



HAL
open science

Les “ trésors du signifiant ” dans les Récitations de Georges Aperghis

Caroline Boe

► **To cite this version:**

Caroline Boe. Les “ trésors du signifiant ” dans les Récitations de Georges Aperghis. 2018. hal-02004780v1

HAL Id: hal-02004780

<https://hal.science/hal-02004780v1>

Preprint submitted on 15 Feb 2019 (v1), last revised 28 Jan 2020 (v2)

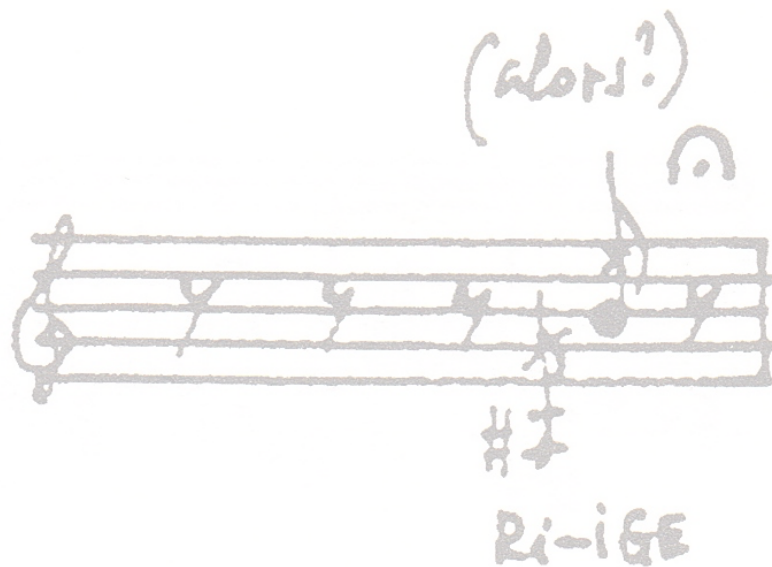
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Public Domain

Les « trésors du signifiant » dans les *Récitations* de Georges Aperghis.

Caroline Boë



CLEMM [Créations et Langage en Musiques et Musicologie]

RÉSUMÉ

Cette étude musicologique herméneutique des *Récitations* d'Aperghis s'intéresse à la psychanalyse, la linguistique et la phonologie. La méthode herméneutique est inspirée de celle de Bernard Vecchione qui situe ses perspectives dans les sciences de la langagiarité musicale et vise à « étudier les aptitudes de la musique à se produire comme texte de fiction¹ », à partir d'une situation anthropologique donnée. Ainsi, la musique considérée comme récit fictionnel permet à l'herméneute de prolonger, à son tour, l'œuvre par une lecture singulière – proprement herméneutique².

ABSTRACT

This hermeneutical musicological study of the language of Georges Aperghis in *Récitations* is concerned about psychoanalysis, linguistics, and phonology. The hermeneutic method draws inspiration from Bernard Vecchione's, who places his perspective in musical *Sprachlichkeit* and aims at studying the ability of music to take place as a fictional writing from a given anthropological situation. Thus, music regarded as a fictional narrative allows the hermeneutics researcher to extend the musical work by a singular reading – strictly hermeneutical.

¹ Bernard Vecchione, « Une approche sémio-rhétorique du musical », *Sens et signification en musique*, dir. MÁRTA GRABÓCZ, Paris, Hermann Éditeurs, 2007, p. 277.

² Bernard Vecchione cite souvent Gérard Genette, *Le discours du récit*, Paris, Le Seuil, 1972, 1983 et 2007.

« Les trésors du signifiant » est une expression de Jacques Lacan, qui dans son premier séminaire de 1975, en réinterprétant l'ordre symbolique de l'inconscient, en arrive à la conclusion que celui-ci ne dépend que du signifiant³, c'est à dire de l'image acoustique du signe⁴. L'inconscient, considéré comme lieu dissimulant un trésor d'images acoustiques est – selon cette théorie – structuré comme un langage, avec cependant une particularité : le signifiant et le signifié y seraient disjoints.

A la lecture de la partition des *Récitations* pour voix seule de Georges Aperghis, en vue de les interpréter, j'ai été immédiatement surprise par une impression d'univers absurde et complexe, à la fois primitif et sophistiqué. D'une part, l'idée m'est venue de chercher des éléments de compréhension à travers la théorie de Lacan sur la structure de l'inconscient. D'autre part, en chantant ces *Récitations*, l'association de rythmes, d'intervalles et de phonèmes m'a plongée dans un état primitif, comme si ce vocabulaire et cette musicalité se réfèreraient à l'origine même du langage. À l'heure actuelle, je fais l'hypothèse que le langage musical aperghisien serait une sorte de protolangage, c'est à dire un système sémiotique hypothétique, immédiatement antérieur au langage articulé, soit le premier stade de l'élaboration du langage.

Ces hypothèses, nourries par des références linguistiques et psychanalytiques, alliées à mon goût personnel pour l'herméneutique m'engagent dans une étude interprétative des *Récitations* : étude musicologique transdisciplinaire mêlant sémiotique, herméneutique, linguistique, anthropologie et psychanalyse. Mon impression d'absence de signification dans les *Récitations* semble dissimuler un trésor ; le rechercher dans la partition ressemble presque à une mission archéologique.

Récitations est un recueil de pièces vocales pour soprano solo, composées en 1976 et revues en 1978. Georges Aperghis les écrivit pour la comédienne-soprano Martine Viard, à l'issue des représentations de son opéra *Histoire de Loups* au festival d'Avignon en 1976. *Histoire de Loups* est un opéra inspiré par l'histoire de *L'homme aux Loups*⁵ de Sigmund Freud. C'est donc lors d'une immersion dans l'univers de la psychanalyse que Georges Aperghis a conçu ces *Récitations*, qui évoquent chacune un caractère de femme. Il semble s'inspirer de la pensée de Jacques Lacan, jeune

³ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre I, Les écrits techniques de Freud*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 100.

⁴ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972, p. 98-99.

⁵ Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Traduction de l'Allemand par Yves Le Lay (1921), Paris, Éditions Payot, 1965.

psychanalyste et théoricien révolutionnaire de l'époque. Cependant aucune rencontre entre Aperghis et Lacan n'est publiquement avérée bien que, selon Antoine Gindt, Aperghis a « beaucoup lu » Lacan :

Écoutez le français écorné dans l'un des *cinq couplets* pour voix et clarinette contrebasse : c'est sa langue d'aujourd'hui, la nôtre, devenue étrangère et restée familière : « gais beaux doucement d'un charmeur longs arbres prêtent l'oreille de l'instrument verdoyant », mêlant le fleuve au fauve comme n'aurait même pas osé le faire Lacan, qu'il a beaucoup lu.⁶

La posture structuraliste de Lacan lui permet de théoriser une analogie entre l'inconscient et un langage qui serait structuré de façon « incomplète », c'est-à-dire constitué uniquement de signifiants sans relation avec un signifié, deuxième face du signe linguistique saussurien qui, relié de façon indissociable au signifiant, permettrait et favoriserait la signification⁷. Sortant de l'orbite théorique de Saussure, Lacan insiste sur l'indépendance et la disjonction de ces deux faces du signe dans le fonctionnement de l'inconscient. Ainsi il écrit dans son 3^{ème} séminaire : « Plus il ne signifie rien plus le signifiant est indestructible »⁸.

Contrairement à la conception de Freud pour qui l'inconscient se construit de façon pulsionnelle, l'inconscient selon Lacan est structuré de façon symbolique, constitué d'images acoustiques qui ne se réfèrent pas à une signification particulière. Ces unités acoustiques sont structurées en un réseau de concaténation de phonèmes, qui constitue l'inconscient et produit le désir du sujet⁹.

Georges Aperghis de son côté invente un langage constitué de phonèmes, fondés sur la prise en compte de plusieurs dimensions différentes, que je qualifie volontiers de *phonèmes multidimensionnels*, associant graphèmes, morphèmes, représentèmes¹⁰, timbres, hauteurs de sons, modes d'émissions. Ce système de signes que Georges Aperghis invente à propos de ces *Récitations* pour voix seule, sera développé dans d'autres créations pendant près de trente ans. Les *Jactations* pour baryton solo écrites en 2001 montrent la maturité de ce langage. Le langage d'Aperghis est à la fois archaïque – et renvoie à l'être primitif – et sophistiqué. Il porte une esthétique affirmée, qui résonne avec le contexte anthropologique, psychanalytique, esthétique et musical des années 1980.

⁶ Antoine Gindt, *Georges Aperghis, Le corps musical*, Actes sud, 1990, p.21.

⁷ Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, p. 97 et sq.

⁸ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre III, Les psychoses*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 210.

⁹ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, pp. 501, 518.

¹⁰ Terme utilisé par Raymond Monelle à propos de l'« unité culturelle » envisagée par U. Eco, in *Sens et signification en musique*, GRABOCZ, M. (dir.), Paris, Hermann Éditeurs, 2007.

La méthode d'interprétation herméneutique que j'utilise dans cette recherche est suggérée par celle développée par Bernard Vecchione. L'herméneutique de Bernard Vecchione est « une sémiotique de l'invention-signes en musique et son enracinement dans une anthropologie des situations qui ont suscité la composition d'œuvres et en ont motivé les mises en forme musicales »¹¹, ce qui invite à penser des interrelations fécondes entre les œuvres et les situations suscitatrices. La question ensuite est de chercher à comprendre comment cette œuvre musicale se produit comme texte de fiction, et comment, en tant qu'œuvre de fiction elle renvoie à des événements de culture réels. Ces événements de culture réels sont ici cernés dans les disciplines de la psychanalyse, de l'anthropologie et de la linguistique, disciplines qui font partie du choix des observations à faire, et sont le cadre théorique de départ de cette recherche¹².

Cette étude consiste donc à d'élargir des interrogations d'origine intuitive à une réflexion théorique plus générale.

*

Récitations de Georges Aperghis, est un recueil de quatorze récitations pour soprano solo, numérotées de 1 à 14, et notées sous forme de partitions. Ce sont quatorze curieux récitatifs, agencés en une « combinatoire virtuose de phonèmes [...] [dans lesquels] s'invente une langue imaginaire »¹³, qui tenterait de connecter musique et pulsions humaines. Pour Vincent Loizeau, il s'agit de « portraits de femmes », chaque récitation est un « minuscule théâtre à soi seul », dans lequel on « joue sur la langue, sur son bruissement »¹⁴. Ce jeu sur la langue, nous explique Daniel Durney, est mis en œuvre par la présentation d'une posture,

[d'une] attitude mentale : celle de la répétition inlassable, du rabâchage, du ressassement [...] On la comparera, si l'on veut à celle d'un enfant qui, apprenant une récitation

¹¹ Bernard Vecchione, *op. cit.*, 2007, p. 273.

¹² Cet élément d'épistémologie et de méthodologie de recherche est préconisé par Bernard Vecchione, dans sa thèse de doctorat d'état, *La Réalité Musicale, Éléments d'épistémologie musicologique*, 1985, p. 416-424.

¹³ Peter Szendy, *Machinations de Georges Aperghis*, L'Harmattan, 2001.

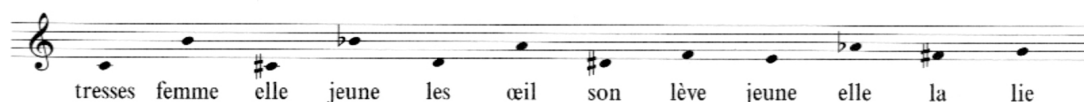
¹⁴ Vincent Loizeau, *Notice*, <http://www.aperghis.com/notices/recitations.html> [consulté le 14 février 2014].

machinalement, va se mettre par inadvertance à répéter plusieurs fois une même bribe de phrase, à en omettre une autre : il rêve, dérape, se rattrape...¹⁵

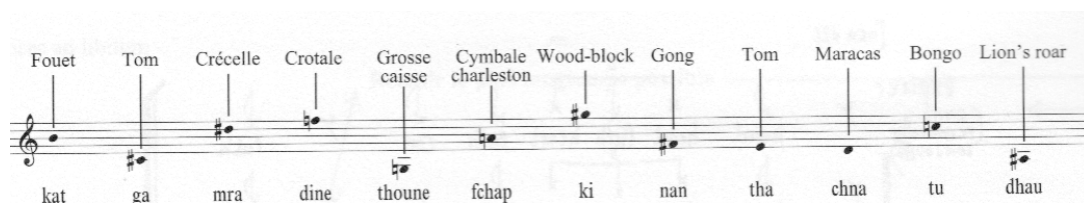
Chaque récitation occupe une page pleine en format A3 à l'italienne. L'aspect graphique est important, parfois déstabilisant par rapport à une partition traditionnelle. Certaines récitations sont notées uniquement rythmiquement, d'autres mélodiquement, certaines ont une clé de sol, d'autres n'indiquent pas de clé, laissant l'interprète libre de choisir ses hauteurs de son. L'indication de mesure est absente, et l'indication de tempo très rare – sur l'édition reproduisant le manuscrit¹⁶. Ces *Récitations* pourraient être classées selon trois groupes de formes : les « séries », les « triangles », et les « didascalies ».

a) Les récitations-série

Les séries, dodécaphoniques, associent systématiquement un phonème ou un mot à une hauteur de son. La série dans ce cas est notée en haut de la page :



Exemple musical 1 : Série de la récitation 1



Exemple musical 2 : Série de la récitation 13

Puis, dans ces récitations-série, plus aucune indication de texte n'est notée. Voici par exemple la partition de la *Récitation 1* :

¹⁵ Daniel Durney, « Quelques repères d'analyse pour les récitations de Georges Aperghis », *Revue Musurgia*, 1995 Vol II n°1, p. 53.

¹⁶ Georges Aperghis, *Récitations pour voix seule*, Éditions Salabert, 2009.

RÉCITATION 1

tresses femme elle jeune les œil son lève jeune elle la lie

© 1982 Editions SALABERT Paris, France

EAS 19951

Tous droits réservés pour tous pays.

Exemple musical 3 : Récitation 1

Ces récitations-série sont fondées sur un principe de variations, avec des systématismes complexes qui arrivent à piéger notre logique de compréhension.

b) Les récitations-triangle

Le deuxième groupe de récitations est celui que je qualifie de triangle. Les récitations-triangle présentent un aspect graphique intéressant. Basée sur l'accumulation, la forme musicale dépend de la forme graphique :

mai
 san mai
 si san mai
 al le si san mai
 gnalles san mai
 te gnalles san mai
 a te gnalles san mai
 va rus a te gnalles san mai
 va rus a te gnalles san mai
 ha va rus a te gnalles san mai
 ch ha va rus a te gnalles san mai
 pan ch ha va rus a te gnalles san mai
 car pan ch ha va rus a te gnalles san mai
 he car pan ch ha va rus a te gnalles san mai
 leur car pan ch ha va rus a te gnalles san mai
 cha leur car pan ch ha va rus a te gnalles san mai
 leur cha leur car pan ch ha va rus a te gnalles san mai
 les leur cha leur car pan ch ha va rus a te gnalles san mai
 nir les leur cha leur car pan ch ha va rus a te gnalles san mai
 me nir les leur cha leur car pan ch ha va rus a te gnalles san mai

Exemple musical 4 : Récitation 8

RÉCITATION 11

25

25

EAS 19957

Exemple musical 5 : Récitation 11

Dans ces récitations-didascalie, le travail sur le timbre, sur la couleur, sur la théâtralité est privilégié. Aperghis demande de rechercher les sonorités dans « la mémoire auditive de l'interprète ».

Pour conclure cette présentation du corpus, il s'agit d'une partition pour soprano solo, à la fois abstraite et ludique, pleine de pièges, de labyrinthes, et dans laquelle chaque récitation s'efforce de mettre en pièce la Logique, joue avec notre illusion de la compréhension des choses. « La chanteuse des récitations ne raconte rien. Les textes ou bribes de textes qu'elle modèle, tourne et retourne dans tous les sens, ne fournissent que de fausses pistes et traquenards »¹⁸.

*

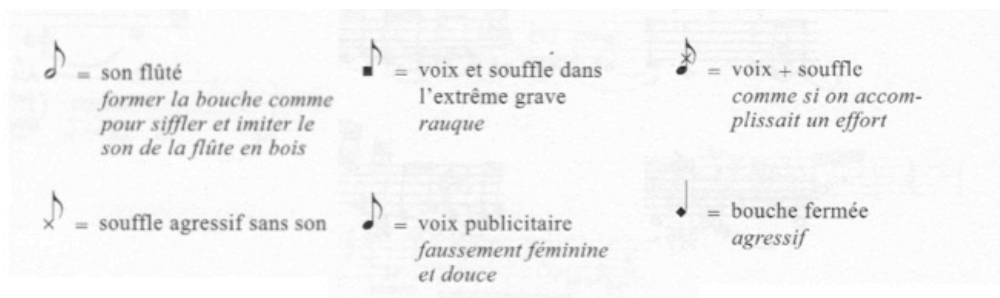
Ces *Récitations*, notées sur partition, sont une mise en scène de la parole, « qui se plie à des phonèmes musicaux. [...] il [Aperghis] applique au langage parlé les lois mêmes de la composition musicale, ce qui ne manque pas de donner des résultats surprenants. »¹⁹.

Avant de m'intéresser aux relations entre l'écriture aperghisienne et certains concepts lacaniens, je vais faire un détour par la question du protolangage, à l'aide de la théorie des systèmes de communication animale (SCA), puis évoquer la question de phonologie jakobsonienne. En effet, Aperghis, en abordant le thème de l'inconscient structuré comme un langage, interroge aussi sur la linguistique, et en amont, sur les origines du langage.

Lorsque j'écoute la *Récitation 6*, je suis frappée par un mélange de mélodies et de sons de nature animale. Sur la partition, sont indiqués des modes de jeu : son flûté, souffle agressif, voix et souffle dans l'extrême grave, comme si l'on accomplissait un effort, son de bouche fermée agressif.

¹⁸ Daniel Durney, *op. cit.*, p. 52.

¹⁹ Daniel Durney, « La règle du jeu » in Antoine Gindt, *Le corps musical, op. cit.*, p. 219.



Exemple musical 7 : Modes de jeu de la Récitation 6

Ce qui m'intéresse, dans ma perception d'écoute, c'est l'impression d'un discours narratif, alors que nous sommes incapables de comprendre ni mots ni syntaxe.

La notation musicale est annotée avec des boîtes colorées et des flèches pointant vers des légendes :

- Voix chantée, une note / un phonème (boîte verte)
- Voix et souffle dans l'extrême grave, rauque (boîte bleue)
- Souffle agressif, sans son (boîte orange)
- Son flûté (boîte rouge)
- Voix + souffle, comme si l'on accomplissait un effort (boîte violette)

Exemple musical 8 : Récitation 6, sons de nature animale

Dans cet exemple, une situation initiale chantée est perturbée par une série d'événements expressifs.

S'intéresser au protolangage signifie émettre l'hypothèse que « le langage a dû évoluer à partir d'un système antérieur, pourtant un tel système, à l'origine du langage, ne semble pas avoir existé »²⁰. C'est-à-dire qu'il n'existe aucune preuve de cette hypothèse. En effet, l'origine du langage parlé n'a laissé aucune trace, ce qui en fait un problème scientifique des plus ardues. Une des possibilités, pour émettre des hypothèses est de s'intéresser aux singes et aux chimpanzés. C'est ce que montre le linguiste Derek Bickerton, qui analyse les sons produits par les cercopithèques, des singes africains qui lancent des cris d'alerte. Si le cri d'alerte succède à une vocalise, le danger est au loin, la succession vocalise-cri d'alerte suppose l'emploi du futur. Lorsque le cri d'alerte est seul, le danger est imminent, il s'agit d'un futur presque présent. La combinaison est signifiante.²¹

²⁰ Derek Bickerton, *La langue d'Adam*, Dunod La Recherche, 2010, p. 38.

²¹ Derek Bickerton, *op. cit.*, p. 46.

En étudiant les singes vervets d’Afrique de l’ouest, Bickerton montre que des cris différents sont émis pour prévenir de l’approche d’un aigle, d’un léopard ou d’un serpent²². L’objectif de la différenciation des cris est d’obtenir une réponse différente : observer le ciel, trouver un arbre proche etc. L’étude de ces systèmes de communication animale permet de constater que l’homme n’est pas le seul animal sémiotique. Le protolangage serait déjà manipulateur, c’est-à-dire qu’un cri attend une réponse, mettant en jeu la fonction conative déterminée par Jakobson. En nous offrant cette fiction, Aperghis manipule sans doute nos émotions – cerveau limbique – en stimulant notre cerveau reptilien – siège de l’instinct.

De plus, par ses répétitions²³, Aperghis nous rappelle que « Les SCA répètent inlassablement les mêmes vieux signifiants dans les mêmes situations – la nouveauté serait perturbatrice, dysfonctionnelle. »²⁴. J’établis un lien entre théorie de l’évolution du langage et composition d’Aperghis par la répétition et la combinaison de signifiants, d’unités langagières symboliques. Car c’est précisément ce qui guide cette analyse : aborder la compréhension des *Récitations* sous l’angle du symbolique, en partant du principe que le symbole est en continuité avec le langage (Lacan).

Or, s’intéresser au langage, c’est aussi s’intéresser à la parole, à la phonologie et donc finalement à la musique de la voix. Dès lors, qu’en est-il du rapport de la musique au protolangage ?

Bickerton aborde un autre aspect du protolangage, à propos de l’étude des grands singes chantants, en émettant l’hypothèse que l’origine du langage se situerait dans le chant amoureux. En effet, les bonobos – ou chimpanzés nains vivant au Congo – chantent des duos. C’est la théorie du *musilangage*²⁵, selon laquelle l’origine du langage serait le chant. La communication musicale précéderait la communication verbale.

Pour qu’elle fonctionne [la théorie du musilangage], les ancêtres des humains auraient dû perpétrer ce comportement d’un chant puissant et prolongé sur une très longue période, plus d’un million d’années, alors qu’ils subsistaient dans une savane pratiquement dépourvue d’arbres, plus sèche et plus vaste que les savanes que l’on trouve aujourd’hui en Afrique de l’Est. Pourquoi les préhumains auraient-ils adopté ce comportement ? [...] [cela serait] lié à plusieurs fonctions principales. L’une est l’accouplement. [...] Vient ensuite la défense du territoire, avec l’éventuelle intrusion de prédateurs. [...] Enfin, rester en contact avec les autres membres du groupe.²⁶

²² Derek Bickerton, *op. cit.*, p. 48.

²³ Voir ci-dessous la « compulsion de répétition » et « le grain de sable de l’énonciation ».

²⁴ *Ibid.*, p. 53.

²⁵ *Ibid.*, p. 69.

²⁶ *Ibid.*

Alors ? comme l'écrit Aperghis dans la *Récitation 2*, sous le vocable de *Ri-ige*, comprenons-nous mieux cette alternance de mélodie et de sons primitifs non articulés ? ou nous comprenons-nous nous-même mieux, en référence à Hauer – et son *se-comprendre* ricœurien – ? Si nous souscrivons à la théorie du cerveau reptilien, cette musique réveille en nous certaines émotions limbiques. Aperghis a l'art de concaténer vocalises, cris, souffles agressifs, sons flûtés. Il nous invite dans un univers archaïque qui favorise l'imagination d'un sens possible, symbolique. La possibilité d'un sens, perceptible musicalement – à travers l'étude des systèmes de communication animale, ainsi que dans la perspective lacanienne de la conception d'un inconscient structuré comme un langage – m'engage à regarder de plus près, d'un point de vue phonologique, les remarques structuralistes de Jakobson qui ont influencé Lacan. Car c'est par la poésie – et l'abstraction du sens – que Jakobson émet sa théorie de phonologie. Et c'est après la lecture de Jakobson que Lacan élabore le mot d'esprit²⁷ *j'ouïe-sens* : les chaînes signifiantes ne sont pas des chaînes de sens, mais de j'ouïe-sens, c'est-à-dire ayant un rapport à la jouissance.

Il y a un siècle, un écrivain romantique russe, Vladimir Odoevskij, conta l'histoire d'un homme qui avait reçu d'un magicien malveillant le don de tout voir et tout entendre : « Tout dans la nature se décomposait devant lui sans que rien ne s'unît dans son esprit », et les sons de la parole se changeaient devant le malheureux en un torrent d'innombrables mouvements articulatoires et de vibrations mécaniques dépourvus de but et de sens. [...] C'est conformément à ces tendances que les métriciens de l'époque enseignaient qu'on ne peut étudier des vers qu'en oubliant leur langue et leur signification.²⁸

Il s'agit ici d'aborder la poésie en faisant abstraction du sens explicitement signifié, pour ne percevoir que le son signifiant. Regardons par exemple de plus près cette partition :

²⁷ Le mot d'esprit, ou *Witz* freudien est conceptualisé par Lacan pour illustrer les rapports entre inconscient et langage. Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905), Paris, Gallimard, Folio, 1992. Lacan, conférence « L'instance de la lettre dans l'inconscient » (1958), *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

²⁸ Roman Jakobson, *Six leçons sur le son et le sens*, (Cours de 1942, école libre des hautes études de New-York), Paris, Éditions de minuit, 1976, p. 37 sq.



Exemple musical 9 : Début de la Récitation 12, poésie du son signifiant

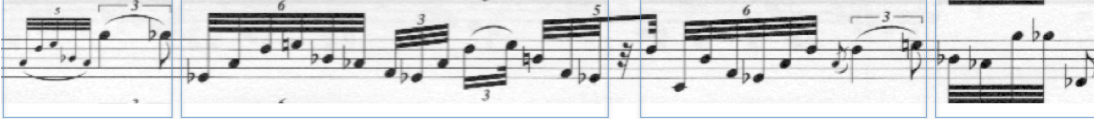
Cette *Récitation* est à la fois une récitation-triangle et une récitation-série :



Exemple musical 10 : Série de la Récitation 12

La dernière ligne de cet extrait énonce : eu-u-oi-sée-eu a-tu sé-eu-u-oi-sée-je ouev-sé-eu u-oi etc. Chaque antécédent rajouté est une figure opposée rythmiquement avec la précédente : croche, quatre triples-croches, triolet noire-croche, sextolet etc. Ces formules rythmiques ont pour effet de délimiter des mots inventés que nous ne comprenons pas, mais que nous percevons comme des unités distinctes. Nous délimitons ces mots par leur particularité rythmique et mélodique. Outre les mots, des moyens phoniques signalent les limites d'un tout syntaxique. Ainsi se construit la phrase, comme ensemble d'unités syntaxiques, phrase qui « est une unité de sens superposée au mot ».²⁹ D'après ces remarques, nous pouvons établir les limites des unités sémantiques :

²⁹ Roman Jakobson, *op. cit.*, p.72.



<p>Accent sur la noire signalant l'importance du mot et annonçant la fin de l'unité sémantique. Cadence avec intonation descendante.</p>	<p>Unité sémantique terminée par un bref silence qui fait l'effet d'une virgule dans la phrase.</p>	<p>Accent sur la noire signalant l'importance du mot et annonçant la fin de l'unité sémantique, cadence avec intonation montante qui annonce une autre unité sémantique, comme une conjonction de coordination.</p>	<p>Cadence, intonation tombante de fin de phrase.</p>
--	---	---	---

Exemple musical 11 : Découpage de la phrase par des moyens phoniques, Récitation 12

Ainsi la cadence, l'intonation tombante en fin de phrase, signale la fin de l'unité de sens présentée dans la phrase. Dans sa fonction subordinative, l'accent signale directement l'importance du mot accentué dans l'énoncé. Nous pouvons ne pas comprendre les mots d'une phrase mais nous savons que la cadence annonce sa fin, nous savons que le nombre des accents égale le nombre des termes de la phrase, nous savons que l'accent le plus fort signale le terme le plus important, celui dont la signification sert de point de départ à la phrase.³⁰

En structurant ainsi une phrase, Aperghis nous plonge dans une fiction narrative, poétique, dont le contenu est limité à la fonction conative, faite pour influencer le destinataire. La chanteuse qui énonce cette fiction s'adresse à l'auditeur par l'affectivité, mettant en jeu la fonction phatique. Le code – fonction métalinguistique – ne semble pas exister. L'auditeur est libre d'imaginer un sens à partir des phonèmes et des moyens phoniques. Cette imagination est stimulée, selon Jakobson qui envisage le phonème comme un faisceau complexe, par l'action de la synesthésie :

[...] le phonème est une entité complexe, un faisceau de qualités distinctives. Celles-ci sont douées d'un caractère purement oppositif, et chacune de ces oppositions prise à part se prête à l'action de la synesthésie, dont le langage enfantin offre les preuves les plus saillantes.³¹

Pour Jakobson, les oppositions phoniques évoquent des rapports avec des sensations, « chromatiques, olfactives, tactiles, etc. »³². Ainsi, nous explique-t-il : « l'opposition des phonèmes aigus et graves est capable de suggérer l'image du clair et du sombre, du pointu et de l'arrondi, du fin et du gros, du léger et du massif,

³⁰ Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 72.

³¹ *Ibid.*, p. 119.

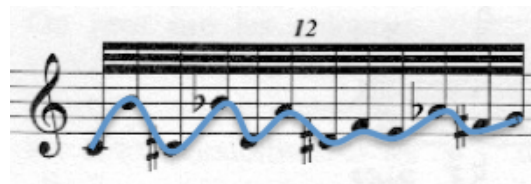
³² *Ibid.*, p. 118.

etc. »³³. Si chacun, par sa perception du son dans son contexte, appréhende personnellement l'image suggérée, la fonction émotive ou conative reste structurante dans cette poésie sonore. Le signe, comme tel – phonème avec une signification zéro – crée une sorte d'accompagnement du signifié, signifié qu'Aperghis a éliminé, pour n'en conserver que son faisceau de relations.

Après ces précisions sur l'utilisation des phonèmes dans ces *Récitations*, intéressons-nous à la relation entre la partition et la psychanalyse lacanienne.

Certaines figures particulières à Aperghis reviennent inlassablement. C'est le cas de l'arabesque, que Daniel Durney estime être « l'une des plus fréquentes chez Aperghis, et [...] aussi la plus légère »³⁴. L'arabesque musicale est un ornement, une ligne sinueuse. Ainsi, je m'intéresse à la sinuosité mélodique des récitations, car comme nous allons le voir, la sinuosité est une idée importante dans la théorie de Lacan, qui « dix fois dessine lentement d'étranges arabesques multicolores qui se nouent entre elles et aux méandres et volutes de sa parole tour à tour embarrassée et déliée. »³⁵

Afin de recenser toutes les trajectoires mélodiques des *Récitations*, je les ai dessinées sur la partition, en reliant les notes entre-elles, comme le montrent ces exemples :



³³ Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 118.

³⁴ Daniel Durney, *op. cit.*, p. 219.

³⁵ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, Paris, Le Seuil, 2005, résumé de Jacques-Alain Miller, 4^o de couverture.

A musical score consisting of ten staves. The notation is dense and rhythmic, featuring many slurs and accents. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, creating a complex, flowing melodic line. The score is written in a single system across ten staves.

Exemple musical 12 : Arabesques de la Récitation 1

A musical score consisting of five staves. The notation is dense and rhythmic, featuring many slurs and accents. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, creating a complex, flowing melodic line. The score is written in a single system across five staves. Below the staves, there are several lines of text in Arabic script, which appear to be lyrics or phonetic transcriptions of the recitation. The text includes: "v gn z i gn i b gn z i", "m r gn b gn z m gn v", "n d k i m i gn i v i l i d i v i b k i", "i k i v i l i p p", "i p i t i v", "v i v l v", "t v i k t", "k i k m z". There are also some performance instructions in French, such as "Avec appie", "Pied", "Avec appie", and "Angles et points réalisés sur le souffle et pp".

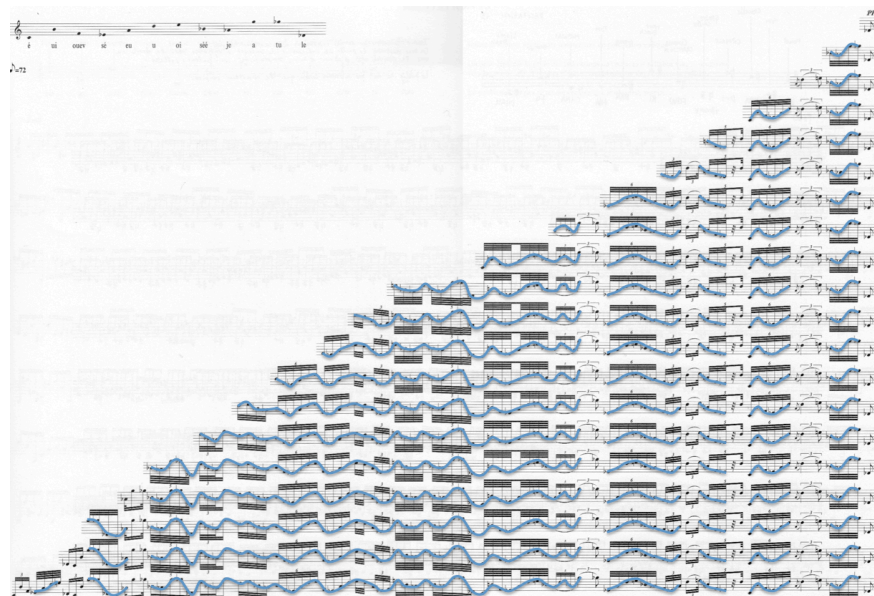
Exemple musical 13 : Arabesques de la Récitation 5

Example 14 is a musical score consisting of six staves. The top staff begins with a tempo marking of quarter note = 72. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. A blue wavy line is drawn over the notes, following their pitch contour. A dynamic marking of 'f' (forte) is present in the first staff. The score concludes with a fermata on the final note.

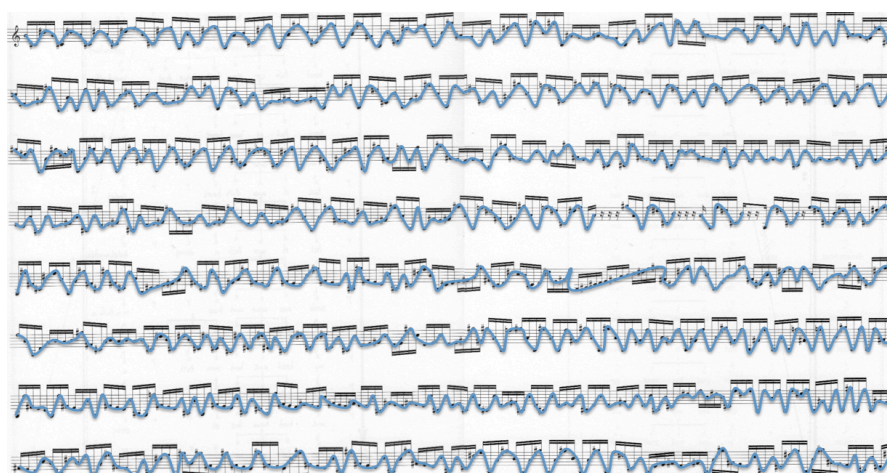
Exemple musical 14 : Arabesques de la Récitation 6

Example 15 is a musical score consisting of six staves. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. A blue wavy line is drawn over the notes, following their pitch contour. The score includes several tempo markings: 'Très mesuré' on the third staff, 'viva battuto' on the fifth staff, and 'rall. molto' on the sixth staff. The score concludes with a fermata on the final note.

Exemple musical 15 : Arabesques de la Récitation 7



Exemple musical 16 : Arabesques de la Récitation 12



Exemple musical 17 : Arabesques de la Récitation 13

Nous pouvons remarquer que six récitations sur quatorze sont basées sur des mouvements mélodiques en forme de sinusoïdes, plus ou moins rompues, plus ou moins régulières, plus ou moins étirées. Le tempo est toujours très rapide, ce sont majoritairement des triple-croches. Cette rapidité d'exécution tient du chant orné.

Pour B. Vecchione, le chant orné (mélisme, arabesque) dit quelque chose du monde de la représentation abstraite, par son analogie avec la géométrie, les frises. Dans ses études sur la musique du moyen-âge, il conclut que l'abstraction est la langue du ciel, langue perceptible mais incompréhensible. Ces réflexions, appliquées au XX^e siècle en général, et à Aperghis en particulier, peuvent s'interpréter en rapport avec la théorie abstraite de Lacan, pour qui précisément l'inconscient est structuré

comme une langue perceptible mais incompréhensible, que l'analyste s'appliquera à faire déchiffrer à son patient.

C'est ainsi qu'il est possible d'établir un lien, à partir de ces trajectoires sinueuses d'arabesques, avec la notion d'*hainamoration* développée par Lacan. C'est-à-dire que l'amour est haine-amoration. Il s'agit de cette oscillation entre amour et haine, et de définir les limites. À partir de ces limites, l'amour s'obstine, « à tout le contraire du bien-être de l'autre »³⁶.

Cette notion de limite implique donc une oscillation, un oui ou non, c'est vouloir le bien de quelqu'un, ou vouloir strictement le contraire, c'est tout de même quelque chose qui nous suggère l'idée de, d'une sinusoïde : Alors, comment est-elle cette sinusoïde ? S'il y a une limite, c'est un cercle. La sinusoïde, c'est comme ça :

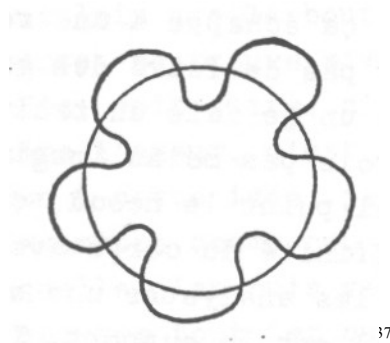


Figure 1 : Sinusoïde de la haine-amoration de Lacan

La représentation en sinusoïde est au cœur du travail de Lacan, et ses oscillations pourraient définir le réel, indicible, puisqu'il est le résidu du décalage entre l'objet et sa représentation. Indicible, mais perceptible par l'irruption d'arabesques selon Élisabeth Roudinesco :

Périlleuse et ciselée, [sa] prose interroge le décalage entre l'objet et sa représentation, tout en réduisant la réalité à une irruption sauvage traversée de formules et d'arabesques. Selon Lacan, toute réalité doit être dite de façon objectale, sans le moindre lyrisme, car toute réalité est d'abord un réel, c'est-à-dire un délire.³⁸

Ces arabesques avaient déjà été évoquées par Freud, à propos des associations inconscientes de signifiants :

Chacun a pu, selon son rythme, suivre le défilé obscur des associations de signifiants pour s'approcher de leur source vibrante inconsciente. Freud nous signale à propos de la technique des associations libres qu'elles tissent des motifs particuliers : des lignes (*Linie*), des fils (*Faden*), des enchaînements (*Verkettung*), des traits (*Zug*). Ces motifs, si l'on y prête attention finissent par former de véritables réseaux, des entrelacs, des arabesques qui présentent ce qu'il désigne comme *Knotenpunkte* (points de nouage). Ce

³⁶ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XXII, R.S.I.*, Paris, Association freudienne internationale, 1974-1975, p. 152 sq.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Élisabeth Roudinesco, *Lacan, envers et contre tout*, Paris, Seuil, septembre 2011, p. 30.

que je nomme : énigme. On est là très proche chez Freud d'une théorie des nœuds. Lacan dans les années 70 parlera de « points d'assemblage ».³⁹

Ces points d'assemblage sont-ils évoqués dans les *Récitations* ? Pas directement, me semble-t-il, mais plutôt indirectement, lorsqu'Aperghis cherche à dénouer les nœuds.

La théorie lacanienne du nœud borroméen, concerne la psychose. Le nœud borroméen a pour caractéristique de pouvoir se dénouer lorsqu'on coupe un des fils noués. Pour unifier le sujet inconscient et le sujet jouissant, Lacan emploie le terme de « parlêtre ». Par sa spécificité d'énonciation, le « parlêtre » dévoile son code de fonctionnement. Ainsi, Lacan, à propos des phrases interrompues de Schreber, nous signale un paradigme du nœud borroméen :

« Voulez-vous un exemple qui vous montre à quoi peut servir cette enfilade de nœuds pliés qui redeviennent indépendants pour peu qu'on en coupe un seul ? Il n'est pas très difficile d'en trouver et pas pour rien, dans la psychose. Souvenez-vous de ce qui peuple hallucinatoirement la solitude de Schreber – *Nun will mich...* maintenant je vais me... ou encore – *Soll sollen nämlich...* vous devez quant à vous... Ces phrases interrompues, que j'ai appelées message de code, laissent en suspens je ne sais quelle substance. On perçoit l'exigence d'une phrase, quelle qu'elle soit, qui soit telle qu'un de ses chaînons, de manquer, libère tous les autres, soit leur retire le Un. »⁴⁰

Le chaînon manquant libère les autres. Le silence court-circuite la parole du *parlêtre*, le sujet se défend du réel, de l'imaginaire et du symbolique. Le silence est un phonème sans son, un vide qui compte comme une valeur négative du phonème. Le silence est un code signifiant qui dévoile un point de nouage. Mettre en valeur ce point de nouage permet en psychanalyse lacanienne de dénouer certaines pathologies. Comment les silences sont-ils mis en scène dans les *Récitations* d'Aperghis ? Différentes topologies sont utilisées, montrant différentes structures d'inconscient.

Dans la *Récitation 9*, le silence encadre des adjacents ajoutés systématiquement, et c'est plutôt un effet en pointillé qui apparaît, dans l'énonciation. Le silence ici serait à la fois structurel, et à la fois ressenti comme une hésitation dans le propos. La construction en triangle, par ajout d'adjacents, aboutit à une phrase finale, enfin dite, une phrase en pointillé : « ... parfois... je... résiste... à... mon envie... vé san tu jé...

³⁹ Joseph Rouzel, *Les trois temps de l'instance clinique en supervision*, site de l'institut européen psychanalyse et travail social, <http://www.psychasoc.com/Textes/Les-trois-temps-de-l-instance-clinique-en-supervision>, [consulté le 23 avril 2017].

⁴⁰ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Le Seuil, 2016, p. 115.

parfois... je lui cède... [expiration, inspiration, apnée, souffle] ... Pourquoi... Donc...
ce... [arabesque sans texte] ... désir. »

The image shows a musical score for a vocal piece titled 'Récitation 9'. The score consists of multiple staves, likely representing different vocal parts or a single voice with multiple lines of music. The lyrics are written below the staves. The text is fragmented and includes phrases like 'par-dos', 'je', 're-siste', 'à', 'mon en - vie', 'sant tu je', 'je lui cède', 'pour-quoi', 'donc', 'ce', 'de - sir', 'é - sir', and 'de - sir'. The score is annotated with various musical directions and markings in orange boxes. These include 'expirer', 'inspirer', '(souffle)', and '(poitrine)'. There are also several vertical orange bars highlighting specific sections of the score, which correspond to the silences mentioned in the text above. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Exemple musical 18 : Silences de la Récitation 9

Le texte est hachuré. Ce mode d'énonciation serait-il un clin d'œil à la diction de Lacan lors de ses séminaires ? Patrick Valas, qui a mis en ligne des restaurations d'enregistrements du séminaire XXI de Lacan *Les non dupes errent* [noms du père], émet cet avertissement : « de nombreux silences, respirations, hésitations, ont été raccourcis afin de privilégier le confort d'écoute. »⁴¹. Ainsi Lacan termine sa conférence du 13 novembre 1973 par : « il faut être dupe... être dupe... c'est à dire... coller... coller... à la structure... ». Coller à la structure ? Examinons par exemple la structure de densification du silence dans la *Récitation 1* :

⁴¹ Patrick Valas, *Séminaire XXI* by Jacques Lacan, restauration numérique des enregistrements originaux, https://archive.org/details/LES_NON_DUPES_ERRENT/01_13novembre73.mp3, [consulté le 5 mai 2017].

Exemple musical 19 : Silences de la Récitation 1

Dans la *Récitation 1*, les interruptions, les hésitations sont de plus en plus denses, pour aboutir à une longue arabesque finale, énoncée deux fois⁴², libérée par les silences précédents – selon Lacan ; le discours musical de plus en plus haché arrive à son apogée dans une séquence qui alterne croche-silence. Puis ce discours change brutalement de nature, devient fluide et continu. Le trop plein de silences permet l'émergence du symptôme caché auparavant par les trébuchements de la langue. Dans cette *Récitation*, la densité croissante des silences, observée sous l'angle d'une fiction lacanienne, annonce le dévoilement d'un savoir insu.

Dans d'autres *Récitations*, l'emploi du silence a d'autres fonctions, et permet d'autres interprétations. Certains silences structurent un cadre géométrique, ils sont placés de façon systématique, comme dans les *Récitations 2* et *4*. Le silence dans ce cas sert à délimiter des « agrégats » dans la *Récitation 2*, ou des « épisodes » dans la *Récitation 4*, selon les termes d'Aperghis.

⁴² Voir le signe de reprise. Nous étudierons plus loin les répétitions aperghisiennes observées sous l'angle lacanien.

The image shows a musical score for a piece titled 'Récitation 2'. It is divided into two columns: 'Parlé' (spoken) and 'PPP' (pianissimo). The score consists of multiple staves of music with lyrics in French. The lyrics are fragmented and often consist of single words or short phrases, such as 'ce-la seul et rien de plus', 'il a grandi grandi', 'je l'ai connu tout petit', 'c'est vrai', 'il(s) est (sont) sain(s)', 'garçons ? filles ?', 'deux garçons', 'deux garçons ?', 'ils sont beaux', 'sa ti', 'voire en fin!', 'attendez...', 'ca alors!', 'elle ne se rappelle même pas!', 'eh...', 'ce... mais... à...', 'grandi!', 'ca!', 'quel âge a le premier?', 'il ne parle pas?', 'grandi!', 'quel sonai?', 'alors?', 'ah bon', 'bon écoutez!', 'oui!', 'a!', 'et le vitre?', 'six ans!', 'oui!', 'at - ten - dez', 'tout petit, petit!', 'c'est un plaisir!', 'il(s) est (sont) sain(s)', 'j'ai vous savez deux enfants', 'non, mais attendez!', 'garçons filles?', 'lequel?', 'il ne parle pas?', 'il parle?', 'de plus la', 'oh', 'le pauvre', 'oh ! comme c'est rigolo !', 'ah bon !', 'non...', 'sa... lors?', 'deux garçons', 'ah !', 'que vous avez de la chance!', 'dites dites', 'et le petit?', 'c'est moi mais!', 'oui!', 'deux garçons?', 'quel âge a le premier?', 'ils sont beaux!', 'que vous avez de la chance!', 'ha ! ca !', 'eh...', 'deux garçons?', 'al les eult', 'sai-gea et rien de plus', 'ce la - cet...', 'seu la es seues sul', 'en sul', 'sul sul ruse', 'sel a seul', 'ils sont beaux', 'eh...', 'il parle?', 'à peine', 'lequel', 'je l'ai connu tout petit', 'plus ! plus !', 'sa ti', 'plus de siege', 'ja de', 'ja piège', 'ma - lis', 'ce la et seul plus derien', 'j'mai', 'j'mai'. The score is characterized by a high degree of fragmentation and a focus on the relationship between spoken words and musical silences.

Exemple musical 20 : Silences de la Récitation 2

Dans la *Récitation 2*, la parole est encadrée, le silence délimite des bribes de texte. Il s'agit bien de parole et non de mélodie, puisqu'il est explicitement mentionné « parlé » en début de partition. La parole et le silence alternent dans un cadre systématique, et le silence est habité par des mots. « Il ne s'agit pas de parler de choses et d'autres, mais de laisser libre cours à l'intériorité, à ce qui justement est tu dans les conversations ordinaires », comme le dit David Le Breton⁴³, à propos de l'alternance de la parole et du silence dans le bavardage. Cette remarque est pertinente, lorsqu'on comprend que cette *Récitation* est une fiction de conversations banales entre mamans, à propos de leurs enfants. « Ce qui nous fait croire à une pensée qui existerait pour soi, avant l'expression [...] mais en réalité ce silence est bruisant de paroles, cette vie intérieure est un langage intérieur »⁴⁴ écrit Merleau-Ponty.

Le cadre géométrique, me fait penser à une grille, ou une fenêtre avec des barreaux. L'espace libre entre les barreaux est dans cette hypothèse une fenêtre, une fenêtre sur le réel, ou plutôt une fenêtre du « fantasma au réel »⁴⁵, comme l'analyse Lacan à propos de *L'homme aux loups* de Freud – n'oublions pas qu'Aperghis a composé cette pièce pendant les représentations de son opéra *Histoire de Loups*

⁴³ David Le Breton, *Du silence*, Éditions Métailié, Paris, 1997.

⁴⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 213.

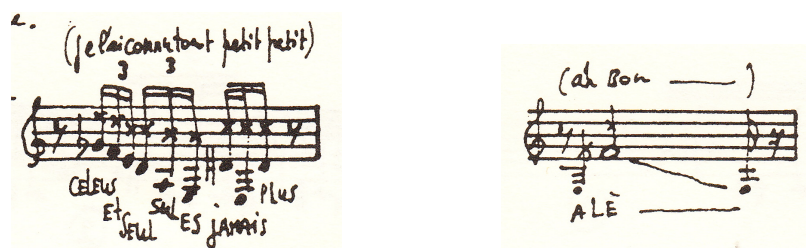
⁴⁵ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre VI, Le Désir et son interprétation*, Paris, La Martinière, 2013.

adapté de l'essai de Freud. L'épisode en question est un passage du rêve de *L'homme aux Loups* :

Au moment où s'ouvre la fenêtre sur ce spectacle d'immobilité et de silence, nous sommes saisis, sinon de terreur, nous n'avons plus peur du loup, mais d'un sentiment « d'Unheimlich », d'inquiétante étrangeté, qui est comme le signe que déjà, cette fenêtre du texte freudien s'ouvre sur du réel.⁴⁶

Donc cette fenêtre est un cadre, structuré, qui offre un spectacle de silence, métaphore de « ne pas voir ce qui se voit par la fenêtre, de ne pas voir l'extérieur. Probablement du côté de l'extérieur, il y a le réel comme traumatique. »⁴⁷. Le cadre, ou plutôt l'encadrement, est pour Lacan un fantasme, dans sa fonction d'obturation du réel, « à la fois obturation nécessaire pour que le réel ne nous envahisse pas, mais obturation qui prend très vite une tournure névrotique, nous amène à ne rien vouloir savoir du réel qui nous constitue. »⁴⁸. Cette *Récitation 2*, développe le thème de la schizophrénie, par le décalage entre l'intonation demandée par Aperghis en didascalie, correspondant à une parole qui n'est pas énoncée, et le texte chanté. Le décalage entre l'intonation et ce qui est réellement articulé peut être interprété comme un dédoublement de personnalité :

Le dédoublement narcissique du névrosé qui a, pour conséquences qu'il ne se sent jamais vraiment à sa place, qu'il se trouve exclu de son vécu, désaccordé d'une existence où il se fait plutôt, par procuration, représenter par un autre. Il est toujours « à côté », supposant que l'autre est plus méritant, qu'il ne jouit d'une situation que par raccroc à tel point que son partenaire peut être entouré d'un halo d'irréalité.⁴⁹



Exemple musical 21 : Exemples d'agrégats dans la Récitation 2

La fenêtre, cadre, permet de mettre l'accent sur ce que nous percevons à partir de la fenêtre de notre fantasme. Ce que nous appelons réalité n'est jamais, comme le dit Lacan qu'une réalité « recomposée » par le fantasme. Pour Lacan, le réel est indicible,

⁴⁶ Monique Tricot, *Le fantasme : fenêtre sur le réel*, site du Cercle Freudien, http://www.cerclefreudien-dijon.org/index.php?option=com_content&view=article&id=100:le-fantasme--fenetre-sur-le-reel-monique-tricot-17-novembre-2012&catid=51:textes-des-rencontres-des-samedis-2012-2013&Itemid=54, [consulté le 8 mai 2017].

⁴⁷ *Ibid.*

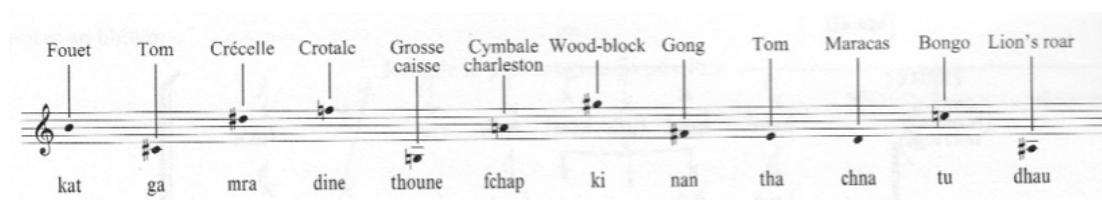
⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Jean Louis Sous, *L'Œdipe À Lacan*, <http://www.oedipe.org/lacanoedipe>, [consulté le 18 septembre 2016].

ce que l'on dit est soit imaginaire, soit symbolique. Et même le silence, lorsqu'il encadre, ne dit pas le réel, le silence dans ce cas dit le fantôme du réel. Ainsi cette interprétation du silence *topologique* de la partition nous invite, à travers ces *barreaux* en filigrane, à fantasmer le réel. Inviter à fantasmer le réel, ne serait-ce pas une des vocations de l'artiste ? En ce cas, Aperghis, à la lueur de la psychanalyse, évoquerait-il aussi le pouvoir de la musique à manipuler l'auditeur en le plongeant dans un sentiment d'inquiétante étrangeté, étrangeté qu'il crée lui-même en fantasmant le réel ? C'est ici le silence comme structure, conceptuel, qui permet de se poser ces questions artistiques, que je laisse en suspens... pour revenir à la théorie lacanienne.

En continuant l'étude des silences composés dans les *Récitations*, nous comprendrons à travers la *Récitation 13*, que je qualifie de *récitation-machine* – une machine qui aurait un petit bug, dévoilé par de courtes absences de son⁵⁰ – que le silence peut dévoiler d'autres symptômes, et nous orienter vers un autre concept lacanien : le grain de sable de l'énonciation.

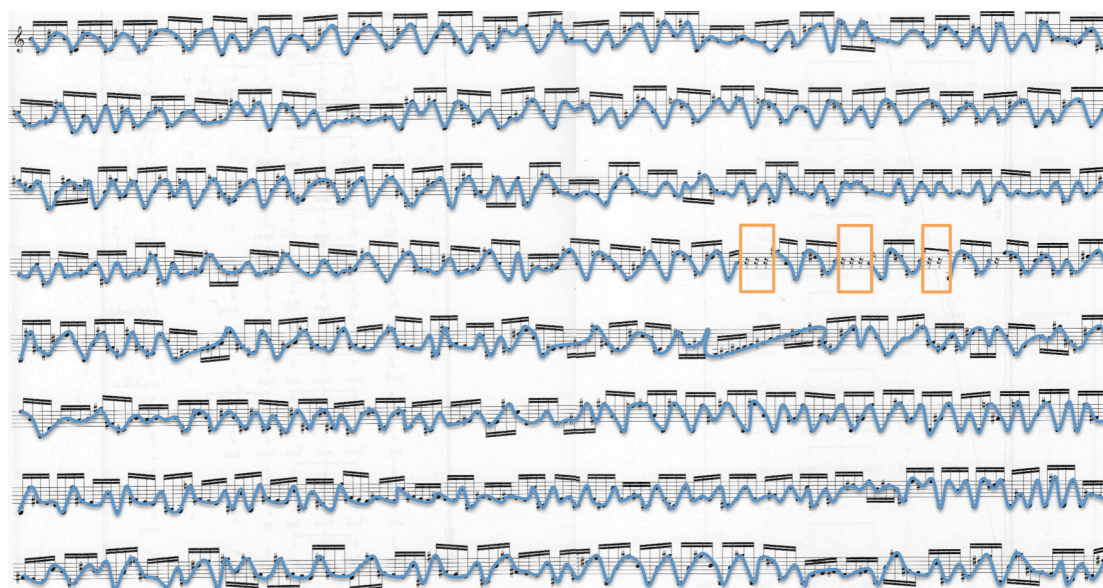
La *Récitation 13*, est très différente de celles que nous venons d'observer, absolument continue, « Le public ne doit pas se rendre compte que la chanteuse respire », est-il indiqué en haut de la page. La chanteuse doit imiter la couleur sonore d'instruments de percussions, et chanter les phonèmes suivants : « kat ga mra dine thoune fchap ki nan tha chna tu dhau ».



Exemple musical 22 : Série de la Récitation 13

La trajectoire sinueuse serait parfaite, symboliquement, si elle n'était pas brutalement interrompue par des silences.

⁵⁰ C'est le principe de la sonification, utilisée pour repérer par l'écoute certains dysfonctionnements imperceptibles visuellement, en mettant en son des données informatiques pour analyser l'évolution des marchés par exemple.



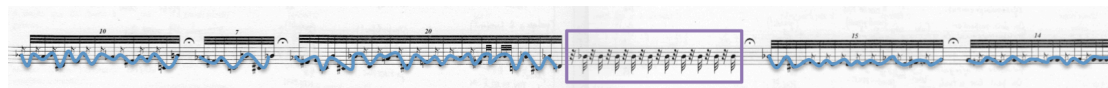
Exemple musical 23 : Arabesques interrompues de la Récitation 13

Le silence devient ici le « grain de sable de l'énonciation »⁵¹, parce que « l'instance de l'énonciation est ce qui vient en tant que Réel contrarier la causalité symbolique. » et Lacan d'ajouter : « il n'y a de cause que ce qui cloche ». Dès qu'on est dans la causalité, on est dans le symbolique, or, la définition minimale du Réel lacanien, est ce qui ne peut pas être symbolisé. Dans cette optique, comment ne pas penser qu'Aperghis nous rappelle que nous sommes dans une fiction, qui aborde la thématique de la machine, ou de l'homme-machine, ou plutôt de la femme-machine, et que le dysfonctionnement de la machine ouvre une porte sur le symbole du réel ? Nous sommes ici dans le symbole du réel, et non plus dans le fantasme du réel⁵². Ce grain-de-sable-symbole, révélateur de pathologie, nous invite à réfléchir à d'autres techniques compositionnelles utilisées par Aperghis, pour le révéler, et à pénétrer petit à petit l'univers lacanien exposé dans cette œuvre.

En effet, Aperghis semble friand de ces « grains de sable », qu'il décline différemment dans d'autres *Récitations*. Par exemple, dans la première, c'est brutalement un bégayement, sur un *si*^b, qui énonce en triple croche « jeune jeune jeune jeune etc. »

⁵¹ Christian Dubuis Santini, *Lacan, nous et le Réel, Séminaire VI*, http://data.over-blog-kiwi.com/1/33/83/93/20161107/ob_0280ae_lacan-nous-et-le-reel-vi.pdf [consulté le 10 mai 2017].

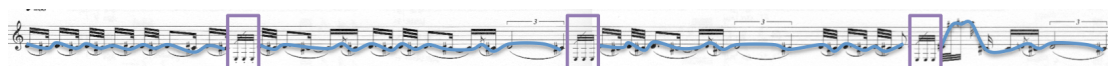
⁵² Le fantasme du réel est un discours imaginaire qui produit de la jouissance, appartenant donc au registre de l'imaginaire, tandis que le symbole du réel est une image acoustique inconsciente, relevant du domaine des signifiants, appartenant au registre du symbolique.



Exemple musical 24 : Bégaiements de la *Récitation 1*, ligne 2

Le bégaiement est un symptôme qui, en tant que trouble du langage, révèle une pathologie, un trouble ancien. Ce symptôme est douloureux pour la personne dont les muscles des cordes vocales se resserrent et réagissent par des spasmes, douloureux psychologiquement puisque la communication est compliquée. C'est un langage du corps qui s'oppose à une élocution correcte. Le corps s'oppose à la parole. À nouveau, le « parlêtre » dévoile un code à déchiffrer. À l'opposé de la machine mise en scène dans la *Récitation 13*, ici c'est le corps qui est mis en scène avec ce « grain de sable ».

Ou encore, dans la *Récitation 7*, l'interruption de la sinusoïde qui alterne « rô » chanté sur *ré* et « au » chanté sur *do#* – une alternance de demi-tons, *legato*, très fluide – par « maha maha maha » notes piquées dans l'extrême grave et avec un son poitrinaire, animal.



Exemple musical 25 : Saillie dans la *Récitation 7*, ligne 1

Ce type de saillie, incongrue dans le discours, est analysé par Lacan après Freud, comme le retour du refoulé : l'inconscient s'extériorise en faisant effraction de façon énigmatique, et se répète contre notre volonté. Symptôme intrigant, il questionne lors de la cure : c'est un savoir obscur qui surgit dans les « formations » de l'inconscient, véritables créations de nature langagière, un savoir « véhiculé non pas tant par des mots que par ce que j'appelle des signifiants » dit Lacan. Le « grain de sable », dans cette perspective, est mis en musique par Aperghis. Les signifiants évoqués par Lacan sont des unités acoustiques. Composés par Aperghis, ils deviennent des unités musicales, concaténées pour créer une musique, savamment articulée. Timbres, hauteurs, rythmes, sont les moyens de déployer certains éléments de la théorie lacanienne, comme ici le « grain de sable », à travers le musical. C'est particulièrement probant dans cette *Récitation*, qui débute par une vocalise riche en variations rythmiques. La musique est agréable, hypnotisante par son *legato*, sa tessiture à la fois médium – confortable pour la chanteuse – et minimale – un demi-ton sépare les deux notes –, son processus est digne d'une musique répétitive. Brutalement la musique qui avait commencé à nous hypnotiser est interrompue, par

un timbre beaucoup moins sophistiqué, extrême, grave, *staccato*, poitrine, animal. Et ceci pour une durée très brève. La vocalise reprend ensuite, et si l'on se limite à la lecture de la partition, la même vocalité réapparaît. Or, le « grain de sable » a été introduit, la chanteuse a dû modifier radicalement sa technique vocale pour chanter en voix de poitrine, et *staccato* ; ceci a eu pour effet de perturber l'équilibre fragile de la voix qui commençait tout juste à s'épanouir. Lors de la reprise de la vocalise, la chanteuse doit rapidement *régler* ses positions techniques dans la bouche et dans le larynx pour retrouver ce *legato*, et l'auditeur le perçoit. Le « grain de sable » dans l'énonciation a affecté le corps de l'interprète, dans sa tentative de réitérer. Car la musique ne peut être soustraite à son interprétation par des musiciens, et c'est aussi ce qu'Aperghis nous dévoile dans ses *Récitations*. Le point de vue lacanien éclaire à nouveau les *Récitations*, la musique est humaine, elle met en jeu le corps et l'esprit.

À propos de répétitions, l'analyse musicale des *Récitations* nous permet d'approfondir le lien entre cette œuvre et la théorie psychanalytique. La réitération, est stricte dans les récitations-triangle, mais c'est aussi réitération variée dans les récitations-série. Ceci nous entraînera à étudier la variation chez Aperghis, élément fondamental de son langage.

S'intéresser à la répétition en psychanalyse, demande que l'on revienne aux théories de Freud, qui a élaboré le principe de compulsion de répétition.

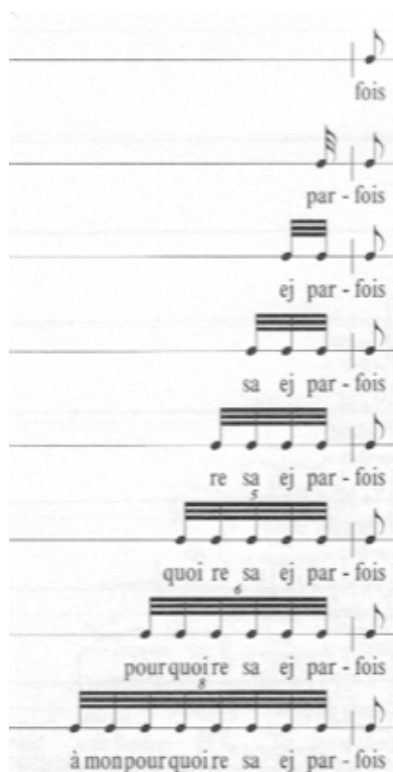
La répétition (*Wiederholung*), intéresse Freud lorsqu'il analyse le mécanisme de compulsion de répétition (*Wiederholungszwang*). La compulsion est une contrainte nécessaire et violente, involontaire, qui pousse le sujet à dire ou faire quelque chose de façon répétée. La répétition est un retour du refoulé, souvent mis en acte par la parole. L'inconscient insiste. La répétition devient pour Freud fondatrice du pulsionnel.

Lacan, appliquant les travaux de Freud à sa théorie des chaînes signifiantes de l'inconscient, établit que la compulsion de répétition relève du principe de « l'insistance de la chaîne signifiante » :

Notre recherche nous a mené à ce point de reconnaître que l'automatisme de répétition (*Wiederholungszwang*) prend son principe dans ce que nous avons appelé l'insistance de la chaîne signifiante.⁵³

⁵³ Jacques Lacan, « Le séminaire sur « La Lettre volée » », *Écrits, op. cit.*, p. 9.

Ainsi, pour Lacan⁵⁴, « ce qui se répète, c'est ce qui insiste. »⁵⁵. Insister est de l'ordre du symbolique, une association de signifiants qui demande à être historicisée. Le patient parle symboliquement d'un événement réel passé, qui justement s'est mal passé, et qui a été refoulé. C'est par la répétition que l'analyste peut détecter ce refoulé : « le refoulé est toujours là qui insiste, et demande à être. »⁵⁶. Le refoulement nécessite la répétition. Répéter a pour but de faire resurgir l'unairé originel, le Un. Or à chaque répétition s'opère un décalage, et le Un est incrémenté. Décalage et incrémentation sont justement ce qui nous intéresse, dans l'étude des partitions-triangles construites comme ceci : « 1+ (1+ (1+ (1+ ...))) »⁵⁷.



Exemple musical 26 : Décalage et incrémentation dans la Récitation 10

L'interprète doit chanter *recto tono* : « fois, parfois, ej parfois, sa ej parfois, re sa ej parfois » etc. Chaque itération est la réitération de la précédente avec un antécédent rajouté, ce qui correspond très exactement au schéma de Lacan 1+ (1+ (1+ (1+ ...))).

Cinq *Récitations* sur quatorze sont construites sur ce modèle. Notons que c'est une véritable innovation formelle en musique, et que celle-ci pourrait bien être liée à la

⁵⁴ Site de l'Association Lacanienne Internationale, <http://www.freud-lacan.com/index.php/fr/dictionnaire/4989-la-repetition>, [consulté le 6 avril 2017].

⁵⁵ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973.

théorie de Lacan pour qui le concept de signifiant est impensable sans son reste nommé *objet petit a*⁵⁸, « Objet essentiel sans lequel on ne peut penser ni le signifiant, ni la répétition »⁵⁹. La répétition, par le langage (donc en tant qu'image symbolique du réel), tente de retrouver par ajouts successifs ce qui a été perdu. Ce qui a été perdu est ce qui a été refoulé, mais c'est aussi ce qui, du réel, s'est perdu, à travers le langage, qui est symbolique. « Le réel est... ce qui revient toujours à la même place, à cette place où le sujet, en tant qu'il cogite... ne le rencontre pas ».⁶⁰

La répétition, variée des *Récitations* en forme de triangle est manifeste. Pour Daniel Durney, elle « consiste à montrer une réalité toujours semblable, sous des aspects toujours changeants »⁶¹. Rapprochant les *Récitations* et la conception Lacanienne de l'inconscient, j'é mets cette hypothèse et modifie la citation de Durney : la répétition variée d'Aperghis consiste à montrer la recherche inlassable de l'*objet petit a*, recherche dont l'aboutissement est impossible puisque cet *objet petit a* est précisément la perte du Réel lors de l'énonciation symbolique par la parole.

Intéressons-nous maintenant aux variations dans les *Récitations* de type série.

Le procédé de variations par accumulation systématiques des récitations-triangle, est repris dans les récitations-série, mais de façon moins rigide, formant une structure plus complexe. J'ai été cependant surprise de m'apercevoir que le système de variation-accumulation du triangle est présent de façon dissimulée dans le début de la *Récitation 7*.



Exemple musical 27 : Variations dans la Récitation 7

Il s'agit de variations sur le motif *ré-do#*, variations rythmiques.

Cette succession de variations pourrait s'écrire en triangle :

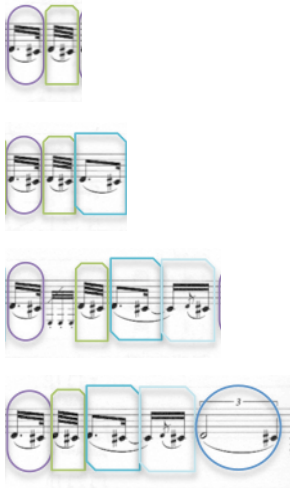


⁵⁸ L'*objet petit a* est l'objet du désir, sa cause, qui n'apparaît qu'en tant que perte, par le vide séparant le désir de la jouissance.

⁵⁹ Site de l'Association Lacanienne Internationale, *op. cit.*

⁶⁰ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XI, op. cit.*

⁶¹ Daniel Durney, *op. cit.*, p. 229.



Exemple musical 28 : Variations de la Récitation 7 disposées en triangle

Ici donc Aperghis utilise le même procédé de construction de la variation, en le présentant sous une forme différente de partition : écriture linéaire et non écriture en triangle. Ce qui nous intéresse ici, c'est de constater que la variation a lieu à deux niveaux : la variation induite par la structure avec la formule $1+(1+ (...))$, et la variation entre chaque *pattern*, variation rythmique sur deux notes (double croche pointée/triple, deux triples, croche pointée/double, blanche/noire etc.). Il y a donc variation dans la variation, mise en abîme.

Très vite, le système est rompu, la formule $1+(1+ (...))$ n'est plus respectée de façon stricte. Un nouveau motif rythmique apparaît ligne trois, pour une seule occurrence :



Exemple musical 29 : Grain de sable dans la variation, Récitation 7

À nouveau surgit un *grain de sable* qui, observé sous l'angle de la variation, devient une variation de la variation de la variation. Ainsi un troisième niveau de variation est mis en valeur, qui confirme la mise en abîme. Et c'est précisément ce que décrit Lacan, à propos du « savoir en échec » :

Que comprenons-nous au rêve qu'est notre propre vie ? C'est un "savoir en échec" dit Lacan. « Savoir en échec, comme on dit figure en abyme, ça ne veut pas dire échec du savoir ni qu'on est dispensé de faire preuve d'aucun savoir. La bifidité [le caractère fendu]

qui supporte toute mesure fait que notre vie, toute vie, se résume “aux aventures d’une moitié de poulet”. L’autre moitié étant l’inconscient. »⁶²

Car plus on creuse le trou du Réel, plus celui-ci s’effondre, et plus on cherche à atteindre l’inconscient, plus celui-ci recule.

Si la nature du conscient aime à se montrer ne serait-ce pas la nature de l’inconscient, qui elle, aime à se cacher ? Car comme les bords d’un trou qu’on creuse, l’inconscient recule et s’agrandit au fur et à mesure qu’on l’interroge. S’il y a une mécanique de l’inconscient c’est au sens grec de “*méchané*”, c’est-à-dire de ruse. La vérité de l’inconscient est à jamais une vérité voilée.⁶³

Ainsi, l’inconscient nous manipule comme si nous n’étions qu’une marionnette. Tout sujet de l’inconscient ne se compose que de pouvoir se décomposer. Composer, décomposer, quelle jouissance pour un compositeur... Et pour une herméneute qui tente la mise en perspective de la musique avec la psychanalyse. Il reste, pour cet embryon de recherche, à s’intéresser au « sac de cordes » cher à Lacan.

Restons dans cette *Récitation 7*, où trois types de motifs apparaissent, que j’ai nommés : dispositif « rô-au », dispositif « maha » et dispositif « olpnk esnxesn », noms déterminés par le texte chanté. Pour rappel, voici la série notée en haut de page :

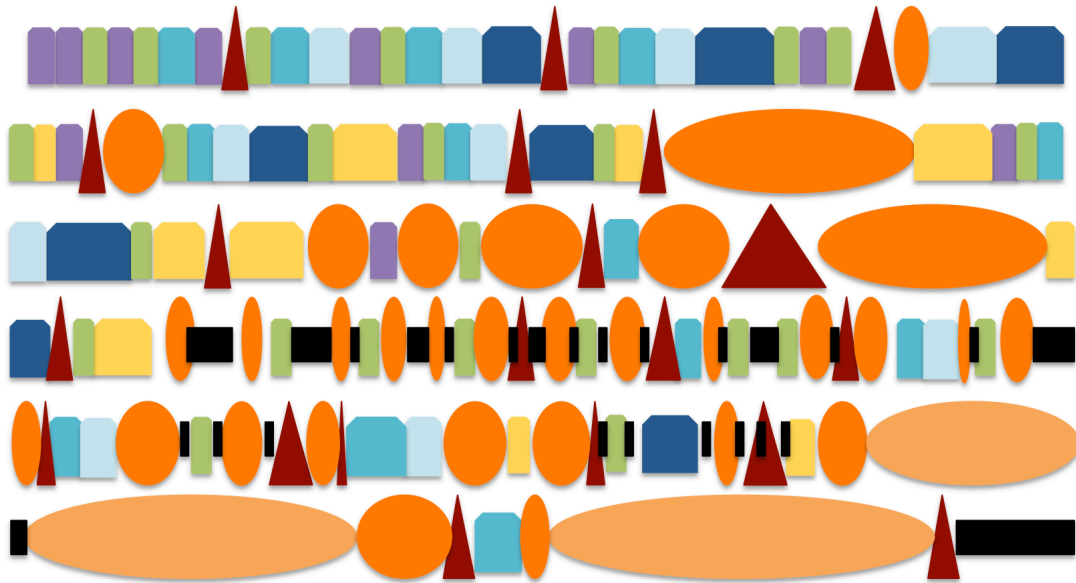
The image shows a musical score for a piece titled "Très mesuré". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "snievlemk vniaskl kniemn vneylefñ sklafñé iskněšk klaoufni esnxesn olpnk maha". There are three distinct musical motifs highlighted with boxes and arrows. The first motif, "rô" and "aü", is enclosed in a blue box with the instruction "(former les lèvres comme pour siffler)". The second motif, "olpnk" and "maha", is enclosed in a red box with the instruction "(accompagner toujours avec des claquements de mains)". Above the staff, there are performance instructions: "Très mesuré (riant - articuler du bout des lèvres)" and "sur le souffle".

Exemple musical 30 : Série de la Récitation 7

Avec un système de visualisation de la structure avec des couleurs, je propose une présentation graphique de la *Récitation 7* : « rô-au » est symbolisé par des rectangles aux coins cassés dans une gamme de couleurs allant du violet au jaune, « maha » est un triangle rouge, et « olpnk esnxesn » un ovale orange. Nous voyons la structure de la pièce :

⁶² Guy Massat, *Le vagin denté de la Reine Victoria et le non-rapport sexuel*, commentaire sur le séminaire de Lacan RSI, Paris le 3 avril 2004, site de Psychanalyse-Paris, <http://psychanalyse-paris.com/Le-vagin-dente-de-la-Reine.html>, [consulté le 10 mai 2017].

⁶³ *Ibid.*



Exemple musical 31 : Structure de la Récitation 7

Les rectangles noirs sont les silences qui apparaissent au milieu de la pièce, silences qui ont leur rôle dans cette fiction herméneutique.

Il m'apparaît très clairement un chaînage qui me renvoie aux écrits de Lacan :

Il [Freud] a supposé qu'il y avait des choses qui s'imprimaient dans le système nerveux [...] L'idée dont Freud porte le témoignage dans *l'Esquisse*, c'est de figurer cela par des réseaux, et c'est peut-être ce qui m'a incité à leur donner une nouvelle forme, plus rigoureuse, en en faisant quelque chose qui s'enchaîne au lieu de simplement se tresser.⁶⁴

Lacan développe alors, en contrepoint de sa logique du signifiant, ce qu'il appelle une logique de « sacs et de cordes ».

Ce que j'essaie d'introduire avec l'écriture du nœud n'est rien de moins que ce que j'appellerai une logique de sacs et de cordes.⁶⁵

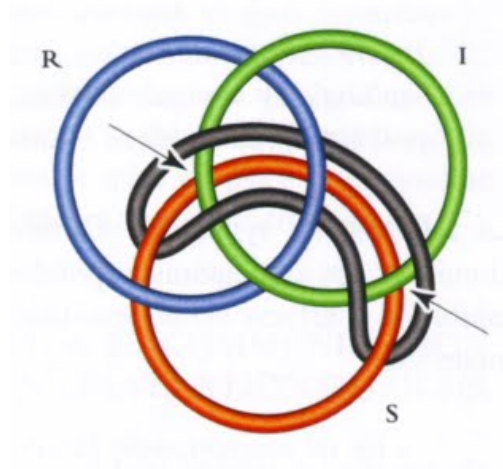


Figure 2 : Le sinthome chez Lacan

⁶⁴ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XXIII, Le sinthome*, Le Seuil, 1976, p. 131.

⁶⁵ *Ibid*, p. 146.

Le sinthome est ce qui, chez un sujet, permet de relier les trois cercles du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire. Dans cette *Récitation 7*, Aperghis semble mettre en scène cette imbrication : trois dispositifs de natures différentes sont maintenus ensemble, et lorsqu'ils tendent à se disloquer vers le milieu de la récitation, une corde des silences joue le rôle du quatrième terme du sinthome.

Une nouvelle interprétation du silence apparaît donc, qui tenterait de prouver la multifonctionnalité du silence chez Aperghis, mais aussi plus généralement en musique, dans un rapprochement des disciplines de la musique et de la musicologie avec la discipline de la psychanalyse lacanienne.

En conclusion, arabesques, chaînons manquants, grains de sable, répétitions, variations, sac de cordes etc. ne manquent pas de souligner les rapprochements possibles entre les disciplines de la musicologie et de la psychanalyse.

Intégrer la psychanalyse à l'herméneutique musicale peut constituer une aide précieuse aux interprètes pour certaines partitions complexes, *a priori* incompréhensibles. D'un point de vue musicologique, le rapprochement des deux disciplines permet de préciser certaines spécificités du langage musical d'Aperghis dans les *Récitations*. Ma conversation avec Aperghis montre que ces concepts lacaniens sont involontaires dans son écriture, mais que, il en convient, « c'était dans l'air du temps » lorsqu'il a composé ces *Récitations*.

Interpréter une partition peut devenir un acte de création. Il s'agit de penser la musique comme un texte de fiction que chacun peut construire sur la base d'hypothèses. C'est ce vers quoi je tends à travers mon projet utopique, et dans cette optique, je conclus par une citation de Christine Esclapez :

S'il est bon de trouver un nouveau champ à nos utopies, il est bon aussi de partager ce nouveau champ sans exclure tous ceux qui nous ont permis de construire ces utopies ou du moins ce champ. Faire de la musicologie une utopie de lecture ; l'orienter vers la démarche interprétative, c'est peut-être, tout simplement, se donner pour principale direction celle de parler des hommes et des œuvres c'est à dire de les actualiser, de les manifester et peut-être ainsi de les mettre à la portée du plus grand nombre...⁶⁶

*

⁶⁶ Christine Esclapez, « L'interprétation musicologique », *Imaginaire et Utopies du XXI^e siècle*, sous la direction de Marc Gimenez, Paris, Klincksieck, 2003, p.78-79.

RÉFÉRENCES DOCUMENTAIRES

Références bibliographiques

Livres

- BICKERTON, Derek, *La langue d'Adam*, Dunod La Recherche, 2010.
- DURNEY, Daniel, « La règle du jeu » in Antoine Gindt, *Le corps musical*, Arles, Actes Sud, 1990.
- ESCLAPEZ, Christine, « L'interprétation musicologique », *Imaginaire et Utopies du XXI^e siècle*, sous la direction de Marc Gimenez, Paris, Klincksieck, 2003.
- FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Traduction de l'Allemand par Yves Le Lay (1921), Paris, Éditions Payot, 1965.
- FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905), Paris, Gallimard, Folio, 1992.
- GENETTE, Gérard, *Le discours du récit*, Paris, Le Seuil, 1972, 1983 et 2007.
- GINDT, Antoine, *Georges Aperghis, le corps musical*, Arles, Actes Sud, 1990.
- JAKOBSON, Roman, *Six leçons sur le son et le sens*, (Cours de 1942, école libre des hautes études de New-York), Paris, Éditions de minuit, 1976.
- LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.
- LACAN, Jacques, *Le séminaire, Livre I, Les écrits techniques de Freud*, Paris, Le Seuil, 1975.
- LACAN, Jacques, *Le séminaire, Livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978.
- LACAN, Jacques, *Le séminaire, Livre III, Les psychoses*, Paris, Le Seuil, 1981.
- LACAN, Jacques, *Le séminaire, Livre VI, Le Désir et son interprétation*, Paris, La Martinière, 2013.
- LACAN, Jacques, *Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973.
- LACAN, Jacques, *Le séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Le Seuil, 2016.
- LACAN, Jacques, *Le séminaire, Livre XXII, R.S.I.*, Paris, Association freudienne internationale, 1974-1975.
- LACAN, Jacques, *Le séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, Paris, Le Seuil, 2005.
- LE BRETON, David, *Du silence*, Éditions Métailié, Paris, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.

MONELLE, Raymond, « Sur quelques aspects de la théorie de topiques musicaux », in *Sens et signification en musique*, dir. MÁRTA GRABÓCZ, Paris, Hermann Éditeurs, 2007.

ROUDINESCO, Élisabeth, *Lacan, envers et contre tout*, Paris, Seuil, septembre 2011.

DE SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972.

VECCHIONE, Bernard, « Une approche sémio-rhétorique du musical », *Sens et signification en musique*, dir. MÁRTA GRABÓCZ, Paris, Hermann Éditeurs, 2007.

Thèse

VECCHIONE, Bernard, *La Réalité Musicale, Éléments d'épistémologie musicologique*, 1985.

Reuves

DURNEY, Daniel et COHEN-LEVINAS, Danielle, « Quelques repères d'analyse pour les récitations de Georges Aperghis » in revue *Musurgia Vol II n°1*, 1995.

SZENDY, Peter, *Machinations de Georges Aperghis*, L'Harmattan, 2001.

Références partitographiques

APERGHIS, Georges, *Récitations*, Éditions Salabert 2008.

APERGHIS, Georges, *Récitations*, Éditions Salabert 2009.

Références webographiques

ASSOCIATION LACANIENNE INTERNATIONALE, <http://www.freud-lacan.com/index.php/fr/dictionnaire/4989-la-repetition>, [consulté le 6 avril 2017].

DUBUIS SANTINI, Christian, *Lacan, nous et le Réel, Séminaire VI*, http://data.over-blog-kiwi.com/1/33/83/93/20161107/ob_0280ae_lacan-nous-et-le-reel-vi.pdf [consulté le 10 mai 2017].

LOIZEAU, Vincent, *Notice*, <http://www.aperghis.com/notices/recitations.html> [consulté le 14 février 2014].

- MASSAT, GUY, *Le vagin denté de la Reine Victoria et le non-rapport sexuel*, commentaire sur le séminaire de Lacan RSI, Paris le 3 avril 2004, site de Psychanalyse-Paris, <http://psychanalyse-paris.com/Le-vagin-dente-de-la-Reine.html> , [consulté le 10 mai 2017].
- ROUZEL, Joseph, *Les trois temps de l'instance clinique en supervision*, site de l'institut européen psychanalyse et travail social, <http://www.psychasoc.com/Textes/Les-trois-temps-de-l-instance-clinique-en-supervision>, [consulté le 23 avril 2017].
- TRICOT, Monique, *Le fantasme : fenêtre sur le réel*, site du Cercle Freudien, http://www.cerclefreudien-dijon.org/index.php?option=com_content&view=article&id=100:le-fantasme--fenetre-sur-le-reel-monique-tricot-17-novembre-2012&catid=51:textes-des-rencontres-des-samedis-2012-2013&Itemid=54, [consulté le 8 mai 2017].
- SOUS, Jean Louis, *L'Œdipe À Lacan*, <http://www.oedipe.org/lacanoedipe>, [consulté le 18 septembre 2017].
- VALAS, Patrick, *Séminaire XXI* by Jacques Lacan, restauration numérique des enregistrements originaux, https://archive.org/details/LES_NON_DUPES_ERRENT/01_13novembre73.mp3, [consulté le 5 mai 2017].

*

TABLE DES FIGURES

<i>Figure 1 : Sinusoïde de la haine-amoration de Lacan</i>	21
<i>Figure 2 : Le sinthome chez Lacan</i>	35

TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX

<i>Exemple musical 1 : Série de la récitation 1</i>	7
<i>Exemple musical 2 : Série de la récitation 13</i>	7
<i>Exemple musical 3 : Récitation 1</i>	8
<i>Exemple musical 4 : Récitation 8</i>	9
<i>Exemple musical 5 : Récitation 11</i>	9
<i>Exemple musical 6 : Récitation 4</i>	10
<i>Exemple musical 7 : Modes de jeu de la Récitation 6</i>	12
<i>Exemple musical 8 : Récitation 6, sons de nature animale</i>	12
<i>Exemple musical 9 : Début de la Récitation 12, poésie du son signifiant</i>	15
<i>Exemple musical 10 : Série de la Récitation 12</i>	15
<i>Exemple musical 11 : Découpage de la phrase par des moyens phoniques, Récitation 12</i>	16
<i>Exemple musical 12 : Arabesques de la Récitation 1</i>	18
<i>Exemple musical 13 : Arabesques de la Récitation 5</i>	18
<i>Exemple musical 14 : Arabesques de la Récitation 6</i>	19
<i>Exemple musical 15 : Arabesques de la Récitation 7</i>	19
<i>Exemple musical 16 : Arabesques de la Récitation 12</i>	20
<i>Exemple musical 17 : Arabesques de la Récitation 13</i>	20
<i>Exemple musical 18 : Silences de la Récitation 9</i>	23
<i>Exemple musical 19 : Silences de la Récitation 1</i>	24
<i>Exemple musical 20 : Silences de la Récitation 2</i>	25
<i>Exemple musical 46 : Exemples d'agrégats dans la Récitation 2</i>	26
<i>Exemple musical 21 : Série de la Récitation 13</i>	27
<i>Exemple musical 22 : Arabesques interrompues de la Récitation 13</i>	28
<i>Exemple musical 23 : Bégaiements de la Récitation 1, ligne 2</i>	29
<i>Exemple musical 24 : Saillie dans la Récitation 7, ligne 1</i>	29

<i>Exemple musical 25 : Décalage et incrémentation dans la Récitation 10.....</i>	<i>31</i>
<i>Exemple musical 26 : Variations dans la Récitation 7.....</i>	<i>32</i>
<i>Exemple musical 27 : Variations de la Récitation 7 disposées en triangle.....</i>	<i>33</i>
<i>Exemple musical 28 : Grain de sable dans la variation, Récitation 7.....</i>	<i>33</i>
<i>Exemple musical 29 : Série de la Récitation 7.....</i>	<i>34</i>
<i>Exemple musical 30 : Structure de la Récitation 7.....</i>	<i>35</i>

*