

**Zeitschrift:** Dissonance

**Band:** - (2003)

**Heft:** 84

**Artikel:** Psittacisme ou bonheur du retour perpétuel du même? : Considérations sur le succès actuel de la boucle

**Autor:** Schönenberger, Roland

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-927869>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

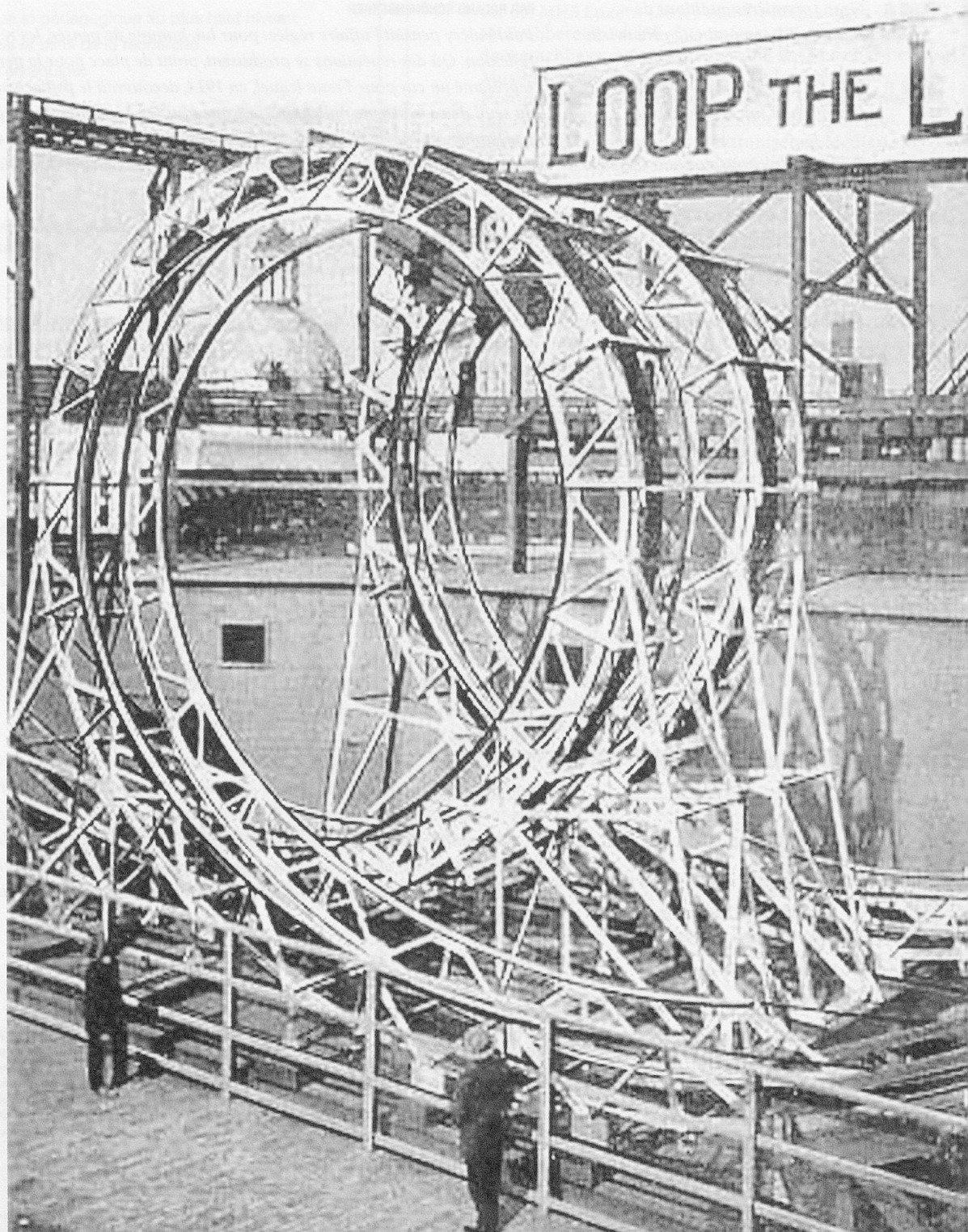
**Download PDF:** 17.11.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# PSITTACISME OU BONHEUR DU RETOUR PERPÉTUEL DU MÊME ?

PAR ROLAND SCHÖNENBERGER

*Considérations sur le succès actuel de la boucle*



« Now I will tell of the meaning to me  
in repeating, of the loving there is  
in me for repeating. »

Gertrude Stein, *The Making of the Americans*

« *Is it live or is it Memorex? Who knows?* », tel était le slogan des cassettes audio Memorex en 1974. Des années avant la révolution numérique, la prise de son se vantait de rendre mécaniquement un événement avec une telle authenticité que la différence entre copie et original pouvait être tenue pour négligeable – c'était la « haute-fidélité ». Entre-temps, la reproductibilité a gagné d'autres domaines – pensons à la brebis Dolly et à tous les clones de la génétique ! Le motif romantique du double (*Doppelgänger*) se démultiplie infiniment dans la galerie des glaces de l'époque post-moderne. Y a-t-il encore des expositions d'art contemporain sans moniteurs sur lesquels les vidéastes présentent leurs travaux en boucle perpétuelle<sup>1</sup> ? La musique joue un rôle essentiel dans ces redites obsessionnelles des médias. Tant les chaînes de musique classique que de variétés sont dominées par un ensemble limité de « rengaines » diffusées à longueur de journée. Le symbole pop de cette tendance à la félicité du retour perpétuel est la boucle (*loop*), qui a connu un essor rapide dans la foulée de la production électronique et numérique de musique. Dans les années 1990, le *looping* réalisé avec des appareils numériques est devenu une mode compulsive qui, dans le giron de la musique techno, a débouché sur une culture de la récurrence, une véritable *loop mania*<sup>2</sup>.

On sait que la musique populaire et celle de danse se fondent largement sur des schémas répétitifs. On sait aussi qu'en poussant la différenciation à l'extrême, la musique d'avant-garde, héritière de la musique savante, s'est fourvoyée dans une impasse et continue à avoir peur de la répétition. Quand on parle de répétition, on évoque forcément le mouvement de la *minimal music*, lancé en 1964 par Terry Riley dans *In C* pour s'opposer délibérément à l'École de Darmstadt. Bien que le traitement de la répétition y soit subtil, les résultats musicaux restent ambigus. Riley a sombré dans la méditation ésotérique, Phil Glass est devenu vedette pop ; seul, Steve Reich continue à développer la technique minimaliste et a produit des compositions convaincantes, comme *Music for 18*. En 2002, le compositeur et improvisateur viennois Bernhard Lang, qui travaille depuis 1997 à un cycle intitulé *Differenz/Wiederholung*, a présenté à Darmstadt son « Loop Aesthetics ». La culture de la boucle aurait-elle investi ainsi l'ancienne citadelle de la différence ?

Avant de répondre à la question de savoir si la différence a été vaincue par la répétition, je voudrais me livrer à quelques considérations plus générales. Le chapitre « Signes de la reproductibilité » examine les prémisses structurelles, « Machines à répétition » les prémisses historiques ; « Mouvements de la répétition » tente enfin de répondre à la question posée.

## SIGNES DE LA REPRODUCTIBILITÉ

« Le mythe est une histoire dont la fraîcheur augmente  
au fur et à mesure des répétitions. »  
Elias Canetti, *Die Fliegenpein*

Il n'y a que quelques années que l'omniprésence du phénomène de la répétition a suscité l'intérêt des théoriciens<sup>3</sup>. Un des premiers ouvrages de référence est *Différence et répétition* de Gilles Deleuze (1968), qui se penche sur le débat philosophique lancé par Kierkegaard et Nietzsche, mais en embrassant un vaste champ et en fournissant un examen approfondi des notions utilisées. Du point de vue esthétique, Deleuze est très proche du *pop art* et se révèle tributaire de l'idée, propagée après Mai-68, d'intégrer l'art dans la vie quotidienne : « Même la répétition la plus mécanique, la plus quotidienne, la plus habituelle, la plus stéréotypée trouve sa place dans l'œuvre d'art, étant toujours déplacée par rapport à d'autres répétitions, et à condition qu'on sache en extraire une différence pour ces autres répétitions. Car il n'y a pas d'autre problème esthétique que celui de l'insertion de l'art dans la vie quotidienne<sup>4</sup>. » Cette citation prouve à elle seule que différence et répétition sont des notions appariées pratiquement inséparables.

Les répétitions sont un aspect incontournable de la vie quotidienne. Sans parler des fonctions répétitives du corps humain, les rythmes vitaux de (presque) toutes les civilisations se fondent sur des schémas qui se répètent chaque jour. Cependant, l'importance d'un phénomène existentiel ne suffit pas à justifier son exploitation en esthétique, et l'on constate effectivement que la répétition n'a joué longtemps qu'un rôle secondaire dans l'art européen. La musique savante l'a reléguée à la préhistoire de la musique : « Si l'on tente d'énumérer les traits qui composent l'image de la musique primitive, la caractéristique la plus saillante, en ce qui concerne le matériau sonore, sera l'emploi d'une note ou d'un petit nombre de notes, revenant avec une monotonie lassante dans la répétition constante d'une seule et même note, ou d'une seule et même phrase<sup>5</sup>... »

1. Les manifestations consacrées au phénomène de la boucle (*loop*) restent cependant rares. Le seul exemple que je connaisse est l'exposition « Loop – Alles auf Anfang » de Klaus Biesenbach, présentée à Munich et New York.

2. Cf. sur Internet [www.loopmania.com](http://www.loopmania.com) ou [www.loopers-delight.com](http://www.loopers-delight.com), entre autres.

3. Pour une introduction et complète, cf. Marianne Gronemeyer, *Immer wieder neu oder ewig das Gleiche (Innovationsfieber und Wiederholungswahn)*, Darmstadt 2000. Les aspects existentiels du sujet ont été discutés entre autres par Kierkegaard, Nietzsche, Freud et Deleuze. Des réflexions d'ordre esthétique se trouvent notamment dans la rhétorique classique ou – *passim* – dans l'Esthétique de Hegel, chez Jean Paul, Deleuze, etc. Carola Hilmes et Dietrich Mathy (dir.), *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*, Opladen/Wiesbaden 1998, est un recueil stimulant d'articles.

4. Gilles Deleuze : *Différence et Répétition*, puf, Paris 1968, p. 375.

5. Guido Adler (dir.) : *Handbuch der Musikgeschichte*, Tutzing 1961, tome 1, p. 5.

La relégation au passé primitif n'est pourtant que la moitié de la vérité. Car dans l'ornementation et l'architecture, les formes répétitives ont eu leur place et ont été des éléments fondamentaux de structuration de l'espace (voir plus loin). La répétition jouait un rôle dans différents domaines de la rhétorique ancienne : la théorie de l'invention (*inventio*) la réglait au niveau des idées (*rerum repetitio*), celle du style (*oratio*) au niveau des mots. Dans son important ouvrage sur la rhétorique, Pierre Fontanier résume ainsi ces emplois de la répétition qui ont à peine varié pendant des siècles : « La répétition consiste à employer plusieurs fois les mêmes termes ou le même tour, soit pour le simple ornement du discours, soit pour une expression plus forte et plus énergique de la passion<sup>6</sup>. » Ornement ou emphase, tels sont les pôles qui ont aussi dicté longtemps l'emploi de la répétition dans la musique.

Les études de linguistique et de sémiotique ont certes mis en lumière que la différence est le principe fondamental de la langue ; mais elles ont aussi montré que la reproductibilité est une prémisses indispensable pour tout genre de sémantique. Les langues se fondent sur un mélange équilibré de redondance et de différence. Que l'on postule que l'univers entier est constitué de signes qui n'attendent que d'être déchiffrés, ou que l'on admette qu'il y a un seuil sémiotique séparant le royaume des signes de l'existence sans signes, ces derniers sont la base de la communication, de la compréhension et de l'action de tous les êtres humains. Mais pour que quelque chose soit perçu comme signe, il faut d'abord qu'il soit répétable. « Un signe, c'est ce qui se répète », note donc Roland Barthes. « Sans répétition, pas de signe, car on ne pourrait le reconnaître, et la reconnaissance, c'est ce qui fonde le signe<sup>7</sup>. » La reproductibilité du signe postule une standardisation, qui est donnée, dans les œuvres écrites. Dans la vie réelle, cependant, il se produit nombre de manifestations qui ont un sens, mais qui ne prennent pas la forme de signes. « Donc le regard n'est pas un signe, et cependant il signifie<sup>8</sup>. »

Il y a aussi des répétitions au niveau du vocabulaire. Par permutation, le nombre fixe des lettres de l'alphabet latin engendre des milliers de mots. À leur tour, les mots donnent des phrases, dans lesquelles des pronoms ou des verbes comme « être » ou « avoir » reviennent constamment. En musique, le matériau de base est formé par les douze demi-tons de l'octave – quand celle-ci n'est pas divisée en tiers, quarts ou huitièmes de ton. Si le diatonisme a été le « vocabulaire » incontesté de la musique occidentale jusqu'à

la fin du romantisme, son rôle a été repris au XX<sup>e</sup> siècle par le sérialisme, dont les séries étaient répétées et variées par permutation.

Dans la linguistique, les structures grammaticales dictent les combinaisons possibles des unités élémentaires de sens. Ces schémas répétés garantissent le taux de redondance requis pour que nous donnions un sens aux mots assemblés en phrases. En architecture aussi, les répétitions d'éléments ou de figures données structurent l'espace et le temps. La récurrence du même donne à l'espace informe et au temps amorphe l'ordre d'une mesure. Ces ordres régissent notre perception, ils procurent à l'homme une impression de sens. Dans la première musique polyphonique, le *cantus firmus* assurait à l'arrière-plan l'ordonnance du discours musical. À l'époque baroque, des schémas rythmiques et affectifs typiques donnent des mouvements reconnaissables comme la pavane, l'allemande ou la courante. À l'époque classique, la périodicité du mètre est un facteur d'ordre et de compréhensibilité – à côté des cadences et des oppositions de rythme. La musique moderne s'est souvent fondée sur un matériau sériel, mais si différencié que l'absence de redondance en reléguait le discours musical à l'arrière-plan et qu'elle était perçue comme un phénomène spatial et temporel abstrait<sup>9</sup>.

Signes, vocabulaire, grammaire – les répétitions opèrent à tous les niveaux. Mais elles ne sont pas indépendantes, elles font partie d'un système linguistique structuré, c'est-à-dire différencié. L'interdépendance différence/répétition obéit aux besoins de la communication. Le retournement en faveur de la répétition est dû en particulier à des évolutions techniques.

## MACHINES À RÉPÉTITION

Dans le film *Der Zittervirtuose* (1934), le comique allemand Karl Valentin exploite la répétition avec autant de drôlerie que de mordant. Un pauvre cithariste se produit en public, à toutes les peines du monde à installer son lutrin et sa musique, finit par commencer, mais s'emberlificote juste avant la fin du morceau entre deux signes de reprise. Le film se termine par un montage en accéléré dans lequel le virtuose tourne en rond dans ses répétitions et vieillit sans jamais conclure son morceau.

En 1882, tandis que Nietzsche lançait la formule de l'« éternel retour du même » dans la première édition du *Gai Savoir*, Edison, Bell et Emil Berliner, inventeurs respectifs

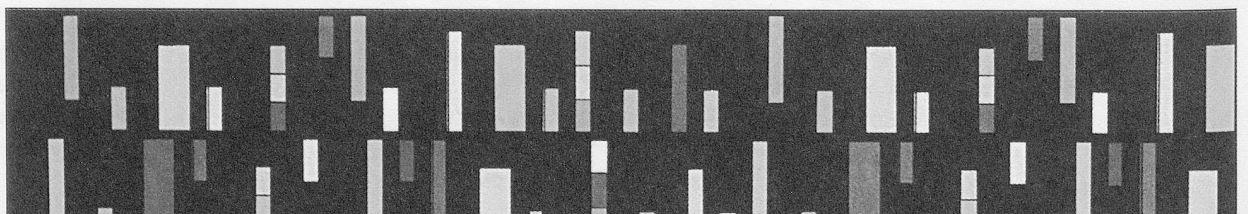
6. Pierre Fontanier : *Les figures du discours*, Paris 1997, p. 329.

7. Roland Barthes : *Œuvres complètes II, Droit dans les yeux*, Paris 1995, p. 737.

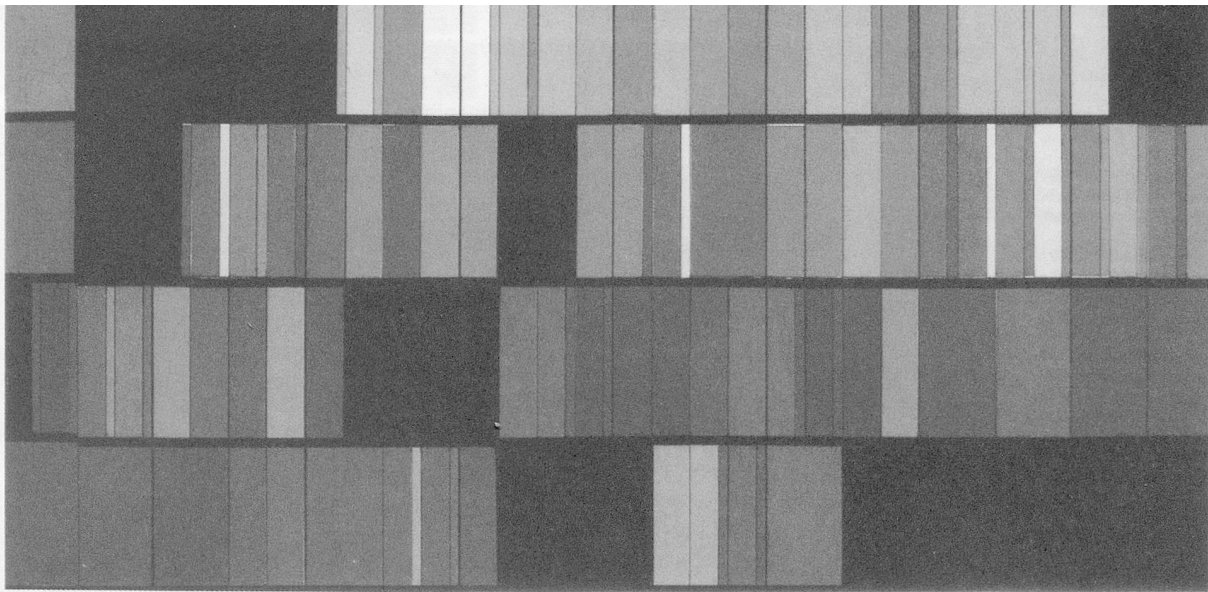
8. *Ibidem*, p. 737.

9. Hans Werner Henze est un des rares compositeurs à avoir continué de travailler sur la musique en tant que langage. Dès 1975, il voit la pire menace dans la répétition omniprésente et incessante. « Il y a aujourd'hui un risque terrible – parce que partout où l'on va, on est bombardé de musique – que cet état se fige dans une sorte de paralysie de l'oreille et des organes des sens. Au lieu que l'âme et l'intellect de l'homme soient éveillés à la compréhension de la musique en tant que langage – faisant partie de la langue des signes de notre civilisation –, on assiste à une bêtification totale, un appauvrissement des possibilités de percevoir ces signes sous leur forme pure. » (Hans Werner Henze, *Musik und Politik*, Munich 1976, p. 240 sq.).

Luigi Veronesi :  
Anton Webern,  
*Variations pour  
piano op. 27,  
Variation II  
(visualisation  
chromatique)*



Luigi Veronesi :  
Bach,  
« Contrapunctus II »  
de « L'art  
de la fugue »  
(visualisation  
chromatique)



du phonographe et du gramophone, expérimentaient précieusement les techniques censées réaliser le retour du même en musique. Bien qu'il fallût attendre encore des années avant que la reproduction du monde acoustique ne fût vraiment automatisée, on peut dire que depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, le monde occidental a été submergé de produits de masse, fabriqués à la chaîne dans les usines, offerts à un prix standard dans les grands magasins, et toujours plus uniformes. Dans son essai de 1936 sur *L'œuvre d'art à l'âge de sa reproductibilité technique*, le philosophe allemand Walter Benjamin soulignait déjà l'influence des inventions techniques sur notre perception : « La manière dont la perception sensorielle de l'homme s'organise – le médium dans lequel elle se produit – n'est pas seulement naturelle, elle est aussi conditionnée par l'histoire<sup>10</sup>. » Dans le cas du phénomène de la répétition, l'influence du développement de la technique est décisive.

La première impulsion qui modifiera le traitement de la répétition est l'invention de la bande magnétique, qui donne d'ailleurs naissance au concept de boucle (en anglais, *loop*). Coïncidence amusante, c'est à peu près à la même époque que le mathématicien anglais Roger Penrose imagine son escalier infini (*Penrose Stairway*, 1948), rendu célèbre par les lithographies du graveur néerlandais Maurits Cornelis Escher (*Escaliers montants et descendants*, 1960 ; *Cascade*, 1961).

L'un des premiers musiciens à expérimenter avec les outils de reproduction que sont le disque et la bande magnétique est l'ingénieur du son Pierre Schaeffer. En 1944, il ouvre un studio d'essais radiophoniques et présente en 1948 ses *Cinq Études de bruits*. Dans ces études expérimentales, Schaeffer module les paramètres hauteur, durée et amplitude de fragments sonores « trouvés » (on parlerait aujourd'hui de *samples*) et les assemble en collages. Dans *Étude violette*, les sons sont déjà plus abstraits, et Schaeffer introduit des passages répétés (en boucle) en guise d'éléments formels. En 1948, il crée également dans *Étude pathétique* un mélange irisé de fragments chantés et utilise pour la première fois une technique de grattage (*scratching*) qui sera popularisée par le mouvement *hip-hop*.

Pourtant, vers la fin des années 1950, le charme d'une musique électronique gagnée péniblement à partir de disques et de bandes magnétiques s'épuise. Le travail à l'enregistreur, et notamment sur les boucles sonores, reçoit de nouvelles impulsions d'Amérique où, au début des années 1960, le *pop art* favorise l'emploi décomplexé de matériaux

préexistants. John Cage présente avec *Rozart Mix*<sup>11</sup>, un collage bariolé de boucles et de découpures magnétiques : rires de bébé, fragments de conversation, musique enregistrée donnent un aperçu complet de l'ambiance sonore de l'époque, présentée dans un tourbillon chaotique. Ce mixage de Cage a probablement inspiré la seule production des Beatles sur bande magnétique, *Revolution No. 9*, mais aussi les précurseurs de la culture *Mix/Remix* des années 1990.

Si *Rozart Mix* est une célébration et l'incarnation de la reproductibilité du monde acoustique, l'intérêt pour les *tape loops* prend une direction moins agitée sous le soleil psychédélique de Californie. Dans *Mescaline Mix* (1960-1962), Terry Riley déploie une longue arche – un paysage de rêve (ou de cauchemar) – en manipulant et dénaturant des enregistrements en boucle de voix et de piano, qui disparaissent et reparaissent sous forme éthérée. Il est intéressant de noter que Riley travaillait aussi bien à la maison (« j'avais un appareil bon marché [une Wollensack] pour jouer les boucles et un autre appareil bon marché pour les enregistrer ») qu'en studio (« Ramon Sender, qui mettait sur pied le Centre de musique électronique du Conservatoire de San Francisco, m'avait invité à y travailler. Bien que le studio de Ramon fût modeste, il avait bien plus de quincaillerie que moi, y compris un échoplexe, c'est-à-dire un système pour les boucles magnétiques. »). Au début des années 1960, la technique était donc suffisamment développée pour qu'on puisse produire en studio.

L'étape décisive de l'émancipation de la répétition<sup>12</sup> survient en 1963 à Paris, où Riley est invité à fournir la musique d'une production théâtrale de *The Gift*. Riley enregistre le quartette de Chet Baker (en groupe et séparément) et une voix. L'ouvrage commence par un *standard* conventionnel de jazz (Baker jouant *So what* de Miles Davis), puis certains fragments se mettent en boucle, s'enferment dans des échos et s'empilent en *clusters* par imitation canonique ; le *standard* se transforme en tableau répétitif, mais abstrait. On perçoit ici la naissance de la *minimal music* à partir de l'esprit de la bande magnétique expérimentale<sup>13</sup>.

Au cours du travail sur *Music for «The Gift»*, Riley met au point avec ses techniciens un système de deux enregistreurs Revox qu'il nomme « *Time-Lag Accumulator* », et qu'il utilisera par la suite pour ses *tape loops*. Par l'intermédiaire de Cornelius Cardew et du Scratch Orchestra, cette première machine passe en Angleterre, chez Brian Eno, qui l'emploie pour la bande son du film *Berlin Horse* (1970).

10. Walter Benjamin : *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Francfort/M. 1963, p. 14.

11. Unique (et première ?) œuvre de Cage, avec *Newport Mix* (1967), pour *tape loops*.

12. « Ainsi, en somme, ma contribution aura été d'introduire la répétition dans la musique occidentale comme ingrédient principal, sans la moindre mélodie au-dessus, sans rien que des motifs répétés, des *patterns* musicaux. »

13. L'œuvre donne simultanément un avant-goût des *mixes* et *remixes* des DJ expérimentaux. Dans *Optometry*, DJ Spooky commence également par un morceau de jazz, qu'il déconstruit ensuite.



Puis, par Eno, la machine tombe dans les mains du guitariste Robert Fripp, qui rebaptise le *time-lag accumulator* « Fripper-tonics » et exploite cette technique en direct, pour la première fois, dans ses improvisations en solo<sup>14</sup>. Les boucles utilisées par Brian Eno, Robert Fripp et Jon Hassell dès les années 1980 dans les premières « pièces d'ambiance » restent longtemps un secret d'initiés, jusqu'à ce que la *techno* déclenche l'avalanche des *beats* répétitifs<sup>15</sup>. S'ouvre alors l'âge d'or de la boucle dans la musique électronique populaire, qui, sur le plan musical, se limite pourtant la plupart du temps à reproduire électroniquement les formes connues.

## MOUVEMENTS DE LA RÉPÉTITION

« Scylla et Charybde de l'esprit : trop en dire ou dire trop souvent peu de choses. »  
Elias Canetti, *Die Fliegenpein*

Depuis la Renaissance, l'art et la musique savante sont dominés par le mythe du créateur génial de chefs-d'œuvre. C'est de là que provient le principe que chaque œuvre doit créer du neuf et, en toile de fond, la croyance au progrès. Beethoven dépasse Mozart et Haydn, les romantiques cherchent à vaincre le père – Beethoven –, jusqu'à ce que Wagner mette en scène, à Bayreuth, l'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*), paroxysme du culte du génie. Dans l'évolution des formes musicales, la répétition est repoussée toujours plus à la marge par le principe du développement différencié.

Dans les expériences artistiques de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, apparaissent pour la première fois des œuvres d'art qui s'opposent aux excès de la différenciation

et de la stylisation en cultivant ouvertement la répétition (banale). Cet usage expérimental de la répétition fait appel d'une part aux civilisations non-européennes, mais il révèle d'autre part le potentiel subversif libéré par les répétitions. En musique, l'exemple par excellence, ce sont les *Vexations* d'Erik Satie. Le titre évoque aussi bien l'acte de maltraiter, que l'effet de frustration ressenti. Satie résume magnifiquement la situation : si les répétitions sont bien tolérées à dose modérée, et qu'elles ne sont pas perçues, la plupart du temps, tout change quand elles osent se mettre en avant. L'œuvre de Satie devra d'ailleurs attendre longtemps pour être jouée, puisque c'est Cage qui en donnera la première audition.

Le parfum négatif de la répétition, le culte apparent de l'identique, devaient évidemment être anathème pour un philosophe de la musique aussi épris d'authenticité qu'Adorno. Dans sa *Ästhetische Theorie*, ce dernier consent tout au plus à citer une pièce de Samuel Beckett comme exemple d'utilisation authentique de la répétition. « Dans les nouvelles œuvres d'art authentiques, les répétitions ne s'accrochent pas toujours au psittacisme archaïque. Dans nombre de ces œuvres, elles l'attaquent et prennent ainsi la défense de ce que Haag appelait l'irrépétable ; la *Comédie* de Beckett en offre l'exemple le plus achevé avec la mauvaise infinitude de sa reprise<sup>16</sup>. »

Pour un dialecticien, le « psittacisme archaïque » est un anathème, parce qu'il contredit le principe tout-puissant d'affirmation, négation et résolution de l'opposition dans la synthèse effectuée au premier niveau supérieur. Le mouvement dialectique classique, sa répétitivité structurelle (triple procédure) et sa téléologie évidente sont la cible des *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980).

14. Cf. Brian Eno et Robert Fripp, *No Pussyfooting* (1973).

15. La première machine à boucles numérique a été mise au point en 1992 par un étudiant de l'École polytechnique fédérale de Zurich, Matthias Grob (\*1959), guitariste de rock, sous le nom de « *loop delay* ». Après la reprise de la production par Gibson, ce pendant numérique de la machine de Riley s'appelle « Echoplex Digital Pro ».

16. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, p. 204.

En proposant le concept de « rhizome », ils préconisent un mode de pensée pluriel, qui renonce à la logique binaire et à son principe généalogique. « Dans un rhizome, il n'y a pas de points ou de positions, comme dans une structure, un arbre ou une racine. Il n'y a que des lignes. [...] La comptabilité, la bureaucratie procèdent par calques : elles peuvent pourtant se mettre à bourgeonner, à lancer des tiges de rhizomes, comme dans un roman de Kafka. Un trait intensif se met à travailler pour son compte, une perception hallucinatoire, une synesthésie, une mutation perverse, un jeu d'images se détachent, et l'hégémonie du signifiant se trouve remise en question<sup>17</sup>. »

Les boucles – qui ne sont tributaires de l'identité qu'en apparence – ont un potentiel semblable si l'on parvient à libérer une sorte de troisième force à coup de répétitions incessantes. Philipp Jeck y arrive, par exemple, en faisant jouer des disques simultanément par plusieurs platines dont les aiguilles sont retenues par des élastiques. Obligés de tourner en rond, les disques créent une foule d'espaces sonores nomades, différenciés, riches en connotations, grâce à la différence des vitesses, des relations métriques, de la dynamique, etc.<sup>18</sup>. Luc Ferrari est encore plus réducteur dans *Unheimlich schön*, « musique concrète » de 1971. L'œuvre consiste d'une part en une boucle magnétique perpétuelle, où une femme prononce les mots « unheimlich schön », de l'autre en une respiration audible régulière, mais interrompue de temps à autre. Ferrari laisse tourner indéfiniment ces éléments avec une obstination rigoureuse, libérant ainsi chez l'auditeur un sentiment constant de différenciation.

Malgré la reproductibilité technique de la musique, en général, et le *sampling* en particulier, la répétition pure, sans la moindre différence, reste impossible dans les coordonnées spatiales et temporelles de notre monde. Si l'on répète un point sur une feuille de papier, il en résulte inévitablement une différence spatiale. On aura beau répéter une note, un enchaînement de notes ou un bruit, ces répétitions

différeront dans le temps. Dans l'article « Critères de la répétition », Andreas Stahl propose de définir la boucle comme « répétition immédiate, superficiellement identique d'une figure musicale, avec tous ses paramètres<sup>19</sup> ». Le fait que la boucle provienne de la bande magnétique expérimentale et que les *tape loops* et *samples* aient été et soient soumis à une foule de manipulations et d'usages compliquent à mon avis la caractérisation univoque de ce terme kaléidoscopique. Les boucles sont en outre moins le résultat que le point de départ de processus musicaux, et il y a mille manières de les utiliser. Dans « Loop Aesthetics », Bernhard Lang montre comment transformer les *samples* en boucles et les soumettre à diverses modulations<sup>20</sup>.

Les vibrations d'une note – qui sont des répétitions, au sens physique – sont si brèves qu'elles sont perçues comme une unité. Les boucles peuvent elles aussi être conçues si courtes qu'elles ne sont plus perçues comme événement acoustique indépendant. D'un autre côté, les répétitions peuvent prendre tellement de temps ou d'espace que, dans la diversité du processus parcouru, l'identité n'est plus repérable<sup>21</sup>. La perceptibilité d'une répétition dépend aussi fortement de son aménagement – ce qui a donné des reprises cachées dès le classicisme.

Michael Glasmeier propose de distinguer entre boucle perforée et boucle arrondie<sup>22</sup>. La boucle perforée a un début et une fin reconnaissables, l'arrondie est infinie et indéfinie, un *perpetuum mobile*. Une telle boucle a été réalisée par Carsten Nicolai, sur un disque à un seul sillon tournant indéfiniment. Cette tentative de représenter l'infini devra composer à la longue avec le risque de poussières, de pannes ou d'interruption de courant. Gertrude Stein me revient ici à l'esprit : « *Now I will tell of the meaning to me in repeating, of the loving there is in me for...* »

17. Gilles Deleuze/Félix Guattari : *Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980, p. 14 et 23.

18. Cf. Philip Jeck, *Vinyl Coda I/III/III (intermedium rec 002)*.

19. Andreas Stahl : « Critères de la répétition », dans ce numéro, p. 10.

20. Son exposé des techniques, qui rappelle certaines analyses sérielles, est cependant grevé d'une certaine surcharge théorique (est-ce une concession à l'esprit de Darmstadt ?). Cette impression est confirmée par ses compositions *Differenz/Wiederholung*, jouées en mai 2003 à Zurich par le *Collegium Novum*.

21. Le *Finnegan's Wake* de James Joyce pourrait bien être la plus grande boucle jamais conçue !

22. Cf. Michael Glasmeier : *Loop, Zur Geschichte und Theorie der Endlosschleife am Beispiel von Rodney Graham*, Cologne 2002, p. 13 sq.