *creux* du sens par celle du « sens adamique » : « L'oeuvre de Blanchot (critique ou « romanesque ») représente donc, à sa façon, qui est singulière (mais je crois qu'elle aurait des répondants en peinture et en musique) une sorte d'épopée du sens, adamique, si l'on peut dire, puisque c'est celle du premier homme d'*avant le sens* »⁴⁵. À cet égard, l'oeuvre littéraire et critique blanchotienne, une

³⁹ « L'oeuvre est solitaire : cela ne signifie pas qu'elle reste incommunicable, que le lecteur lui manque. Mais qui la lit entre dans cette affirmation de la solitude de l'oeuvre, comme celui qui l'écrit appartient au risque de cette solitude », M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard 1955, p. 15. Plus loin, à la p. 25, fascination et solitude se rapprochent : « Ecrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps. Nous approchons sans doute ici l'essence de la solitude ».

⁴⁰ M. Blanchot, « La littérature et l'expérience originelle », dans *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard 1955, p. 323.

⁴¹ D'éventuelles associations d'idées avec les arts plastiques, les grandes lignes de leur évolution, n'y seraient pas privées de bien-fondé. A notre sens, il y a des parallèles à établir entre le ressassement blanchotien et la logique évolutive des arts plastiques considérée dans ses trois phases 1^o primitive, 2^o réaliste (réalisante en accord avec la *mimèsis* aristotélicienne) et 3^o moderne où, d'avec et à partir du cubisme, la *mimèsis* déréaliserait non sans puiser dans le primitif.

⁴² M. Blanchot, « La solitude essentielle », op. cit., p. 29.

⁴³ R. Barthes, op. cit., p. 269.

⁴⁴ D'après Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman, une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, 2001, coll. Université, p. 210.

⁴⁵ R. Barthes, op. cit., p. 269. Il est à remarquer que cette « épopée du sens, adamique » – avec des équivalents picturaux et musicaux – nous fait penser à l'oeuvre poétique et picturale (ses aventures plastiques, graphiques „ressassantes”) de Michaux, laquelle manifeste nombre de

véritable « oeuvre d'écriture »⁴⁶, témoigne d'une profonde persistance sans faille et, sur ce sujet, l'explication passerait par cette idée de l'écriture, évoquée déjà, dont le moment, le moment crucial – non sans parenté toute métaphorique avec l'article de la mort, on le sait déjà, – trouve sa précision, vague, dans « la découverte de l'interminable »⁴⁷.

Streszczenie

Forma-sens i/lub sens-forma

Artykuł stanowi próbę wskazania zasadniczych elementów teorii dzieła literackiego, ściślej rzecz ujmując, teorii opowiadania (*récit*), którą staram się odtworzyć z praktyki literackiej, głównie dwóch pierwszych opowiadań Maurice'a Blanchota, jego rozlicznych analiz dzieł literackich, szczególnie opowiadań Franza Kafki, i ważkich rozważań teoretyczno-krytycznych. Zapożyczone od Henri Mechonnika pojęcie „*forme-sens*” – formy, która zna- czy, i znaczenia, które jest formą – jest konceptem wpisującym się w szeroko rozumianą nowoczesność, odrzucającym klasyczny podział na treść i formę oraz podważającym prymat tej pierwszej (treści) nad drugą. Maurice Blanchot wyraża przekonanie, że nie wystarczy stwierdzić, że w literaturze forma ma większe znaczenie niż w języku podporządkowanym bezpośrednio funkcji poznawczej. Uważa wręcz, że związek między tym, co zwie się formą, a tym, co zwie się niesłusznie treścią, jest niedookreślony i nie do określenia. A wszelkie starania, żeby je utożsamić, sprowadzić jedną do drugiej, lub na odwrót, sprowadzić je do jakiegoś wspólnego mianownika, sprawiają, że związek między nimi ulega zafałszowaniu. Im większa będzie różnica potencjałów między nimi, tym bardziej dzieło zaznaczy się jako lite- rackie. „*La parole (c)ouverte*”, „słowo (ot)(za)warte”, neografizm, którym się posługuję, ma oddać charakter literackiego mówienia, o jakim – zdaje się – myśli Blanchot. Zawiera się w tym neografizmie i (nie)przechodność dzieła, i jego otwarcie-zamknięcie, i właściwa mu (nie)prawda, i (nie)obecność autora w dziele, i rządząca dziełem (nie)dialektyka, która spra- wia, że tutaj *tertium non datur*, i tego dzieła nowoczesna (czyli niekonwencjonalna) alego- ryczność.

parallèles avec la conception blanchotienne de la création. L'on sait l'intérêt porté à Michaux par Blanchot, auteur de *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago, 1999, qui groupe quatre textes écrits antérieurement.

⁴⁶ « L'oeuvre de Blanchot est critique parce que ses observations sont vérifiables dans les textes qu'elle cite. Mais c'est surtout une oeuvre d'écriture parce qu'elle réunit ces observations et condense ces citations dans un phénomène unique d'énonciation qu'est le discours dense, tragique et singulier, dans lequel l'écrivain Blanchot poursuit son patient travail de mort », I. Perrone-Moisés, « L'intertextualité critique », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 377–379, cité selon S. Rabeau (textes choisis et présentés par), *Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 177. Voir aussi Philippe Fries, selon qui « l'écriture blanchotienne expose l'opération discursive [« critique (dialectique) »] à la contrariété d'un jeu qui est saturé de circularité, mais d'une circularité affolée, affolante, qui n'en finit pas de tourner », *La théorie fictive de Maurice Blanchot*, Paris, l'Harmattan, 1999, coll. critiques littéraires, p. 11.

⁴⁷ « Quand écrire, c'est découvrir l'interminable (...) », M. Blanchot, « La solitude essentielle », op. cit., p. 23.