

Critères de la répétition : précisions indispensables sur l'engrenage itératif

Autor(en): **Stahl, Andreas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 84

PDF erstellt am: **23.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927870>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

CRITÈRES DE LA RÉPÉTITION

PAR ANDREAS STAHL

Précisions indispensables sur l'engrenage itératif

Les dictionnaires musicaux ne connaissent pas d'article « répétition » [au sens de « redite », ndt] – tout au plus des mentions éparses, mais surtout des hypothèses tenues pour évidentes. Cela rappelle saint Augustin et la question du temps : « Si l'on ne me demande pas ce qu'est le temps, je le sais ; si on me le demande, je n'en sais rien. »

Le terme de « répétition » est si courant qu'il n'y a guère d'entretien, notamment sur l'art, qui puisse s'en passer ; mais il est compris la plupart du temps si personnellement et postule simultanément un tel consensus que le résultat est la confusion plutôt que la précision. Un peu comme les mécanismes qui structurent notre perception, ou les processus complexes de la verbalisation, ou encore les règles – automatisées et intériorisées, la plupart du temps – de nos comportements sociaux, l'engrenage permanent des répétitions ne parvient pas, ou alors exceptionnellement et partiellement, jusqu'à notre conscience – engrenage permanent, parce que certains aspects de la répétition forment la base de toute communication, de toute perception d'objet, de tout comportement, base sur laquelle la nouveauté peut apparaître – parfois, mais plutôt rarement – par des combinaisons inédites et des développements inattendus.

Dans l'histoire de la musique, un aspect pertinent de la discussion sur la répétition est l'abrogation de l'interdit qui frappait celle-ci dans le « modernisme classique » (qu'on pense au postulat adornien dénonçant « l'inconvenance de toute répétition dans la technique dodécaphonique »). Toutefois, tant cette interdiction que son abrogation plus ou moins larvées, ces dernières décennies, utilisent le terme de « répétition » avec les raccourcis et le flou déjà mentionnés, qui en rendent encore plus difficile une étude précise. Adorno croyait-il vraiment que les pièces dodécaphoniques de Schoenberg ou les morceaux sériels de Stockhausen se passent de toute répétition ? D'autre part, la répétition permanente de *patterns*, le recours aux « boucles » (*loops*) ou le retour de la barre de reprise sont-ils la seule réponse au problème de la différence et de la répétition ?

Pour m'avancer en terrain plus solide, je voudrais essayer ici, dans la mesure de mes moyens, de préciser comment la notion de répétition pourrait être comprise. Le but serait non seulement de pouvoir dire, à la fin de l'exercice, « ceci est une répétition, cela n'en est pas une », mais aussi d'identifier les étapes que nous franchissons – plus ou moins inconsciemment – pour nous déterminer. Je commencerai par quelques considérations de fond sur les prémisses quasi anthropologiques de la répétition, puis examinerai les rapports entre celle-ci et le temps. Je tenterai enfin de

retracer les quatre niveaux requis pour déterminer une répétition : la langue, le sentiment, la perception et la concordance sociale¹.

GÉNÉRALITÉS

Constater une répétition est une activité du sujet « percepteur ». Un phénomène, un objet frappe notre perception, qui l'enregistre comme quelque chose de déjà vécu ou connu. Il en découle que tous les aspects de la répétition dont il faut parler ne peuvent pas concerner quelque chose de quasiment objectif, d'extérieur, de détaché de nous, mais qu'il nous faut partir de cette activité perceptrice, structurante et « saisissante ». « C'est pourquoi, afin de représenter la répétition, il faut installer ça et là des âmes contemplatives, des moi passifs [...] capables de *contracter* les cas ou les éléments les uns dans les autres, pour les restituer ensuite dans un espace ou un temps de conservation propres à la représentation même². Il s'ensuit qu'il faut admettre une limite fondamentale de la « reproductibilité » : la répétition à l'identique, complète (à tous les niveaux) d'un phénomène est impossible. La proposition « à tous les niveaux » ne se réfère pas seulement à l'objet en tant qu'entité apparemment fermée sur elle-même, mais aussi à l'esprit qui perçoit. « On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve » (Héraclite), non seulement parce que le fleuve a continué à couler, mais surtout parce que nous-mêmes avons été transformés par le premier bain.

Ce n'est qu'en séparant « la relation complète » (Hegel), en la disséquant en ses aspects ou composants isolés, donc en procédant analytiquement, qu'un ou plusieurs aspects d'une chose peuvent se présenter à notre conscience comme semblables ou identiques. Seul ce travail de la conscience, cette division et cette séparation de l'objet apparu comme totalité en aspects ou parties distinctes et distinguables nous permet de parler de répétition. Parallèlement, cette dissection ou cette analyse n'ont pas de limites, en fin de compte. Le nombre des composants ou paramètres distinguables d'un phénomène dépend en premier lieu de la finesse de la pensée de l'observateur.

Cela permettrait d'établir des relations entre toutes les choses concevables, ou de trouver partout des répétitions. L'inverse de « la répétition est impossible » serait alors « tout se répète en tout ». C'est pourquoi il importe de disposer de critères d'évaluation correcteurs, en quelque sorte, et susceptibles de récapituler ce que l'analyse a séparé en éléments distincts.

1. Ma classification suit largement le modèle de *Différence et répétition* de Gilles Deleuze, que je trouve très utile et que j'essaie de transposer dans mon langage et aux rapports musicaux.

2. *Différence et répétition*, puf, Paris 1968, p. 366.

108 4/4 ♩ = 67 (immer! schlagen) 7! 4/4 6/4

bkl *pp* (sehr kurz)

trb1 *ppp*

vc *c.l.b.* *pp* *sim.*

perc1 *pp* *sim.*

bsax *pp* (sehr kurz)

trb2 *ppp*

kb *c.l.b. auf saitenhalter* *pp* *sim.*

perc2 *pp*

elekt.

112 5/4 ♩ = 84 (F.F) 4/4 ♩ = 48 (F.F) 3/4 6/4

bkl *p*

trb1 *pp*

vc *sim.* *p* *ppp* *a.p.*

perc1 *p* *ppp*

bsax *p*

trb2 *pp*

kb *c.l.b. pent* *pp* *sim.* *sim.*

perc2 *pp*

elekt.

Du concept au jugement – I

Andreas Stahl, « again sam » (mes. 108-115). Concept : rythme combiné invariable (= densité constante des attaques). Prédicats : ici, en premier lieu, la notation en différents mètres (que l'auditeur ne voit pas). Perception : l'attention pourrait être guidée vers le fait que, contrairement aux machines, les musiciens articulent différemment les notes selon leur position métrique, qu'ils jouent chaque répétition notée (loop) plus exactement, etc., et que le « facteur humain » provoque ainsi des modifications irritantes. Le jugement pourrait donc statuer contre la répétition.

61

Du concept au jugement – II

Andreas Stahl, « again sam » (mes. 61-63), superposition de deux répétitions exactes. Un des modèles étant un peu plus court, les répétitions se décalent. La perception peut décider : si je me concentre sur un des groupes, j'entends une répétition ; si je me concentre sur le tout, apparaît quelque chose qui change perpétuellement. Il faudrait un jugement différencié.

RÉPÉTITION ET TEMPS

La répétition a lieu *dans le temps*. Les phénomènes, événements, objets se succèdent et sont appréhendés l'un après l'autre par nos sens, dans leur présent respectif, leur « maintenant ». Ce principe ne s'applique pas seulement aux événements qui ont en eux-mêmes un déroulement temporel, comme la langue, les sons ou les mouvements, mais tout autant pour les objets concrets comme les tableaux, que l'œil balaie lui aussi successivement, en autant d'étapes temporelles.

Que ce soit dans le temps subjectif de la « perception » ou dans un temps quasi extérieur, objectif, « mesuré », la répétition nécessite toujours une « première fois », c'est-à-dire un modèle auquel se référer et dont elle reprend certaines qualités. (Cela met encore une fois en évidence l'impossibilité d'une répétition absolue : deux événements se distinguent à la fois dans le temps objectif, qui est orienté et a une mesure, au moment de leur occurrence, et dans le temps subjectif, qui a son « maintenant » toujours présent, par le caractère de « première fois » de son apparition.)

Ce modèle, ce prototype, ce début, doit lui-même avoir sa forme, c'est-à-dire commencement et fin. L'éternité n'est pas répétable ; seul ce qui est d'une part limité et de l'autre déjà passé peut être répété. Assez souvent, c'est justement le recommencement, le début de la répétition ou de la boucle, qui détermine cette fin du modèle.

Le modèle se référera la plupart du temps à d'autres modèles hors du contexte strict (d'une œuvre, par exemple).

La première occurrence d'un événement (par exemple à l'intérieur d'un morceau de musique), qui fait du modèle le point de départ d'une suite de répétitions, ne saurait nullement être un original parfaitement nouveau pour la conscience, en dernière analyse, mais doit nécessairement se référer, par plusieurs de ses aspects, à des choses familières, déjà vues, pour être communicable.

Les neurophysiologistes prouvent que notre système nerveux traite des « quanta de temps » d'environ 3 secondes comme des unités fermées. Les présents (les « maintenant ») ne se succèdent donc pas de façon continue et ininterrompue, mais pas saut d'unité en unité. Cela signifie que, pour notre cerveau, le présent a une durée – même étonnamment longue, si l'on songe par exemple que les quatre premières mesures du thème de l'*Héroïque* (mes. 3-6) ont à peu près cette longueur. Ces « sauts » sont encore plus faciles à se représenter dans le langage que dans la musique ; là, non seulement les mots isolés, mais les parties signifiantes de la phrase se fondent en un seul « présent ».

Le présent ne se constitue pourtant pas seulement par la perception sensorielle des objets, mais aussi par une « contraction » parallèle, soit la « re-présentation » simultanée de cas analogues plus anciens dans l'« imagination » (comme Hume appelle ce souvenir plutôt passif, par opposition à la mémoire active), de même que par l'attente, également présente, de cas nouveaux. Deleuze : « [L'imagination] contracte les cas, les éléments, les ébranlements, les instants homogènes, et les fonde dans une impression qualitative

Du concept au jugement – III
 Morton Feldman, « For Bunita Marcus ».
 Certaines sections sont pourvues de signes de reprise et forment donc des boucles. Mais tout le contexte est si homogène que je ne décèle pas les limites du modèle ; la perception n'a donc pas de repère pour distinguer entre variante et répétition. Et le jugement ?

The image displays five systems of musical notation for piano. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The notation is highly rhythmic and complex, featuring numerous repeat signs (double bars with dots) and first/second endings. The music is written in a style characteristic of Morton Feldman, with a focus on texture and rhythm over traditional melodic lines. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 16/8.

interne d'un certain poids³. » Cette synthèse qui, sur la base du cas particulier, présent, convoque les occurrences passées et attendues, constitue le présent orienté, déployé dans le temps en direction de « l'arrière » et de « l'avant ».

Les occurrences isolées de présents passés (le premier modèle et tous les modèles suivants des répétitions présentes) sont saisies dans la mémoire, qui nous livre les occurrences à l'aune desquelles nous mesurons les phénomènes actuels et déterminons une répétition. À son tour, la détermination ou re-présentation postule en contrepartie un passé, ou, comme le dit Bergson : « Chaque présent actuel n'est rien d'autre que du passé à l'état de sa plus grande contraction. » Et Hegel : « La différence de temps n'a pas d'intérêt pour la pensée. »

Or, au moment de son existence, le présent, ce maintenant contracté – et dans notre contexte, la répétition présente – est consciente en même temps de sa disparition, c'est une « action destinée à l'auto-extinction ». Sur la toile de fond de la contraction de présents disparus, la couche actuelle se trouve en transition constante vers ce déclin. Ainsi, la répétition devient désormais aussi une catégorie du futur : en rassemblant en lui les présents actuels et passés, l'esprit projette l'attente du retour éternel dans l'espace-temps postulé, qui est justement constitué de cette attente.

Le principe de la répétition, pour l'esprit « percepteur », est donc, très foncièrement, le phénomène qui lui rend le temps perceptible. Grâce à elle, il élargit sa perception sensorielle présente d'un événement en une présence du passé, en

recourant à des expériences plus anciennes, à des modèles et variantes connus, et en une présence du futur, en prolongeant – du fait qu'il perçoit son déclin – la perspective de la répétition et en attendant d'autres occurrences.

CATÉGORIES DE LA RÉPÉTITION

L'analyse traditionnelle des formes musicales opère la plupart du temps avec les adjectifs « semblable » et « différent », en y ajoutant parfois « contrastant » et « sans rapport » ; elle essaie ainsi de classer les rapports entre les parties selon le degré de répétition. Le travail consiste alors à définir exactement les termes, à les réactualiser, puis à les adapter à la situation de la manière souhaitable (trop souvent dictée par le but à atteindre) pour arriver à un résultat exprimable. Ce travail doit être fourni pour chaque cas particulier, mais ses bases de décision (qui sont nécessairement *subjectives*) sont soustraites à la discussion.

Même des approches très relativistes comme le principe d'identité de Hegel (« l'Absolu est l'identité de l'identité et de la non-identité ») ou des formules comme « la répétition dépend du troisième terme de la comparaison » s'arrêtent à une détermination de l'objet générale, mais laissée à la discrétion de l'individu. Les définitions changent ainsi de cas en cas et manquent pourtant le but.

J'aimerais essayer à mon tour de déterminer les critères de définition plus précisément et de façon plus structurée, de manière à obtenir des outils qui se rapprochent des

3. *Différence et répétition*, puf, Paris 1968, p. 96-97.

prémises fondamentales de la répétition. Je me sers pour cela des « critères de la représentation » mis au point par des philosophes comme Michel Foucault et Gilles Deleuze.

« Représenter » signifie ici traduire en un objet de contemplation mentale – condition indispensable pour saisir un phénomène – l'essence indivisible de l'être. Cette traduction peut être décrite selon quatre critères, applicables sans autre modification au processus qui consiste à éprouver la répétition comme une contemplation mentale et une mise en rapport.

IDENTITÉ DU CONCEPT

Le « concept » au sens de « représentation mentale » résume ce qu'il y a de général dans le particulier. Il condense en quelque sorte le dénominateur commun de cas d'apparence identique. Il établit ainsi entre le général et le particulier le même rapport que celui qui existe entre la répétition (dans l'imagination) et l'occurrence isolée. Dans les deux cas, il y a

abstraction des différences au profit d'une identité supérieure. Le concept décrit deux mouvements contraires : il est d'une part cette généralité abstractrice qui se forme dans l'esprit (ce que Hegel appelle « négativité absolue »), de l'autre ce qui crée le premier et décrit cette généralité, ce qui affirme l'identité. Il cherche le général et le crée.

En ce qui concerne la répétition (qui est à son tour la base de la formation du concept), l'appréhension conceptuelle consiste donc à rechercher et dégager les éléments communs (choix entre plusieurs possibles) de la totalité des phénomènes perçus par les sens. Le concept est une tentative de faire coïncider dans l'esprit deux ou plusieurs objets matériels séparés et indépendants jusqu'à ce que l'esprit puisse leur attribuer une identité commune. (Ce concept, rappelons-le, est lui-même totalement étranger aux objets ; quand nous baptisons quelque chose « thème », cela n'a rien à voir directement avec l'événement acoustique concerné.)

Le concept est un élément du langage. Il ne reflète pas seulement les raccourcis mentionnés qui fondent une

die höchste Note zuletzt
the highest note last

die höchste Note zuletzt
the highest note last

Du concept au jugement – IV
Arnold Schoenberg, « Fünf Stücke »
op. 23/5, valse. Transition
au 2^e thème (levée mes. 19-29).

La série se répète indiscutablement.
Les prédicats correspondants
sont sans nombre, si bien que la
perception se concentre sur la figure
musicale, qui est indépendante
de la série et se transforme
constamment, par petites touches.

Adagio sostenuto (♩ = 92)
Appassionato e con molto sentimento

Una corda mezza voce

poco cresc. *cresc.*

identité, mais aussi les conventions sociales et les modes de perception. Il dépend à la fois de la situation historique (on appliquera pas le concept de « série » à la musique baroque, ou alors, tout au plus, et moyennant modification, à Machaut ou Dufay) et de la structure ou de la syntaxe de la langue. Selon ses modalités, chaque langue forme des concepts différents, donc des visions du monde différentes. Que signifie par exemple le « temps » dans une langue qui ne connaît pas de temps verbaux, et qui ne peut donc pas dire « j'allais » ou « j'irai » ?

Il faut constater ici que la recherche du dénominateur commun de deux objets tend à n'avoir pas de limite. Comme notre conscience, reflétée dans le langage, peut disséquer n'importe quel objet total et fermé en autant d'aspects qu'elle veut, l'établissement de rapports au simple niveau du concept tend à l'arbitraire. Si je subsume par exemple un objet quelconque sous le simple concept de « l'existence », il sera congruent par cet aspect avec toutes les autres « existences » et se répétera en tout, à ce niveau.

Passons à des exemples musicaux ! On sait que beaucoup d'analyses de pièces de Schoenberg se bornent à énumérer les différentes formes de la « série » qui se répètent constamment, et l'on sait très bien aussi que cette fixation sur le concept de série passe largement à côté de la substance musicale. De même, nous passons à côté de beaucoup de choses en ne recherchant que les répétitions du « thème » d'une fugue ou d'un « accord » chez Wagner. Il peut être instructif, d'un autre côté, d'appliquer un concept tel que « raclement » à des événements qui paraissent totalement différents, en surface, dans une pièce pour orchestre de Lachenmann. L'histoire de la musique du XX^e siècle a montré que chaque événement musical isolé peut être disséqué en autant de paramètres que l'on veut (hauteur, nuance, timbre, mais aussi lieu, genre d'émission, attitude intérieure, teneur en bruit, etc.), et que ces paramètres peuvent tous être classés dans des structures propres – donc répétitives. Que ces répétitions structurelles, fortement dépendantes des concepts, ne soient pas forcément d'intérêt pour la perception est une évidence, depuis les motets isorythmiques d'un Guillaume Dufay et la parenté sous-cutanée des thèmes beethoveniens.

À part le niveau conceptuel, c'est-à-dire l'établissement du dénominateur commun pour déterminer le niveau de la répétition, il nous faut aussi – et c'est un besoin de toute analyse – d'autres facteurs de détermination qui agissent

comme des correctifs de cette tendance au débordement infini, et qui se meuvent à d'autres niveaux qu'à celui du mental.

DIFFÉRENCE DE PRÉDICAT

La répétition est rapportée à des éléments qui partagent le même concept et qui sont pourtant vraiment distincts ; bien qu'ils ne sachent rien l'un de l'autre et qu'ils n'aient rien de commun en tant qu'objets, ils sont saisis par notre esprit comme partiellement congruents selon le processus d'abstraction décrit plus haut. Au sein d'une répétition, cet élément distinctif nous apparaît comme une différence, qui est donc constitutive de chaque répétition et qui s'exprime dans le prédicat (ou attribut).

Contrairement au concept, qui recherche le dénominateur commun, le prédicat désigne le distinctif, ce qu'il y a de singulier dans l'objet, il différencie le concept pour en faire un objet individuel. Or les prédicats ne décrivent pas les contraires en termes négatifs, ils ouvrent plutôt ensemble un champ de disparates, un réseau de différences et d'écartes qui gravitent cependant tous autour du même concept. Les appréhender comme contraires reviendrait à les raccourcir.

Par un mouvement contraire, les différences « refoulées » en quelque sorte dans le prédicat permettent la formation du concept, du général, de l'identique ; elles assument donc dans le principe hégélien le rôle de la non-identité de l'identité, qui est constitutive de la répétition.

Des concepts tels qu'« enchaînement harmonique », « notes mélodiques » ou « distribution métrique » nous permettent par exemple de définir le retour de la section A du mouvement lent de la Sonate op. 106 de Beethoven comme reprise, donc comme répétition du commencement, et de négliger d'abord les différences manifestes, bien que les éléments musicaux décisifs pour la perception soient totalement noyés par le contexte (*exemple 1*).

Alors que le concept est un élément de l'esprit et du langage, le prédicat touche notre sentiment, comme le montre particulièrement bien notre exemple. Il déploie « les ailes de l'âme » et rattache la perception passée au sentiment présent. Si, au niveau du concept, ce dernier est lui-même la prémisses de la connaissance, les prédicats, à leur niveau, ne sont que circonlocution, tâtonnement dans le noir, même s'ils paraissent se couler eux aussi dans le langage, face à la tension inexprimable des différences.

SIMILITUDE DE LA PERCEPTION

Si concept et prédicat concernent la connaissance mentale et le sentiment spirituel, la perception se meut au niveau de l'expérience sensorielle du monde, de l'activité des sens et de leur structuration. Elle est l'ensemble des activités de l'organisme qui permettent le contact entre l'objet extérieur, séparé de nous, et les domaines intérieurs qui sont capables de connaître, enregistrer, juger et comparer. La perception transporte les phénomènes dans la conscience.

La base de la perception est le fait que l'organisme a acquis des visions précises du monde dans lequel il vit, visions qui lui permettent d'attribuer un sens aux signaux qu'il reçoit. On aborde ici la dimension du temps dans la perception. Non seulement la perception est fondée sur l'expérience, sur le vécu antérieur, et structure les stimuli de la manière éprouvée qu'elle connaît, elle développe aussi une mémoire propre pour ses voies. De même qu'en neurologie, au niveau de l'organisation des circuits nerveux, les synapses souvent excitées se renforcent et s'accroissent, de même les modes de perception se gravent dans l'organisme et sont réactivés et rappelés lors de phénomènes semblables.

La perception est aussi peu neutre que la formation des concepts et l'expérience de la différence. Elle connaît d'une part des prémisses psychiques, qui dépendent de chaque sujet « percepteur » et ne peuvent donc être définies dans l'absolu (comme l'attention, la motivation, la cognition, la discrimination et la mémoire) ; elle possède d'autre part une structure qui résulte raisonnablement de l'évolution à la fois individuelle et propre à l'espèce (que la psychologie gestaltiste traduit dans les lois de l'« hypersommativité », de la « transponibilité », du remplacement, du groupement et du rapport premier plan/arrière-plan).

Avec toute sa complexité, la perception joue le rôle de l'instance de contrôle qui circonscrit, alors que le concept fonde l'identité et que les prédicats opèrent la différenciation. Lorsque l'affirmation des identités d'aspects isolés d'un événement récurrent tend à ne pas connaître de limite logique, et que les différenciations attachées au concept par les prédicats ne circonscrivent pas davantage ce que nous voulons déterminer comme répétition, la similitude de la perception, c'est-à-dire le rappel, par la perception, de ses conditions et de ses voies, nous fournit un cadre qui tranche entre ce qui est répétition, pour nos sens, et ce qui n'est qu'une relation purement conceptuelle (fondatrice, éventuellement, d'un sens caché).

Revenons à l'exemple de Beethoven ! Tandis que les concepts évoqués plus haut font ressortir des identités entre les deux sections et que les prédicats traduisent les différences, l'audition décide en fin de compte si nous reconnaissons la reprise comme telle. Et il apparaît immédiatement dans quelle mesure cette audition dépend directement de nos connaissances et de nos expériences, de notre capacité à mémoriser une mélodie et de bien d'autres conditions.

Il peut arriver que des répétitions immédiatement perceptibles assument des fonctions musicales totalement différentes, voire contraires. Les connexions peuvent être établies, mais aussi dissoutes (par exemple en cas de répétition mécanique), l'affirmation peut se transformer en question, l'arbitraire être souligné plutôt qu'exclu. Autres alternatives possibles : rapprochement identificateur des auditeurs / mise à l'écart et rejet ; balisage de l'écoulement du temps / arrêt ; mise en relief de la différence / accentuation de l'identité ; monotonie / progression affective ; refoulement de la nouveauté / augmentation de la tension en direction de la nouveauté.

ANALOGIE DU JUGEMENT

Le jugement est la fin et la récapitulation du processus de détermination de la répétition. Une fois que les autres catégories (concept, prédicat, perception) ont livré leurs critères, le jugement prend sa décision, dit oui ou non, et partage les objets (dans leur intégralité, ou seulement sous un de leurs aspects) en objets qui se répètent et objets étrangers.

Alors que le concept concerne la connaissance mentale, le prédicat l'expérience spirituelle et la perception l'activité des sens, le jugement élargit ces niveaux à l'être social du sujet « percepteur », parce qu'il postule une sorte d'esprit communautaire et de bon sens, ces deux qualités formant un « étalon », une « justice ». Même si les autres éléments qui fournissent les indices ne sont pas concevables sans leur conditionnalité enracinée dans le social, ils peuvent se produire en tant que déterminations individuelles. Seul le jugement a besoin en tant que tel de la collectivité, parce qu'il se manifeste à l'extérieur et doit être communicable.

D'où l'analogie. C'est elle qui constitue l'essence du jugement. Elle assume la médiation entre identité et différence, elle forme le milieu (flottant) entre le Même, c'est-à-dire l'impossible, et le Voisin, c'est-à-dire ce qui est différent et sans rapport (tout aussi impossible). Le jugement tire ses conclusions de plusieurs cas qui peuvent être mis en relation par analogie, et qui ne reflètent pas seulement les expériences du sujet isolé, mais celles des plusieurs sujets.

CONCLUSION

À considérer les quatre étapes proposées pour déterminer la répétition, on en découvre le vaste champ de possibilités. La plus simple serait alors la boucle (*loop*), c'est-à-dire la répétition immédiate et identique d'une figure musicale dans tous ses paramètres, parce qu'elle traite tous les niveaux de la même manière : concepts inchangés, variation infime des prédicats (seules comptent la différence de temps et la modification de la mémoire), mêmes voies pour la perception, jugement sans aucun doute. (Fréquemment, d'ailleurs, l'attention n'est pas guidée vers les écarts et modifications minimales, qui sont inévitables, quelle que soit la précision des exécutants, mais on admet une reproductibilité parfaite, quasi technique ; à cause de l'usure toujours plus rapide des modèles changeants, l'intérêt se concentre uniquement, en fin de compte, sur le simple nombre des boucles et sur les enchaînements avec le modèle suivant.)

Il pourrait cependant y avoir une autre manière d'aborder le phénomène, qui parte des interdépendances de ses conditions et qui « liquéfie » le réseau des critères au lieu de le consolider. Il est par exemple évident que notre perception dépend de nos concepts. Pourquoi alors ne pas les développer et orienter sans cesse la perception de la répétition vers des domaines qui lui échappent à l'accoutumée (proportions, rapports d'intervalles, rythmes combinés, bruits annexes, gestes du corps, etc.) ? Ou déstabiliser nos jugements, qui sont les résultats socialisés des processus mentaux, affectifs et sensoriels, pour les conduire vers l'incertitude et rendre leur subjectivité supportable ? Pourquoi enfin, au lieu de donner les réponses les plus simples possibles, ne pas exploiter « l'engrenage de la répétition » de manière à utiliser et développer toute notre vaste souplesse mentale, affective, sensorielle et sociale ?

Exemple 1b

84 *dim.* *smorzando*

87 *pp espressivo cresc.* *poco a poco due ed allora tre corde* *sempre legato*

89 *sempre cresc.* *dimin.* *cresc.*

91 *molto espressivo* *dimin.*

93 *cresc.* *dimin.*

95 *p* *cresc.*

Bibliographie

- Klaus Mainzer, *Zeit*, Munich 1999
- Günter Dux, *Die Zeit in der Geschichte*, Francfort/M. 1992
- Norbert Elias, *Über die Zeit*, Francfort/M. 1988
- Saint-Augustin, *Les Confessions*, Gallimard, « La Pléiade », Œuvres I, Paris 1998.
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, Gallimard, Paris 1963
- Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Paris 1962
- Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, puf, Paris 1968