



UNIVERSITE DE PARIS X - NANTERRE

TROPISMES

4

La répétition

1989

Répétition/Réitération/ Reproduction

On a tendance, lorsqu'on parle de "répétition" en littérature, à confondre des registres fort différents. Il conviendrait en fait de distinguer entre une répétition "horizontale" – qu'on appellera ici plutôt réitération – et une répétition "verticale" – qu'on préférera appeler reproduction. Cette distinction aurait son équivalent dans la langue courante avec la différence entre ce qui se répète et ce qui répète. La réitération horizontale serait alors ce qui se déploie dans un continuum, dans une durée : le retour de l'identique, la reprise d'un "thème", d'un "leitmotiv", d'une image tout au long d'un texte. En revanche, la reproduction verticale concernerait tous les rapports qu'entretient une matrice avec les différentes versions, variations, copies, créatures, simulacres qu'elle engendre, – et qui sont autant de répétitions du modèle originel. Dans les deux cas on retrouve un paradigme et ses diverses actualisations, mais dans la réitération l'insistance porte sur le réseau constitué par l'ensemble des occurrences, alors qu'avec la reproduction l'essentiel est dans les mutations subies par le paradigme lors du processus, et dans les décalages qui s'ensuivent.

En musique, où répétition et variation jouent un rôle central, la réitération renverrait plutôt au célèbre leitmotiv de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, et la reproduction s'appliquerait davantage aux *Variations Diabelli* de Beethoven. Dans le premier cas la répétition contribue au continuum car le leitmotiv,

en dépit de ses métamorphoses, joue le rôle d'une espèce de fil conducteur qui unit les différentes séquences. Dans le second cas, en revanche, il n'y a plus à proprement parler de continuum linéaire et l'émancipation de chacune des variations par rapport à la cellule de base est telle que chaque variation devient une entité autonome, une solution *sui generis*.

Ainsi, ce qui compte dans la répétition "horizontale", c'est davantage le rapport qu'entretiennent les variations entre elles que le lien entre chacune d'elles et une matrice originelle problématique. Au contraire la répétition "verticale" pose la question de l'origine, de la filiation, de la hiérarchie. Elle oscille entre fidélité et émancipation, entre duplication et subversion.

Les *Variations Diabelli* illustrent cette ambiguïté. Elles sont censées être une série de variations à partir d'un modèle initial, toujours le même, une valse de Diabelli. Mais le "modèle" semble avoir été un simple prétexte et ne jamais vraiment jouer son rôle de matrice originelle. Selon André Boucourechliev "la valse de Diabelli, dans l'oeuvre de Beethoven, n'existe tout simplement pas"¹. Dès la première variation, Beethoven "liquide"² la valse initiale de Diabelli et pousse tellement loin sa variation qu'il en fait une composition entièrement nouvelle. Le travail de remodelage est tel que le modèle peut accueillir des formes qui lui sont le plus étrangères. On finit par avoir l'impression que n'importe quel thème aurait pu prendre la place de la valse. Au point que Stockhausen a pu dire de ce morceau qu'au lieu de présenter "le même objet sous des lumières différentes" (ce qui est le propre de la variation classique), il présente trente trois "objets différents dans la même lumière qui les traverse"³.

On rejoint là l'une des grandes innovations de l'esthétique moderniste. Car la définition de Stockhausen s'appliquerait tout à fait aux interpolations du chapitre "Cyclope" dans *Ulysse*. Alors qu'à première lecture le texte semble obéir aux lois classiques de la variation de point de vue en nous donnant plusieurs fois le même événement dans des styles différents, il s'agit en fait d'une véritable mutation qui dissout toute possibilité de substrat réel stable. Chaque nouvelle écriture, au lieu de se soumettre à un donné pré-existant qu'elle "traite" différemment, constitue en fait un nouvel objet⁴. Tout comme chez Beethoven c'est la forme qui engendre l'objet. Joyce subvertit ainsi l'esthétique du leitmotiv et

du point de vue exactement comme Beethoven subvertissait dans les *Variations Diabelli* la théorie de la variation.

Ce qui est fascinant dans la répétition verticale, c'est la persistance, en dépit de toutes les torsions et distorsions, du cordon ombilical qui relie la matrice à ses versions. La forme originelle reste en effet souvent lisible comme un palimpseste malgré toutes les altérations. Chez des écrivains comme Joyce, T.S. Eliot et Beckett, cette survie du paradigme à travers ses avatars est au coeur même de l'écriture.

Ainsi dans *Dubliners*, qu'il s'agisse de la quête du Graal dans "Araby", des miracles du Christ dans "Ivy Day in the Committee Room", du schéma tripartite de la *Divine Comédie* dans "Grace", les protagonistes sont toujours en train de répéter une matrice qui leur pré-existe et dont ils ne perçoivent que fort confusément, et le plus souvent pas du tout, les implications. Tout le pathétique de "Araby" vient de ce que l'enfant est piégé dans la répétition d'un modèle déjà constitué, sur lequel il n'a aucune prise et que pourtant il accomplit inéluctablement. Il croit avoir une conduite spontanée alors qu'il ne fait que repasser sur des traces.

De même dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* les participants au dîner de Noël ne savent évidemment pas qu'en mangeant la dinde de Noël ils sont en train d'accomplir un repas cannibale, absorption rituelle du corps du chef, parodie de l'Eucharistie et négation même de toutes leurs grandes tirades nostalgiques sur la gloire passée de Parnell. Et dans *Endgame* de Beckett le malaise du spectateur vient en partie de ce que Hamm, dans la moindre de ses paroles, fait écho sans s'en rendre compte à la fois au mythe de Tiresias, à la Passion du Christ et au *King Lear* de Shakespeare.

C'est peut-être dans le *Portrait* que sont le mieux explorées les implications de cette dépendance ambiguë. Stephen Dedalus ne parvient jamais à agir qu'en se coulant, en s'incarnant (au sens sacrificiel du terme) dans une structure déjà existante par la médiation d'un rite : "In vague sacrificial or sacramental acts alone his will seemed drawn to go forth to encounter reality"⁵. La répétition liturgique prend une valeur ontologique.

Dans le texte littéraire la reproduction matricielle vient souvent contaminer la pure réitération, parasitant la progression

linéaire et lui substituant symétrie et circularité. Elle met en question la concaténation syntagmatique en y introduisant le dévidement sériel.

Ainsi dans *Waiting for Godot* il ne semble pas y avoir progression entre les deux actes, mais plutôt déclinaison d'un même paradigme absent avec quelques variations. Chacun des deux actes apparaît comme un item à l'intérieur d'une immense série dont on ne nous donne que deux occurrences, mais qui se profile à l'infini en filigrane. Le texte apparaît comme l'une des innombrables versions possibles, mais il est loin d'épuiser la matrice sous-jacente. Toute l'oeuvre prend une dimension essentiellement aléatoire.

Ce parasitage du déroulement linéaire par le dévidement sériel apparaît non seulement dans la macrostructure mais aussi dans l'écriture elle-même. Ainsi certaines phrases de *l'Ulysse* de Joyce sont véritablement minées de l'intérieur par des *patterns* répétitifs (symétrie, permutation, échos) qui viennent faire interférence avec l'avancée de la phrase, l'immobiliser, la paralyser. Tout se passe comme si le texte était dans un état d'auto-engendrement permanent. Toute une germination phonique est au travail, procédant par mutations à partir de quelques matrices de base, un peu à la manière des anagrammes que Saussure voyait affleurer dans la poésie latine⁶.

La difficulté de méthode vient de ce qu'on a tendance à considérer la répétition dans le texte littéraire comme du *marqué*, par rapport à un *non marqué* qui serait la non-répétition, c'est-à-dire l'émergence incessante du nouveau, la différenciation permanente. Or il faudrait peut-être prendre les choses inversement et, au lieu de voir la répétition comme une forme marquée sur un fond non marqué de différenciation, considérer au contraire la différenciation comme une forme marquée sur un arrière-fond de répétition première, de ressassement éternel.

Ainsi *Finnegans Wake* abonde en configurations lexicales qui apparaissent comme absolument uniques, du type *hapax*, les *portmanteau words*, monstres lexicaux qui apparaissent comme la négation même de la répétition. Mais chacune de ces occurrences uniques est en fait une variation répétitive, une condensation faite à partir de configurations existantes, un peu comme les chimères dont Descartes explique dans les *Méditations* qu'elles ne sont jamais rien d'autre que la combinaison d'éléments réels⁷. Autant

elles sont uniques lorsqu'on les lit pour la première fois, autant elles éveillent des échos répétitifs de multiples horizons dès qu'elles sont lues à haute voix et que leur charge sémantique peut se déployer. De plus, l'écriture de *Finnegans Wake* s'enracine dans les chansons populaires, ballades, *nursery rhymes* qui sont portées par des rythmes essentiellement répétitifs, comme toute littérature de type oral. Ainsi la répétition orale vient en quelque sorte naturaliser ce que les formations lexicales ont de monstrueux et fait avancer le texte qui risquerait de se bloquer. Et le *Wake* peut être lu comme un immense ressassement où tout réapparaît sans cesse à plusieurs reprises et où on a souvent l'impression de repasser sur les mêmes traces, bien qu'à un autre niveau, selon un modèle souvent évoqué à propos de cette oeuvre, celui de la spirale.

Chez Virginia Woolf aussi la répétition gouverne l'économie du texte. Derrière la reprise incessante des leitmotifs plus ou moins fragmentaires, plus ou moins altérés, on sent tout un vaste réseau souterrain dont la phrase n'est que l'affleurement en surface. Les moments de répétition effectivement réalisés ne sont en fait que les points de résurgence d'un immense continuum immanent au texte, flux sous-jacent en circulation constante. Ils sont le surgissement au visible de ce vaste réseau invisible. Virginia Woolf elle-même évoque dans son journal cette image de la circulation souterraine : "I dig out beautiful caves behind my characters (...) The idea is that the caves shall connect and each comes to daylight at the present moment"⁸. Le roman est réussi lorsque tous les tunnels se rencontrent et deviennent un réseau vital qui interpénètre chaque parcelle du texte. Ainsi, plutôt que de répétition, il faudrait alors parler des mutations d'un même matériau indifférencié. Mais il faut creuser profondément pour retrouver ce fond originel. L'essentiel est alors, pour reprendre les mots de E.M. Forster dans *Howards End*, de "only connect".

Chez Beckett c'est sur les voix que la répétition opère son brouillage. Dans *Waiting for Godot* Vladimir et Estragon ne cessent de s'emprunter mutuellement leurs répliques, au point que dans certains échanges rapides on a l'impression que des mots ou des phrases circulent indistinctement d'un locuteur à un autre. La conversation glisse sans cesse dans l'incantation, la prière ou le chœur. Le sujet n'est plus détenteur d'un langage spécifique correspondant à son caractère ou à sa condition, mais c'est au

contraire *du* langage qui circule d'un sujet à un autre, une vaste voix indifférenciée qui a oublié qu'elle répète.

Cela va encore plus loin dans *Happy Days* où la voix de Winnie apparaît un peu comme le lieu où viennent se répéter des discours fragmentaires provenant de multiples horizons et dont les origines se sont perdues dans un immense ressassement anonyme. Tout comme l'"action" de *Waiting for Godot*, chaque parole proférée n'est ici qu'un point au milieu d'une immense série répétitive, qu'une coupe arbitraire qui aurait aussi bien pu être faite en un autre point de la chaîne. Les paroles mises bout à bout deviennent une espèce de tissu sonore sans commencement ni fin. Le bruissement infini de la voix semble alors être la donnée première qui préexiste à toute parole particulière et qui lui survivra. Et curieusement on retrouve là Virginia Woolf. C'est dans *Mrs Dalloway* la chanson éternellement recommencée de la mendicante dans Hyde Park, qui circule à travers l'immense série des siècles et qui survivra à toute conscience particulière : "the old bubbling burbling song, soaking through the knotted roots of infinites ages"⁹.

Si le mot même de "répétition" est si propice aux malentendus, c'est aussi parce qu'il met en jeu toute la question de l'"originalité" dans la production littéraire. Dans la langue commune, répéter semble impliquer un appauvrissement et être la négation à la fois de l'original et du nouveau. Négation de l'original : ce qui est répété n'est pas lui-même sa propre origine et, étant second, n'appartient donc pas à la "création". Négation du nouveau : le retour de l'identique frustre l'attente de formes nouvelles.

Sur la question de l'original et de l'imitation, et plus généralement sur la notion fort controversée d'"influence" il faut revenir au texte essentiel de T.S. Eliot "Tradition and the Individual Talent"¹⁰. Pour Eliot être original, c'est trouver sa place dans un ordre déjà existant. L'originalité, c'est non pas faire du nouveau mais s'insérer dans une configuration suffisamment prégnante pour que ses échos et versions soient eux-mêmes créatifs. Alors que le rapport d'influence a toujours été lu dans un seul sens, celui qui va de l'oeuvre du passé à l'oeuvre du présent qu'elle détermine, il faut au contraire voir les choses inversement. Le test de l'originalité d'une oeuvre est sa capacité à produire un effet en retour sur la configuration des oeuvres du passé et à faire en sorte qu'on les lise autrement. Ces dernières se trouvent alors

modifiées rétrospectivement, comme par une espèce de *feedback*, par le fait qu'une nouvelle branche vient s'ajouter à leur lignée et mettre à jour en elles des potentialités créatrices qui n'étaient pas toujours lisibles auparavant. Comme le processus est sans cesse en recommencement, on aboutit au paradoxe que les oeuvres du passé restent un ensemble éternellement "ouvert", comme un puzzle qui peut toujours dévoiler une nouvelle figure dès qu'un élément supplémentaire vient modifier l'économie du réseau. Au contraire, l'oeuvre qui cherche son originalité dans le refus des modèles se condamne, précisément pour cette raison, à n'être qu'une imitation, car elle prendra ses modèles en surface et ne touchera pas à l'"ordre" existant. En revanche, si elle puise assez profondément, elle retrouvera directement la structure originelle au delà des versions qui ont pu l'influencer passagèrement.

C'est pourquoi il importe d'être prudent dans l'emploi du terme d'*intertextualité*. Pour que la répétition soit intertextuelle, il ne suffit pas qu'il y ait reprise de tel ou tel thème, ou même de tel ou tel mythe ou symbole. Car la relation intertextuelle met en jeu non pas deux éléments, les deux oeuvres que l'on compare, mais trois. Il faut en effet que s'instaure entre les deux oeuvres une relation d'*isomorphisme* (ou, selon le terme de Hugh Kenner, d'"homéomorphisme"¹¹) par rapport à un *tertium quid*, lequel détermine à la fois l'oeuvre de départ et l'oeuvre d'arrivée. Il faut non seulement qu'apparaissent des analogies entre une oeuvre A et une oeuvre B, mais que toutes deux soient isomorphes par rapport à une structure ou modèle qui les dépasse et les engendre toutes les deux.

Il faut en particulier soigneusement distinguer intertextualité et influence. Il pourra n'y avoir aucun rapport intertextuel entre deux oeuvres dont l'une a pourtant clairement influencé l'autre, et inversement cela pourra être le cas entre deux oeuvres que ne lie aucune relation d'influence et qui proviennent d'univers tout à fait différents.

Ainsi, bien qu'Orwell dise explicitement qu'en écrivant *Coming Up for Air* il a été très influencé par *The History of Mr Polly* de Wells, il semble difficile de parler de rapport d'intertextualité entre ces deux oeuvres. Au contraire un lien intertextuel existe entre *Coming Up for Air* et *Lady Chatterley's Lover*, même s'il n'y a pas eu à proprement parler d'influence, car les deux oeuvres relèvent d'une même veine prophétique et apocalyptique, la grande plainte sur l'état de l'Angleterre, et

s'inscrivent dans la filiation de Blake et des livres prophétiques de la Bible.

On pourrait comparer le rapport intertextuel à une espèce de fil rouge qui court dans des oeuvres apparemment fort dissemblables – un peu comme parfois on découvre, sans pouvoir la situer précisément, une ressemblance physique entre plusieurs visages qui sont par ailleurs très éloignés l'un de l'autre. Ainsi on peut déceler un trait commun entre des écrivains aussi différents que Thomas Hardy, T.S. Eliot, Virginia Woolf et Graham Greene, en ce que tous les quatre participent d'une stylisation allégorique et d'un emblématisme propres au *morality play*.

Cette recherche du *Tertium quid* nous conduira à dire que si l'influence de Joyce sur Beckett est indéniable, pour parvenir au niveau intertextuel il faut peut-être passer par Flaubert et Dante. Si *Murder in the Cathedral* montre sans aucun doute l'influence de la tragédie grecque, de la tragédie sénèque et du *closet drama*, la dimension intertextuelle se situe peut-être davantage dans la greffe sur un texte tragique des procédés du music-hall anglais. S'il est vrai qu'Evelyn Waugh, lorsqu'il a écrit *A Handful of Dust*, était imprégné de la lecture de *Le Morte D'Arthur* de Malory ainsi que de sa version victorienne, *Idylls of the King* de Tennyson, le rapport intertextuel serait peut-être davantage à chercher dans Lewis Carroll et le *nonsense*. Bien que Conrad, au début de sa carrière littéraire, ait été sous l'emprise de Flaubert au point de véritablement décalquer *Madame Bovary* dans sa première oeuvre, *Almayer's Folly*, l'intertextualité renvoie davantage au romantisme flamboyant de Victor Hugo et à une lecture romantique de Shakespeare – ce même romantisme exacerbé qui était celui de Flaubert et qu'il combattait par la parodie.

La notion d'isomorphisme joue un rôle particulièrement important dans l'oeuvre joycienne. On a souvent dit que Joyce n'a jamais écrit qu'un seul roman et que tous les développements à venir sont contenus dans les trois premières nouvelles de *Dubliners* et dans la première section du premier chapitre du *Portrait*. L'oeuvre semble croître comme une cellule organique qui se développe par accrétions et mutations successives. Peut-on dire alors que ces reprises et expansions à partir d'un même noyau originel sont des "répétitions" ? On retrouve l'image de la spirale déjà évoquée à propos de *Finnegans Wake*. Tout est identique et

tout est différent. Le lecteur a souvent l'impression de rencontrer un nombre infini de variantes provenant toutes d'un nombre limité de situations séminales dont l'équation de base reste fondamentalement la même.

Ainsi dans son *Census of Finnegans Wake*¹² Adaline Glasheen intitule son inventaire des différents "personnages" : "Who is Who When Everybody Is Somebody Else". On retrouve en effet quelques structures récurrentes (papa/maman, les frères ennemis, le péché et la chute, le drame familial, etc.) et on peut pour ainsi dire "remplir" chaque fois des cases avec une "distribution" différente, de sorte que les protagonistes, les lieux, les époques changent, mais que le noyau symbolique reste fondamentalement le même. Même si les unités corrélatives varient considérablement d'un groupe à l'autre, chaque ensemble entretient une relation d'isomorphisme avec l'autre ensemble.

On trouve ainsi à la fois une combinatoire syntagmatique et le dévidement d'un répertoire paradigmatique. Les colonnes horizontales renvoient au "personnel" familial de base, au syntagme, à l'"équation" qui, elle, ne change jamais (le père, les frères ennemis, la soeur, la mère) tandis que les colonnes verticales déploient le paradigme de base représenté par chaque figure. Ainsi pour la figure du père on trouvera, parmi autres items, Dieu, Adam, Isaac, Osiris. A ces figures correspondront dans la colonne des frères ennemis respectivement Saint Michel et Satan, Abel et Cain, Esaü et Jacob, Horus et Seth. On a même l'impression que la distribution est loin d'être épuisée et qu'on pourrait continuer à remplir des cases et à attribuer des rôles – et les critiques ne s'en privent d'ailleurs pas.

Dans l'épisode "Eole" d'*Ulysse*¹³, Joyce nous donne une illustration de cet isomorphisme de structure. C'est l'évocation du fameux discours de John F. Taylor, dans lequel celui-ci met en parallèle trois moments historiques qui virent chaque fois une confrontation entre d'une part une civilisation d'un raffinement culturel incomparable mais d'une grande faiblesse économique et militaire, et d'autre part une grande puissance économique et militaire restée très fruste sur le plan culturel et artistique. Ce sont respectivement les Hébreux et les Egyptiens, les Grecs et les Romains, et enfin les Irlandais et les Britanniques, la même structure d'opposition se répétant à travers les siècles en dépit des différences de lieu et de temps. Ce type de correspondance sera

systématiquement utilisé dans *Finnegans Wake* avec le schéma tripartite viconien, avec cette différence que le parallèle fera place à un véritable télescopage.

On trouverait un autre exemple d'isomorphisme dans "Heart of Darkness" de Conrad. C'est l'analogie entre d'une part l'avancée des armées romaines au milieu des peuplades sauvages de l'Angleterre à partir de l'estuaire de la Tamise, et d'autre part la remontée des colonisateurs modernes à l'intérieur de l'Afrique à partir de l'embouchure du fleuve Congo. Le mouvement éternel de flux et de reflux de la marée dans l'estuaire de la Tamise, exemple même de la répétition cyclique sans fin, est tout à la fois ce qui fait communiquer l'Angleterre et l'Afrique dans l'espace, comme une espèce d'immense cordon ombilical qui traverse tout l'océan d'une côte à l'autre – et une jonction dans le temps, car les marées n'ont pas changé depuis l'époque romaine. Là aussi la répétition devient télescopage.

C'est aussi une relation isomorphe qui unit les *Three Novellas*¹⁴ de D. H. Lawrence. On voit en effet s'y répéter une même double figure : le triangle et le fétiche. Chaque nouvelle est construite sur un triangle qui comporte un personnage féminin en état d'hibernation aussi bien sexuelle que spirituelle (Daphne dans "The Ladybird", March dans "The Fox", Hannele dans "The Captain's Doll") encadré par deux figures dont l'une représente les exigences de la civilisation et de l'ordre social (Basil dans "The Ladybird", Banford dans "The Fox", le *Herr Regierungsrat* dans "The Captain's Doll") et l'autre est au contraire la figure du magicien, du chaman qui vient puiser aux sources enfouies, cristalliser les latences et déclencher un désordre régénérateur (le comte Dionys dans "The Ladybird", Henry dans "The Fox", le capitaine Hepburn dans "The Captain's Doll").

De plus, dans chacune des nouvelles, le personnage du chaman est associé à une figure fétiche qui entretient avec lui des rapports complexes : le renard pour Henry dans "The Fox", le dé à coudre en forme de scarabée dans "The Captain's Doll". Ces figures fétiches elles-mêmes ont entre elles des rapports de symétrie. Ainsi le scarabée et la poupée, tout en étant liés tous deux au thème central de la possession, ont des fonctions opposées : l'un est positif, l'autre négatif. Le dé à coudre en forme de scarabée est l'anneau de mariage qui scelle les noces mystiques de Dyonis et de Daphne. La poupée est au contraire le double aliénant, le fétiche maléfique que

Hannele tente de substituer au corps inaccessible du capitaine afin de le réifier et de se l'approprier. Quant au renard, il participe des deux registres, à la fois positif et négatif. C'est à travers lui que Henry prend symboliquement possession de March avant même son arrivée à la ferme, mais en même temps il est le double-fétiche du jeune homme et comme tel doit disparaître. C'est pourquoi Henry le tue.

On peut difficilement imaginer deux écrivains aussi différents que Lawrence et Joyce, et pourtant chez tous deux la répétition est au centre de l'écriture. Pour ce qui est de la répétition "horizontale", il a souvent été noté que la phrase et le paragraphe lawrenciens sont structurés par des effets de reprise, de relance, qu'on a comparés, dans leurs effets rhapsodiques et parfois même hypnotiques, au style des versets bibliques. Or, l'écriture joycienne est elle aussi saturée de répétition, qu'il s'agisse de la ritualisation obsessionnelle de certains passages de *Dubliners* ou du *Portrait*, de l'immense ressassement d'*Ulysse* où tout élément est disséminé en un multitude d'occurrences qui ne cessent de resurgir dans la machine textuelle, ou des refrains éternels de *Finnegans Wake*.

Chez Lawrence, la répétition rhapsodique renvoie à ce qu'on pourrait appeler une espèce de pulsation organique, de battement, d'*insistance* qui scande un surgissement. Elle accompagne une montée de l'inconscient au conscient, de la latence à la cristallisation, de la méconnaissance à la révélation. Elle est la vibration de quelque chose qui vient cogner et demande à être reconnu. Un exemple en est la transe de March lors de sa première rencontre avec le renard au début de "The Fox"¹⁵, ou encore la pulsation du cœur de Henry soudain révélée à March : "the deep, heavy powerful stroke of his heart, terrible, like something from beyond"¹⁶. C'est aussi l'appel silencieux du comte Dionys à Daphne à la fin de "The Ladybird" : "It was the Count calling. He was calling her. She was sure he was calling her. Out of herself, out of her world, he was calling her"¹⁷.

La répétition devient alors le flux liquide qui lance des connexions et instaure un circuit vital entre des pôles habituellement séparés. Elle est un cérémonial, la célébration d'un mystère. Répéter, c'est tourner autour du centre du mystère, c'est s'approcher des frontières de l'indicible, d'une limite au-delà de laquelle on ne peut plus progresser qu'en se répétant : "Darkness

answering to darkness, and deep answering to deep"¹⁸. Le langage passe du différencié à l'indifférencié, de la parole au chant, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de mots du tout, mais simple célébration muette.

Chez Joyce deux passages du *Portrait*¹⁹ illustrent tout particulièrement une écriture répétitive : le traumatisme du châtement corporel infligé à Stephen par le père Dolan et la méditation de Stephen sur le vol des oiseaux devant la National Library. Là aussi la répétition a une dimension initiatique : mystère de la punition injuste dans l'épisode des coups de canne, mystère des hiéroglyphes des oiseaux dans l'épisode de la bibliothèque. Mais elle apparaît comme une rétraction alors que chez Lawrence elle est plutôt expansion.

Dans l'épisode du père Dolan la répétition est obsessionnelle et devient, au sens psychanalytique, une "compulsion de répétition". L'enfant passe et repasse indéfiniment sur le même traumatisme, la même blessure, dans une espèce de rituel qui rappelle le retour obsessionnel des gestes et des paroles du pervers dans "An Encounter" : "He gave me the impression that he was repeating something which he had learnt by heart or that, magnetized by some words of his own speech, his mind was slowly circling round and round in the same orbit"²⁰. La répétition aboutit alors presque à une espèce de langage maudit dans lequel le sujet est piégé par quelques combinaisons récurrentes. Le chiasme, figure fréquente chez Joyce, exprime cette immobilisation.

Quant à la méditation de Stephen devant les oiseaux, au chapitre V, elle aussi d'une texture très répétitive, elle est un peu le cérémonial stylistique d'un adolescent qui teste ses pouvoirs sur le langage, brassant et rebrassant à l'infini les mots dont il dispose. Il bâtit ainsi une architecture linguistique qui est censée reproduire mimétiquement l'impression visuelle des oiseaux virevoltant dans le ciel et dans laquelle le tournoiement répétitif des mots obéit au même mouvement circulatoire que l'âme de Stephen qui cherche à s'échapper.

Cette dimension mimétique, qui est essentielle dans l'écriture joycienne, porte en elle deux types de répétition. C'est d'une part le redoublement du réel par les mots, la constitution d'une espèce d'analogon linguistique du monde, comme en témoigne le monologue de Stephen sur la plage dans l'épisode "Protée" d'*Ulysse*. Mais c'est d'autre part la récurrence rythmique. Au lieu

d'être faite d'une série d'éléments discrets, la phrase devient un espace analogique et s'enferme dans une architecture clôturée par des matrices récurrentes. C'est le cas dans les indications scéniques de l'épisode "Circé", qui miment une expérience hallucinatoire.

Pour ce qui est de la répétition "verticale", la reprise dans le texte de structures qui lui pré-existent, la comparaison entre Lawrence et Joyce révèle à nouveau une différence symptomatique. Alors que chez Joyce les *patterns* mythiques et les modèles littéraires injectés par le narrateur dans le texte sont maintenus à distance dans une stratégie de décalage symbolique, chez Lawrence ce sont des sources de vie et d'énergie qui n'ont rien perdu de leur pouvoir et qui ne demandent qu'à être à nouveau captées.

Si les personnages de Lawrence, comme ceux de Joyce, rejouent sans le savoir des modèles mythiques et littéraire, ils le font très différemment. Chez Joyce les modèles en filigrane sont avant tout livresques. Ce sont des codes de culture et de savoir qui, comme tous codes, peuvent dégénérer en mécanismes vides, en stéréotypes. Et de fait la répétition joycienne met en évidence le décalage entre l'origine et ses versions, entre le paradigme perdu et ses avatars dans le monde, entre les formes du rite et le contenu du rite, entre le canevas programmatique originel et la performance inadéquate accomplie par les personnages-acteurs. L'insistance est toujours sur l'écart entre les pouvoirs de la structure originelle et son actualisation dans des versions plus ou moins dégradées. Les paroles et les actes des Dublinois apparaissent ainsi comme l'écho d'un écho d'un écho, toute la série renvoyant à un paradigme absent dont le moindre discours est en quelque sorte l'ombre portée, le plus souvent sans que celui qui le profère en ait conscience.

Alors que la répétition joycienne est sous le signe de la disjonction, chez Lawrence au contraire la figure prégnante est celle de l'arc-en-ciel ou de la rivière, symbole de la connexion vitale, du cordon ombilical qui rassemble. Joyce est hanté par les pouvoirs du stéréotype, de la copie dévaluée, de la perte inhérente à la reproduction infinie. Au contraire Lawrence s'attache au moment unique du surgissement du mystère dans un présent toujours recommencé.

C'est pourquoi la figure-type de Lawrence est celle du chaman qui a le pouvoir de réactiver l'énergie latente, et qui peut être aussi

bien l'aristocratique comte Dionys ("The Ladybird") que le garde chasse Mellors (*Lady Chatterley's Lover*) ou le paysan Henry ("The Fox"). Au contraire la figure-type de Joyce est celle du prêtre qui a perdu tout pouvoir de médiation avec la divinité comme le père Flynn dans "The Sisters", ou de l'artiste manqué comme Stephen Dedalus dans le *Portrait*, expert en liturgies et médiations parodiques.

Cette opposition s'explique peut-être en partie par une différence de formation entre les deux écrivains, en particulier entre l'éducation catholique de Joyce et l'éducation protestante, et même *nonconformist*, congrégationaliste, de Lawrence. Le modèle de répétition auquel on est constamment renvoyé chez Joyce est celui de la liturgie catholique et plus précisément de l'Eucharistie. Joyce a souvent dit que, bien que non croyant, il était fasciné par la notion d'ordre et de rituel dans le catholicisme. Et on a en effet souvent l'impression que le moindre acte doit passer chez lui par la médiation d'une liturgie. Or tout code liturgique, si élaboré qu'il soit et souvent du fait de son élaboration même, contient des germes de détournement. La parodie joycienne joue sur ces potentialités infinies de dévoiement du rite.

Au contraire chez Lawrence, et c'est là qu'on retrouve la formation protestante – et en particulier le congrégationalisme qui insiste sur l'autonomie de chaque communauté à l'égard de toute hiérarchie – il n'est nul besoin d'une médiation par un code liturgique institutionnalisé. Chaque individu est une cellule autonome, un être unique qui possède en lui-même tous les pouvoirs dans sa solitude en face du sacré. Ainsi il serait inexact de dire que le comte Dionys répète le mythe d'Osiris dans "The Ladybird" ou Henry répète les rituels totémiques dans "The Fox" de la même manière que Stephen Dedalus répète le mythe d'Icare ou de Thot dans le *Portrait*, ou que Mr Bloom répète les mythes de l'*Odysée* ou de Don Juan dans *Ulysse*. Dionys est véritablement une réincarnation d'Osiris et Henry représente la survivance dans l'Angleterre du 20ème siècle d'une sauvagerie vitale qui n'a pas perdu le lien avec le sacré. Plutôt que de "répétition" il faudrait alors parler de continuité vivante.

On l'a vu à propos de Joyce, la répétition comme reproduction ouvre la voie au détournement et même au dévoiement. L'un de ces dangers est celui du simulacre. On ne peut que renvoyer ici à toute

la discussion philosophique à partir de Platon sur la "bonne copie" et la "mauvaise copie", telle qu'on la trouve d'une part chez Deleuze dans *Logique du sens*²¹ et dans *Différence et répétition*²², d'autre part dans la synthèse lumineuse que fait Derrida sur la question de la bonne et de la mauvaise *mimesis* dans *La dissémination*²³.

Voici comment Deleuze distingue le simulacre de la copie :

«Le simulacre n'est pas une copie dégradée, il révèle une puissance positive qui nie et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction (...) En montant à la surface, le simulacre fait tomber sous la puissance du faux (phantasme) le Même et le Semblable, le modèle et la copie. Il rend impossible et l'ordre des participations, et la fixité de la distribution, et la détermination de la hiérarchie. Il instaure le monde des distributions nomades et des anarchies couronnées»²⁴

Le littérature offre de multiples exemples du maléfice de la copie trop parfaite qui finit par détruire l'original et usurper sa place.

C'est tout le mythe du double aliénant. L'identité parfaite est ressentie comme une anti-nature, un scandale qui ne peut se résoudre que par la disparition de l'un des deux éléments.

Dans le discours le simulacre peut servir une stratégie d'aliénation. Il permet de s'emparer de la parole de l'autre pour la lui renvoyer de telle sorte que ce dernier se trouve à la fois dépossédé et prisonnier de sa propre voix.

On trouve chez Joyce un exemple de cette duplication aliénante au début du *Portrait* lorsque le préfet des études renvoie à Stephen, dans une succession d'exclamations violentes, les paroles que celui-ci vient de prononcer pour se justifier de ne pas porter ses lunettes : "The cinderpath ! (...) Broke my glasses !" ²⁵. Mais il les investit d'un sens inverse de celui qu'elles avaient pour l'enfant, de sorte que Stephen se trouve confronté à une version de lui-même dont le père Dolan a pris possession et à laquelle il se trouve obligé de s'identifier.

Le simulacre peut devenir une véritable machine de guerre. Ainsi dans le *Portrait*, tout au long de son sermon sur l'enfer, le père Arnall, en injectant par le souffle même de sa voix l'image du corps corrompu dans l'esprit de Stephen ("the hoarse voice of the preacher blew death into his soul") ²⁶, en suivant pas à pas, organe

après organe, la progression de la décomposition vers le centre vital, façonne, tel un démiurge malfaisant, une espèce de simulacre du corps de Stephen, mais un simulacre pourvu d'un tel coefficient de réalité et bardé d'images si prégnantes qu'il va rapidement se substituer au corps réel, lequel est aspiré par cette image-force et ne peut que se couler en elle. Dans une espèce de mimodrame cathartique, Stephen joue *hic et nunc* avec son propre corps chacune des phases de la décomposition du corps des damnés à mesure que le sermon les met en scène : "He, he himself, his body to which he had yielded was dying"²⁷. La liturgie du prêtre a réussi à substituer le corps-simulacre au corps réel.

Pinter pratique systématiquement ce type de stratégie dans son théâtre. Ainsi dans *The Caretaker*²⁸ Mick aliène Davies en le piégeant dans un discours fictif dont il fait semblant de croire que c'est celui de Davies. Il commence par construire avec une précision maniaque implacable et selon un code linguistique qui échappe totalement à son interlocuteur, une figure imaginaire de Davies. Une fois que ce simulacre aliénant a été mis en place, il le projette sur Davies et en fait la condition nécessaire de tout échange entre eux. Davies se trouve ainsi condamné, s'il veut exister pour Mick, à entrer dans ce réseau aliénant. Il lui faut devenir ce simulacre de lui-même, car Mick fait comme s'il n'existait pas d'autre Davies que celui qu'il a soigneusement et systématiquement construit. Forcé à répéter quelque chose qui n'existe pas, Davies n'a le choix qu'entre l'aliénation et l'oblitération.

Nous terminerons sur un texte qui télescope les deux axes de la répétition (réitération et duplication) et qui condense tous les fantasmes liés aux pouvoirs du simulacre, *L'invention de Morel*²⁹ de Bioy Casares.

C'est le récit d'un homme qui, naufragé sur une île déserte, voit se dérouler devant lui de façon répétée des scènes incompréhensibles et chaque fois identiques, dans lesquelles une femme semble toujours jouer le même rôle. Il s'éprend de la femme mais ne parvient pas à établir le contact avec elle et comprend bientôt que ces scènes proviennent en quelque sorte d'un univers parallèle. Il en est le spectateur mais ne peut s'y introduire et y participer car il n'appartient pas au même continuum chronologique et les deux temps ne peuvent interférer. Alors que lui est dans la chronologie

ouverte de sa vie présente, qui est en cours de déroulement, la femme est prise dans une séquence fixée une fois pour toutes, éternellement achevée et éternellement recommencée, comme un film en trois dimensions qu'on projetterait indéfiniment, ou comme un fantôme. Le problème est pour le héros d'établir la jonction entre ces deux chronologies³⁰. Il y parvient en découvrant l'existence de la machine, inventée par Morel, qui a fabriqué cet espèce de film-hologramme, copie-simulacre du passé.

C'est là qu'intervient l'autre type de répétition. La machine a fabriqué un analogon de réel qui survit éternellement, alors que l'original a disparu depuis longtemps. la femme est morte, mais la copie subsiste. Ne parvenant pas à insérer cette copie dans le réel, le héros va choisir la solution inverse, c'est-à-dire faire entrer le réel, en l'occurrence lui-même, dans la copie. Il passe dans la machine et produit une copie de lui-même qu'il insère ensuite dans les blancs de la scène, se donnant ainsi l'illusion de vivre simultanément avec la femme. Il ne la rejoindra pas vraiment car la nouvelle copie, quelle que soit la perfection de l'enchâssement, restera une adjonction dans un programme dont l'économie interne est fixée irrémédiablement. Mais il la côtoiera éternellement. Son entrée dans l'univers de la copie est soigneusement préparé. Il essaie de se rapprocher le plus possible du point idéal où l'écart entre les deux séries chronologiques serait comblé et où la superposition des deux temps parallèles deviendrait un continuum :

«Infatigablement, j'ai répété chacun de mes actes. J'ai étudié ce que dit Faustine, ses questions et ses réponses ; plusieurs fois j'intercale habilement quelque phrase dans les siennes ; on dirait que Faustine me répond»³¹

Mais la duplication entraîne la mort. Conformément à l'ancienne croyance selon laquelle "lorsque l'image d'une personne se forme, son âme passe dans l'image, et la personne meurt"³², l'original et le simulacre ne peuvent coexister. En devenant copie le narrateur condamne l'original, c'est à dire lui-même, à la destruction. Le récit s'achève à la fois sur le triomphe d'exister de toute éternité dans la séquence fabriquée par la machine et la lente décomposition d'un corps réel qui n'a désormais plus sa place dans le monde.

On pense alors à cette croyance rapportée par Borgès, selon laquelle, dès qu'on introduit dans un livre la "copie" d'un être ou d'une chose, l'"original" disparaît du réel pour entrer dans la pages écrite, ne pouvant être en deux lieux à la fois. Le monde est ainsi plein de trous, de lacunes qui sont les traces de ces translations, et il faut être très prudent avant de "copier" un élément du monde, car c'est le condamner à passer du réel au simulacre. On en arrive ainsi au paradoxe que la répétition, qui apparaissait d'abord comme une expansion infinie, est devenue un supplément qui s'émancipe de son origine et crée son univers propre. Est-ce à dire, comme le croit Baudrillard³³, que nous sommes passés de l'ère du signe à celle de l'analogon ? Nous ne le pensons pas. Il n'en reste pas moins que la modernité devra un jour affronter son double si elle veut échapper à sa hantise du simulacre.

André Topia
Université Paris X - Nanterre

Notes

- 1) André Boucourechliev, *Beethoven*, Paris : Seuil, 1963, p. 83.
- 2) *Ibid.*, p. 85.
- 3) Cité par Boucourechliev, *op. cit.*, p. 91.
- 4) Voir André Topia, "The Matrix and the Echo : Intertextuality in *Ulysses*" in *Post-Structuralist Joyce*, Cambridge University Press, 1984, pp. 123-124.
- 5) James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, St Albans : Panther, 1977, p. 144.
- 6) Voir Jean Starobinski, *Les mots sous les mots : Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris : Gallimard, 1971.
- 7) Descartes, *Méditations*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard, 1978, p. 65.
- 8) Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, ed. by Leonard Woolf, St Albans : Panther, 1978, p. 65.
- 9) Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, St Albans : Panther, 1976, p. 73.
- 10) T. S. Eliot, "Traduction and the Individual Talent" in *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. by Frank Kermode, London : Faber, pp. 37-44.
- 11) Hugh Kenner, *The Pound Era*, London : Faber, 1975, p. 33.
- 12) Adaline Glasheen, *A Second Census of Finnegans Wake : An Index of the Characters and Their Roles*, Evanston, Ill. : Northwestern University Press, 1963, p. lx-lvi.
- 13) James Joyce, *Ulysses*, ed. by Hans Walter Gabler, Harmondsworth : Penguin, 1986, 7.812-870.
- 14) D. H. Lawrence, *Three Novellas*, Harmondsworth : Penguin, 1960.
- 15) *Ibid.*, pp. 88-90.
- 16) *Ibid.*, p. 137.
- 17) *Ibid.*, p. 72.
- 18) *Ibid.*, p. 74.
- 19) *Portrait*, pp. 46-48 et 202-203.
- 20) James Joyce, *Dubliners*, St Albans : Panther, 1977, p. 22.
- 21) Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris : Editions de Minuit, 1969, pp. 292-307.

- 22) Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris : Presses Universitaires de France, 1968.
- 23) Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris : Seuil, 1972, pp. 211-213.
- 24) *Logique du sens*, pp. 302-303.
- 25) *Portrait*, p. 46.
- 26) *Ibid.*, p. 103.
- 27) *Ibid.*, p. 104.
- 28) Harold Pinter, *The Caretaker*, London : Eyre Methuen, 1960, pp. 31-32 et 71-72.
- 29) Adolfo Bioy Casares, *L'invention de Morel*, Paris : Union Générale d'Editions, 1976.
- 30) On retrouve le même enchâssement de chronologies hétérogènes dans le troisième volet d'une pièce de Max Frisch, *Triptyque*.
- 31) *L'invention de Morel*, p. 119.
- 32) *Ibid.*, pp. 11-112.
- 33) Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris : Gallimard, 1976, pp. 75-128.