



**HAL**  
open science

## Entre parole et chant, la répétition dans le langage

Emmanuelle Prak-Derrington

► **To cite this version:**

Emmanuelle Prak-Derrington. Entre parole et chant, la répétition dans le langage. Revue française de yoga, 2021, Les vertus de la répétition (64), pp.31-49. halshs-03286163

**HAL Id: halshs-03286163**

**<https://shs.hal.science/halshs-03286163v1>**

Submitted on 20 Aug 2021

**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.

## Entre parole et chant, la répétition dans le langage\*

### RESUME

Pourquoi répéter ? Répéter, c'est ne pas dire autrement, et ce faisant rendre les mots (ou les sons qui les composent) uniques, irremplaçables. Pour quelles raisons et à quelles fins ? L'article revient sur deux procédés de répétition, et montre comment la répétition « donne corps » à des fonctions du langage qui excèdent la « transmission d'informations » : comment la répétition d'un nom propre se fait le support de la mémoire, collective ou individuelle, ou encore comment la répétition d'une phrase peut doter le langage d'une fonction magique, proprement incantatoire.

Dans le langage écrit normé, la répétition a mauvaise réputation. On se rappelle de ses rédactions à l'école primaire, où l'on nous enjoignait de varier le vocabulaire et d'éviter les répétitions, fustigées comme fautives et inutiles, et plus tard, au lycée, des dissertations, dans lesquelles le commentaire « Vous vous répétez ! », écrit dans la marge à l'encre rouge, ne pouvait valoir que sanction. Cette réception négative de la répétition au sein de l'institution scolaire oblitère le fait que la répétition est, aussi, inséparable du re-nouveau. L'étymologie permet d'éclairer ce lien entre « re-nouveau » et « répétition » : en latin, *re-petere* vient du verbe *petere* « chercher à atteindre »<sup>2</sup> donc « chercher à

---

\* Cet article reprend des travaux que j'ai publiés dans le livre *Magies de la répétition*, Lyon, ENS- Éditions, 2021, ainsi que dans l'article, « Thomas Bernhard, la répétition impertinente ou le refus de reformulation : l'exemple du récit autobiographique "La Cave" », *La reformulation, marqueurs linguistiques, stratégies énonciatives*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 251-264.

<sup>2</sup> A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, s. v. « répéter ».

atteindre (-re) à nouveau ». En allemand, le verbe implique lui aussi une action volontaire, *wieder-holen*, c'est « aller chercher » (*holen*) « une nouvelle fois » (*wieder*). Tout pratiquant et enseignant de yoga le sait : on ne peut pas apprendre sans répéter (dans les deux sens d'apprendre, *lernen* et *lehren* en allemand, *learn* et *teach* en anglais), on ne peut pas créer sans répéter (l'art est imitation et création), et on ne peut pas vivre sans répéter (le dernier souffle, la dernière expiration, signe l'arrêt la vie). Nous vivons dans la répétition, qu'elle soit biologique, dans les battements du cœur et la respiration, cosmologique, dans l'alternance des jours et des saisons, ou bien anthropologique, dans l'organisation sociale et culturelle.

Cela fait près de deux décennies que je fais des recherches sur la répétition verbale, et je me suis toujours efforcée de l'appréhender dans la continuité de ses manifestations non-langagières : comme un principe duel, de tension entre l'identité (« Rien de nouveau sous le soleil », Ecclésiaste I, 9) et la différence (« On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve », Héraclite). La psychanalyse place la répétition au fondement des pulsions de mort (*Thanatos*)<sup>3</sup>, mais aussi de vie (*Eros*)<sup>4</sup>. Pour étudier la répétition, j'ai pour ma part choisi résolument d'adopter une approche *ex positivo*. Au lieu de poser que, dans le langage, répéter, c'est ne rien dire de plus, je suis toujours partie du postulat que répéter, c'est re-dire *pour faire signe vers autre chose* que ce qui est dit. Vers quoi ? Trouver la réponse exige, chaque fois, interprétation.

Dans l'article qui suit, je vais éclairer les liens que la répétition verbale entretient avec la musique<sup>5</sup>. Qu'est-ce qui distingue les sons langagiers des sons musicaux, et en quoi la répétition permet-elle de les rapprocher ? Je pose que la répétition fait la jonction entre la parole et

---

<sup>3</sup> C'est ce qu'a théorisé Freud, au lendemain de la Première Guerre mondiale, dans « Jenseits des Lustprinzips » [*Au-delà du principe de plaisir*], 1920, en ligne : <http://www.textlog.de/sigmund-freud-jenseits-des-lustprinzips.html>.

<sup>4</sup> Voir les travaux de F. Pasche, *Le passé recomposé: pensées, mythes, praxis*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

le chant. Dans un premier temps, je poserai mon cadre théorique, ce que j'entends par répétition musicale, ou « figurale ». J'illustrerai ensuite mon propos par deux études de cas.

J'analyserai tout d'abord une forme très élaborée, rare et littéraire, de répétition, au sein de la prose de l'écrivain autrichien Thomas Bernhard : le fait de ne jamais employer de pronom quand il parle de quelque chose qui est capital dans son récit (refuser de dire « il » ou « elle »), procédé lourd de sens et d'implications, qui peut être rapproché de l'*ostinato* en musique.

Enfin, pour conclure, je m'intéresserai à une forme simple de répétition, qui surgit parfois dans le langage spontané : le fait de répéter une même phrase trois fois ou plus, afin de donner à sa parole un pouvoir proprement *incantatoire*.

## 1. Cadre théorique

### *Répétition et figuralité*

Le langage partage avec la musique la propriété d'être composé d'unités sonores inscrites dans la temporalité. La musique est un art du temps, le langage lui aussi se déroule dans le temps. Mais le langage parlé n'est pas un art, pour qu'il y ait art, au sens de création mais aussi de technique et d'imitation<sup>6</sup>, il faut qu'il y ait répétition, et que cette dernière soit structurée selon des règles compositionnelles – qu'elle soit *figurale*. J'emploie l'adjectif *figural* au sens de « qui fait figure ». Les marches d'un escalier, les étages d'un immeuble, les fenêtres d'une façade, les carreaux d'un carrelage n'existent que par la répétition. Mais nul ne la voit. Elle est transparente. La répétition doit se constituer en *patterns* ou en schèmes, en *figures* pour être identifiée comme telle. Lorsqu'elle organise et structure l'objet, elle le « figure », c'est-à-dire qu'elle lui « donne forme » (au sens vieilli *figurer* signifie « donner

---

<sup>6</sup> L'originalité est une notion contemporaine issue du Romantisme. Dans la Grèce antique, c'est le même mot *tekhné*, qui désignait à la fois l'art et l'artisanat, et au Moyen-Âge, *ars* renvoyait autant à l'art comme savoir-faire que comme activité professionnelle (*Dicolatin*, s.v. *ars*).

une forme, une figure à quelque chose », d'après le *Trésor de la Langue française informatisé*). Il n'y a pas de répétition figurale dans un carrelage uni. Mais il y en a dans les mosaïques des carreaux en ciment. La répétition est au cœur du langage, je ne peux pas parler sans répéter, l'infini du discours se déploie à partir d'un nombre fini de sons, de lettres et de mots, mais c'est la répétition figurale qui est au cœur de la poésie.

La répétition est le fondement de toute forme poétique [...] Tous les principes qui ont été ou peuvent être utilisés pour générer des structures formelles peuvent être décrits en termes de répétition<sup>7</sup>.

La répétition figurale est, de même, au cœur de la composition musicale. Si l'on excepte la musique atonale, toute la musique occidentale est art de répéter. La musique allie le prévisible à l'imprévisible, et c'est le retour du même, de la répétition-variation, qui structure le temps insaisissable. En musique, « la deuxième audition [et la centième, la millième !] garde le souvenir de la première, mais en la transfigurant »<sup>8</sup>. Par la répétition, le passé le plus lointain se trouve ainsi mêlé au présent le plus vivant.

Ainsi, aussi bien pour la musique que pour la poésie, il s'agit de créer des schèmes formels qui permettent d'inscrire et de différencier les éléments sonores dans la mémoire, de les organiser en un découpage temporel cohérent pour les auditeurs.

### *Répétition et corps des signes*

Qu'en est-il dans le langage courant, et comment puis-je rendre ma parole musicale ? Tout simplement en répétant, de manière figurale. Et pour cela, je ne dois pas me contenter de répéter le sens des mots, leur signifié – c'est le premier type de répétition, redire le même, mais autrement : *aimer* et *adorer* peuvent être utilisés comme synonymes,

---

<sup>7</sup> B. H. Smith, *Poetic closure: a study of how poems end*, Chicago / London, The University Chicago press, 1968, p. 38, trad. EPD.

<sup>8</sup> V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 2011, p. 74.

*raison* être reprise par le pronom *elle*, etc. Lorsqu'ils servent à désigner les objets du monde, la réalité extra-linguistique, les mots peuvent sans dommage être remplacés par d'autres, ils s'effacent devant ce qu'ils représentent, ils sont dits transparents : « Quand le sage montre la lune, le fou regarde le doigt », dit un proverbe chinois.

Mais pour que la répétition devienne figurale, je ne peux pas me contenter de répéter le sens, je dois répéter aussi les sons, les « signifiants » :

(1) *Toujours* aimer, *toujours* souffrir, *toujours* mourir. (Corneille)

(2) Le cœur a ses *raisons* que la *raison* ne connaît point. (Pascal)

La langue regroupe sous un seul et même vocable la reprise du signifié et celle du signifiant, mais c'est uniquement le deuxième type qui nous intéresse ici, on peut la qualifier de répétition « exacte » ou « à l'identique »<sup>9</sup>. La répétition exacte sort les signes de leur transparence, avec elle, ils passent au premier plan, ils deviennent irremplaçables :

(1') ? *Toujours* aimer, *sans cesse* souffrir, *ne pas cesser* de mourir.

(2') ? Le cœur a ses *motivations* que la *raison* ne connaît point.

Je ne peux pas supprimer la répétition sans, dans le même temps, faire perdre à ces énoncés leur pouvoir d'évocation. Je dis que la répétition restitue aux signes leur corps. La répétition, c'est la mise en avant du corps des signes – en allemand d'ailleurs, *Zeichenkörper* est une traduction possible de « signifiant ». Chaque signe répété, dès lors qu'il est promu strictement non-substituable, dès lors qu'il existe en soi et pour soi en tant que corps singulier, participe pleinement à la construction du sens. Et ce sens excède la transmission d'informations. La répétition dote le langage d'autres fonctions que celle de représentation, Roman Jakobson a rendu célèbre la « fonction

---

<sup>9</sup> Sachant que toute répétition à l'identique est proprement impossible, car le seul fait de répéter implique une différence, fût-elle uniquement temporelle. On ne peut jamais se baigner dans le même fleuve ! Parler de « répétition exacte » est donc une désignation par défaut.

poétique »<sup>10</sup>, attestée en (1) et (2), mais il y en a bien d'autres, par exemple :

(3) *Je te baptise au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit.* Fonction rituelle du sacrement (? *Te voilà baptisé au nom de la Sainte Trinité*).

(4) *Je suis Charlie.* Fonction performative du slogan (? *Je suis Charlie Hebdo*).

(5) *Un chasseur sachant chasser doit savoir chasser sans son chien.* Fonction de gymnastique articulatoire du vire-langue. (? *Un bon chasseur n'a pas besoin de chien*).

Tandis que les mots privés de corps sont interchangeables, les signes répétés sont rendus à leur intégrité, et, redevenus entiers, peuvent décupler leur potentialités sémantiques et pragmatiques. La répétition dote le langage d'une puissance d'évocation que l'on peut appeler « musicale ». Pour l'apprenant d'une langue étrangère, pour le petit enfant, pour celui qui chante, le son précède le sens. C'est quelque chose qu'on oublie quand on grandit, mais qui est réactivé, sans que l'on s'en rende compte, chaque fois que je répète quelque chose à l'identique, tant pour celui qui parle que celui et qui écoute. Dans la répétition, le sens perceptif (ce que je perçois avec mes sens, le signifiant ou l'« image acoustique ») précède le sens conceptuel (ce que je comprends, le signifié ou concept). Je peux apprendre à chanter « Kalinka » sans parler le russe, ou répéter sans les comprendre les formules de la messe en latin ! Dans la Grèce antique, c'était par le même mot *mousiké* qu'étaient désignées la poésie, la danse, la musique vocale et instrumentale. Les deux parties qui suivent illustrent cette puissance d'évocation de la « répétition musicale », dans le discours littéraire, mais aussi dans le langage courant.

---

<sup>10</sup> R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, traduit par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963.

## 2. Thomas Bernhard, la nomination obstinée ou l'*ostinato*

Thomas Bernhard, écrivain autrichien, utilise la répétition de manière obsessionnelle dans tous ses écrits. J'ai choisi d'analyser un procédé macrostructurel qui, à ma connaissance, lui est propre et qui fournit, sur le plan verbal, l'équivalent de l'*ostinato* musical<sup>11</sup>, en l'occurrence, l'utilisation qu'il fait de certaines « chaînes de référence ». En linguistique, on désigne par ce terme l'ensemble des expressions d'un texte qui renvoient à un même objet du monde – un « référent » – les expressions sont dites alors « co-référentielles ».

Quand je veux désigner un objet du monde sans les mots, je peux le mimer, ou bien, s'il est présent, le montrer du doigt. Le langage a l'immense pouvoir de convoquer ce qui est absent, il suffit pour cela de le *nommer*. Trois possibilités existent : en recourant à un nom propre ou à un nom commun (par exemple, *Notre-Dame de Paris, la cathédrale*), à un pronom, dit aussi « anaphore » (*elle*) ou bien à une description définie (*ce vénérable monument*) si le référent a déjà été identifié. Les trois procédés sont toujours variés.

Or, dans la prose bernhardienne, il arrive que les maillons d'une chaîne soient répétés obstinément à l'exclusion de toute variation. Exactement comme l'est, dans une pièce de musique, un *ostinato*. La répétition dans l'acte de nomination crée un procédé hypnotique, dont les effets de sens sont extrêmement déstabilisants.

Nous trouvons un exemple de cette rigidité de nomination dans le récit autobiographique *La Cave*, dans lequel Bernhard raconte ses années d'apprentissage<sup>12</sup>. Il s'agit de la plus longue chaîne de référence de tout le récit, le référent est un toponyme, *la cité de Scherzhauserfeld*, qui désigne le quartier le plus pauvre et le plus misérable de Salzbourg. Le

---

<sup>11</sup> « procédé de composition musicale consistant à répéter obstinément une formule rythmique, mélodique ou harmonique accompagnant de manière immuable les différents éléments thématiques durant tout un morceau » *Wikipedia, s.v. « ostinato »*. Par exemple, le *Boléro* de Ravel.

<sup>12</sup> Edition consultée : T. Bernhard, *La cave: un retrait*, traduit par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1982.

premier maillon apparaît à la première page, et le dernier à la dernière. Faute de place, je ne traiterai ici que le premier quart de cette chaîne, dont voici le premier maillon. C'est sur cette première mention, donnée dès la première phrase, que s'ouvre le récit :

(6) *Les autres humains, je les rencontrais dans le sens opposé*, en cessant d'aller au lycée que je détestais pour me rendre sur mon lieu d'apprentissage [...] pour me rendre, à la Haute École des marginaux et de pauvres (1), la Haute École des fous (2), LA CITE DE SCHERZHAUSERFELD (3), quartier de terreur absolue de la ville (4), la source de presque tous les procès des cours pénales de Salzburg (5), dans la cave convertie en magasin de comestibles de Karl Podlaha [...] (Incipit *La Cave*, p. 9-10, premier soulignement en italique de Bernhard, tous les autres soulignements de EPP)

Pour cette première apparition, *la cité de Scherzhauserfeld* est entourée de part et d'autre par deux reformulations ; l'accumulation des désignations dans cette description inaugurale est proportionnelle à l'importance symbolique qui échoit à cette cité dans le récit et la vie de Bernhard.

En allemand, le nom est beaucoup plus musical, c'est un seul mot composé *Scherzhauserfeldsiedlung*, qui fait se succéder consonnes sifflantes et chuintantes, et Bernhard, virtuose des sons, exploite ces assonances avec *maestria*, en créant des échos sonores qu'il est impossible de rendre dans la traduction<sup>13</sup>.

(7a) Die Scherzhauserfeldsiedlung war der tagtägliche fürchterliche Schönheitsfehler in dieser Stadt, und die Stadtväter waren sich dieses Schönheitsfehlers vollkommen bewusst, immer wieder tauchte die Scherzhauserfeldsiedlung als dieser Schönheitsfehler Salzburgs in den Spalten der Tageszeitung [...] hier war der Schmutzfleck Salzburgs, und auch heute noch ist die Scherzhauserfeldsiedlung dieser Salzburger

---

<sup>13</sup> Bernhard n'affirmait-il pas, de manière provocante : « On ne peut pas traduire. Un morceau de musique est interprété partout dans le monde conformément à la partition, mais un livre... Dans mon cas, on devrait l'interpréter partout en allemand! Avec mon orchestre! », W. Wögerbauer, « Rencontre avec Thomas Bernhard », *Thomas Bernhard*, édité par H. Lenormand et W. Wögerbauer, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1987. p. 20.

Schmutzfleck, dessen sich die ganze Stadt schämt, wenn sie daran erinnert wird [...] (*Der Keller*, p. 24)<sup>14</sup>

(7b) La cité de Scherzhauserfeld était la petite imperfection quotidienne, terrible, de cette ville, les édiles étaient parfaitement conscients de cette petite imperfection. Sans cesse la cité de Scherzhauserfeld – cette petite imperfection – surgissait dans les colonnes des quotidiens [...] Ici Salzburg avait une tache de boue et, avec le lotissement [?] de Scherzhauserfeld, elle a encore aujourd’hui cette tache de boue dont toute la ville est honteuse quand on la lui rappelle ... [...] (*La Cave*, p. 32)

La musicalité ne peut être traduite en français que si la répétition porte au moins sur des mots, ce qui est le cas pour les maillons d’une chaîne de référence.

Pour revenir à notre exemple, une fois donné le premier maillon, Bernhard n’utilise plus que le nom propre, au mépris de toutes les règles d’usage. La répétition nominale est en effet fortement disqualifiée lorsqu’elle se produit coup sur coup, et en général, elle n’est pas employée dans des énoncés qui se succèdent, sans que soit intercalé un pronom – c’est la règle dite de « l’intermède pronominal »<sup>15</sup>. Thomas Bernhard ne cesse de transgresser cette règle d’usage, si bien qu’on peut véritablement parler d’un « refus de pronominalisation ». La tension que fait naître la redénomination systématique atteint chez lui les limites du supportable.

(8) C’était ici, selon l’opinion de toute la ville, qu’existaient les lépreux et parler de *la cité de Scherzhauserfeld* voulait seulement dire que l’on parlait de criminels, plus précisément de repris de justice, d’alcooliques et effectivement de repris de justice alcooliques. Toute la ville contournait *la cité de Scherzhauserfeld*, arriver de *la cité de Scherzhauserfeld* pour demander quelque chose équivalait à un arrêt de mort. Qualifiée de ghetto

---

<sup>14</sup> T. Bernhard, *Der Keller: eine Entziehung*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979 [1976].

<sup>15</sup> C. Schnedecker, Catherine, *Nom propre et chaînes de référence*, Recherches linguistiques, Metz, Université de Metz, 1997.

de criminels, *la cité de Scherzhauserfeld* avait toujours été la cité qui ne pouvait porter que le crime dans le reste de la ville et quand une personne venait de *la cité de Scherzhauserfeld*, cela voulait simplement dire : un criminel vient en ville. [...] [L]es gens de la *cité de Scherzhauserfeld* avaient toujours été ombrageux et après qu'on les avait accusés, qu'on en avait fait des êtres misérables durant des décennies, ils avaient nécessairement dû croire avec le temps qu'ils étaient ce dont on ils étaient qualifiés : *une racaille criminelle*. (*La Cave*, p. 33, soulignement italique EPD, sauf le dernier, de Bernhard).

L'extrait ci-dessus est la fin d'un développement qui couvre en réalité quatre pages. Il illustre le caractère mécanique, implacable, impitoyable de la répétition. Sur le plan du signifiant, la répétition transforme le nom propre en un objet sonore, un *ostinato* obsédant, sur lequel on bute et trébuche, comme les habitants de la ville de Salzbourg, qui redoutent et craignent tout ce qui vient de ce quartier. *Nomen est omen !* « Le nom est destin ». Le seul fait de prononcer le nom propre convoque la pauvreté la misère la lèpre le crime, tout ce à quoi les habitants de Salzbourg ont condamné les habitants de la cité de Scherzhauserfeld. Sur le plan du signifié, alors que le pronom a une vertu cohésive, la redénomination apparaît comme un fauteur de disjonction, de fracturation de la cohésion référentielle. Le référent est présenté comme une réalité à ce point choquante et inapprochable qu'il est systématiquement soustrait à une saisie en continu (ce que ferait le pronom, qui stockerait les informations dans sa petite valise), et fait systématiquement l'objet d'une nouvelle saisie. La répétition est transgressive, parce qu'elle oblige à repartir à zéro, à *nouveau*, et le lecteur, tel Sisyphe avec son rocher, se retrouve à chaque redénomination au bas de la pente, qu'il lui faut regrimper, et cela sans fin... C'est un soulagement indicible pour le lecteur quand arrive enfin l'anaphore. Cela se produit à la fin du développement, quand Bernhard prend la parole en son nom. On passe, après le prétérit (en français l'imparfait) du récit et au point de vue des autres, au présent et au propre

point de vue de l'écrivain, qui, à seize ans, avait choisi *d'aller dans le sens opposé*, de faire son apprentissage dans ce quartier honni, et y avait trouvé sa place :

(9) Encore aujourd'hui, en ouvrant les journaux de Salzburg, trois bonnes décennies après le temps de mon activité à *la cité de Scherzhauserfeld*, je lis des considérations sur le rapport entre presque tous les procès criminels de Salzburg – ce sont encore aujourd'hui sans cesse des procès pour coups et blessures ayant entraîné la mort et pour meurtre – et *la cité de Scherzhauserfeld*. La situation *LA-BAS* quand je pense à ce qu'elle était il y a trente ans, ne peut que s'être aggravée. Aujourd'hui des groupes d'habitations et des tours, tumeurs de notre époque sans esprit et ennemies de l'esprit, sans imagination et ennemie de l'imagination, s'élèvent *LA-BAS* où autrefois, il y a trente ans, il y avait des prairies. (*La Cave*, p. 34)

On peut ici parler d'anaphore libératrice, qui fait passer le discours de Bernhard, qui piétinait dans la rage et la véhémence contre la dénomination-carcen, à son propre discours. En linguistique, on admet aujourd'hui que les noms propres, s'ils sont dépourvus de sens conventionnel (on sait ce que signifient les mots « arbre », ou « chaise », mais que signifient *David*, *Lucie*, *Lyon* ?), fonctionnent cependant comme de véritables lieux de mémoire. À l'instar des parfums, des chansons, des mélodies, ils transportent une histoire, ils se souviennent. Le nom de Scherzhauserfeld est maudit, le prononcer, c'est convoquer tous les crimes, toutes les peurs, toutes les misères qui lui sont attachés. Inversement, recourir à une autre désignation, c'est renoncer à la malédiction qu'il porte. Dans notre exemple, l'anaphore « là-bas » réhabilite le référent de la cité de Scherzhauserfeld et lui redonne, en même que l'évidence, dont le questionnement obstiné de la répétition l'avait dépouillé, la dignité. Dans le ressassement bernhardien, l'apparition de la variation dans la chaîne de référence surprend et libère, et fait écho, sur le plan sémantique, à un dénouement.

### 3. L'incantation

#### *La répétition solennelle*

Le refus de pronominalisation est un procédé très rare, qui permet, chez Bernhard, d'insuffler au récit une séquence rythmique immuable, qui tisse, tel un fil rouge, la macrostructure du texte.

Le deuxième procédé que nous allons voir est également un procédé musical, mais il n'est par contre nullement réservé à la langue littéraire, il peut surgir de manière délibérée ou spontanée, et chacune et chacun de nous a pu y recourir un jour. Il s'agit du phénomène de « triplification », mot par lequel je désigne toute répétition égale ou supérieure à trois. De fait, l'oreille a tendance à percevoir comme musicale une répétition répétée et accentuée avec régularité à partir du seuil de trois. « La répétition ne peut engendrer de rythme proprement dit que si elle porte sur plus de deux événements »<sup>16</sup>. Ce rythme est d'autant plus saillant qu'il est associé à certaines émotions : « La solennité, la tendresse, la prononciation enjouée rapprochent la voix [...] de la musicalité maximum »<sup>17</sup>. On connaît les phénomènes de redoublement, dits de « réduplication », dans le langage adressé aux tout petits ou aux animaux de compagnie :

(10) mais qu'il était sage qu'il était sage ce petit chien il avait rien réclamé  
je vais lui donner ses croquettes, parce qu'il avait faim il avait faim ce petit  
chien

(11) alors on va mouiller les cheveux on mouille comme ça comme ça oh ça  
mousse ça mousse c'est joli la mousse

Dans ces situations où celui à qui l'on s'adresse n'est pas encore entré (le tout jeune enfant) ou n'entrera jamais (l'animal) dans le langage, il est clair que la parole n'assume pas prioritairement une fonction informationnelle, mais sert d'abord à exprimer la modalité de la tendresse. *Bébé doudou nounou mimi bobo pipi caca dodo* : les adultes

---

<sup>16</sup> Groupe  $\mu$ , *Rhétorique de la poésie: lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1977, p. 149.

<sup>17</sup> I. Fónagy, *La vive voix: essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1983, p. 111.

utilisent un langage en grande partie composé de mots rédupliqués, empreint de musicalité, pour s'adresser au bébé, au point qu'on étudie ce registre singulier comme un langage spécifique, le « langage adressé au bébé » (LAB), dit parfois « mamananais ». Je ne m'intéresserai pas ici à cette modalité de la tendresse déjà fort étudiée<sup>18</sup>, mais uniquement à celle de la solennité, qui elle, n'a pas fait l'objet de la même attention. *Chanter, en-chanter* : c'est le lien entre langage et magie que la répétition solennelle nous invite à explorer. Dans la langue actuelle, si l'on excepte les désignations figées de « Merlin l'enchanteur », « la forêt enchantée », on n'entend plus le sens premier du mot *en-chanter*. Les liens qui unissent la poésie et la musique à la magie se sont effacés et sont aujourd'hui quasiment oubliés. Mais leur parenté originelle demeure, que révèle l'étymologie : le mot latin *carmen*, dont est issu le mot *chant*, désignait à la fois le vers des poètes et l'incantation magique. Dans son étude *La musique et la magie* (1909), le musicologue Jules Combarieu va jusqu'à défendre la thèse suivante : « Le chant profane vient du chant religieux. Le chant religieux vient du chant magique »<sup>19</sup>. Aux origines du langage, la magie précède le chant. « Au commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu » (Jean 1, 1, Bible Louis Segond).

Sous l'influence de ce sentiment que la voix était un bien et un pouvoir plus qu'humains, les primitifs ont donné à la parole la valeur d'un geste. Souvent ils ont supprimé l'abîme qu'il y a entre dire et faire, entre parler et agir. Ils ont attribué au verbe le pouvoir de création<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Par exemple K. Martel, C. Caracci, et M.-T. Le Normand, « La prosodie de l'enfant à l'interface de la musique et de la parole », *Enfance*, n° 4, n° 4, 16 novembre 2020, p. 451-473 (en ligne sur Cairn.info) ou encore C. Trevarthen, M. Gratier, « Voix et musicalité : nature, émotion, relations et culture », *Au commencement était la voix*, 2005, p. 105 à 116.

<sup>19</sup> J. Combarieu, *La Musique et la Magie: étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*, Études de Philologie musicale 3, Paris, A. Picard et Fils, 1909, p. 9.

<sup>20</sup> J. Combarieu 1909, p. 125.

Aussi puissante que la magie du nom est la magie de la répétition. Mais à la différence de la première, consacrée par la parole biblique, elle n'est jamais reconnue et célébrée comme « magique ». Pourtant, lorsque les deux sont employées, dans les rites, dans la prière, dans l'incantation, la magie de la parole atteint son maximum. Pour s'adresser à des forces divines ou surnaturelles, il ne suffit pas de nommer, il faut répéter.

On touche là au mystère du signe verbal : comment se fait-il que les mots puissent nous permettre d'accéder à des réalités invisibles ? Je rappelle la définition du signe que donne Saint-Augustin :

Le signe est une chose qui, au-delà de l'impression qu'elle produit sur les sens, fait venir, d'elle-même, quelque chose d'autre à la connaissance<sup>21</sup>.

La répétition, en tant que mise en avant du corps des signes, fait plus que nous faire accéder à d'invisibles réalités, elle leur donne corps. Pour nos sens physiques, comme le montre en anglais l'étymologie avec l'opposition entre *some-body* (quelqu'un) et *no-body* (personne), il faut avoir un corps pour exister. Répéter, c'est donner corps à ce qui est absent, l'invisible du divin, ou bien ce qui n'existe pas encore. C'est ce qui explique l'incomparable pouvoir de la prière du Nom, ou la prière du cœur dans l'orthodoxie. C'est la plus simple et la plus mécanique des prières, mais elle est considérée comme la plus puissante de toutes ; elle consiste en la répétition inlassable du nom de Jésus et d'une phrase, qui se doit de rester toujours simple et courte, afin d'éviter toute distraction de l'esprit

*Kyrie Eleison.* (en grec)

Seigneur, aie pitié.

Cette prière exige une mobilisation tout entière du corps et du souffle. L'incantation ajoute ainsi le pouvoir musical de la voix à celui de la nomination. Dans le yoga, c'est le monosyllabe OM qui constitue le mantra des mantras, « il est le son primordial [...], le son créateur à

---

<sup>21</sup> cité par I. Rosier-Catach, « Les sacrements comme signes qui font ce qu'ils signifient : signe efficace vs. efficacité symbolique », *Transversalités*, n° 105, 2008, p. 86.

partir duquel se développe la manifestation, l'image donc du Verbe »<sup>22</sup>. Dans la Bible, et dans l'hindouisme, la parole est ce qui crée le monde. Mais cette parole doit être répétée !

### *Au commencement était la triplication*

Les nombres favoris de la magie – en ce qui concerne la répétition – et les nombres musicaux sont les mêmes : trois et quatre (avec leurs multiples) sont les principaux<sup>23</sup>.

La « triplication » est un phénomène fort répandu et jusqu'ici resté dans la langage courant inaperçu. Pourquoi ai-je choisi de le valoriser ? Trois constitue un seuil décisif : il signale l'entrée dans le rythme. « C'est seulement à partir de trois événements que l'anticipation rythmique peut apparaître »<sup>24</sup>. Le nombre deux ouvre une paire ouverture/clôture, dépourvue de la part d'anticipation et d'élan qu'apporte le nombre trois. À partir de trois répétitions, l'empire des sons prend le pas sur l'intellection, le langage n'est plus uniquement au service de la fonction référentielle. L'entrée dans le rythme amplifie la parole et lui octroie un pouvoir semblable à celui de « la parole divine, de droit divin, qui [...] fait surgir à l'existence ce qu'elle énonce »<sup>25</sup>. C'est ce que nous allons voir avec quelques exemples : des formules magiques, des phrases empruntées au discours épидictique, enfin au langage courant. Soit les formules ésotériques suivantes :

Puisse cet orgelet se dessécher, *tfu, tfu, tfu* (formule lituanienne)<sup>26</sup>

*Kyria, Kyria, Kassaria Sourorbi* (pour guérir les boutons sur l'œil)<sup>27</sup>

*Alabanda, alabandi, alambo* (pour guérir les maux de ventre)<sup>28</sup>

---

<sup>22</sup> J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*. Paris, R. Laffont, 1982, p. 700.

<sup>23</sup> J. Combarieu, *op.cit.*, p. 150.

<sup>24</sup> Groupe  $\mu$ , *op.cit.*, p. 133.

<sup>25</sup> P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 21.

<sup>26</sup> Exemple cité par R. Jakobson, *op. cit.*, p. 217.

<sup>27</sup> Exemple cité par J. Combarieu, *op.cit.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

On ne sait rien de l'origine de ces formules : sont-elles empruntées à des langues, ou bien de simples sons ? Elles n'invoquent ni l'intercession de Dieu, ni celle de de Jésus-Christ ou d'un Saint, mais tout se passe comme si la répétition venait compenser ou même remplacer par le rythme l'absence d'intercesseur, le caractère rudimentaire de la formule, ou encore son absence de signification. Tout se passe comme si la répétition solennelle d'un *carmen* pouvait doter l'énoncé d'une fonction magique. Combarieu a étudié de très près le rythme ternaire dans l'incantation. Chaque *carmen* est composé de trois hémistiches, selon le schéma 2 + 1, le troisième hémistiche étant en général plus long. Pour être vraiment efficace, chacun de ces carmina devait lui-même être répété trois fois ou neuf fois, voire trois fois neuf fois dans les *ter novies*, ce qui permettait de former des strophes :

*Kyria, Kyria, Kassaria Sourorbi*  
*Kyria, Kyria, Kassaria Sourorbi*  
*Kyria, Kyria, Kassaria Sourorbi*

La répétition solennelle n'est pas réservée aux pratiques rituelles instituées – qu'elles soient dites religieuses ou de « sorcellerie ». On la trouve aussi dans les grands discours épидictiques, prononcés dans un contexte sombre et mouvementé, lorsque l'espoir le plus haut est convoqué. Le rythme convertit l'énonciation ordinaire en énonciation extra-ordinaire. « Tout semblable appelle son semblable »<sup>29</sup>. Dans la triplification, le « mimologisme » (la ressemblance intentée) n'est pas entre le son et le sens, mais entre le mot et la chose, le dire et le faire. La triplification veut transformer le dire en faire advenir.

C'est l'appel à la résistance de Charles de Gaulle : « *Car la France n'est pas seule ! Elle n'est pas seule ! Elle n'est pas seule !* » (Appel du 18 juin 1940), ou encore le vibrant message d'espérance que délivre à la communauté afro-américaine Martin Luther King, et sur lequel se clôture son discours *I have a dream* : « *Nous sommes libres ! Nous*

---

<sup>29</sup> J. G. Frazer, *Le Rameau d'or I*, Paris, Robert Laffont, 1981, p. 41.

*sommes enfin libres ! Merci Dieu tout-puissant ! Nous sommes enfin libres !* » (28 août 1963)<sup>30</sup>. La triplication assume alors une fonction communiante, à l'instar d'un sacrement dans la religion. Mais elle surgit aussi spontanément dans des situations où l'individu est seul, et appelle de ses vœux l'aide d'une puissance divine ou surnaturelle. Sa parole peut ou bien viser à provoquer la destruction, comme dans cet exemple de malédiction, qui s'apparente à un acte de « magie noire » :

*Glas ! Glas ! Glas sur vous tous, néant sur les vivants !*

*Oui, je crois en Dieu ! Certes, il n'en sait rien !*

*Foi, semelle inusable pour qui n'avance pas.*

*Oh monde, monde étranglé, ventre froid !*

*Même pas symbole, mais néant, je contre, je contre,*

*Je contre et te gave de chiens crevés.*

*En tonnes, vous m'entendez, en tonnes, je vous arracherai ce que vous m'avez refusé en grammes. (Henri Michaux, « Contre »)*<sup>31</sup>

Mais le plus souvent, la triplication survient pour invoquer-convoquer sauvegarde et protection, comme le montre la répétition de cette phrase on ne peut plus banale, « tout va bien ».

On se souvient de l'inénarrable « Tout va très bien, Madame la Marquise ». Le succès de la chanson expliquerait, selon *Wikipedia*, que la phrase soit « devenu[e] une expression proverbiale pour désigner une attitude d'aveuglement face à une situation désespérée ». C'est confondre l'effet et la cause ! C'est plutôt parce que la phrase est celle de tout le monde, depuis des générations, que la chanson a pu acquérir une telle célébrité. Lorsqu'elle est répétée, la phrase sert l'acte de conjuration. Car conjurer, ce n'est pas seulement « Écarter les influences néfastes par des procédés surnaturels. » (*Trésor de la langue française informatisé, s.v. « conjurer »*), c'est aussi plus simplement vouloir faire apparaître le bien par le recours à la prière : « Écarter (un

---

<sup>30</sup> Ce sont les paroles d'un vieux *negro spiritual*.

<sup>31</sup> H. Michaux, *La Nuit remue: Nouvelle édition revue et corrigée*, Paris, Gallimard, 1967, p. 80.

esprit, les esprits malfaisants) par des *prières*, des *pratiques magiques*. » (*Le Grand Robert de la langue française*, je souligne). La juxtaposition des deux termes révèle la perméabilité des deux notions. La prière est répétition, et la pensée de la conjuration manifeste, elle aussi, par la répétition, la foi en un pouvoir magique des mots. Pour que la formule tripliquée devienne rituelle, elle doit être courte (trois ou quatre syllabes sont l'idéal pour un rythme magique), gommer toute trace d'individualité et se donner au contraire comme la propriété de n'importe quel membre de la communauté.

Je la retrouve finalement juste devant l'école, tournant en rond et marmonnant sans fin :

– *Tout va bien. Tout va bien. Tout va bien.*

Je lui parle doucement. Elle me jette des regards illuminés et agite frénétiquement les mains pour me faire signe de partir. Sans s'arrêter de tourner.

– *Tout va bien. Tout va bien. Tout va bien.*

Elle secoue la tête. Fait de brusques mouvements d'épaules. Tape des pieds. Est agitée de soubresauts.

– *Tout va bien. Tout va bien. Tout va bien.*<sup>32</sup>

C'est l'histoire d'un homme qui tombe d'un immeuble de cinquante étages. Le mec, au fur et à mesure de sa chute il se répète sans cesse pour se rassurer : « jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien. » Mais l'important c'est pas la chute, c'est l'atterrissage. (Hubert Koundé in *La Haine* de Kassovitz 1995)

Dans ces deux exemples, on voit que la phrase surgit dans des situations désespérées : dans le premier, une maîtresse d'école au bord de la crise de nerfs s'enfuit de sa classe et avale un tube de médicaments ; dans l'histoire d'humour noir, un homme tombe du haut d'un gratte-ciel. Il s'agit bel et bien d'un acte de conjuration, qui voudrait rendre l'énoncé vrai, au mépris du réel. *Incantatoirement* vrai. Quand la parole glisse

---

<sup>32</sup> P. Romain, *Journal de bord d'un directeur d'école*, 2014, « Octidi 18 ».

vers le chant, les mots se font talisman, le « tout va bien » tripliqué octroie à la parole un pouvoir de protection sacré.

Une variante du « Tout va bien » comme prière séculière est donnée par la phrase « La vie est belle », qu'on retrouve dans le titre de nombreuses œuvres, lorsqu'il s'agit de célébrer le triomphe du Bien sur le Mal, de l'espoir sur le désespoir. La proclamation *La vie est belle* se fait envers et surtout *contre* tout, pour conjurer la corruption (« *It's a wonderful life* », Capra 1948), les camps de concentration (« *La vita e' bella* », Benigni 1997), ou, dans ce dernier exemple, le génocide rwandais :

Il aimerait oublier, mais il est prisonnier de son histoire, lui, l'enfant soldat qui courait plus vite que la mort pour récupérer les blessés sur les champs de bataille, lui qui s'est glissé sous des cadavres plusieurs jours de suite pour lui échapper et qui, de temps en temps, quand la violence du souvenir l'assaille, répète à haute voix :

« *La vie est belle.*

*La vie est belle.*

*La*

*vie*

*est*

*belle.*

*La vie est belle* ». <sup>33</sup>

« La vie est belle », trois mots qui portent avec eux et en eux tout ce qui peut contrer la cruauté et l'horreur du génocide. Qui sait quels moments de bonheur, quels souvenirs d'une vie d'avant la guerre, quels espoirs sous-tendent et donnent à cette phrase de trois mots une puissance et un éclat incomparables. Le violet des bougainvillées, le lever du soleil, les gouttes de rosée sur une toile d'araignée ? L'écrivain franco-rwandais Gaël Faye écrit : « On ne doit pas douter de la beauté des choses, même sous un ciel tortionnaire. Si tu n'es pas étonné par le chant du coq ou par la lumière au-dessus des crêtes, si tu ne crois pas en la bonté de ton âme, alors tu ne te bats plus, et c'est comme si tu étais

---

33 M. Richoz, *Le bain et la douche froide. Recueil de nouvelles*, Genève, Éditions Slatkine, 2015, p. 77, passages à la ligne dans le texte.

déjà mort »<sup>34</sup>. C'est ce que dit aussi, de manière cryptée, cette phrase dont la banalité n'égale que l'insondable pouvoir d'évocation.

C'est le propre des formules incantatoires et de nombre de phrases répétées : elles « cryptent » de chacun et chacune le vécu, les émotions, les souvenirs, la mémoire. La répétition d'une simple phrase peut alors se transformer en viatique, voire devenir, dans les situations de détresse extrême, l'ultime lieu de sauvegarde du sujet.

Dans l'incantation, le Verbe, régulièrement proféré, est magique : une tentative incarnée de l'être humain de se concilier le sacré, en tant qu'il est, peut-être – et je termine sur un rythme ternaire – « l'au-delà de son savoir, de son pouvoir et de son espoir »<sup>35</sup>.

## Conclusion

La répétition redonne aux signes leurs corps. Dans le langage pensé comme « instrument de communication », les mots sont transparents, utilisés comme des outils, sans qu'on prête attention à leur sonorité : « le mot passe à travers notre regard comme le verre au travers du soleil. Lorsqu'on est en difficulté, on empoigne n'importe quel outil. Le danger passé, on ne se rappelle même plus si c'était un marteau ou une bûche. »<sup>36</sup>. La répétition figurale, à l'inverse, va à l'encontre des principes de transparence et d'économie de la langue. Sa fonction n'est jamais de transmettre de nouvelles informations ! Mais parce qu'elle redonne aux sons et aux mots leur matérialité, leur musicalité première, elle nous fait passer d'une conception utilitariste du langage (on parle *pour dire* quelque chose) à une conception qui inclut une multitude d'autres fonctions (on répète *pour faire signe* vers quelque chose) : La répétition est évocation. Tout comme le sont les mélodies et les chansons. Musique et répétition figurale ouvrent toutes deux la porte

---

<sup>34</sup> G. Faye, *Petit pays*, Paris, Grasset, 2016, p. 184.

<sup>35</sup> D. Casajus, « sacré », *Encyclopædia Universalis*, s.d. En ligne : [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sacre/>].

<sup>36</sup> J.-P. Sartre, *Situations II*, Gallimard, 1948, p. 67-68, au sujet de la prose – mais cette description convient aussi à la communication non littéraire.

sur ce qu'on peut appeler « l'autre versant du langage »<sup>37</sup> : celui de l'inconscient, de l'imagination, des émotions, de la mémoire.

## **Mots-clés**

répétition exacte  
signifiant  
Thomas Bernhard  
musique  
musicalité  
rythme  
rite  
incantation  
incarnation  
magie  
évocation

## **Notice biographique**

Emmanuelle Prak-Derrington est maîtresse de conférences (HDR) à l'ENS de Lyon, où elle enseigne la linguistique et la stylistique allemandes. Ses travaux développent une linguistique anthropologique en privilégiant les formes verbales universelles qui favorisent une approche interdisciplinaire, et renvoient à l'« anthropos », au-delà des frontières des langues. Elle a ainsi travaillé sur la personne, le temps, la répétition, à partir de corpus plurilingues (allemand, français et anglais). Elle vient de publier un ouvrage [Magies de la répétition](#) (ENS-Éditions, 2021)

---

<sup>37</sup> M. Aquien, *L'autre versant du langage*, Paris, J. Corti, 1997.