

Récit, répétition, variation

Emmanuelle Prak-Derrington

▶ **To cite this version:**

Emmanuelle Prak-Derrington. Récit, répétition, variation. Cahiers d'études germaniques, 2005, N° 49, pp.P. 55-65. halshs-00377283

HAL Id: halshs-00377283
https://shs.hal.science/halshs-00377283

Submitted on 21 Apr 2009

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

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

Récit, répétition, variation

Emmanuelle PRAK-DERRINGTON
ENS-LSH (Lyon)

Introduction

Je m'intéresserai ici non pas à la répétition telle qu'elle apparaît dans les interactions verbales (cf. H. BALDAUF dans ce même numéro), mais telle qu'elle apparaît dans le récit de fiction, en tant que mécanisme réflexif, intentionnel, par lequel le texte, en s'auto-citant, initie un mouvement régressif, immédiat ou bien différé[1], de retour vers l'arrière, qui interrompt la linéarité de l'écriture et de la lecture. Si la répétition a, pour ce qui est de la prose, largement été étudiée du point de vue du "contenu" (études par motifs ou par thèmes), elle est restée, en revanche, longtemps associée au manque, à la non-pertinence dès qu'il s'agissait de la répétition du signifiant. La tradition rhétorique[2] l'a longtemps assimilée à un procédé négatif incompatible avec les impératifs de la narration, alors que les autres domaines de l'art que sont la musique et la poésie ont toujours salué en elle un principe de composition fondamental[3]. Quelles peuvent être les fonctions de la répétition dans un récit, soit un texte qui, de par son étendue, n'est pas soumis à la nécessité de clôture immédiate comme le poème, mais tout au contraire assujetti aux notions de progression et de linéarité ?

Si le Nouveau Roman, les écrivains comme Duras, Beckett, Bernhard, ont utilisé la répétition comme procédé subversif (on parle alors de *récriture* ou de *ressassement*), je voudrais ici rappeler que le phénomène de la répétition n'est pas limité aux récits dits modernes, même si c'est avec eux qu'elle a pris toute son ampleur.

---

[1] Ce en quoi elle se distingue d'une "boucle réflexive du dire" de l'oral, qui ne peut apparaître que dans un contexte *immédiat* (AUTHIER-REVUZ 1995: 18).

[2] Je renvoie à la première partie de l'ouvrage de Madeleine FREDERIC, *La répétition, étude rhétorique et linguistique*, Tübingen, Niemeyer 1985 qui inventorie les modalités de la répétition telles qu'elles ont été abordées au cours de l'histoire : de l'Antiquité jusqu'au XVI^{ème} siècle, la répétition est une des figures de mots les plus appréciées des auteurs de traité de rhétorique, mais elle tombe ensuite en disgrâce, pour ne plus être considérée, aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, que comme un défaut de style, que l'écrivain doit éviter soigneusement.

[3] Ainsi, la répétition est au cœur du texte poétique, ce par quoi il se distingue de tous les autres : c'est par la répétition que se constituent la substance sonore de la poésie (pour ne parler que du vers : allitération, assonance, rime, mètre, rythme) *et* son épaisseur de sens (métaphore, comparaison, parabole… pour la ressemblance ; antithèse, contraste oxymoron etc. … pour la dissemblance).

1. Remarques théoriques

Mon propos sera plus narratologique et littéraire que linguistique. L'étude de quelques exemples doit montrer en quoi et pourquoi la répétition, "une des plus puissantes de toutes les figures" (MOLINIE 1994 : 102), constitue pour le récit "une porte d'entrée privilégiée dans la structure du texte" (DE GUARDIA 2002: 490).

a) Le choix de ce sujet peut sembler paradoxal dans un recueil consacré à la reformulation. Répéter (dire la même chose mêmement), c'est, a priori, ne pas reformuler (dire la même chose autrement). Ces deux opérations relèvent pourtant d'un même mouvement énonciatif, dans la mesure où le segment repris par la répétition ne peut jamais coïncider exactement avec la séquence-source. Il importe de rappeler en effet que la répétition à l'identique est impossible, l'acte et la situation d'énonciation n'étant jamais reduplicables : le seul fait de répéter implique un changement de perspective énonciative. La répétition est alors à la reformulation ce que l'écriture blanche était à Barthes : son impossible "degré zéro". Je renvoie ici à la définition d'Anne-Marie Clinquart "qui ne tient pas compte de la dichotomie reprise/reformulation et permet d'utiliser indifféremment les deux termes pour désigner ces activités verbales." (CLINQUART 1996 : 153)

> […] la reformulation (ou la reprise) est le phénomène par lequel une séquence discursive antérieure est reprise au cours d'une même interaction, inférant ainsi un changement de perspective énonciative. (*ibid*.)

Genette, qui a repris la position des théoriciens de tous bords sur la répétition, a ainsi baptisé la répétition "l'autre du même", car "toute répétition est déjà variation" (GENETTE 1999 :101). Parler de répétition, c'est donc construire, pour les besoins de l'analyse, du Même, là où ce Même est déjà Autre. Qu'est-ce qui sépare le Même du presque Même ? Les ressemblances et les divergences, aussi minimes soient-elles (qu'il s'agisse de reprise lexicale, syntaxique, voire concernant une succession d'énoncés), créent des effets de parallélisme et de symétrie, de contraste et d'opposition.

b) La répétition est toujours facultative. En ce sens, elle est transgressive ou "im-pertinente" (DE GUARDIA 2002) : elle va à l'encontre du principe d'économie de la langue, qui veut que l'on fournisse "la quantité d'informations nécessaires, ni plus ni moins" (maxime de quantité de Grice), et plus généralement qui exige qu'on parle "pour dire quelque chose".

> Elle constitue un écart par rapport à la loi du moindre effort, puisqu'elle impose deux éléments ou plus, là où un seul suffirait ou, plus exactement, puisqu'elle multiplie le même élément, alors qu'un occurrence aurait suffi. (FREDERIC 1985 : 89)

Que nous révèle cette transgression ? A contre-courant des phénomènes d'anaphorisation, la répétition volontaire révèle un questionnement du sens, longtemps dissimulé derrière le reproche de l'inutile et de la superfluité. Un peu comme un arrêt sur image dans la projection d'un film, comme un zoom qui grossirait l'objet dans le viseur, la répétition impose un examen attentif de l'unité répétée, nous contraignant à y voir et comprendre *plus* que ce que nous y avons vu la première fois.

c) La répétition apparaît lorsque le texte se questionne. Elle relève de la modalisation autonymique, telle qu'elle a été décrite et définie par Authier-Revuz : lorsque le signe n'est ni un autonyme (opaque, qui renvoie au métalangage) ni ne réfère simplement au monde (emploi en usage et dit transparent), mais qu'il cumule les propriétés de transparence et d'opacité. Il est alors un "mot à connotation autonymique", qui fonctionne en même temps comme un signe ordinaire, renvoyant au monde, et comme un signe métalinguistique, renvoyant à lui-même.

Je prendrai trois exemples pour illustrer comment la répétition, d'un procédé simple et explicable par la psychologie des personnages, s'est développée en un principe de composition qui met en question les représentations traditionnelles de la narration.

2. Répétition limitée à une unité narrative

Fonction de démarcation énonciative

Au niveau le plus visible des petites unités narratives, la répétition fait partie de l'arsenal des procédés classiques de stylisation de l'oral. Elle apparaît dès que la parole (ou la pensée) des personnages doit être rapportée avec "fidélité" : dans les modes du discours direct ainsi que dans celui du discours indirect libre. Elle y assume, au même titre que les autres indices de citation de la parole du personnage (marques phonétiques, morpho-syntaxiques ou prosodiques), une fonction "discordancielle"[4] (elle signale une hétérogénéité énonciative à l'intérieur de la narration, celle du personnage) en même temps qu'"authentifiante" (effet de réel par imitation des caractéristiques de la parole spontanée, qu'elle soit *orale* ou *pensée*). Ainsi le procédé révolutionnaire du début du siècle, le monologue intérieur, qui veut simuler une pensée reflétée en "son état naissant", balbutiante, qui doit donner "l'impression du tout venant" (Dujardin 1931 : 58) l'a utilisée de manière privilégiée, comme marque particulièrement visible d'une syntaxe spontanée et non policée.

[4] adjectif dérivé d'après le substantif proposé par ROSIER (1999 : 52)

La répétition structure et thématise. Leutnant Gustl

A côté de ce marquage des voix, la répétition fonctionne également comme un marquage sémantique, qui extrait du texte, comme le ferait un marqueur de couleur, les éléments renvoyant directement au thème central du discours ou *hyperthème*[5]. Dans le passage suivant, extrait de *Leutnant Gustl* d'Arthur Schnitzler, sans doute le premier monologue intérieur dans l'histoire de la littérature (1900), on peut opposer deux types de répétitions : en face des répétitions à fonction structurante, qui découpent le texte en unités de sens (les variations), on trouve des répétitions thématiques (les reprises littérales), qui nous donnent le thème du passage – et de la nouvelle.

> *À la sortie de l'Opéra, un petit lieutenant insulte l'homme qui le précède dans la queue, boulanger musclé qui, loin de se laisser faire, pose alors la main sur son sabre et lui intime de ne pas bouger.*
>
> »Sie, Herr Leutnant, sein S' jetzt ganz stad.«
>
> **Was sagt er da? Um Gottes willen, es hat's doch keiner gehört?** Nein, er red't ganz leise... Ja, warum lasst er denn meinen Säbel net aus?... Herrgott noch einmal... Ah, da heißt's rabiat sein... ich bring' seine Hand vom Griff nicht weg... **nur keinen Skandal jetzt!...** Ist nicht am End' der Major hinter mir?... Bemerkt's nur niemand, dass er den Griff von meinem Säbel hält? Er red't ja zu mir! Was red't er denn?
>
> »Herr Leutnant, wenn Sie das geringste Aufsehen machen, so zieh' ich den Säbel aus der Scheide, zerbrech' ihn und schick' die Stück' an Ihr Regimentskommando. Versteh'n Sie mich, Sie dummer Bub?«
>
> **Was hat er g'sagt? Mir scheint, ich träum'**! Red't er wirklich zu mir? Ich sollt' was antworten... Aber der Kerl macht ja Ernst – der zieht wirklich den Säbel heraus. Herrgott – er tut's!... Ich spür's, er reißt schon d'ran! Was red't er denn?... **Um Gottes willen, nur kein' Skandal – –** Was red't er denn noch immer?
>
> »Aber ich will Ihnen die Karriere nicht verderben... Also, schön brav sein!... So, hab'n S' keine Angst, **'s hat niemand was gehört...** es ist schon alles gut... so! Und damit keiner glaubt, dass wir uns gestritten haben, werd' ich jetzt sehr freundlich mit Ihnen sein! – Habe die Ehre, Herr Leutnant, hat mich sehr gefreut – habe die Ehre!«
>
> **Um Gottes willen, hab' ich geträumt? Hat er das wirklich gesagt?...** Wo ist er denn?... Da geht er... Ich müsst' ja den Säbel ziehen und ihn zusammenhauen – – **Um Gottes willen, es hat's doch niemand gehört?...**
>
> Arthur Schnitzler, *Leutnant Gustl*, publié pour la première fois dans une revue viennoise (*Neue Freie Presse*) le 25 décembre 1900. Première édition au Fischer Verlag, Berlin 1901. Cité ici d'après : Arthur Schnitzler, *Meistererzählungen*, Fischer Taschenbuch Verlag Nr. 15918 (2003).

Les reprises, syntaxiques et lexicales, variées ou littérales, témoignent d'abord de l'affolement du personnage, incapable de retrouver ses esprits, face à la menace du boulanger, mortellement offensante pour son honneur d'officier. Il s'agit ici du *Wendepunkt*, l'événement inouï après lequel le destin du petit officier bascule. Les pensées du lieutenant restent paralysées, du début à la fin de l'incident, fixées sur la même obsession, révélée par la répétition.

---

[5] Dans le sens qu'en donne l'Ecole de Prague ou FSP (Functional Sentence Perspective). Cf. DANES (1970).

La répétition/variation est ici essentiellement structurante. Les trois tours de paroles du boulanger marquent une progression (trois interventions : ordre, menace verbale et gestuelle, explication et clôture de l'échange par une formule rituelle, ironiquement respectueuse) et sont suivis par les tours "de pensée" de l'officier. La variation du procédé syntaxique de la question, en anaphore (*Was sagt et da ? Was hat er gesagt ? Hat er das wirklich gesagt* ?) signale chaque fois la "prise de pensée" et le début de l'intervention muette de l'officier, ou plus largement, qu'il s'agit de paroles pensées (emploi du délocutif *er*) et non pas prononcées.

A côté de ces variations, on trouve des énoncés répétés strictement au sein d'énoncés exclamatifs, le cumul de ces deux procédés emphatiques (l'exclamation est un marqueur d'exhibition du dit) assumant ici une fonction essentiellement thématique. Il s'agit des énoncés avec l'interjection secondaire *Um Gottes willen* en anaphore. Ces énoncés introduisent eux-mêmes des énoncés en relation de reprise lexicale quasi-littérale (interro-négative rhétorique avec *doch* : *es hat's doch keiner / niemand gehört*) ou de synonymie paraphrastique (*nur kein'/(en) Skandal (jetzt)*). Ce sont ces énoncés, associés à l'exclamation, qui signalent, de manière redondante, ce qui est au cœur des pensées de l'officier, et doit être considéré comme l'hyperthème de l'extrait. Ici aussi, on observe une linéarisation particulière des répétitions : non plus seulement en position d'anaphore, ils figurent également au milieu et en clôture (épiphore), selon la structure suivante : (R– / –R– / –R)[6]. L'absence de dynamisme et de progression tient en effet à la réitération de l'énoncé *Um Gottes willen, es hat's doch niemand gehört*, où *niemand* succède à *keiner* dans une variation absolument dérisoire. Au centre du cercle, le motif du conflit dans lequel va s'enliser, pour une nuit, le personnage, la raison qui va le pousser à vouloir se suicider : non pas sa lâcheté, le fait d'avoir manqué de courage, le sens de l'honneur, mais … la peur du scandale (*Um Gottes willen, nur kein Skandal !*). La répétition trace un cercle qui borne la médiocrité des valeurs en cours dans l'armée autrichienne, sa structure, ici microtextuelle[7], vaut symbole, au niveau du macrotexte, pour l'enfermement dans un code d'honneur dont Schnitzler dénonce toute l'hypocrisie.

---

[6] On trouvera dans ROBRIEUX (1993), qui recense les figures de rhétorique les plus usitées, un sous-chapitre consacré à la répétition.

[7] Je donne une définition quantitative à ces termes : par "microtexte" j'entends "unité narrative d'au moins un paragraphe" par "macrotexte", j'entends "texte, nouvelle ou roman, compris dans sa totalité".

3. Répétition distribuée sur l'ensemble du récit ou l'intertextualité autarcique

Dans l'exemple que nous venons de voir, la répétition, qui s'explique encore largement par une analyse psychologique – le personnage tourne en rond – est négative. Mais le principe de la répétition peut ouvrir le texte sur un autre infini, cette fois positif. La structure circulaire – sans commencement ni fin – permet au contraire de créer un mouvement continu, qui module les imperceptibles variations du Même et prolonge leur résonnement en écho. On trouve donc la répétition de manière privilégiée en début et en fin de texte, ce qui donne, pour la nouvelle, la structure suivante, nommée épanadiplose en rhétorique : (R– / —R).

Ce sont des récits qui pratiquent une intertextualité *autarcique* (par opposition à l'intertextualité *générale*[8]. Sur le plan du contenu, sans renoncer au principe configurationnel de mise en intrigue, ils privilégient un agencement des "motifs" selon les règles de la ressemblance et de la dissemblance, de la symétrie et du contraste. Nul besoin d'attendre la post-modernité pour trouver ce type de texte qu'on peut qualifier de "musical"[9], où la variation est érigée en véritable principe de composition. Dans la littérature allemande du début du siècle, c'est le cas de certaines œuvres de l'écrivain Thomas Mann, au premier rang desquels le monumental *Zauberberg*, et, de manière plus modeste, sa nouvelle de jeunesse *Tonio Kröger* (1903).

La répétition comme principe musical

Avec la variation, le texte se charge d'autoréférentialité ; il renvoie à lui-même, sans guillemets et sans italiques. L'autocitation, transgressive par nature dans le langage naturel ("je me cite !"), devient dans le texte littéraire un moyen de mettre en valeur les mots, les phrases, les passages chargés, plus que tous les autres, d'un sens symbolique à déchiffrer. L'impression de circularité naît de la distribution de la variation, qui, dans les exemples ci-dessous, renvoie chaque fois le lecteur, parvenu à la fin de la nouvelle, à ce qui en était le commencement.

> **Deine länglich geschnittenen, blauen, lachenden Augen, du blonde Inge!** […] Sie müßte kommen! Sie müßte bemerken, daß er fort war, müßte fühlen, wie es um ihn stand, müßte ihm heimlich folgen, wenn auch nur aus Mitleid, ihm ihre Hand auf die Schulter legen und sagen: Komm herein zu uns, sei froh, ich liebe dich. Und er horchte hinter sich und wartete in unvernünftiger Spannung, daß sie kommen möge. Aber sie kam keines Weges. Dergleichen geschah nicht auf Erden. […] Tonio Krögers Herz zog sich schmerzlich zusammen bei diesem Gedanken. […] Aber obgleich er einsam, ausgeschlossen und ohne Hoffnung vor einer geschlossenen Jalousie stand und in seinem Kummer tat, als könne er hindurchblicken, so war er dennoch glücklich. Denn damals lebte sein Herz. (*Tonio Kröger* Kap. 2, 280-281)

---

[8] DÄLLENBACH ["Intertexte et autotexte", *Poétique* 27, 1976, 282-296] distingue trois types d'intertextualité : l'intertextualité **générale** (entre des textes d'auteurs différents), l'intertextualité **restreinte** (entre des textes du même auteur) et enfin l'intertextualité **autarcique** (ou réduplication interne dans un même livre).

[9] cf. Thierry MARIN 2000.

> Wie früher, ganz wie früher war es gewesen ! Mit erhitztem Gesicht hatte er an dunkler Stelle gestanden, **in Schmerzen um euch, ihr Blonden, Lebendigen, Glücklichen,** und dann war einsam hinweggegangen. Jemand müßte nun kommen ! Ingeborg müßte nun kommen, müßte bemerken, daß er fort war, müßte ihm heimlich folgen, ihm die Hand auf die Schulter legen und sagen : Komm herein zu uns! Sei froh! Ich liebe dich!… Aber sie kam keines Weges. Dergleichen geschah nicht. Ja, wie damals war er, und er war glücklich wie damals. Denn sein Herz lebte. Was aber war gewesen während all der Zeit, in der er das geworden, was er nun war? — Erstarrung; Öde; Eis; und Geist! und **Kunst**! … *(Tonio Kröger* Kap. 8, 329)

Les deux extraits ci-dessus sont disposés de manière exactement symétrique, au début et à la fin du texte, comme le seraient dans une sonate les mouvements de l'exposition et de la reprise[10] (aux chapitres 2 et 8, soit le second et l'avant-dernier, dans un texte qui comprend neuf chapitres). C'est la même scène qui se rejoue, à des années d'intervalle ; autour de Tonio, qui reste en retrait, incapable de se mêler au monde, les autres s'amusent et dansent. Le tableau synthétise spatialement le schéma du contraste et de l'antithèse qui a été décliné tout au long de la nouvelle : la danse et le rire face à la distance et la mélancolie, la vie ou la pensée, l'élan dyonisiaque face à la contemplation esthétique etc. Les circonstances extérieures ont changé (temps, lieu, personnages), mais pas l'état intérieur de Tonio, dont les pensées au DIL sont reprises avec quelques subtiles variations (*Jemand* et *Ingeborg* au lieu de sie, *auf Erden* supprimé etc.). La nouveauté du procédé – variation du signifiant à quelque quarante pages de distance – est atténuée par le fait que l'autocitation est signalée par une comparaison explicite établie entre les deux moments (répétition de WIE). La répétition reprend donc un motif fondamental, à un moment stratégique qui participe à la structure de l'œuvre.

La variation porte ici sur la perspective et la compréhension que le personnage a de lui-même, variation qui se traduit par un jeu imperceptible sur les instances narratives, un chasse-croisé subtil entre la voix du narrateur et celle du personnage. Ainsi, par deux fois, on retrouve le procédé de l'apostrophe en amont du passage au DIL, procédé qui n'apparaît nulle part ailleurs dans la nouvelle : apostrophe singulative et particulière de Tonio s'adressant à un personnage bien caractérisé (*du blonde Inge*!), elle se transforme avec la variation en une apostrophe à valeur générique lancée par le narrateur[11], à tous les représentants d'un certain type humain : *um euch, ihr Blonden, Lebendigen, Glücklichen*. Inversement, c'est la voix de Tonio (énoncés non assertifs,

---

[10] Kurt BRÄUTIGAM 1969 : 12-14, cité dans Reclam 1863.

[11] Et par l'auteur aux lecteurs ! Le DD est l'enclave privilégiée des préoccupations et obsessions personnelles de l'auteur, cf. PRAK-DERRINGTON 2004.

interrogatifs et exclamatifs), réconcilié avec lui-même, qui succède à celle du narrateur pour clore le passage. La consonance entre les deux voix est complète, leur glissement en miroir pourtant révèle un glissement de sens : celui du déni de soi à l'acceptation de soi, à laquelle est parvenue Tonio au terme de la nouvelle. La répétition dévoile la différence, le changement de point de vue reflète l'évolution du personnage.

Le deuxième exemple de récriture fixe l'attention du lecteur de manière encore plus flagrante. Il s'agit en effet de la dernière phrase du dernier chapitre, qui correspondrait, si l'on reprend la comparaison de la sonate, à la coda. Les mots y sont assemblés en une formule-clé, pleine de musicalité, dont le pouvoir de résonance est d'autant plus grand que les mots sont familiers, reconnus parce que déjà lus.

> Aber meine tiefste und verstohlenste Liebe gehört den Blonden und Blauäugigen, den hellen Lebendigen, den Glücklichen, Liebenswürdigen und Gewöhnlichen.
>
> Schelten Sie diese Liebe nicht, Lisaweta; sie ist gut und fruchtbar. **Sehnsucht ist darin und schwermütiger Neid und ein klein wenig Verachtung und eine ganz keusche Seligkeit**. (331)

La conclusion de la nouvelle est la reprise textuelle de la conclusion du premier chapitre.

> Und Tonio ging durch das alte, untersetzte Tor, ging am Hafen entlang und die steile, zugige und nasse Giebelgasse hinauf zum Haus seiner Eltern. Damals lebte sein Herz; **Sehnsucht war darin und schwermütiger Neid und ein klein wenig Verachtung und eine ganze keusche Seligkeit**. (275)

Entre le même et le presque même, le sens ne s'est pas figé, ni épuisé ni usé. Deux altérations, essentielles, indiquent clairement le chemin parcouru, et génèrent un considérable déplacement de sens. Il s'agit, là encore, d'un changement de la voix narrative, qui s'accompagne, cette fois, d'un changement temporel. Ce n'est plus le narrateur qui parle, avec sa supériorité transcendante, mais c'est Tonio lui-même qui s'exprime en son nom. On est passé de la troisième personne à la première, du récit au commentaire (Weinrich). La formule musicale est devenue profession de foi. Les échos créés par la variation du même retentissent d'une manière profonde, brillante, qui prolongent le texte bien au-delà de la fin. C'est en cela qu'on peut voir une puissance rénovatrice dans la répétition/variation, parce que le segment répété est chargé d'un sens qui s'accroît et/ou s'éclaire à chacune de ses occurrences.

Dans la nouvelle *Tonio Kröger*, on peut dire de la répétition/variation qu'elle est thématisante et architecturante. Elle révèle le motif fondamental autant qu'elle inscrit la nouvelle dans un mouvement circulaire, un tout cohérent, à l'intérieur duquel les événements acquièrent une place qui n'a rien d'accidentelle, mais apparaissent au contraire disposés selon un agencement

symétrique. Les deux derniers chapitres et la dernière phrase révèlent l'architecture de l'ensemble, restée jusqu'alors invisible.

4. La répétition est subversive

L'exemple de Thomas Bernhard

Le principe de la circularité, lorsqu'il est appliqué à outrance, menace le récit en tant que diégèse, qui déroule une histoire avec un début, un milieu, une fin. Je ne traiterai pas ici de la répétition lorsqu'elle se substitue au principe de mise en intrigue, telle que l'ont expérimentée les Nouveaux romanciers, et qui concerne essentiellement des unités narratives[12] mais je m'intéresserai à un auteur qui l'a pratiquée de manière constante, obsessionnelle, dans tous ses écrits, tant au niveau du contenu que de la forme, de l'architecture générale (ensemble du texte) que de l'architecture particulière (unité de la phrase) : Thomas Bernhard.

> Il a poussé le procédé de la répétition à l'extrême puisqu'il réitérait toujours et sans cesse la même chose, non seulement à l'intérieur d'un livre mais dans tous ses livres. Si le lecteur peut supporter cela, c'est parce que Bernhard l'a pensé de façon musicale et non pas sémantique[13].

Le petit texte suivant, tiré de *Der Stimmenimitator*, présente l'avantage de condenser sur quelques lignes des procédés de répétition, qui, dans les autres écrits du Bernhard prosateur (nouvelles, romans autobiographiques) s'étendent sur plusieurs dizaines de pages.

> *Ausgewandert*
>
> Vor elf Jahren nach Australien ausgewandert und vor zwei Jahren wieder in seine steiermärkische Heimat zurückgekehrt, ist mein ehemaliger Mitschüler vor einem halben Jahr wieder nach Australien ausgewandert, obwohl er weiß, daß er wieder in die Steiermark zurückkehren wird und sooft immer wieder nach Australien auswandern und wieder in die Steiermark zurückkehren wird, bis er entweder in Australien oder in der Steiermark Ruhe gefunden hat. Schon sein Vater, ein Bäckergeselle aus dem Mölltal, der mit meinem Vater in die Schule gegangen ist, war in seinem Leben mindestens zwanzigmal aus Kärnten in die Steiermark ausgewandert und immer wieder aus der Steiermark nach Kärnten zurückgekehrt, bis er endlich in Kärnten seine Ruhe gefunden hat, in Arndorf bei Sankt Veit an der Glan, wo er sich in der alten Schmiede, die sein letztes Quartier gewesen war, aus Heimweh nach der Steiermark, an einem eisernen Haken erhängt hat, ohne, wie ihm damals und noch lange nach seinem Tod vorgeworfen worden war, *an seine Frau und an seine Kinder zu denken*. (souligné dans le texte)
>
> *Der Stimmenimitator*, Suhrkamp Verlag Frankfurt 1978. Cité ici d'après Suhrkamp Taschenbuch Nr. 1473, pp. 62-63.

---

[12] Nombreuses sont les études sur la question, concernant le domaine français : GIGNOUX (2003), BARDECHE (1997) etc. Dans l'espace germanophone, à la même époque, il semble que Max FRISCH, avec son roman *Max Name sei Gantenbein*, ait constitué une exception. Cf. PRAK-DERRINGTON (1997).

[13] "La musique est ailleurs", Elfriede Jelinek, M. ANISSIMOV, art. cit. , in *Télérama*. Livres n°144, 1991, p. 95.

Il faut parvenir à la fin de ce texte, à la fin de la deuxième phrase (à partir de *Arndorf bei Sankt an der Vei*t exactement) pour trouver des éléments qui ne soient pas répétés. Seule la mort permet de rompre avec l'itératif et ouvre au singulatif.

Au niveau du contenu, le procédé de la multiplication affecte les acteurs, principaux et secondaires (fils et pères) et leurs actes (incessants allers et retours). La variation, du pays d'origine et de la destination – la Styrie remplace la Carinthie, l'Australie remplace la Styrie – qui a élargi les va-et-vient, des confins des provinces autrichiennes aux confins du monde, rend encore plus spectaculaire l'absurde de la répétition. Au niveau de la forme, l'itération est également redondante jusqu'à l'absurde. On retiendra :

– le refus de la progression thématique :

Th. Bernhard étend ici le procédé de la tautologie formelle[14], que l'usage restreint en général à des syntagmes nominaux simples employés dans des structures attributives (du type /X est X/ : *un sou est un sou, les affaires sont les affaires* ; *gekauft ist gekauft, versprochen ist versprochen!*) à une phrase complexe aux multiples enchâssements. Le procédé est le même : rien de nouveau n'est prédiqué au thème, le thème est à lui-même son propre rhème (jusqu'à *bis*).

– le pléonasme[15] dans l'utilisation de l'adverbe d'itération *wieder* et sa variante renchérissante *immer wieder.*

Les adverbes de fréquence qui devraient permettre de NE PAS répéter (dire en *une* fois ce qui s'est passé *plusieurs* fois![16]) sont utilisés en plus et malgré les répétitions (6 fois sur 11 lignes !). La deuxième phrase, toutefois, revient au procédé d'itération classique, et ne signale la fréquence que par les seules indications adverbiales (*mindestens zwanzigmal* / *immer wieder*).

– le refus de la variation/substitution par anaphore ou coréférence.

Les phrases reprennent les mêmes thèmes et les mêmes prédicats (*nach Australien / in die Steiermark auswandern ; in die Steiermark / nach Kärnten zurückkehren*), eux-mêmes interchangeables, sans recourir au procédé de l'anaphore, qui synthétiserait, ou de la coréférence (par exemple par hyperonyme *nach Österreich*…), qui apporterait des éléments différents. Seul le sujet (*ein ehemaliger Mitschüler*) est pronominalisé par *er*. Le refus de la variation pour certains

---

[14] Cf. analyse de la tautologie dans FREDERIC 1985 : 118-124.
[15] pléonasme ou "répétition partielle d'un contenu signifié" (FREDERIC 1985 : 109)
[16] Cf. GENETTE 1972 : 145-149, chapitre sur la Fréquence.

syntagmes est caractéristique de l'écriture de Bernhard, qui leur confère alors un statut différent, de quasi-opacité autonymique, dans la mesure où rien n'apparaît pouvoir leur être substitué[17].

S'opère alors un double mouvement dans le parcours du sens. D'une part, la répétition obsessionnelle s'interpose comme obstacle, en faisant perdre aux signes leur transparence. Elle suspend l'évidence de la désignation, charge de matérialité les signes qui dès lors ne peuvent plus renvoyer aux objets du monde auxquels ils réfèrent en toute simplicité. D'autre part, et à l'inverse de ce processus d'opacification, les éléments non répétés acquièrent une importance et un relief tout particuliers. Ce sont eux qui, dans ce contexte d'archi-redondance, passent au premier plan et imposent un rhème qui s'affirme, par contraste, avec l'évidence de ce qui est indubitable et ne peut être questionné. Tous les personnages de Bernhard ressassent (*ressasser* se lit aussi bien à l'envers qu'à l'endroit – le palindrome dit bien le mouvement circulaire et infini de la répétition). Dans *Der Stimmenimitator*, les personnages mis en scène, quels qu'ils soient, n'échappent à l'absurde (les mots inlassablement répétés jusqu'à l'opacité font écho à la noirceur du monde) que par une fin abrupte et violente. Au choix : la maladie, le meurtre, la folie, le suicide. Seule la mort met un terme à la répétition.

5. Conclusion

La répétition paraît s'être déployée d'autant plus que le récit s'est remis en cause, s'est ouvert au doute et à l'inachèvement ("Voilà ce que la prose a de diabolique, c'est qu'elle n'a pas de fin", Flaubert, *Correspondance*)[18]. On retiendra que, plus simplement, et quelles que soient ses modalités (monologue intérieur, changement de point de vue, logique associative, ressassement jusqu'à l'opacification totale du sens), la répétition participe de la macrostructure du récit. Elle structure – parce qu'elle crée des liens verticaux – et thématise — en rendant visible les motifs fondamentaux, ou l'hyperthème. On parle, pour l'intertextualité, de "palimpseste". A la différence du palimpseste, sur lequel l'ancien, effacé et recouvert de nouveau, apparaît en sous-impression, en filigrane, la répétition surcharge, n'efface ni ne gomme rien. En récrivant le même, elle le rend ineffaçable, le charge d'un sens stratifié, multiplié, qui ne laisse pas d'être interrogé.

---

[17] Le blocage de la synonymie est un test qui permet de distinguer signes simples des signes autonymes. En effet, contrairement aux signes simples *(La capitale de la France / Paris a été occupée pendant la dernière guerre*), les signes complexes que sont les homonymes autonymes sont strictement non substituables : *La capitale de la France / *Paris est un groupe nominal complexe*. (ex. de AUTHIER-REVUZ 1995).

[18] Soit un exemple de clôture par citation/répétition, ici "intertextuelle : je cite RABATE (2001 :11) citant BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Gallimard (1969 : 492) citant lui-même FLAUBERT.

Bibliographie

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, 1995. *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Larousse, t.1, 869 p. (2 tomes)

BARDECHE Marie-Laure, 1997. "Répétition, récit, modernité", *Poétique* n°111, 259-287.

CLINQUART Anne-Marie, 1996. "Fonctions rhétoriques de la reformulation ou quand la reformulation est le témoin de la maîtrise discursive et communicative du locuteur", *Cahiers du français contemporain 3*, CREDIF, Didier-Erudition, 151-174.

COLLECTIF, 2001. *Ecritures du ressassement*, *Modernités 15*, Presses Universitaires de Bordeaux.

DÄLLENBACH Lucien, 1976. « Intertexte et autotexte », *Poétique* n°27, 1976, 282-296.

FREDERIC Madeleine, 1985. *La répétition, étude rhétorique et linguistique*, Tübingen, Niemeyer.

GENETTE Gérard, 1999. "L'autre du même", *Figures IV*, Seuil, coll. Poétique, 101-107.

GIGNOUX Anne-Claire, 2003. *La récriture. Formes, enjeux, valeurs. Autour du nouveau roman*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne.

GUARDIA Jean de, 2002. "Les impertinences de la répétition. Portée et limites d'un outil d'analyse textuelle", *Poétique* n°132, Nov. 2002, 489-505.

MARIN Thierry, 2000. "Pour une narration musicale", *Poétique* n°122, Avril 2000, 131-158.

MOLINIE Georges, 1994. "Problématique de la répétition", *Langue française* n°101, février 1994, 102-111.

PRAK-DERRINGTON Emmanuelle, 1997. "Variations pour un Je", *Les jeux du Je avec le temps. Une étude des rapports entre première personne et temps verbaux dans le roman*. Thèse de doctorat, sous la direction de M.H. Pérennec, Université Lyon II, 238-365.

PRAK-DERRINGTON Emmanuelle, 2004. "La fausse simplicité du discours direct. Propriétés de la parole alternée dans le dialogue romanesque", *Cahiers d'Etudes Germaniques* n°47, 19-31.

ROBRIEUX Jean-Jacques, 1993. *Eléments de rhétorique et d'Argumentation*, Dunod.

RABATE Dominique, « Singulier, pluriel », *Ecritures du ressassement*, *Modernités 15*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, 9-20.

ROSIER Laurence, 1999. *Le discours rapporté*, Duculot, Paris, Bruxelles.

Corpus

SCHNITZLER Arthur, *Meistererzählungen*, Fischer Taschenbuch Verlag Nr. 15918 (2003).

BERNHARD Thomas. *Der Stimmenimitator*, Suhrkamp Taschenbuch Nr. 1473. Frankfurt. (1978)

MANN Thomas. *Sämtliche Erzählungen,* Band 1, Fischer (^{8}2002).