

Bernard Vouilloux

## Le geste ressassant

### *La structure d'après-coup*

*Le Ressassement éternel* est le surtitre que Maurice Blanchot donna en 1983 à deux courts récits écrits près de cinquante ans auparavant, *Une idylle* (1935) et *Le Dernier mot* (1936). Les reprenant, les recueillant en volume, il les fit suivre d'un texte intitulé *Après coup*, qui remplit l'office d'explication ou de commentaire traditionnellement dévolu à une postface<sup>1</sup>. Revenant sur ses propres traces, il y proposait notamment une lecture « prophétique » du premier d'entre eux : relu par l'auteur lui-même en 1983, *Une idylle* devait, rétrospectivement, être placé dans la perspective de ce qui n'avait pas encore eu lieu, mais avec quoi, d'une certaine manière, sur un certain plan, il consonnait, et qui a nom « Auschwitz » ou « Goulag ». Non pas que cette fiction se proposât comme une anticipation ou une prospection de la réalité, mais parce qu'elle se *laissait* lire à partir de ou depuis ce qui avait suivi. C'est donc après coup que se découvrait le sens du récit, qui était aussi celui de l'impossibilité de tout récit après Auschwitz : « À quelque date qu'il puisse être écrit, tout récit sera désormais d'avant Auschwitz<sup>2</sup>. »

Pour qui aujourd'hui a le souci du langage, de sa provenance et de sa convenance, *après coup* n'est pas un terme neutre, innocent, n'est pas un terme dont on puisse faire usage de façon fortuite et sans arrière-pensée. C'est par lui, on le sait, que sont traduits habituellement en français les mots *nachträglich* (adjectif et adverbe) et *Nachträglichkeit* (substantif) employés par Freud pour exposer et soutenir la conception psychanalytique de la temporalité et de la causalité psychiques : « des expériences, des impressions, des traces mnésiques sont remaniées ultérieurement en fonction d'expériences nouvelles, de l'accès à un autre degré du développement<sup>3</sup>. » D'après Laplanche et Pontalis, auxquels j'emprunte cette définition, les expériences, impressions ou traces en question « peuvent alors se voir conférer, en même temps qu'un nouveau sens, une efficacité psychique ». Trois caractéristiques permettraient de spécifier la conception freudienne de l'après-coup et de la différencier, d'une part, de la théorie jungienne des fantasmes rétroactifs (*Zurückphantasieren*), qui rend compte du processus à la faveur duquel l'adulte réinterprète son passé dans des fantasmes liés à son stade actuel de développement, et, d'autre part, de la description que la psychanalyse existentielle (*Daseinsanalyse*) donne d'une conscience remaniant constamment le sens du passé en fonction de son « projet » propre. Ces trois caractéristiques, quelles sont-elles ?

*1° Ce n'est pas le vécu en général qui est remanié après-coup, mais électivement ce qui, au moment où il a été vécu, n'a pu pleinement s'intégrer dans un contexte significatif. Le modèle d'un tel vécu est l'événement traumatisant.*

1. M. Blanchot, *Après coup*, précédé par *Le ressassement éternel*, Paris, Éd. de Minuit, 1983.

2. *Ibid.*, p. 99.

3. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 11<sup>e</sup> éd., Paris, PUF, 1992, p. 33, ainsi que la citation suivante. Les auteurs ne suivent pas l'usage, qui semble être de n'employer le tiret que dans le nom.

2° *Le remaniement après-coup est précipité par la survenue d'événements et de situations, ou par une maturation organique, qui vont permettre au sujet d'accéder à un nouveau type de signification et de réélaborer ses expériences antérieures.*

3° *L'évolution de la sexualité favorise éminemment, par les décalages temporels qu'elle comporte chez l'homme, le phénomène de l'après-coup<sup>1</sup>.*

Sur le moment où se place ce processus de réélaboration, Freud a pu lui-même varier, et même évoluer : s'il le situe d'abord à l'époque de la puberté, sa découverte de la sexualité infantile l'incitera ensuite à le déplacer vers l'amont. Le schéma, lui, reste invariablement le même : c'est en révélant après coup le sens de l'événement A que l'événement B, qui le rappelle par des analogies même superficielles, en découvre la portée traumatisante, entraînant dès lors son refoulement.

S'agissait-il pour Blanchot de placer sous l'invocation ou sous l'autorité de Freud son texte de 1983, mais aussi celui de 1936 (et même, on le verra, celui de 1935), et, en reliant ce dernier dans la perspective d'Auschwitz, de mettre en évidence ce qu'il aurait comporté de « traumatisant » ? S'il y va bien, dans les deux cas, d'une même conception de la temporalité et de la causalité, on peut douter, toutefois, que l'auteur d'*Après coup* ait jamais été disposé à faire siennes toutes les analyses de celui qui en avait inventé le concept. Une première différence (une première trahison ?) aura consisté à abandonner le terrain du psychique sur lequel Freud était resté. Une seconde différence tient à cette réserve que l'on peut dire principielle et qui semble interdire tout débat, indice parmi d'autres d'une distance sur laquelle la fréquence du recours à Freud ne saurait donner le change : « Je ne sais si Freud, l'incroyant, a pensé qu'il avait fait de l'inconscient son Dieu<sup>2</sup>. » On aura beau tourner en tous sens la formule de Blanchot, l'inverser, la retourner même contre ceux qui seraient tentés d'y trouver un alibi ou une caution pour régler son compte un peu rapidement à la psychanalyse<sup>3</sup>, on aura beau relever le singulier paradoxe que constitue une objection prenant prétexte d'un incroyant obsédé par Dieu, il n'empêche qu'il y a là l'indication d'un différend dont l'enjeu semble être, du point de vue de Blanchot, la possibilité d'une conception *athéologique* du temps et de l'histoire, cette dernière étant à comprendre aussi bien comme espace (*Historie*) que comme science (*Geschichte*) des causes. Est-il possible, autrement dit, de penser un événement qui serait affranchi de toute détermination, notamment d'ordre psychique ? Le seul point (mais ce n'est pas rien) que l'auteur d'*Après coup* pourrait concéder à Freud résiderait donc dans la possibilité de penser l'événement de ce qui vient, arrive et a lieu sans l'enfermer dans les limites contraignantes d'une conception historicisante du temps et des causes<sup>4</sup>.

1. *Ibid.*, p. 34.

2. M. Blanchot, *Après coup*, op. cit., p. 88.

3. Comme le fait expressément Patrick Lacoste, dont l'argumentation tire sa validité d'un contexte plus général, celui de la « bêtise » dont font preuve ceux qui ont pour profession de penser : « Sans doute est-il moins gênant de mettre l'inconscient "à la place de Dieu", que d'installer Dieu en tout point où la pensée s'arrête, un Dieu qui se fonde du refoulement originare et qui n'est que l'image spéculaire inversée du narcissisme primaire ; car c'est bien Narcisse qui surveille l'agencement rigoureux de nos parures phobiques et maintient le penseur à genoux pour une petite prière conjuratoire à la moindre occasion, selon une injonction auto-célébrante » (« Un triomphe immobile. Remarques sans précaution sur l'idée de bêtise » [1995], *Liberté sur paroles. Actualités freudiennes*, Belfort, Circé, 1998, p. 98).

4. Il n'est pas nécessaire de maintenir la référence freudienne à la temporalité *psychique* pour constater que le rapport des sociétés modernes à leur histoire s'est caractérisé de même par un « basculement » du passé vers l'avenir : comme le note Krzysztof Pomian, « l'histoire, auparavant écrite à l'aube du temps et à jamais, reste maintenant toujours en suspens dans l'attente d'une signification qui ne vient qu'après coup et qui est indéfiniment révoquée » (« La crise de l'avenir » [1980], *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999, p. 249). Nombreux sont les historiens et les philosophes qui récemment ont travaillé sur cette notion d'après-coup : voir, par exemple, R. Koselleck, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* (1989), trad. J. et M.-Cl. Hoock, Paris, Éd. de l'EHESS, 1990, et P. Virno, *Le Souvenir du présent. Essais sur le temps historique* (1999), trad. M. Valensi, Paris, Éd. de l'Éclat, 1999.

C'est bien cette voie qui déjà requérait Blanchot lorsque, répondant à l'enquête lancée par une revue polonaise – « Quelle est, selon vous, l'influence que la guerre a exercée, après 1945, sur la littérature ? » –, il distinguait dans la guerre ce qui avait part à l'historicité d'un événement « circonscrit et limité avec ses causes, ses péripéties et ses résultats », et ce qu'il nommait un « absolu », celui-là même que désignent « les noms d'Auschwitz, Varsovie (le ghetto et la lutte pour la libération de la ville), Treblinka, Dachau, Büchenwald, Neuengamme, Oranienburg, Belsen, Mauthausen, Ravensbrück et tant d'autres<sup>1</sup> ». Un absolu qui, loin de prendre rang dans la temporalité linéaire de l'événementialité historique et de se prêter dès lors au jeu des « influences », ferait que « la guerre est toujours présente et, d'une certaine manière, se poursuit ». De cet absolu, la littérature produite *après* la guerre porterait le signe, y compris celle qui n'en témoigne pas directement à la façon du livre de Robert Antelme, *L'Espèce humaine* ; non tant parce que nouveau roman, nouvelle critique ou structuralisme pourraient passer pour les symptômes d'une crise ouverte par l'événement historique de la guerre – ils n'ont pas de rapport immédiat avec elle et s'enracinent dans des transformations amorcées bien avant –, qu'en raison de la « confirmation accélérée » qu'ils ont apportée à la « crise fondamentale » dont aura décidé ce qu'il y a d'« absolu » dans cet événement. Ce qui revient à dire que les transformations qui, dans la première moitié du *xx*<sup>e</sup> siècle, et donc *avant* la guerre, ont affecté le concept de littérature (Proust, Dada, le surréalisme, Valéry, Céline, Kafka, Musil, Joyce, Faulkner...), en même temps qu'elles ont trouvé leur prolongement dans ce qui s'est pensé et écrit *après* la guerre, y ont alors pris tout leur sens.

Or, c'est précisément ce même type de temporalité que met en œuvre le livre publié en 1983. D'abord et autant, à vrai dire, sinon même davantage, dans son dispositif formel ou structural que dans ses contenus et dans l'interprétation qui est donnée de ceux-ci. Le dispositif est celui d'un chiasme : *Après coup*, la postface, vient chrono-logiquement *après* les deux textes qui forment *Le Ressassement éternel* ; mais ce rapport est inversé par le titre, qui est : *Après coup précédé par Le ressassement éternel*. Formellement, *Après coup* vient en premier dans le titre, mais celui-ci dénote expressément que, pour venir en premier, il est néanmoins « précédé par » *Le Ressassement éternel*, qui, de fait, dans l'économie du volume, vient en premier. De ce dispositif en chiasme – mais dispositif dans lequel, comme dans le fameux modèle théorique de Möbius, la « bande » continue constituée par le texte (*Le ressassement éternel*) et son péri-texte (*Après coup*) *tournerait* sur elle-même en un point à jamais insituable qui passerait quelque part entre le « contenu » imprimé et la couverture, entre l'ensemble texte-péri-texte et le paratexte, entre l'œuvre (*ergon*) et le *parergon* –, de cette topologie non euclidienne où se représentent spatialement un ensemble de rapports temporels, et sans préjuger du reste (c'est-à-dire de ce que disent les textes), nous sommes ainsi invités à conclure que ce qui vient après, et qui, dans un certain registre, celui de l'expérience vécue, vient en premier, détermine *après coup* ce qui le précède comme un *ressassement éternel* : c'est après coup que le ressassement éternel aura toujours déjà commencé.

Pour tenter de mieux cerner ce que Blanchot entend par « ressassement », il nous faut partir de cet article repris dans *L'Entretien infini*, « A rose is a rose... », dans lequel il est question de la répétition, soit de cela même dont la phrase éponyme de Gertrude

1. M. Blanchot, « Guerre et littérature », *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 128, ainsi que les citations suivantes.

Stein (dans l'une de ses deux versions), « A rose is a rose is a rose is a rose », est le parfait emblème. La valeur de la répétition est abordée à la faveur d'une réflexion qui a trouvé son point de départ dans une formule d'Alain. La pensée, selon Blanchot, est opposée au « développement », c'est-à-dire à une « politique du discours » par laquelle s'affirme et s'affermite la « tyrannie » exercée par la « parole liée et continue » en vue d'avoir le « dernier mot ». « Liée », cette parole dissertante et ratiocinante ne l'est pas seulement parce qu'en elle s'enchaînent sans solution de continuité les arguments et les arguties ; « liée », elle l'est aussi et d'abord à elle-même, à son propre pouvoir d'envoûtement. D'où cette vertu d'une « répétition répétant non pour envoûter, mais pour désensorceler la parole de la parole même et plutôt pour l'estomper que pour l'enfoncer<sup>1</sup> ». Cette répétition est singulière, si l'on peut dire, en ceci qu'elle diffère radicalement de et même s'oppose complètement à la répétition dont rend compte la finalité d'envoûtement rapidement évoquée par Blanchot – répétition que je qualifierai, quitte à en remettre l'examen à plus tard, de « rhétorique ». Loin, donc, d'enfoncer ou de renforcer la parole en vue d'en déployer l'efficace carminative, la puissance charmeuse et enchanteresse, captivée (liée) qu'est cette parole elle-même à ses propres sortilèges, le type de répétition que Blanchot a en vue « efface le dire et le démystifie » :

*[...] si ce qui a eu lieu, toujours revient et à nouveau, à nouveau, si ce qui a été dit une fois non seulement ne cesse de se dire, mais toujours recommence, et non seulement recommence, mais nous impose l'idée que cela n'a vraiment jamais commencé, ayant dès le commencement commencé par recommencer, par là détruisant le mythe de l'initial ou de l'originel (auxquels nous restons inconsidérément soumis) et liant la parole au moment neutre de ce qui n'a ni commencement ni fin, l'incessant, l'interminable ?*

Pour la parole répétante, il n'y a pas plus de premier que de dernier mot. Pas plus de signifiant originel se levant, immarcescible, de son aube adamique pour marquer d'une première fois l'entame du temps, que de signifiant ultime en lequel s'effectuerait la sommation des raisons et se totaliserait la raison du discours. Par le fait même qu'il se répète, qu'il revient, qu'il vient à nouveau, ce qui a été dit une fois, non seulement *peut* l'être un nombre indéfini de fois (la reproductibilité du discours n'assigne pas de limites à son itérabilité), mais « nous impose l'idée », comme dit Blanchot, qu'en cette fois où il a été dit, son commencement se résorbe ou se dérobe : comme si le *re-* de la répétition enlevait, ôtait le fond ou le fondement sur quoi il s'enlève ; comme si le sans-fin s'abîmait dans le sans-fond, en sorte que la répétition, ni progressive, ni régressive, serait le mouvement même de ce qui, ne marquant ni avancée ni recul, se suffit de *battre*, comme un pouls, une pulsation – une pulsion ? Cette parole (cette écriture ?), notons-le au passage, on voit bien que la description qui s'y veut fidèle ne peut que multiplier en elle-même les antithèses, les portant même au point aporétique de l'oxymore afin de dire (attester) sans dire (asserter) : là se trouve, sans doute, la justification, sinon l'explication, de l'écriture tendue, étranglée, qui est celle de Blanchot.

C'est après coup que le ressassement éternel aura toujours déjà commencé. Dans son effort pour penser cette difficile complexion d'une temporalité anté-posthume, Blanchot croise souvent la non moins difficile pensée freudienne qui s'attache à la « compulsion

---

1. Id., « A rose is a rose... », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 503, ainsi que la citation suivante.

de répétition » (*Wiederholungszwang*), exposée avant tout dans *Au-delà du principe de plaisir*. On sait les nombreux problèmes que pose ce texte audacieux. L'un des plus cruciaux a trait au statut de la compulsion de répétition : est-elle mise au service d'un apaisement des tensions et des contradictions qui travaillent le sujet ou bien fait-elle droit à une tendance qui se situerait, comme Freud en fait à un moment l'hypothèse, « au-delà du principe de plaisir » ? Récapitulant ou introduisant les phénomènes de répétition qui interviennent dans la vie psychique (le symptôme répétitif, le symptôme lui-même en tant que répétition, la névrose de destinée...) ou dans le cadre de la cure (à travers la répétition transférentielle), Freud en arrive à se demander ce qui dans le sujet peut trouver satisfaction à la répétition d'une expérience porteuse de déplaisir. Sans renoncer à l'hypothèse selon laquelle la réalisation du désir serait cherchée sous la souffrance manifeste, il reconnaît cependant que ce schéma explicatif laisse un reste. Là encore, c'est assez loin des termes propres dans lesquels le problème est posé en psychanalyse que Blanchot, s'emparant du concept freudien, le met à l'épreuve de sa propre pensée du neutre, comme mouvement sans commencement ni fin. Le neutre serait « constamment repoussé de nos langages et de nos vérités<sup>1</sup> » :

*Refoulement mis au jour d'une manière exemplaire par Freud qui, à son tour, interprète le neutre en termes de pulsion, et d'instinct, puis finalement dans une perspective peut-être toujours encore anthropologique, avant que Jung ne le récupère, sous le nom d'archétype, pour le compte d'une spiritualité de bonne compagnie.*

Si ce qui se diffère dans l'après-coup est ce qui fait qu'il n'y aura pas eu de première fois, il faut comprendre que la répétition n'est pas répétition d'une pétition première (d'une pétition, comme on dit, « de principe ») : répétition pure ou à l'état pur, pur battement du *fort/da* symbolique dans le fameux jeu freudien de la bobine, la répétition sur laquelle *s'effonde* (le mot est de Deleuze) la parole ressassante ne pourra être décrite qu'à travers le réseau serré des contradictions intenable dont elle est tissée et qui, loin de se résoudre ou de se relever en une synthèse totalisante, maintiennent en tension les deux termes d'un *ni... ni*, d'un *neuter*, d'un neutre. Pour dire ce mouvement du neutre, il serait nécessaire, en effet, de tenir les moments contradictoires dans leur disjonction (ils ne se joignent qu'à se disjoindre et leur jonction est déjà une disjonction), d'articuler « le flux et le reflux, l'étrangeté de ce mouvement d'attrait et de retrait, d'affirmation et de récession, d'exhibition et de repli, par lequel quelque chose – mais quoi donc ? – s'avance timidement et aussitôt se retire, apparaît et disparaît, et disparaît encore quand cela réapparaît et se maintient cependant dans la disparition<sup>2</sup> ». On perçoit clairement ce que cette description a en commun avec le dispositif formel monté par le recueil de 1983 : le mouvement neutralisant du neutre. Mais on voit aussi ce en quoi ils diffèrent : dans un cas, ce mouvement est constitué par l'après-coup qui joue sur *deux* textes distants d'un demi-siècle, le second « remaniant » le sens du premier en révélant depuis Auschwitz le sens qu'il aura déjà eu ; dans l'autre, il opère à *l'intérieur* même de la parole, ou plus exactement de sa « représentation », puisque le texte que je viens de citer a trait aux *Fruits d'or* de Nathalie Sarraute. Y a-t-il là quelque forme d'incompatibilité ? Nullement, et même au contraire, pour peu, du moins, que l'on accepte le postulat de

1. « René Char et la pensée du neutre », *ibid.*, p. 441, ainsi que la citation suivante.

2. « A rose is a rose... », *ibid.*, p. 504.

Blanchot tel qu'il est venu à se formuler de plus en plus nettement, pour culminer dans *L'Écriture du désastre* : « Auschwitz », expérience traumatisante où l'idée d'humanité fut rabaissée, aurait entamé dans l'histoire une structure d'après-coup et ouvert dans la littérature une époque du ressassement qui non seulement rendrait possible le type de lecture « prophétique » tenté par Blanchot en 1983 à propos d'*Une idylle* et du *Dernier mot*, mais qui, de surcroît, si l'on peut dire – car c'est d'abord à travers ses lectures critiques que Blanchot, historiquement parlant, aura mis en œuvre ce motif –, rend compte de toute une série de *textes* inscrits dans la modernité, tels *Les Fruits d'or*, auxquels « A rose is a rose... » associe encore les noms de Gertrude Stein et de Beckett.

Si bien qu'un texte comme celui qui s'intitule, de manière on ne peut plus significative, *Le Dernier mot*, ne fait pas que s'inscrire dans l'époque dont *Après coup* aura, après coup, déterminé ou signalé l'ouverture ; il participe lui-même du ressassement. Et il en participe en ceci déjà qu'il en décrit figurément la formule rythmique :

*Lorsque vous dites : Je vous aimerai jusqu'au jour où vous me deviendrez infidèle, écoutez bien, qu'avez-vous dit ? Il faut que vous soyez comme un bateau à qui toujours doit manquer le port, mais qui dispose d'un gouvernail. Par l'intermédiaire de jusqu'à ce que, le temps rejette les écueils et devient sa propre épave*<sup>1</sup>.

Pour exploiter la même topique, en l'occurrence maritime, la comparaison et la métaphore qui se succèdent (la seconde « filant » la première) n'en accusent pas moins un changement de cap qu'il importe de relever. Le sujet, celui qui dit « Je vous aimerai... », est comparé à un bateau qui disposerait du moyen de se diriger (ce qui le distingue d'une épave), mais devant lequel se déroberait le havre de grâce qui lui permettrait de relâcher – « Fidélité » dans la carte du Tendre. Il n'est pas dit, en effet, que le sujet-bateau ne sait dans quelle direction naviguer ; l'ignorerait-il que son gouvernail, qui le « sait » pour lui, nécessairement l'entraînerait dans une direction déterminée, aussi puissamment que le fait l'amour : mouvement, donc, et non dérive d'un bateau ivre, et mouvement sans fin, même s'il n'est pas sans but – mouvement sans terme final, et donc infini. Ce qui est sûr, c'est que *la nave va*, sans repos. Dans la métaphore qui suit, le métaphorisé n'est plus « vous », le sujet aimant, mais le temps. Cette condition *a priori* donne lieu néanmoins à une représentation spatialisante, cohérente avec la comparaison du bateau et conforme aux *habitus* langagiers qui nous permettent de thématiser notre situation dans le temps : *jusque* fait partie de ces expressions, comme *fin*, qui valent aussi bien pour l'espace que pour le temps. *Jusque* permet au temps de différer, sans fin, le terme vers lequel il est inévitablement dirigé : le temps *se donne* le temps, le temps de couler ou de s'écouler. Sans doute l'antique métaphore du flux est-elle sous-jacente à cette figuration du temps<sup>2</sup>, mais elle ne suffit pas à rendre compte de l'étrange propriété qu'a celui-ci de « rejeter les écueils », non plus que de sa transformation, non moins étrange, en « sa propre épave ». Le premier prédicat présente toutes les apparences de ce que Rifaterre nomme une « agrammaticalité », car *rejeter* n'appartient pas à la « grammaire » d'*écueil* : celui-ci ne peut normalement être construit comme objet de celui-là. Un

1. M. Blanchot, *Le Dernier mot*, *op. cit.*, pp. 63-64.

2. Il faudrait néanmoins tenir compte des difficultés que signalait Émile Benveniste (« La notion de "rythme" dans son expression linguistique » [1951], *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, « Tel », t. 1, 1976, pp. 327-335) : si le grec *rhuthmos* se rattache bien morphologiquement au verbe *rhein*, « couler », ni l'un ni l'autre ne s'emploient pour le mouvement des flots : la mer ne coule pas ; quant au fleuve ou à la rivière, s'ils coulent, ils n'ont pas de rythme.

bateau évite l'écueil ou, comme la vague, se brise sur lui : il ne saurait rejeter quelque chose dont la définition inclut le trait sémantique de la fixité et exclut par conséquent la propriété d'« être jetable » – ainsi l'étrave du navire rejette-t-elle l'eau. Tout se passe donc comme si l'écueil avait pris sur lui la mobilité (sinon la fluidité) de l'eau. Du coup s'élucide le second prédicat : si l'élément liquide, de par la résistance qu'il oppose au bateau, est devenu l'écueil, le temps, de flot qu'il était, « devient sa propre épave » – et le devient par la médiation de ce mot qui opère le diffèrement, *jusqu'à ce que*, c'est-à-dire du fait de cette vection à laquelle une fin fait défaut, de ce projet que rien ne viendra remplir. C'est non seulement à un échange (à une permutation) des propriétés entre écueil et flot que procède la métaphore, mais à un renversement de la notion de temps, puisque de forme *a priori*, de contenant, capacité conceptuelle abritant ce qui vient et survient, il est devenu son propre contenu – l'épave, comme le bateau qu'elle était, est portée par le flot, avant de sombrer –, mais un contenu qui n'est pas autre chose qu'un contenant évidé, un reste, un déchet, une *coque*, ce que le flot laisse dériver, puis sombrer ou s'échouer. Quelque cinquante ans plus tard, et dans un contexte qui n'est plus celui de la fiction, mais de son commentaire, il n'est plus besoin d'images pour que s'énonce dans sa formalité abstraite le mouvement même du *Dernier mot*. Dès lors que la présentation du temps ne sollicite plus le vocabulaire de la représentation spatiale, elle laisse émerger dans toute son aridité l'ontologie négative qui la supportait :

[...] disant ce qu'il y a toujours quand il n'y a rien : soit l'il y a qui porte le rien et empêche l'annihilation pour que celle-ci n'échappe pas à son processus interminable dont le terme est ressassement et éternité<sup>1</sup>.

Sous le *rien* (sous la *rem*) de cette épave que le temps, par le diffèrement même de son terme, est devenu, se découvre ce qui le porte et qui est l'*il y a* du temps, le don ou la donne du temps (cela dit pour tenter de traduire le *es gibt* allemand, littéralement « ça donne »), en son « processus interminable dont le terme est ressassement et éternité ».

Reste que le ressassement, pour nommer chez Blanchot et une époque de la littérature et un type de littérature, n'en est pas moins enraciné dans une expérience de la parole ordinaire. C'est même, on le verra, toute la difficulté posée par un terme qui n'appartient pas au vocabulaire spécialisé de l'une de ces disciplines ayant pour objet les textes (poétique), les procédés d'expression (rhétorique) ou les troubles du langage (psychopathologie), mais au vocabulaire général. Avec Blanchot, le terme en vient ainsi à désigner tantôt un fait langagier, tantôt un fait littéraire. En fait, plus que d'une alternative (sur le mode du *ou bien... ou bien*), il est, pour Blanchot, le lieu d'une ambiguïté fondamentale (sur le mode d'un *ni... ni* plutôt que d'un *et... et*), constitutive de l'être même du littéraire en son moment moderne, moment qui est celui du doute et de l'incertitude parce qu'il est celui du manque, du défaut, de la négativité. C'est cette voie qu'explore l'essai consacré au *Bavard* de Louis-René des Forêts, récit où se livrerait quasiment à nu cet « infini ressassement qui, une fois atteint, ne permet plus de s'arrêter, comme si la parole mystérieusement perdait la parole, ne disant plus rien, parlant sans rien dire et toujours recommençant<sup>2</sup> ». La question que poserait le texte de des Forêts serait donc celle de la *vocation* du ressassement (du bavardage) : à quelle voix

1. M. Blanchot, *Après coup*, op. cit., p. 94.

2. Id., « La parole vaine », *L'Amitié*, op. cit., p. 147.

est-il voué, à celle d'une impuissance à dire et à faire œuvre, ou bien à celle d'une souveraineté artistique ? « Parler sans commencement ni fin, donner parole à ce mouvement neutre qui est comme le tout de la parole, est-ce faire œuvre de bavardage, est-ce faire œuvre de littérature ? » La question doit être entendue. D'abord, parce qu'il importe à ce qu'elle interroge qu'elle conserve indéfiniment sa forme : affirmer que le texte de des Forêts fait œuvre de son échec et qu'il met au jour la condition de l'être littéraire en en montrant l'impossibilité, comme le suggèrent les lectures dominantes qui ont été données du *Bavard* après Blanchot (et d'après lui), c'est déjà dissoudre la question. Si celle-ci, d'autre part, doit être entendue, c'est aussi parce qu'elle comporte des implications qu'il convient de mettre au jour si l'on veut prendre toute la mesure du concept de littérature qui y est engagé. Du *Bavard*, Blanchot retient « le mouvement qui l'entraîne, une sorte de violence railleuse, une fureur, une puissance de ravage et de rage, l'effort pour accomplir la percée<sup>2</sup> ». Parlant du texte et de la figure centrale qui lui donne son titre – le personnage qui ne reçoit son « existence » que de sa parole, elle-même coextensive au texte que nous lisons –, Blanchot ne marque jamais de différence entre le locuteur et l'auteur, lequel est le seul, proprement, à pouvoir faire œuvre. Tout se passe donc comme si ce qui est dit de la *parole* intarissable du personnage-locuteur pouvait se dire également du *texte* qui la « représente » ou l'« imite » et dont la responsabilité incombe, elle, à l'auteur ; comme si, donc, pouvait être gommée la césure qui, passant entre ces deux instances énonciatives ontologiquement différenciées, est constitutive de tout récit (ou discours) de *fiction*. Est ainsi occulté le statut de la fiction en tant que celle-ci serait elle-même constitutive de la *littérarité*<sup>3</sup>. C'est que, pour Blanchot, la littérarité ne saurait être *constituée* par le mode énonciatif du texte : elle est foncièrement *conditionnelle*. Et elle l'est, alternativement, aux deux sens du terme. En un premier sens (celui auquel Genette s'est attaché), elle est conditionnée par la satisfaction de l'un ou l'autre des réquisits reçus dans un système donné au titre de conditions nécessaires et suffisantes, tel le style. C'est ainsi que pourront être opposés, d'un côté, la « possibilité infiniment parlante » mise au premier plan par Breton et le surréalisme, source enchantée et enchanteresse de l'écriture automatique, et, de l'autre, ce qui serait l'« infini ressassement » du sujet aliéné. Mais entre ces deux langages, que le maniement critique d'un critère parvient à discriminer et à maintenir séparés en les repoussant aux deux pôles opposés de la littérarité et de la non-littérarité, il en est un troisième, marqué, lui, par l'« exigence ambiguë qui interdit de trancher une fois pour toutes entre le “bon” et le “mauvais” infini<sup>4</sup> ». C'est dans ce troisième langage que se fait jour un autre régime de la conditionalité : la littérarité ne s'y décide plus sur des critères, car ceux-ci font défaut, y compris ceux du formalisme moderniste (comme l'auto-référentialité) ; en l'absence de critères, elle ne se décide donc plus du tout – elle est *indécidable*<sup>5</sup>. Bref,

1. *Ibid.*, p. 146.

2. *Ibid.*, p. 148.

3. Je fais appel à la distinction entre littérarité constitutive et littérarité conditionnelle telle que Gérard Genette la théorise dans *Fiction et Diction*, Paris, Éd. du Seuil, 1991.

4. M. Blanchot, « La parole vaine », *loc. cit.*, p. 147.

5. En un sens de ce mot, je le précise, dont Jacques Bouveresse a montré, avec des arguments à mon sens parfaitement recevables, que son emploi doit clairement être démarqué de celui qu'il connaît dans les langages formels (théorème de Gödel) : « Il est tout à fait vrai que l'on rencontre à chaque instant dans la littérature et probablement aussi dans la philosophie des questions que l'on ne parvient pas à décider. Mais, à part le fait qu'il s'agit dans les deux cas de quelque chose que l'on ne réussit pas à décider, on se demande ce que l'incertitude dont il est question ici a à voir avec l'indécidabilité dans les systèmes formels. Il s'agit, en effet, uniquement de notre incapacité à décider, et en aucune façon de l'incapacité, que l'on peut dans certains cas démontrer, pour un calcul existant de décider quelque chose, puisqu'il ne peut évidemment pas être question ici d'un calcul de ce genre » (*Prodiges et vertiges de l'analogie. De l'abus des belles-lettres dans la pensée*, Paris,

pour les textes ressortissant à ce troisième langage, les conditions de littérarité qui pourraient décider de leur éventuelle condition littéraire se trouvent indéfiniment suspendues, remises à leur état de conditions pures, c'est-à-dire purement virtuelles et telles qu'il serait à jamais impossible de savoir si, quand et comment elles pourraient être réalisées. En sorte qu'à propos de ces textes, la question de la littérarité resterait à jamais posée comme la forme même de leur manière d'être au temps.

### *Ressassement et répétition*

La notion d'une littérature du ressassement est si étroitement liée à la pensée de Blanchot, à ses thèmes, à sa problématique, à son « style » même, elle est tellement intriquée à quelques autres concepts cardinaux de son discours critique, tels le *neutre*, le *désœuvrement*, le *fragmentaire*, l'*incessant*, le *murmure*, que l'on peut se demander si un usage « non blanchotien » en est possible, si elle est validable (discutable, vérifiable, falsifiable, contrôlable, amendable, réfutable...) en dehors de l'« idéologie blanchotienne » à laquelle elle demeure pour nous associée, pour le meilleur et pour le pire<sup>1</sup>. Non qu'il faille à tout prix rompre avec Blanchot et « tuer le père », là n'est pas la question, mais tout simplement pour essayer d'honorer l'exigence minimale à laquelle on est en droit d'attendre que se plie tout *discours* sur la littérature (ou sur quoi que ce soit d'autre, d'ailleurs), et pour tenter d'en finir avec les effets mimétiques dévastateurs et avec le terrorisme épigonal que l'écriture de Blanchot, si « contagieuse », n'aura pas su dissuader... Après tout, la lecture la plus respectueuse de Blanchot n'est pas forcément celle qui en épouse les détours et les inflexions en lui faisant remplir l'office intimidant d'une autorité théologale, mais celle qui, le rendant à la communauté des auteurs (et en dépit de toutes les dénégations sur la « mort de l'auteur »), le discute comme tel. La question est donc de savoir si la notion de ressassement est à même de remplir une fonction descriptive dotée de quelque pertinence dans le cadre d'une poétique ou d'une rhétorique des textes, ou dans celui, plus général, d'une analyse du fonctionnement des œuvres. Cette interrogation est d'autant plus légitime qu'en reprenant un mot du langage ordinaire, Blanchot met l'accent sur une forme de répétition présumée irréductible à toutes celles que recensent la rhétorique et la poétique classiques. C'est pourquoi il n'est pas inutile, avant de récapituler les principales propriétés qu'il reconnaît au ressassement, de chercher à cerner le profil sémantique du terme et de passer en revue quelques-unes des modalités « classiques » de la répétition.

---

Éd. Raisons d'agir, 1999, p. 46). L'indécidabilité, qui est un motif central de la pensée déconstructrice (Derrida, Vattimo), dite parfois « postmoderne », est en quelque sorte la version philosophique continentale des contributions d'inspiration analytique qui, comme celles de Danto, de McEvilley ou d'Yves Michaud, décrivent l'émergence, depuis le milieu des années soixante, d'un paradigme posthistorique, relativiste et multiculturel. L'œuvre de Blanchot participe à la fois du « grand récit » moderniste et d'une pensée d'« après la fin de l'art », mais elle ne va jamais au terme de celle-ci : si elle proclame la fin des critères formalistes, il reste qu'elle nous parle de des Forêts plutôt que de Françoise Sagan.

1. La formule est de Patrizia Lombardo dans sa communication « Blanchot et l'obscurité » au colloque « Blanchot : révolution ? » qui s'est tenu à l'Institut national genevois les 28 et 29 mai 1999 (*Furor*, 29, « Maurice Blanchot », 1999, p. 152). Distinguant la critique et l'écrivain auteur de récits, elle considère les notions mises en circulation par Blanchot « non pas comme des concepts philosophico-littéraires, mais comme des projections de ce que Blanchot nous a fait entrevoir de la maladie » (*ibid.*, p. 154). Même si je suis tout aussi sévère qu'elle sur la crispation néo-académique à laquelle la pensée-Blanchot a donné lieu dans les années soixante-dix et sur l'usage « dissuasif » (au sens des « armes de dissuasion ») qui tend à en être fait aujourd'hui par certains, je pense néanmoins que certaines de ces notions ont une pertinence conceptuelle dont un discours historique et sémiotique sur les langages verbaux et artistiques peut tirer parti. Tel était aussi l'objectif affiché du colloque « Écritures du ressassement » organisé par Dominique Rabaté et l'équipe « Modernité » de l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux III (16-18 mars 2000).

*Ressasser* appartient à la série des verbes français marquant l'idée de répétition verbale, avec *répéter*, *rabâcher*, *radoter*, *rebattre* (dans l'expression *rebattre les oreilles à quelqu'un de quelque chose*, « le lui répéter à satiété ») et *seriner*. À l'intérieur du champ sémantique des verbes qui dénotent l'acte locutoire, ces six verbes dessinent un sous-champ aussi aisément identifiable que les séries contiguës construites sur un sème d'intensité vocale (de *murmurer* à *crier*, *hurler*) ou sur un sème d'hésitation (*ânonner*, *bafouiller*, *balbutier*, *bégayer*, *bredouiller*...) : ils thématisent un caractère de fréquence, expressément souligné par le préfixe *re-* dans quatre d'entre eux, *ressasser*, *répéter*, *rebattre*, *radoter* (le *r* de *rabâcher* fait partie du radical expressif *rabb* à partir duquel le verbe *rabaster* a été construit). *Répéter* apparaît incontestablement comme le terme « non marqué », neutre ; il est aussi le plus général, puisqu'il s'applique non seulement à des faits langagiers, mais aussi à des sons, à des images, à des actes, à des événements, à des expériences, etc. *Radoter*, formé sur un radical germanique auquel se rattache également l'anglais *to dote*, implique, lui, la notion fort restrictive de « sénilité » ou de « gâtisme » : Littré, pudiquement, donne le sens de « tenir des discours qui manquent de sens et annoncent un affaiblissement d'esprit ». *Seriner* – c'est-à-dire, toujours selon Littré, « loger dans la mémoire certaines choses à force de les répéter » – ajoute à la notion de répétition celle d'une intention didactique et suggère, de surcroît, un phénomène purement sonore, mécanique en cela que la signification le déserterait, et fort proche pour cette raison même du pépiement peu varié que fait entendre le *serin* ou de cette *scie* (terme tombé en désuétude) qu'émettaient ces petits orgues mécaniques connus jadis sous le nom de *serinettes* et au moyen desquels on s'efforçait d'inculquer un air audit volatile. De plus, un adepte des théories cratyléennes ne manquerait pas de faire remarquer combien la « valeur impressive » associée à la voyelle fermée *i* impose ici l'image de quelque chose de grêle, de mesquin, d'étié, en contraste complet avec la plénitude du *a* antérieur de *ressasser* ou avec l'épaisseur saturée, engorgée, pléthorique de *rabâcher*. Ce dernier est, avec *rebattre* (les *oreilles*), très proche, à beaucoup d'égards, de notre verbe. Si le second, toutefois, lie exclusivement son sens à la locution dont il fait partie, *rabâcher* connaît, comme *ressasser*, les deux types d'emplois, transitif et intransitif. Mais *rabâcher* (et *rabâchage*) doit à sa formation une valeur péjorative plus nettement marquée que dans *ressasser* et *ressassement*.

Dans la série des verbes plus ou moins synonymes, *ressasser* a, de toute évidence, quelque chose d'unique, à quoi son histoire sémantique n'est pas étrangère<sup>1</sup>. Le verbe est un dérivé de *sasser*, lui-même construit sur *sas*, terme issu du latin médiéval *s(a)etacium*, « tamis », qui remonte au latin classique *saeta* ou *seta* (d'où vient le français *soie*), désignant une soie de porc ou un crin de cheval : *ressasser* est né dans la soie, avec une cuiller d'argent dans la bouche. Si la synecdoque de la partie pour le tout rend compte de l'évolution sémantique qui s'est produite entre le latin classique et le latin médiéval, c'est une métaphore qui expliquerait le passage, dans le verbe *sasser*, du sens propre de « passer au sas » au sens figuré d'« examiner minutieusement », tandis qu'une déperdition de la motivation sémantique justifierait la substitution de la forme composée à la forme simple : *ressasser* présente d'abord le sens littéral de « repasser au sas » (*sasser* à nouveau), puis celui d'« examiner minutieusement », attesté à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle ; en ce sens figuré, *ressasser* n'ajoute donc rien à *sasser*, il ne fait qu'en *ressasser* le sens.

1. Pour celle-ci, je prends appui sur le *Dictionnaire étymologique de la langue française*, sous la dir. de A. Rey, Paris, Le Robert, 1991, nouv. éd., 1994, t. II, p. 1879, s.v. « sas ».

De cet emploi figuré de *ressasser* sont dérivés ceux, attestés peu après, de « faire des recherches contre quelqu'un », d'« examiner la conduite de quelqu'un », enfin de « répéter quelque chose sans cesse ». Cette dernière acception, qui est celle dans laquelle Blanchot prend le mot, est la seule usuelle en français moderne. Littré, qui la notait comme « familière », l'exemplifiait par des citations de Rousseau et de Voltaire.

De la carrière de ce verbe, deux faits saillants doivent être retenus. Le premier nous reconduit à son origine : il y va, avec le ressassement, d'un mouvement plus ou moins régulier, sans doute horizontal, latéral, celui-là même que requiert l'opération consistant à tamiser une farine au moyen de ce très fin grillage ou maillage, le sas, qui, d'un côté arrête, de l'autre laisse passer. À ressasser, on finit toujours par laisser (ou faire) passer quelque chose : tout n'est pas perdu. Il y a une *économie* du ressassement, laquelle n'est pas celle de la perte, de la part maudite, du don sans contrepartie, du *potlach*. Le second point a trait aux emplois attestés dès l'époque classique, tels que Littré les documente. Pour le sens, noté « figuré et familier », d'« examiner à plusieurs reprises », par exemple dans les tours *ressasser une copie, un ouvrage* ou *ressasser quelqu'un, la conduite de quelqu'un*, il donnait cette phrase extraite d'une lettre de Madame de Sévigné (16 mars 1689) : « On écrit, on plaide, on retourne sur une affaire depuis le déluge, on la ressasse. » Nul doute qu'il y ait dans les investigations, examens et enquêtes en question une dimension polémique, querelleuse, voire procédurière – qui sera elle-même objet de dépréciation (le verbe est péjoratif). Elle ressort encore de la citation de Voltaire (au chapitre XIV de *L'Ingénu*) que Littré retient pour illustrer le sens moderne de « répéter sans cesse » : « S'il y avait eu une seule vérité cachée dans vos amas d'arguments qu'on ressasse depuis tant de siècles, on l'aurait découverte sans doute » – ainsi que de cette autre citation, toujours tirée de Voltaire (à l'article « Samson » du *Dictionnaire philosophique*), qui figure sous l'entrée *ressasseur* : « En qualité de pauvres compilateurs par alphabet, de ressasseurs d'anecdotes, d'éplucheurs de minuties... » Le ressassement n'aurait pas seulement partie liée, au moins par son étymologie, à l'idée d'un mouvement discriminatoire (il sépare le bon grain de l'ivraie) ; il porterait aussi sur du *différend* : là où ça ressasse s'entend la plainte ou la volonté vindicative de probation en quoi s'articule le grief à l'encontre d'un dol subi et souffert, imaginaire ou réel, peu importe. Le ressasseur en a toujours à quelqu'un ou à quelque chose – y compris lui-même. Détestation de soi et détestation de l'autre : d'un côté, espace du journal intime, d'Amiel à Charles Juliet ; de l'autre, espace du pamphlet, de Léon Bloy à Céline, en passant par Péguy – et sans omettre sa version fictionnelle, avec Thomas Bernhard, dont l'œuvre décline également, dans la trilogie autobiographique, le versant « véridictif » du ressassement. Dans bien des monologues de fiction (pensons au monologue final de Molly Bloom dans *Ulysse*), la voix ne se reprend sans cesse que pour régler des comptes.

Pour *ordinaire* qu'il soit, on ne peut pourtant manquer de mettre en rapport ce phénomène langagier qu'est le ressassement avec les affections pathologiques de la parole qui se caractérisent par la répétition. Parmi les « maladies de la répétition », la nomenclature clinique référant à ces troubles psycholinguistiques recense la palilalie et la palimprasia, qui consistent à redire le même mot ou la même phrase indéfiniment, l'écholalie, dans laquelle la répétition porte sur la dernière syllabe d'un mot, ou encore l'aphasie dite « de Broca », où elle porte sur des monosyllabes. Comment ne pas songer ici au *crénom* de Baudelaire et à l'état de prostration finale dans lequel sombra celui qui venait de s'arracher les pages rageuses de *Pauvre Belgique* : quel que soit le nom qu'on

lui donne, la répétition de ces deux pauvres syllabes aura pour beaucoup résumé aussi fortement que le « silence » de Rimbaud tout un destin moderne de la littérature... Dupriez donne pour exemple de palilalie « intérieure » un extrait d'*Histoire* de Claude Simon<sup>1</sup>. Que le monologue, dans le récit de fiction, puisse afficher les symptômes d'un trouble psycholinguistique, il n'y a rien là d'étonnant pour qui admet la vocation encyclopédique, l'ambition totalitaire du roman. Si l'exemple mérite, toutefois, de retenir l'attention, c'est parce qu'il fait apparaître une difficulté cruciale, qui est celle des rapports entre l'expression linguistique, normale ou pathologique, et le langage de la fiction, difficulté dont nous avons vu que Blanchot a tendance à l'éluder. Le problème concerne très précisément la limite séparant le *symptôme* psychopathologique (indice séméiologique, clinique) de l'*indice* textuel (sémiotique, critique), en tant que l'effet dont il est porteur serait lié à une intention artistique<sup>2</sup>. Ce *Kunstwollen*, il faut le préciser, n'a nul besoin d'être « conscientisé » pour être effectif : il se confond avec le projet ou le programme argumentatif qu'impliquent les règles pragmatiques sélectionnées par le texte (écrire un sonnet, un roman, un pamphlet...). Dira-t-on que la frontière passe entre le *document* et le *monument*, et à l'intérieur de celui-ci entre œuvres littéraires et œuvres non littéraires ? Réserves faites des clauses qui spécifient, dans une formation historique donnée, les domaines respectifs de la littéarité constitutive et de la littéarité conditionnelle, il apparaît vite que les choses ne sont pas aussi simples : d'une part, parce que rien ne met une expression artistique quelconque à l'abri des troubles qui peuvent affecter le sujet dans sa parole et son existence ordinaires – le cas paradigmatique est évidemment celui d'Artaud ; d'autre part, parce que, pour ordinaire qu'elle soit, la parole qui recherche l'efficacité, la transparence, l'immédiateté – cette « parole brute » que Blanchot, à la suite de Mallarmé (et de Lanson) veut opposer de manière si absolue à la « parole essentielle » de la littérature<sup>3</sup> –, n'est pas dénuée, de son côté, d'effets d'art : on connaît le mot de Malherbe sur les poissons de la Halle, et la version structuraliste que Jakobson en aura donnée à travers sa célèbre « fonction poétique du langage ». De ce fait, et pour schématiser quelque peu les données du problème, la répétition est susceptible d'affecter une œuvre de fiction, surtout si elle est « à la première personne », comme *Histoire* de Claude Simon, à trois niveaux génétiques distincts : en tant que symptôme authentique du sujet biographique (l'écrivain Claude Simon lui-même) ; en tant que symptôme feint rapporté mimétiquement au personnage narrateur ou locuteur ; en tant qu'indice sémiotique d'un procédé rhétorique d'élaboration. On voit que le symptôme feint ne participe du psychopathologique que dans la mesure où il en propose un simulacre : la feintise en fait un procédé d'art du même ordre que les figures de répétition recensées par la rhétorique, mais un procédé motivé par l'univers diégétique, et, d'une certaine façon, naturalisé – quelque chose, donc, d'assez proche de ces indices caractériels qui constituent la signalétique narrative des personnages et qui participent à la production de la vraisemblance. Mais là se découvre une difficulté supplémentaire : elle touche au statut lui-même de la rhétorique, divisée qu'est celle-ci entre les deux grandes orientations qu'elle aura suivies au cours de son histoire : ou bien

1. B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1984, p. 169, s.v. « écholalie ».

2. Sur ce point, les réserves exprimées par Patrick Lacoste me paraissent tout à fait décisives : G. Didi-Huberman et P. Lacoste, « Dialogue sur le symptôme », *L'Inactuel*, 3, printemps 1995, pp. 191-226.

3. M. Blanchot, « Approche de l'espace littéraire », *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, « Idées », 1973, pp. 34-39.

– c’est l’orientation classique (antique) et moderne (jusqu’au XIX<sup>e</sup> siècle) – la rhétorique est située du côté de la poétique, et elle a alors pour objectif la description, et pendant longtemps la prescription, des faits de *littérarité*, tant microstructuraux que macrostructuraux, qui caractérisent les énoncés et qui décident de leur statut discursif, lequel, dans l’Antiquité, tombe sous l’un des trois grands genres de l’éloquence, judiciaire, épideictique ou délibératif ; ou bien – c’est l’orientation contemporaine, marquée notamment par les écoles de Bruxelles et de Liège – elle est située du côté de la sémiotique, et elle a alors pour objectif la description de *tous* les faits langagiers, sans exclusive de niveaux de langue, de registres lexicaux ni de types discursifs. Rien n’interdit, dans ce dernier cas, de la faire servir à la description de troubles psychopathologiques, ou du moins de marquer la proximité de ceux-ci avec certains faits d’ordre artistique ou non. On pourra dès lors faire correspondre, comme Dupriez y invite, l’écholalie, affection linguistique consistant à répéter la dernière syllabe d’un mot, et le procédé poétique de la rime couronnée<sup>1</sup>, ou bien souligner le rapport de similitude entre la palilalie des psychiatres et la palilogie, variété de répétition que le dictionnaire de Mazaleyrat et Molinié exemplifie par une citation d’Aragon<sup>2</sup> : « Pathêt Lao, Pathêt Lao ! »

La palilogie est l’une des nombreuses variétés de répétition identifiées par les ouvrages spécialisés. La répétition est elle-même définie comme une figure microstructurale générique : « L’itération qui constitue la répétition, en fait, a pour matière le phonème, la lexie, le segment ou la phrase entière, voire le texte<sup>3</sup>. » Les variétés de la répétition sont donc déterminées par la nature de l’unité ou de la séquence signifiantes itérées, qui peuvent être soit d’ordre phonématique (la répétition porte sur ces unités minimales distinctives que sont les phonèmes), soit d’ordre monématique (la répétition porte sur les unités minimales de signification et leurs divers agencements syntagmatiques). Les phénomènes connus sous le nom d’allitération (répétition d’une consonne), d’assonance (répétition d’une voyelle), d’écho sonore (répétition de la syllabe finale) et de gémiation (répétition de la syllabe initiale) participent du premier groupe, de même que tous les types de rimes (sur une homophonie ou plusieurs, coïncidant ou non avec le découpage syllabique). Le second groupe couvre un ensemble de phénomènes extrêmement diversifiés, qui diffèrent par l’étendue de l’itération (de l’unité lexicale à la phrase, en passant par le groupe de mots), le cadre à l’intérieur duquel elle joue (la répétition peut opérer à l’intérieur d’un groupe de mots, d’un membre de phrase, d’une phrase ou d’un texte) et les positions qu’elle occupe (au début, à la fin, au début et à la fin d’un membre de phrase ou d’une phrase). Un troisième groupe rassemble les formes poétiques fixes reposant sur la répétition (refrain) : ballade, pantoum, rondeau, rondel, rondet, rotouenge, triolet, virelai... Le génie typologique et taxinomique de la rhétorique ne connaissant quasiment pas de bornes, les ouvrages qui ont cours aujourd’hui enregistrent une bonne quinzaine de termes spécifiant les différents types de répétition. Types qu’il est parfois difficile de distinguer, les auteurs pouvant donner des définitions non concordantes d’un même terme ou introduire des distinctions dont d’autres ne tiennent aucun compte. Ainsi, la réduplication est définie par Dupriez comme la figure qui consiste à « répéter consécutivement dans le même membre de phrase certains mots d’un intérêt marqué » et correspond à ce que d’autres auteurs identifient sous les noms

1. B. Dupriez, *Gradus*, op. cit., p. 169.

2. J. Mazaleyrat et G. Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989, p. 249.

3. *Ibid.*, p. 302.