

L'image fécondante du silène. D'une incursion du doute, du rire et de l'ironie dans le musical : souvenirs, réflexions, « autoréflexions »

The Fertilizing Image of the Silenus. On the Incursion of Doubt, Laughter and Irony into Things Musical: Souvenirs, reflections, "self-reflections"

Denys Bouliane

Volume 9, Number 2, 1998

Carte blanche à Bouliane et Rea

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902228ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902228ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bouliane, D. (1998). L'image fécondante du silène. D'une incursion du doute, du rire et de l'ironie dans le musical : souvenirs, réflexions, « autoréflexions ». *Circuit*, 9(2), 25–60. <https://doi.org/10.7202/902228ar>

Article abstract

Employing the figure of the silenus as an allegory for his compositional approach, Bouliane deepens its meaning through contact with the works of Rabelais and Eco, while projecting it upon several of his own works, the *Douze tiroirs de demi-vérités pour alléger votre descente*, and *Comme un silène entr'ouvert*, wherein he analyzes a number of the writing techniques.

L'image fécondante du silène.

D'une incursion du doute, du rire et de l'ironie dans le musical : souvenirs, réflexions, « autoréflexions »*

Denys Bouliane

L'artiste et sa famille imaginaire

J'ai toujours cru que l'artiste créateur invente ses mondes, consciemment ou non, conformément à la perception qu'il peut avoir de sa propre situation dans le flot des idées, des passions, des modèles de pensée, des modes même. Plus qu'un sentiment de sécurité, c'est une stimulation à sa griserie d'être qu'il recherche en se rattachant à des confréries, à des groupes d'intérêts, à des cénacles, des familles de penseurs et d'acteurs.

Certains trouveront ces communautés d'idées ou d'action chez leurs contemporains immédiats ou près de leurs sources génitrices. D'autres sillonneront les pans d'histoire et les géographies à leur rencontre. La compréhension que ce dernier type d'artiste aura de l'histoire sera toujours filtrée et teintée par sa recherche d'âmes sœurs, de pères ou de mères, même putatifs, de familles de sages tout autant que de fous animés de passions voisines et mus par de similaires soifs de comprendre, de se situer, de se rassurer... Une poutre glanée chez maître X aidera à consolider sa propre charpente, une solive chez compère Y permettra de mieux asseoir ses planchers idéels, un plant déterré chez un voisin d'un autre âge servira de support pour y hybrider ses boutures et favoriser la croissance de ses fruits, l'illumination d'un frère aîné avivera l'éclairage de sa propre lanterne... L'artiste aime sentir couler dans ses veines des sèves partagées, il aime s'abreuver à des sources qui lui semblent défier le temps, il aime charpenter ses constructions dans le fol et magnifique espoir de les intégrer à un plus grand ouvrage, dans le sentiment de battre à un unisson qui décuple ses simples forces.

(*) L'article qui suit constitue la première partie d'un ample texte dans lequel le compositeur Denys Bouliane présente des éléments-clés de sa poétique, de son langage musical et de ses sources d'inspiration. La seconde partie sera publiée ultérieurement dans CIRCUIT.

Peut-être est-il vrai que maints artistes ne sont les dépositaires que d'une seule vision fondamentale, que leur vie durant, ils ne feront que corporiser, soupeser, formuler et reformuler sous tous les angles. Peut-être ont-ils besoin de cette source qui, bien que souterraine, constamment suinte en surface pour nourrir l'humus. Quoi qu'il en soit, l'artiste ne choisit pas son inspiration singulière ; une vision s'impose à lui, ou elle ne s'impose pas. Et si cette vision s'imprime avec suffisamment de force, s'il accepte de se laisser investir par elle ou, plus généralement encore, si la vie lui permet ou ne lui laisse d'autre choix que d'y être sensible, elle pourra peut être l'alimenter tout au long de son existence, pour le meilleur ou pour le pire. Peut-être s'agit-il simplement d'accepter sa condition.

De l'identité et de la quête

J'ai déjà souvent parlé de l'importance qu'a eue pour moi l'expérience de « transplantation » que j'ai vécue à partir de 1980, ayant décidé de vivre en Allemagne. Se retrouver dans un contexte culturel radicalement différent du sien ne peut que conduire à s'interroger sur sa condition et force à tenter de se situer. Disons-le crûment et très schématiquement : la création musicale en Europe au début des années quatre-vingt m'est apparue en mutation profonde. À l'ordre du jour : toute la problématique du nouveau rapport à la tradition et, qui plus est, aux divers pans des cultures dites « nationales ». De nouvelles formes de connivence et d'interaction entre la musique et le fait culturel global se manifestaient, au fil de la refocalisation des foyers individuels. Je sentais les compositeurs aux prises avec une réévaluation de leur façon de transiger avec leurs racines culturelles, avec les habitudes d'écoute immanquablement charriées par la tradition.

De quoi alimenter sa quête. Oui. Mais quelle quête ? Et dans quelle direction ou même encore dans quel but ?

Suivant avec un chaud intérêt les remous et les soubresauts des milieux européens ambiants, je réalisai que les attitudes et les positions de plusieurs compositeurs ou apprentis compositeurs, si différentes puissent-elles être en surface, reposent le plus souvent sur la relation qu'ils ont, prétendent avoir ou même devoir avoir, à leur culture spécifique ou plus généralement à des traditions qu'ils considèrent comme pouvant faire partie de leur héritage. Qu'il s'agisse de mise en question, de court-circuitage, de déconstruction, de reconstruction, de réactivation ou de recontextualisation, le dénominateur commun me semble bien être ce besoin de se situer, avec force ou maladresse, de vérifier l'état ou la présence de racines, de réhabiliter ou raviver le rôle de certaines mémoires collectives.

Mais qu'en est-il dans le cas où un compositeur, québécois en l'occurrence, ne peut ni ne pense pouvoir se considérer comme le dépositaire d'une quelconque tradition musicale comme point d'ancrage ; que faire dans le cas où le milieu culturel qui l'a nourri n'a pas encore véritablement envisagé le sonore comme mode d'expression authentique, quand le fait musical ne semble perçu chez lui, plus souvent qu'autrement, que comme un simple alibi de culture ou, pire encore, comme « produit culturel » à mettre en marché ? Que faire quand les racines pointent dans des directions contradictoires et plongent dans des humus que l'on n'est jamais bien sûr d'avoir reconnus et considérés comme siens ? Le fait de provenir d'un pays figé au stade du devenir empêche-t-il de s'y abreuver, de se référer à lui musicalement ?

Mais se réclamer d'une tradition purement musicale, est-ce bien une condition *sine qua non* à la création musicale ? Ne peut-on pas distiller d'autres sucs ? Le sonore ne pourrait-il pas se faire le reflet des manières mêmes de transiger dans les espaces culturels, tout fragmentés ou paradoxaux qu'ils puissent apparaître ? Et si le doute identitaire se faisait fécondant ? Et si les paradoxes d'une culture à la recherche presque malade de son identité se cristallisaient en de nouveaux modes d'appréhension du réel et en de nouveaux modes de transposition dans le sonore ? Et si le doute permanent et même entretenu pouvait conduire à un grand jeu d'interrogation et d'interpellation musicale, à l'affinement du regard au-delà d'apparentes certitudes, à une vision critique des modes de représentation, à des infiltrations dans les interstices de ce que l'on pense être le réel ?

Et si la quête devenait elle-même son propre objet ? Si elle s'incarnait en invention ?

... Et de sillonner alors les pans d'histoire et les géographies... à la rencontre de ces familles de sages tout autant que de fous animés de passions voisines et mus par de similaires soifs de comprendre, de se situer, de se rassurer, peut-être...

Du côté de Rabelais et de son silène

C'est alors que je me suis souvenu de Rabelais, de ses Gargantua et Pantagruel, de leurs soifs et appétits monstres ; du royaume mythique du pontife Bacbuc et de l'oracle de la dive bouteille et, surtout, de la métonymie du silène... Mon œuvre *Comme un silène entr'ouvert* a été composée entre 1983 et 1985, mais c'est dès 1980 que l'image du silène s'est mise à habiter mon imaginaire.

Elle s'est insinuée en moi peu à peu jusqu'à devenir une sorte de talisman, une clef perceptuelle, un étalon, une sonde presque magique pour remonter toute une filière d'âmes sœurs. Non seulement je m'y reconnaissais intimement, mais elle me procura bientôt un angle de vue, donnant une focale bien précise à ma vision. J'ai pris plaisir ici à quelque peu remonter cette filière en ayant pour guide l'image du silène, comme métonymie et allégorie, comme *modus vivendi* de ma condition postmoderne, inéluctablement ballotté, de par ma situation culturelle, dans la problématique de l'être et du paraître. Il sera question de rire, d'ironie, de satire et de doute, mais aussi de jeu ; ce sont là comme des états d'être qui s'entremêlent en échelons de mon attitude.

De là la mise en exergue de cette citation de Rabelais dans *Comme un silène entr'ouvert* :

Beuveurs très illustres, et vous, véroléz très précieux (car à vous, non à aultres, sont dédiéz mes escriptz), Alcibiades, ou dialogue de Platon intitulé Le Banquet, louant son précepteur Socrates, sans controverse prince des philosophes, entre aultres parolles le dict estre semblable ès Silènes. Silènes estoient jadis petites boites, telles que voyons de présent ès bouticques des apothecaires, pinctes au-dessus de figures joyeuses et frivoles, comme de harpies, satyres, oysons bridéz, lièvres cornuz, canes bastées, boucqs volants, cerfz limonniers et aultres telles pinctures contrefaites à plaisir pour exciter le monde à rire (quel fut Silène, maistre du bon Bacchus) ; mais au dedans l'on réservait les fines drogues comme baulme, ambre gris, amomon, musc, zivette, pierreries et aultres choses précieuses...

Francois Rabelais, in *La Vie très horricque du grand Gargantua, père de Pantagruel, jadis composée par M. Alcofribas, Abstracteur de quinte essence*, 1534.

Dans son prologue, Rabelais place d'entrée de jeu son *Gargantua* sous le signe du silène. On dénommait *silènes* au XVI^e siècle ces intrigantes petites boîtes d'apothicaires peintes de toutes sortes d'ornements, miniatures, figures et allégories. On y conservait les fines drogues, onguents et autres concoctions que la médecine du temps administrait au meilleur de ses connaissances. Le satyre Silène, fort joyeux personnage s'il en est, était une figure de choix dans la palette des peintres et décorateurs : ce qui explique la métonymie du contenant pour le contenu. La parure bigarrée de ces silènes pouvait, selon Rabelais, faire un peu oublier l'amertume ou la virulence des potions que l'on y conservait... Tout comme ces silènes d'apothicaires, le *Gargantua*, sous ses allures de farce grotesque, « contient » entre les lignes un message de plus de poids : on y découvre l'une des plus acerbes satires des dogmes, des idées reçues et des institutions contemporaines de son auteur ; c'est toute **la problématique de l'être et du paraître** que pose ici en termes savoureux la métaphore de Rabelais.

Mi-homme, mi-bouc pour le premier et mi-homme, mi-cheval pour le second, les satyres et silènes ont connu une singulière popularité au cours des âges. Voyons cela d'un peu plus près.

Dans la mythologie grecque, Silène était déjà connu aux alentours du V^e siècle avant notre ère comme le père nourricier de Dionysos, ce qui contribua à la popularité des silènes et satyres dans la représentation du culte dionysiaque. Comme son père Zeus était fort occupé à vaquer aux affaires de l'Olympe et qu'à l'occasion il ne dédaignait pas de convoler avec les nymphes, Silène sembla le tuteur tout indiqué pour le jeune dieu. On prit alors pour habitude dans les théâtres grecs de faire suivre les édifiantes tragédies – d'Euripide, d'Eschyle ou de Sophocle – de drames satyriques où le chœur, affublé d'oreilles distinctives, se métamorphosait en satyres parodiant l'action. Être rustre, aviné mais toujours d'une virilité ostentatoire si l'on en juge par son phallus constamment érigé, Silène devient une sorte de pendant sympathique des héros sempiternellement torturés par leur devoir, leur ambition ou leurs amours. On s'est plu à reconnaître en lui une sorte de bon père du peuple, détenteur généreux de la sagesse populaire. Quant aux fêtes dionysiaques, elles offraient au fidèle l'occasion de transcender sa nature humaine, de communier à la divinité tout en donnant libre cours à ses pulsions primales. Les masques, barbouillages, maquillages et déguisements favorisaient ce défoulement en une mimésis tous azimuts par la parodie, les danses grotesques et les rictus démoniaques ; tout cela pour se libérer un moment de sa condition, pour devenir tour à tour *plus* qu'humain tout aussi bien que *moins* qu'humain !

Malgré certaines représentations plus « esthétiques » de cet anti-héros, telles celles de Praxitèle (les silènes en jeunes jouvenceaux), et sa banalisation en faune dans la culture latine, **Silène devient dès lors symbole d'équivoque et de duplicité.**

Le silène comme symbole universel du réel

... Et de sillonner alors les pans d'histoire et les géographies... à la rencontre de ces familles de sages tout autant que de fous animés de passions voisines et mus par de similaires soifs de comprendre, de se situer, de se rassurer, peut-être...

De toute évidence le silène n'est pas une figure rassurante, bien au contraire... Peut-être est-ce pour cela qu'il m'est apparu d'emblée comme un frère de lait. Car plus je m'interrogeais sur ma supposée ou possible tradition musicale, plus elle semblait m'échapper et s'évanouir en fumée... plus elle me semblait

culturellement paradoxale. À un point où j'en vins à réaliser qu'il serait probablement plus fructueux de me laisser bercer par la perception pure... que de tenter un réel positionnement musical. En fait, la question passait de « qu'est-ce que j'ai écouté ? par quoi ai-je été façonné ? » à « comment ai-je écouté ? comment est-ce que j'écoute ? » Question « d'attitude », me semblait-il... écouter les potentialités, assumer les paradoxes ? En témoigner, même ?

Au Moyen Âge, l'allégorie du Silène en vient à personnifier le Mal, souvent sous les traits de *Luxure* ou *Libido* ; même les attributs de Satan, cornes et sabots, en sont dérivés. On comprend que la très sérieuse scolastique des débuts du XIII^e siècle, dans sa prétention de consolider les fondements de la foi chrétienne sur la raison aristotélicienne, ait vu d'un mauvais œil cette figure ambiguë, résolument païenne et véhicule d'une conception panthéiste du monde ! Mais bientôt les humanistes, ayant attisé leurs appétits de savoir aux sources platoniciennes et stoïciennes, verront en Silène une allégorie de choix comme **symbole universel du réel**. Les silènes d'Alcibiade au cœur de leur croisade contre la scolastique dominante, en tant que chiffre de l'univers et signe de la dualité de la personne. Pour Érasme, le silène unifie dramatique et initiatique ; l'exégèse théologique doit devenir **QUÊTE** et la croyance doit céder le pas à la raison. Dans sa *Ratio verae theologia*⁽¹⁾ il compare allègrement l'exégèse scolastique à un *silène inverse* ! Tout l'appareil conceptuel et les écrits jalousement gardés et savamment codés du clergé – pape, évêques, moines bénédictins – ne sont à ses yeux que paravent malhabile pour masquer la sclérose d'une pensée hypocrite et superstitieuse ; on sait assez comment l'Église catholique chrétienne mena ses affaires temporelles à partir de la fin du Moyen Âge... Un silène qui questionne et qui dérange...

Pour comprendre les véhémentes poussées des humanistes, Érasme, Moore et bien sûr notre truculent Rabelais⁽²⁾, on se rappellera que le corpus des œuvres d'Aristote était à toute fins pratiques, à partir du XVI^e siècle, le seul système de référence d'envergure accessible aux philosophes et théologiens. Il est évident que les scolastiques allaient tenter par tous les moyens de se l'approprier ; il fallait bien asseoir les *lectiones*, *quæstiones* et *disputati* sur quelque chose... Aristote avait, il est vrai, proposé une sorte de *hiérarchie des substances* avec, au sommet, la notion de Dieu en tant que *pensée de la pensée*. Mais les exégètes scolastiques, Thomas d'Aquin à leur tête, s'efforceront de lui « forcer la main » en faisant découler de sa cosmologie leur notion de transcendance chrétienne accompagnée de l'inévitable dogme créationniste. Quand on sait qu'Aristote s'était toujours opposé à la notion de transcendance d'un être parfait (que l'on retrouve plutôt chez Platon), qu'il soutenait en fait l'immanence de l'intelligible et que sa *hiérarchie des causes finales* n'était peut-être qu'un simple artifice pour soutenir sa théorie astronomique des sphères célestes⁽³⁾, cette déduction du *Dieu chrétien créateur* de son concept de dieu en tant qu'*idéal*

(1) Comme introduction à la première édition grecque du Nouveau Testament en 1516.

(2) Bien qu'il ne lui ait envoyé qu'une seule missive, Rabelais professe sa filialité envers Érasme d'une façon éloquente : « Père, ai-je dit ; je dirai même mère (sic !), si votre indulgence me le permet. [...] Le peu que je suis et tout ce que je peux valoir, je l'ai reçu de vous seul. » – lettre de Rabelais à Érasme, 1532. D'autre part Érasme avait comme meilleur ami Thomas Moore à qui il envoyait au fur et à mesure de sa composition des extraits de son *Éloge de la folie* (publiée en 1511) ; on imagine qu'à ce moment Moore avait certainement déjà mis le cap sur son île de *l'Utopie*.

(3) Voir son *Traité du Ciel*.

immobile, moteur premier tenait réellement du tour de force et explique les vertigineuses élucubrations scolastiques de l'époque ! De quoi nourrir le feu des humanistes !

Petite incursion au Moyen Âge en passant par Eco

Pour dépoussiérer la métaphore rabelaisienne du silène, rien de tel que le polar philosophique *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco, superbe mise en scène de la grande bataille de la fin du Moyen Âge pour l'hégémonie du pouvoir d'interprétation et de législation en matière de croyance. L'Église étant devenue une véritable forteresse du dogme, c'est une lutte à mort qu'elle livra à quiconque osait remettre en question les assises spirituelles de son pouvoir temporel. Le clergé en tant que caste privilégiée usa alors allègrement de l'excommunication pour contrer les grandissants pouvoirs séculiers des princes, empereurs et nations européennes, et bientôt le bûcher en fit frémir plus d'un...

Eco nous propose une intrigue policière dans une abbaye bénédictine du XIV^e siècle autour des stratagèmes du vieux moine Jorge, féroce gardien de la bibliothèque, pour soustraire aux regards l'unique exemplaire de l'imaginaire second Livre de la *Poétique* d'Aristote. Le premier livre traite de la tragédie ; ce second livre aurait, selon Eco, traité de la comédie et décrit l'homme comme *l'unique animal capable de rire*. Et le brillant commissaire franciscain Guillaume de Baskerville, ex-inquisiteur désenchanté par la barbarie de l'Inquisition, éventa la machination de Jorge. Il s'ensuit une dispute dont les enjeux auraient eu de quoi ébranler tout l'édifice dogmatique de l'époque ! Qu'Aristote, le philosophe, se soit penché avec tout son pouvoir d'élucidation sur le phénomène du rire et qu'il le considère comme une force positive qui permet de prendre conscience du sens caché des choses, que, surtout, le **rire soit source de doute**, qu'il puisse se muer en satire révélatrice du ridicule des hommes, que « l'opération du ventre puisse se changer en opération de l'intellect⁽⁴⁾ », rien de tout cela n'aurait pu être réconcilié avec l'orthodoxie figée des scolastiques ! L'Église était déjà bien occupée à endiguer le flot des penseurs déviants et de leurs « hérésies », à commencer par Averroès et sa lecture panthéiste d'Aristote !

Et c'est bien à cette croisée des fers et des chemins que nous retrouvons le comparse Rabelais et son silène.

(4) C'est le moine Jorge qui parle, dans la discussion passionnante du Septième jour, NUIT, du *Nom de la Rose*, Paris, Grasset (1982) p. 480.

[Le rire] affranchit non seulement de la censure extérieure, mais avant tout du grand censeur intérieur, de la peur du sacré, de l'interdit autoritaire, du passé, du pouvoir, peur ancrée dans l'esprit de l'homme depuis des milliers d'années. Le rire a révélé le principe matériel et corporel sous sa véritable acception. Il a ouvert les yeux sur le neuf et le futur⁽⁵⁾.

(5) Mikhaïl Bakhtine, dans *L'Œuvre de François Rabelais* (1965).

C'est là tout le propos de Rabelais. On le range depuis belle lurette parmi les « grands rieurs » comme Aristophane, Cervantès, Dante. Marcel Aymé le déclare : « À côté de lui, Aristophane, Boccace et Molière font figure de croque-morts ! » Au fil des vingt ans de gestation des *Gargantua*, *Pantagruel*, des *Tiers*, *Quart* et *Cinquième Livres*, c'est à la grande quête des humanistes portée à des dimensions gigantesques, monstrueuses, proprement délirantes, que Rabelais nous convie ; mais nous irons plus loin...

... Et de sillonner les pans d'histoire et les géographies... à la rencontre de ces familles de sages tout autant que de fous...

Et toujours ce drôle de rire

Le rire comme source du doute, ou le doute comme source du rire ; aussi farfelu que cela puisse paraître, c'est bien cette sorte de rire qui me secouait au début des années quatre-vingt, dans mon petit exil à Cologne. D'une part, je sentais bien le poids encore agissant des concepts esthétiques élaborés pour répondre ou réagir à la conjoncture socio-culturelle de l'après-guerre dans les milieux de la musique contemporaine ; d'autre part, je ne sentais pas le besoin impérieux ni de les défendre, ni de les critiquer en polémiquant ou encore moins de proposer une alternative basée sur la redécouverte ou la réappropriation d'une quelconque tradition. Car non seulement je n'avais pas l'âme à l'affirmation péremptoire, mais je ne croyais pas que ce type d'affirmation corresponde à moi en aucune façon. Bref, tout en étant fasciné par les discussions et querelles ambiantes, j'avais cette singulière impression qu'elles ne me concernaient pas, ou alors qu'accessoirement. Étrange sentiment...

Toutefois, ce que je croyais graduellement comprendre sur le terrain, c'est le sens de ce que l'on appelle communément l'académisme et le dogmatisme. De ma perspective rabelaisienne, la querelle autour de l'apocryphe Second livre de la *Poétique* d'Aristote mise en scène par Eco revêtait un sens hautement actuel. Bien plus que pour les idées elles-mêmes, c'est autour de leur consolidation et de leur pouvoir « normalisateur » que l'on me semblait s'affairer. Car c'est bien d'édifices idéels qu'il s'agissait... Comme cette attitude, fort répandue en Europe au sortir de la Deuxième Guerre, de juger comme hautement suspecte

toute référence aux langages jugés hyper-émotionnels des années d'avant-guerre et surtout aux aspects symboliques complexes et surchargés des paradigmes mêmes de la création : un désaveu presque total du référent culturel, un désaveu des relations extrêmement complexes de la musique aux mémoires culturelles collectives. Et que l'on ne s'y trompe pas, cette fuite dans la beauté de l'abstraction pure constituait elle-même une réaction très « émotive » au contexte de l'époque. Comment donc, après ces monstrueux dérapages vers les pulsions les plus noires de l'âme humaine, pouvait-on se remettre à faire de l'art avec les outils mêmes qui sentaient encore la manipulation ou pire encore l'engourdissement des consciences ? Cette conception s'est « imposée » très rapidement, car elle bénéficiait d'une conjoncture des plus favorables : elle allait de pair avec le désir politique d'en finir avec l'histoire récente. L'Europe de l'avant-garde musicale des années 1950-1960 se mirait fort avantageusement dans un art réputé moins subjectif, épris d'une beauté formelle purement auto-référentielle, résolu par l'intelligence permutatoire à l'apologie du pur génie constructif humain. Rarement les musiques du centre de l'Europe n'avaient-elles été si proches entre elles... ou à tout le moins ne s'étaient-elles voulues si proches. L'infrastructure musicale nouvelle d'après-guerre s'est reconstruite sur ces bases ; au moins deux générations de compositeurs, interprètes, musicologues, critiques, directeurs de radios ou de festivals ont pris pied dans la vie professionnelle et ont cru au nouveau credo. Ils y ont cru et l'ont défendu, et ce nouveau credo est devenu norme de modernité, un système tacitement soutenu par la classe politique, spécialement en France, en Allemagne et en Italie ; pas question de goût musical ici, mais de valeur symbolique. C'était donc bien sérieux tout cela ! Et finalement, gare à quiconque aurait osé remettre en cause le bel édifice... ou, pire encore, qui aurait osé sourire. Car Christ ne riait pas, pour paraphraser les scolastiques !

Je me souviens de la réaction du public allemand en 1983 à la première exécution de mon *Jeux de société*. Car ce que je proposais alors était une remise en question un peu pernicieuse, à l'image du silène, je l'avoue, de la compartimentation sèche entre styles et genres musicaux, entre sources réputées « nobles », populaires ou vernaculaires. Plus sournoise encore était cette idée que j'avais eu de l'illusion stylistique : conduire l'auditeur à utiliser sa mémoire musicale pour « classer » un fragment apparemment anodin et graduellement métamorphoser ce fragment jusqu'à ce qu'il en vienne à douter de sa propre perception et surtout de ses critères de compartimentation stylistiques... C'est ce qui se produit dans le deuxième mouvement de *Jeux de société* : *le jeu du téléphone*. Glisser insensiblement d'une allusion à un idiome pointilliste neutre jusqu'à la recreation de fonctions tonalisantes suggérant presque l'anacrouse de l'*Étude* op. 10 n° 8 de Chopin en touchant au passage aux couleurs impressionnistes, au kitsch hollywoodien, aux boucles répétitives, tout cela en donnant l'impression d'une logique évolutive.

Le public allemand a mordu à l'hameçon au début, plusieurs auditeurs ont même souri jusqu'au moment où certains ont senti qu'il y avait anguille sous roche, que ce court mouvement conduisait à « prendre plaisir » à sa propre confusion passagère. Et ce plaisir, plusieurs se le sont refusé tout net en fin de morceau : comment accepter d'avoir été amené à sourire de ce dont il ne faut surtout pas sourire, héritage adornien oblige ! En comparaison, les esprits hollandais ont été plus ouverts, à la même époque. Au Québec aussi, en apparence, bien que je doute qu'un véritable processus d'identification ait pu s'établir, le musical n'étant chez nous que très rarement considéré comme miroir culturel...

Les appétits insatiables et leur corporisation

La quête rabelaisienne me mettait en appétit de tout, me conduisait à goûter d'abord et à demander ensuite... Cela me suffisait bien. Et cette impression d'apprendre à connaître, en étant à l'écoute des réactions et débordements de son propre système digestif... Et toujours cette fascination pour la dynastie des géants du *Gargantua*.

Au fil des premiers chapitres, Rabelais nous relate vertement les origines de son héros : la naissance incroyable de Gargantua de l'oreille gauche de sa mère Gargamelle – celle-ci s'étant à ce point goinférée de tripes et saoulée de vin que tous les sphincters en étaient bloqués ; l'appétit prodigieux du nourrisson dont les premiers balbutiements ne sont que « à boire, à boire !⁽⁶⁾ » et que même « dix et sept mille neuf cens treze vaches de Pautille et de Brehemond » arrivent à peine à allaiter ; ses fantaisies vestimentaires dont son premier costume avec la fameuse braguette : « Pour la braguette feurent levées seize aulnes un quartier d'icelluy mesmes drap. Et fut la forme d'icelle comme d'un arc-boutant, bien estachée joyeusement à deux belles boucles d'or, que prenoient deux crochets d'esmail, en un chascun desquelz estoit enchassée une grosse esmerauge de la grosseur d'une pomme d'orange. Car [...] elle a vertu érective et confortative du membre naturel⁽⁷⁾ » ; ses études chez les sophistes, ses virées à Paris où il pend les cloches de Notre-Dame au cou de sa jument ; son adolescence où il s'occupe à de grands jeux tous plus incroyables les uns que les autres et que Rabelais traduit par un revirement sans dessus dessous de toutes les maximes et proverbes imaginables : « battoyt le chien devant le lion, mettoy la charrette devant les beufz, se grattoyt où ne luy demangeoyt poinct, tiroit les vers du nez, trop embrassoyt et peu estraignoyt, [...] croiyt que nues feussent pailles d'arain et que vessies feussent lanternes, [...] faisoyt de l'asne pour avoir

(6) Chapitre VI de *Gargantua*, Paris, La Pléiade, p. 45.

(7) Chapitre VIII de *Gargantua*, La Pléiade, p. 49.

du bren, [...] de cheval donné tousjours regardoyt en la gueulle, sautoyt du coq à l'asne⁽⁸⁾ ».

Mais au-delà de l'« hénaurmité » des faits et gestes chez Rabelais, le plus extraordinaire est que **la langue elle-même devient « gigantesque »**, l'allégorie s'éclate en un verbe englobant tout. Au fil des pans de merveilleux, la langue « devient » littéralement son sujet, elle se gonfle d'expressions et de tournures inventées, elle se met à « sonner comme » le sujet dont elle traite ! Dans les *Propos des biens-ivres*⁽⁹⁾, par exemple, les exclamations, jurons, invocations, énumérations avalent littéralement le texte ; s'il est question de la sacro-sainte Scolastique, Rabelais la symbolisera par une cloche comme parole vidée de son sens et qui ne cesse de sonner sans raison, à toute volée. La fameuse *harangue de Maistre Janotus de Bragmardo*⁽¹⁰⁾ faite à Gargantua pour le prier de bien vouloir rendre les cloches de Notre-Dame est une parodie merveilleuse du discours scolastique :

Ehen, hen, hen ! Mna dies, Monsieur, mna dies, et vobis, Messieurs. Ce ne seroyt que bon que nous rendissiez nos cloches, car elles nous font bien besoing. Hen, hen, hasch ! Nous en avons bien aultrefois refusé de bon argent de ceulx de Londres en Cahors, sy avons-nous de ceulx de Bourdeaux en Brye, qui les vouloient acheter pour la substantifique qualité de la complexion élémentaire qui est intronifiée en la terrestérité de leur nature quidditative pour extranéizer les halotz et les turbines suz noz vignes, vrayement non pas, nostres, mais d'icy auprès : car, si nous perdons le piot, nous perdons tout, et sens et loy⁽¹¹⁾...

En fait, Rabelais corporise la pensée, ce superbe bredouillis insignifiant devient signe ; le non-sens du discours devient le message ! De fait : « Le langage panthéistique de Rabelais évoque la plongée d'un corps qui explorerait les terres, les mers, les montagnes, les fleuves, les ossements, les artères, les intestins, les estomacs, les boyaux culiers, les cervelles, les lois, les corps d'armée, les Écritures. Le géant "langage" plonge en toutes choses, [...]. D'où, les énumérations, les répétitions, les coq-à-l'âne et contrepèteries. La parole est toute mémoire et oubli, toute corps, toute esprit ; elle est sang, eau, chair ; la parole est fécale et sublime, totalisante et inépuisable⁽¹²⁾. »

... Et de sillonner les pans d'histoire et les géographies... soif de comprendre, de se situer, de se rassurer...

(8) Chapitre XII de *Gargantua*, La Pléiade, p. 60.

(9) Chapitre V, *Gargantua*.

(10) Chapitre XIX, *Gargantua*.

(11) Chapitre XX, *Gargantua*.

(12) Miguel de Diéguez, dans « Rabelais », Paris, *Encyclopædia Universalis*.

La langue « gigantesque » dans le sonore

Et encore et toujours ce désir de parler pour parler, de « fêter » par la parole, de sonder en se vautrant dans la démesure... de laisser s'éclater la langue

musicale dans sa propre quête, de chercher le sens dans la quête même... Et cette impression profonde d'être en filiation directe avec le bon père Rabelais, de trouver les résonances de sa quête dans ma propre culture, dans ses saouleries, dans ses grandes envolées du verbe gras, dans ses grands rires jaunes pour masquer l'inavouable...

C'est bien ce sentiment qui m'habitait lors de la composition du cinquième mouvement de *Jeux de société : Gossip*. Bavardage, potins, rumeurs, éclats de voix s'amplifiant puis mourant tour à tour. Successions d'idées se transformant au gré des interlocuteurs... Pur babillage nerveux, incisif..., jeu de langage. Prétexe à un pseudo-développement sur des petits riens, la musique se retournant sur elle-même en cercles de plus en plus concentriques... La grenouille et le bœuf... Bien peu de choses : un simple fragment de gamme diatonique, usé jusqu'à la corde, quelques accords en *off-beat* autour d'une pulsation plus virtuelle que réelle, un petit motif *swing* recroquevillé sur lui-même. Mais ce plaisir de les faire s'entrechoquer, de les faire se transformer l'un en l'autre, de les répéter à satiété pour les vider du sens qu'ils auraient pu avoir isolément... « *comme une cloche, parole vidée de son sens et qui ne cesse de sonner sans raison, à toute volée* ».

Mais aussi cette boulimie des références dans les *Douze tiroirs de demi-vérités pour alléger votre descente*. S'abreuver à tant de sources imaginées, et s'attacher en toute naïveté à leurs pouvoirs associatifs : écouter les résonances qu'elles évoquent en soi, les accepter comme siennes, ces résonances, les accepter comme autant de jalons pour sonder sa propre écoute. Et chercher leurs connivences profondes plutôt que leurs différences. Les transposer, ces résonances, les laisser s'épancher et trouver leurs propres jonctions imaginaires au fil du discours, les laisser parler pour voir, pour entendre... Et toujours cette impression d'apprendre à se connaître à l'écoute des réactions de son propre système digestif. Et puis savoir régurgiter, à sa façon. Accepter le sens et son double, le non-sens. Ces *Douze tiroirs de demi-vérités* ont eu pour moi quelque chose de la mimesis tout azimut des silènes dionysiaques. C'est peut-être par les parodies de fragments stylistiques, par leurs métamorphoses et leurs créations qu'on en arrive un moment à se libérer de sa condition culturelle, se placant tout à tour en deçà et au-dessus, ou alors simplement « à côté » des choses.

De là le désir d'engendrer des constructions presque vertigineuses en de plus grandes fêtes du sonore, jusqu'à l'« hénaurme » canon de *Comme un silène entr'ouvert*.

Comme un silène entr'ouvert, première approche

J'avais alors imaginé une musique pouvant suggérer ce mouvement de l'« extérieur » du silène de Rabelais vers son « intérieur ». J'entrevois Silène lui-même, titubant en tête du cortège de Bacchus, en une danse grotesque, avinée... Et cette presque danse de se matérialiser en une musique lascive, désarticulée, telle qu'on pourrait l'entendre sortant d'un bar enfumé aux petites heures du matin. Comme si l'on avait supprimé les liants, la gravité, et que l'on laissait se recombinaison les bribes de discours, les objets flottant épars, selon un mode d'organisation parodiant la réalité... Mais ce magma à peine formé tendra par moments à se solidifier, à générer des contours mélodiques et métriques plus stables, plus redondants. La musique insistera, proliférera, elle ne cessera d'insister, de se gonfler jusqu'à l'exaspération, jusqu'à devenir sa propre parodie. Mais quand elle se sera suffisamment gavée d'elle-même et aura su se convaincre de ses allures plus volontaires, elle ne réussira qu'à s'épuiser, qu'à s'évanouir, au son des réelles volées de cloches de la partition ; et elle se présentera alors à nous dénudée de ses frasques, dans un caractère plus méditatif, plus introspectif, à l'image des « fines drogues » conservées à l'intérieur du silène de Rabelais.

Cette idée prit corps dans l'« hénaurmité » d'un fantasque canon en diminution concentrique à quatre couches superposées de plus de quinze minutes. Les protagonistes sont divisés en deux ensembles : un trio aigu (piccolo, hautbois, harpe) et un trio grave (clarinette basse, trombone, contrebasse), le piano alternant entre les deux. S'y ajoutent deux ensembles « imaginaires » préenregistrés sur bande en constante variation de vitesse et de hauteur, sortes de « doubles » déformés et déformants des trios instrumentaux. Cette musique passe d'un groupe à l'autre, oscille entre des états ambigus, de formes **polymétriques éclatées** et de **variations mélismatiques pseudo-métriques** jusqu'au renflement des énergies mutuelles en métriques organisées : les groupes se répondent dans des interventions de plus en plus serrées et en arrivent à coïncider parfaitement, se métamorphosant l'un en l'autre.

Mais ces couches musicales « glissent » constamment : les hauteurs et les *tempi* sont en variation constante, et la densité varie régulièrement entre saturation extrême et raréfaction. Est-ce la première structure canonique de l'histoire de la musique à intégrer ces glissements ? La langue s'enfle démesurement et, curieusement, on se met à douter des distinctions qui nous avaient toujours semblés si claires... harmonies ou timbres, contrepoints ou textures ?

Une musique en appétit d'elle-même ? Une musique qui s'engendre mais s'auto-digère ? Et quels nouveaux engendremens peut-on alors en espérer... ?

La descendance de Gargantua et les saouleries du silène

Gargantua, quant à lui, engendrera un fils encore plus sidérant, Pantagruel, héros des péripéties de *Pantagruel* et des *Tiers, Quart et Cinquième Livres*. Dès sa naissance, le nouveau géant n'a de cesse de pulvériser dogmes et idées reçues : « Lors qu'il feust deschaîné, l'on le fit asseoir, et repeut fort bien, et mist son dict berceau en plus de cinq cens mille pièces d'un coup de poing qu'il frappa au milieu par despit avec protestation de jamais n'y retourner⁽¹³⁾. » Au fil des prochains épisodes, Pantagruel sondera les méandres de la sagesse humaine mais il n'en deviendra que plus perplexe. Rabelais révèle les limites et aberrations du langage, il s'emploie à démystifier le pouvoir de la parole. La célèbre plaidoirie des seigneurs de Baisecul et Humevesne devant Pantagruel, accompagnée du jugement rendu par ce dernier, est un sommet de ce type de littérature que les Anglais nommeront au XIX^e siècle *nonsense* et dont Jonathan Swift, Edward Lear, Lewis Carroll, Michel de Ghelderode, Ionesco, pour ne nommer que ceux-là, sont les dignes héritiers :

Veu, entendu et bien calculé le différent d'entre les seigneurs de Baisecul et Humevesne, la Court leur dict : Que, considérée l'orripilation de la ratepenade declinent bravement du solstice estival pour mugueter les billesvesées qui ont eu mat du pyon par les males vexations des lucifuges qui sont au climat dia Rhomès d'un matagot à cheval bendant une arbaleste au reins, le demandeur eut juste cause de callafater le gallion que la bonne femme boursouffloit, un pied chaussé et l'autre nud, le remboursant bas et roidde en sa conscience d'aultan de baguenaudes comme y a de poil en dix-huit vaches, et autant pour le brodeur. [...]⁽¹⁴⁾

Poussant plus avant son investigation, Pantagruel mènera une flotte digne des plus grands explorateurs aux confins du monde dans une quête démentielle du sens caché des choses, de la **signification profonde de l'intérieur du silène**. L'appétit charnel monstrueux de Pantagruel se mue en une boulimie de connaissance et le périple prend un caractère proprement initiatique. Suivent des îles toutes plus merveilleuses et métaphoriques les unes que les autres : l'île de Chicanous, celle de Thohu Bohu, celles des Papefigues et des Papimanes, le royaume de la Quinte Essence ; on arrive finalement au terme du voyage à la « première ville du monde », Chinon, là où est rendu l'oracle de la dive Bouteille, supposée détentrice de la sagesse ultime. Nos voyageurs s'engouffrent sous terre au royaume du pontife Bacbuc ; au sortir d'un étonnant rituel, Panurge et Gargantua sont enfin admis dans le saint des saints et fébrilement ils attendent l'ultime message ontologique devant leur être délivré par la divine Bouteille. Et, enfin, la parole de vérité leur est donnée, parole lapidaire s'il en

(13) Chapitre IV, *Pantagruel*, Paris, La Pléiade, p. 208.

(14) Chapitre XIII, *Pantagruel*, Paris, La Pléiade, p. 247.

est : « *TRINCH*⁽¹⁵⁾ », c'est-à-dire « Bois ! » en vieil allemand. Rien de plus, rien de moins ! Nos héros sont confondus par ce message sybillin : « Allons, (dits Panurge), de par Dieu ! J'en suis aussi sage que antan. Esclérez où est ce livre. Trouvez où est ce chapitre. Voyons ceste joyeuse glose. »

(15) Chapitre XLIV, *Cinquième Livre*, La Pléiade, p. 904.

C'est là que, par la bouche de Bacbuc, Rabelais nous livre son message après nous avoir fait faire le tour du monde, nous avoir enivrés pendant mille pages et avoir foutu la pagaille dans toutes les constructions idéelles de son temps :

Les philosophes, prescheurs et docteurs de vostre monde vous paissent de belles parolles par les aureilles ; icy nous réallement incorporons nos préceptions par la bouche. Pour tant que je vous diz : lisez ce chappitre, voyés ceste glose ; je vous diz : Vuidez, tastez ce chappitre, avallez ceste belle glose [...] Et icy mainctenons que non rire, ains boyre est le propre de l'homme : je ne dis boyre simplement et absolument, car aussi bien beuvent les bestes ; je dis boyre vin bon et fraiz [...] en vin est vérité cachée. La dive Bouteille vous y envoie, soyés vous-mesmes interprètes de vostre entreprinse⁽¹⁶⁾.

(16) Chapitre XLV, *Cinquième Livre*, La Pléiade, p. 905.

On reconnaît bien là le credo des humanistes : **l'Homme doit s'abreuer de connaissance !** C'est l'enseignement néo-platonicien dans toute sa splendeur : le mal ne provient que de l'ignorance et c'est en accédant au monde des idées que l'on peut y échapper. Et l'on peut s'imaginer la jubilation des penseurs de l'époque, dans l'euphorie des explorations du Nouveau Monde, des recherches sur la perspective commune aux géomètres et artistes, des travaux anatomiques de Vésale, des recherches minéralogiques de Georg Agricola, de l'astronomie nouvelle de Copernic ou de la cosmographie de Mercator !

TRINCH / tabula rasa — tabula plena

Musicalement, oui, c'est bien une grande soif de ce type que je me rappelle avoir ressentie... C'est pourquoi je me suis toujours senti très loin des musiques qu'on a pu qualifier de « musiques du refus », bien que leur existence même et leur signification socio-culturelle me fascinent. Un Pierre Boulez, par exemple, a pu rêver un instant d'une beauté formelle purement autoréférentielle (une *semiosis* non seulement intrinsèque mais se réalisant au niveau du pur poïétique) et personne, je l'espère, n'osera remettre en question la sincérité initiale de sa démarche : un esprit épris de « cartésianisme » désirant dépasser par la seule mise en forme du sonore le profond désarroi social et politique dans lequel se trouvait plongée l'Europe d'après-guerre. La musique d'un Helmut Lachenmann,

pour prendre un autre exemple, d'outre-Rhin cette fois, a proposé un exutoire au problème moral de la « responsabilité allemande » dans un acte compositionnel éminemment critique, soucieux d'éviter tout rapport complaisant avec les habitudes d'écoute nées de la tradition et jugées suspectes. On pourrait aller très loin sur ce mode. Ce qui m'importe toutefois, c'est de réaliser que ces créateurs se sont forgé de nouveaux outils musicaux pour témoigner de leurs états et préoccupations en assumant leur position socio-historique et que leur attitude est née dans un contexte où la tradition musicale *pesait* d'un poids probablement trop lourd et était devenue obnubilante – une sorte de *sursaturation de valeur symbolique de la tradition musicale*. Que ces esthétiques aient été rapidement « récupérées » en tant qu'aboutissements ultimes d'un grand projet de modernité socio-politique et jugées dans cette perspective « progressistes » pour rapidement être érigées en normes et dégénérer en recettes, cela est une autre histoire.

Pour ma part, bien loin de ces préoccupations, il me semblait sentir les choses presque à l'inverse : non seulement il ne m'était jamais venu à l'idée « d'en finir » ou de « régler des comptes » avec une tradition, mais c'est bien plutôt le *manque de valeur symbolique du musical* qui semblait la caractéristique de mon héritage culturel... À une certaine esthétique de la *tabula rasa*, il me semblait devoir répondre par une esthétique de la *tabula plena*, une esthétique de l'appétit pur, de l'enivrement !

Et de m'imaginer un véhicule d'exploration, une flotte à l'image de celle de Pantagruel pour cette nécessaire quête rabelaisienne des pures résonances révélatrices... Encore cette impression d'apprendre à se connaître en étant à l'écoute des réactions de son propre système interprétatif...

D'où cette nécessité de m'inventer un instrument pouvant servir de surface réfléchissante aux échos du musical en mon système perceptuel, sorte d'espace de projection référentiel, de jeu de miroirs déformants dont la distorsion même me serait révélatrice... Un grand système digestif me permettant de me laisser guider par l'hédonisme brut de mes affinités gustatives, sans juger *a priori* de mes ingestions mais en prenant plaisir à transposer dans le sonore leurs effets *en moi*. Aussi les signaux culturels, index, icônes ou symboles, semblent-ils abonder dans des œuvres comme *Douze tiroirs de demi-vérités* et, plus tard, de façon plus distillée, dans *Le Cactus rieur et la demoiselle qui souffrait d'une soif insatiable*. Mais il ne s'agit jamais de citations, bien au contraire : nous entendons en fait des « résonances culturelles », des torsions et distorsions hautement subjectives de ces signaux, à des stades divers de digestion... Peut-être pouvons-nous y percevoir le jeu sans fin de la chaîne des interprétants au fil des dénnotations et connotations... et déjà l'aspect pernicieux d'une telle entreprise...

Le message en prophétie de Rabelais

Mais revenons à Rabelais et à son credo de la grande soif. On pourrait, certes, en rester là dans l'interprétation de son œuvre ; ce serait déjà suffisant pour lui assurer une place de choix parmi les humanistes. Mais là où le tout devient fascinant, c'est quand notre joyeux médecin réussit le tour de force d'échapper à sa propre jubilation en faisant éclater l'idéal même qu'il défendait : il s'extirpe du marécage par sa propre chevelure ! **C'est un cas sans précédent d'auto-ironie !** Non satisfait d'avoir édifié la fameuse abbaye de Thélème, le lieu allégorique humaniste où l'homme est censé s'être développé harmonieusement dans l'équilibre idéal de toutes les facultés, de l'esprit et du corps, il la pulvérise lui-même en dénonçant ses limites et ses paradoxes !

Toute [la] vie [des Thélémites] estoit employée non par loix, statuz ou reigles, mais selon leur vouloir et franc arbitre. Se levoient du lict quand bon leur sembloit, beuvoient, mangeoient, travailloient, dormoient quand le désir leur venoit [...] Ainsi l'avoit estably Gargantua. En leur règle n'estoit que ceste clause : FAIS CE QUE VOULDRAS, parce que gens libères, bien néz, bien instructz, conversans en compaignies honnestes, ont par nature un instinct et aiguillon, qui toujours les poulse à faictz vertueux [...] Par ceste liberté entrèrent en louable émulation de faire tous ce que à un seul voyoient plaire. Si quelqu'un ou quelcune disoit : « Beuvons », tous bevoient ; si disoit : « Jouons », tous jouoient ; si disoit : « Allons à l'esbat ès champs », tous y alloient⁽¹⁷⁾ [...]

(17) Chapitre LVIII, *Gargantua*, pp. 181, 182.

Ainsi donc, en supposant que tous accèdent à l'idéal, chacun devient absolument prévisible et réagit comme bête de troupeau. Mais c'est qu'on devait s'ennuyer à mourir dans cette cité parfaite ! L'individualité s'annihile au profit de la vertu idéale par une programmation à 100 % réussie selon les canons de l'humanisme, pas même besoin du *Big Brother* d'Orwell ! Rabelais pousse ici la foi en la raison jusqu'à l'absurde : échapper à tout prix au dogme devient en soi un nouveau dogme ; vertigineuse élucubration !

La confiance en la grâce naturelle conduit à l'automatisme de la cité parfaite. En mettant l'accent sur les rapports de la raison idéale avec l'utopie, et de l'utopie avec le grégarisme, Rabelais introduit à une anthropologie critique des idéalités dans la théologie ; et, par là même, à une trans-psychanalyse du rapport de l'idée à l'idole, et de l'idole à l'automate⁽¹⁸⁾.

(18) Miguel de Diéguez, « Rabelais », *Encyclopædia Universalis*.

C'est là le méta-message qui nous est livré dans le dernier chapitre du *Gargantua*, la fameuses Énigme en prophétie :

*Pauvres humains qui bonheur attendez [...]
Alors auront non moindre autorité
Hommes sans foy que gens de vérité ;*

Car tous suyvront la créance et estude
De l'ignorante et sottie multitude,
Dont le plus lourd sera receu pour juge⁽¹⁹⁾ [...]

Cette remise en question est reprise en écho à la toute fin de l'œuvre dans la dernière phrase de la joyeuse glose de la dive Bouteille :

« [...] soyés vous-mesmes interprètes de vostre entreprinse. »

Rabelais nous laisse donc en plan ! Il nous incite à « boire » mais ultimement le message nous renvoie à nous-mêmes, NOUS LIVRE À NOUS-MÊMES. Voilà son véritable évangile. Les cinq livres ne sont qu'un **immense miroir** où l'homme ne cessera de se réfléchir dans tout son paradoxe. Voilà qui place l'auteur dans une catégorie bien à part chez nos vaillants humanistes ; de l'ironie à la jubilation, au « méta-rire » de la nouvelle sagesse, tout un programme !

(19) Mellin de Saint-Gelais est le véritable auteur de cette énigme qui a d'ailleurs été insérée dans le recueil posthume de ses œuvres en 1574. Elle devait circuler en manuscrit dès 1534 et Rabelais la publia, évidemment avec la permission de Saint-Gelais, qui ne la lui a jamais reprise (note de Jacques Boulanger dans l'édition Rabelais de la Pléiade, p. 183).

L'expérience du labyrinthe, le miroir infini et son anté-postmodernité

Et cette folle démarche n'est-elle qu'un périple aux confins d'un immense labyrinthe ? On s'y engouffre, on s'y perd, on s'y retrouve, à l'infini ; on ne peut en déduire une finalité autre que « l'attitude » qu'elle suggère comme mode d'appréhension du réel. Rabelais nous convie à accepter les paradoxes et leur enseignement, la circularité, l'auto-réflexivité même ; il nous propose de laisser le sentiment de trouble se muer en fascination... En cela, il me semble préfigurer bien des réflexions issues des récentes altercations entre réputés modernes et postmodernes. Une attitude « moderne » pourrait être, par exemple, de tenter à tout prix de résoudre contradictions et paradoxes ; on y parvient par une dialectique positiviste désirant situer la réponse *au-delà* des termes du paradoxe. Une attitude « postmoderne », dans le sillage de Rabelais, pourrait consister à accepter non seulement de vivre avec les termes du paradoxe mais de concevoir les éléments d'interprétation *dans l'espace même* du paradoxe. Pour le moderne, l'œuvre d'art est apparentée à un objet fini, autonome, tirant son unité des interrelations formelles de ses parties et représentant l'aboutissement d'une vision prétendument stabilisée au-delà de la volatilité des réseaux de signification. La conception postmoderne de l'œuvre d'art, tout en souscrivant partiellement à cette vue en se gardant le privilège d'une possible autonomie esthétique, la remet en question en renvoyant l'œuvre au « monde extérieur ». Mais ce monde n'est pas une « réalité ordinaire », ce monde est déjà celui du discours, celui de l'art, celui des « textes » et des « intertextes »

étant eux-mêmes en des rapports interprétatifs acceptant, intégrant et même manipulant les relations infinies non seulement du couple auteur-texte, mais aussi du couple texte-lecteur.

La cité parfaite de Thélème conduit à l'automatisme, à la perte du référent des actes et donc à l'impossibilité de leur donner un sens. La dissémination des concepts et des techniques issues de la pensée sérielle de l'après-guerre au fil des dix ou vingt années qui ont suivi leur élaboration m'a toujours un peu fait penser à l'édification d'un Thélème rabelaisien : le désir d'un nouveau lieu artistique idéal « transcendant » les frontières et les cultures aboutit à l'illusion d'universalité d'un langage musical autoréférentiel que l'on désirait situer *au-delà* des infinis labyrinthes paradoxaux des interprétants... Et de poindre rapidement le spectre des automatismes d'écriture et le risque de stérilité et l'annihilation des individualités au profit de la « vertu idéale » d'une beauté formelle purement autoréférentielle par une « programmation à 100 % réussie » selon les canons de la modernité, cette fois.

La mémoire ses sons

Quant à moi, toujours cet attrait viscéral de la *tabula plena* plutôt que de la *tabula rasa*, cette impossibilité de court-circuiter les labyrinthes des mémoires et des interprétants, bien au contraire. La table pleine, proliférante, plutôt que la table rase !

Et l'instrument devant servir à construire la « surface réfléchissante aux échos du musical en mon système perceptuel » s'est matérialisé au début des années quatre-vingt précisément en un labyrinthe de grilles transformationnelles, d'échelles et de modes de torsion des intervalles, des harmonies, des rythmes et des mètres permettant d'« ingérer » des bribes de discours et de syntaxes glanées au fil de péribles musicaux personnels, de les métamorphoser et surtout de se mettre à l'écoute de leurs potentialités associatives et référentielles. Car c'est bien d'une machine à générer des allusions, des illusions, voire des illusions d'allusions qu'il s'agit ! D'où cette préférence pour un matériel de départ simplifié, schématisé. D'où la distillation de micro-modèles chargés de valeur symbolique et jouant le rôle d'appâts menant au carrousel infini des dénnotations et des connotations. Dans *Douze tiroirs de demi-vérités pour alléger votre descente*, par exemple, malgré le « balayage stylistique » apparemment échelonné au cours de l'œuvre, le seul matériau se résume à quelques mesures d'un choral de Bach, mesures qui ne seront jamais réellement citées (sauf, à la fin du 10^e mouvement, le « tiroir-cadence » du piano solo, et cela constitue une

très rare exception dans toute ma musique). Ce matériau est bien plutôt utilisé comme point de référence, comme micro-paradigme aux pléiades de métamorphoses qu'il subira. Et les différents stades de ces métamorphoses seront évalués pour leur propre potentiel référentiel, dans le but avoué d'intégrer la « mémoire des sons » à l'acte compositionnel.

De simples outils

Les échelles de transformation que j'ai imaginées au début des années quatre-vingt sont au départ d'une simplicité désarmante. Il s'agit en fait de distorsions des intervalles des modes diatoniques. La beauté des sept modes diatoniques réside dans l'emplacement asymétrique des deux demi-tons (degrés III-IV et VII-VIII pour le mode sur *do*, par exemple) et dans la redondance à l'octave de leurs sept degrés. Chaque mode possède ainsi ses réseaux d'attraction propres et suggère une hiérarchisation des degrés. L'art des réseaux modaux et tonaux consiste à jongler avec plusieurs lignes ou accords construits sur ces modes et à suggérer des fonctionnalités dans leurs imbrications et enchaînements. La musique dite tonale en est un cas particulier. On peut toutefois imaginer, à partir de ces modes, de nouvelles échelles s'en rapprochant ou s'en éloignant graduellement. Si l'on accepte l'idée de « parodier » ces modes tout en respectant leur structure diatonique dans un système tempéré (sept degrés diatoniques), on peut générer six nouvelles échelles sur chacun d'eux. Considérant le mode de *do* comme l'échelle **0**, l'échelle que j'ai nommée **+ I** « étire » l'octave jusqu'à la neuvième mineure : après une progression ascendante de sept degrés, on aboutit à une octave trop grande (avec comme note de départ *do*, on aboutit sur le *ré* bémol à l'octave supérieure). Les degrés sont « réajustés » de façon à respecter le plus fidèlement possible la structure des deux tétracordes de base : le tétracorde de départ (degrés I-II-III-IV) et surtout celui de terminaison (degrés V-VI-VII-VIII) avec son attraction par note sensible caractéristique entre les degrés VII-VIII. La distorsion de l'échelle **+ I** naît de l'agrandissement de l'intervalle d'un demi-ton à un ton entier entre les degrés III-IV. On pourrait évidemment continuer à étirer l'octave jusqu'à l'infini... mais augmenter l'octave jusqu'à la neuvième majeure nous forcerait à éliminer complètement les demi-tons : on aboutit à la gamme par tons entiers qui, de par sa structure même, annihile le principe d'attraction par note sensible et la hiérarchie potentielle des degrés. Et si l'on continuait à étirer l'octave encore plus, on devrait alors intégrer des tierces, détruisant ainsi le « profil diatonique », et la nature « parodique » de cet étirement de l'octave. En clair : dans ce système diatonique parodié, il n'y a qu'un seul étirement possible de l'octave : l'échelle **+ I**.

Exemple 1 : Mode de *do*. Échelles de transformation

Musical score for Example 1, measures 1 through 6. The score is written in a single system with six staves, labeled +I, 0, -I, -II, -III, and -IV from top to bottom. Each staff contains a sequence of notes and accidentals, representing a transformation scale. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with various accidentals (sharps, flats, naturals) indicating the specific transformations. The scales are organized into six measures, with measure numbers 1 through 6 positioned above the staves.

Musical score for Example 1, measures 7 through 12. The score continues from the previous system, with six staves labeled +I, 0, -I, -II, -III, and -IV. The notation follows the same pattern as the first system, showing transformation scales for each mode. The notes and accidentals are arranged in a way that demonstrates the relationship between the different modes. The scales are organized into six measures, with measure numbers 7 through 12 positioned above the staves.

Mais on peut également « comprimer » l'octave. C'est ce qui se produit pour les cinq autres échelles (de - I à - V). Dans ce cas, les intervalles sont rétrécis. Pour l'échelle - I, l'octave supérieure (toujours en débutant sur *do*) devient *si* : la distorsion intervient entre les degrés IV-V : le ton entier devient un demi-ton. Le principe est le même pour les autres échelles jusqu'à - V, où tous les intervalles deviennent des demi-tons (l'octave supérieure aboutissant à un *sol*). Le rétrécissement des intervalles de l'échelle - I à - V s'est fait en essayant autant que possible de préserver la structure des deux tétracordes jusqu'au nivellement total de l'échelle - V (tous les intervalles sont devenus des demi-tons). On comprend aisément que ce principe peut être appliqué aux sept modes diatoniques : nous obtenons ainsi 49 modes-échelles (sept échelles de distorsion sur chacun des sept modes). Notons au passage que ces échelles progressent dans le continuum des hauteurs tempérées à des « vitesses » différentes : en effet, avant de revenir au *do* original, les échelles + I et - I devront passer par un long cycle de douze « fausses octaves » ; l'échelle - II (l'octave devenant une septième mineure) fera le parcours en six cycles, l'échelle - III en quatre cycles et l'échelle - IV en trois cycles. Cette idée de cycles procédant à des vitesses variées deviendra un principe moteur des développements ultérieurs de cette pseudo-syntaxe.

Et si l'on désire poursuivre plus avant cette parodie structurelle du système diatonique, on peut construire des « accords » de tierces, quartes, quintes, etc., sur ces nouvelles échelles dont les enchaînements et progressions me surprennent et me stimulent encore après maintenant près de deux décennies d'incessantes manipulations !

Tout ceci tient du jeu, certes... Mais un jeu dont les principes de départ me sont à l'époque apparus si simples qu'ils me permettaient justement de les oublier rapidement et de laisser les agrégats de sons « parler pour eux-mêmes ». Et c'est au fil de ces distorsions que je me suis plu à revisiter ma mémoire culturelle, même et peut-être surtout subconsciente, finalement forcé que j'étais de choisir les filons que je sentais les plus prégnants. Un jeu de miroirs et de métalangage ?

Un exemple encore bien primitif est la projection d'une courte structure musicale à quatre voix (un choral de Bach) sur ces échelles de distorsion intervalliques. Ces quelques mesures ont servi d'unique base à la composition des *Douze tiroirs de demi-vérités pour alléger votre descente*. Le procédé est au départ purement mécanique : chacune des notes du fragment original (échelle 0) est « réécrite » en fonction de la distorsion des degrés dans les échelles correspondantes. Pour l'accord-anacrouse de *do* majeur, par exemple, le *sol* supérieur (5^e degré) en 0 devient *la* bémol en + I ou encore *fa* dièse en - I ; le *do* de la basse deviendra *si* (régression de sept degrés vers l'octave inférieure) en + I et *ré* bémol en - I.

Exemple 2 : Quatre premières mesures du Choral 140 de J.-S. Bach projetées dans les sept échelles. (mode de *do*)

The image displays a musical score for Example 2, consisting of four systems of staves, each representing a different scale. The systems are labeled on the left as +I, 0, -I, and -II. Each system contains a treble staff and a bass staff. The music is in 4/4 time and features a sequence of chords and melodic lines. Above the staves, two brackets indicate the starting notes for the scales: 'en do' (starting on C) and 'en sol' (starting on G). The score shows the first four measures of the Choral 140 by J.S. Bach, projected into these seven scales.

The image shows three systems of musical notation, labeled -III, -IV, and -V. Each system consists of a treble and bass staff in 4/4 time. The music is highly dissonant, featuring complex chords and intervals. Some notes are marked with a circled 'h', possibly indicating a specific harmonic function or a note to be held. The overall texture is dense and experimental.

© Studio Silène 1994

Cette distorsion systématique des intervalles conduit à des phénomènes harmoniques pseudo-fonctionnels assez singuliers avec ce matériau de base. Dans les échelles + I et - I, les octaves ont tendance à devenir des neuvièmes mineures et des septièmes majeures, et les quintes et les tierces se distendent à mesure qu'elles s'éloignent de la « tonique » originale. Si l'on écoute naïvement (comme je me suis moi-même plu à le faire) la couleur harmonique globale qui se dégage de chacune de ces échelles, on peut l'évaluer en fonction de ses valeurs culturelles associatives, mais également en comparaison avec les autres échelles. Les échelles + I et - I semblent les plus « agressives » dans ce contexte (les intervalles prédominants sont ceux que la culture musicale occidentale nous fait considérer comme dissonants), mais l'échelle - I est toutefois légèrement plus « douce ». On peut s'amuser à associer ces pseudo-langages issus des échelles + I et - I à des idiomes syntaxiques bien connus : les langages modernes et néo-classiques du premiers tiers de ce siècle, Stravinski par exemple. L'échelle - II a ceci de particulier que les fonctions toniques ont tendance à devenir des septième et des neuvième de dominantes : intéressante inversion des fonctions... Les échelles - III et - IV tendent quant à elles à minoriser la syntaxe : les tierces

majeures et mineures dominant de plus en plus, les accords augmentés et diminués semblent les pôles de l'harmonie (on peut flairer les associations avec le chromatisme envahissant des premiers Schönberg ou Berg, par exemple). Et finalement, l'échelle - **V**, comme on pouvait aisément le prévoir, transforme les octaves en quintes et quarts, générant des accords de septième et de sixte ajoutée sur des pseudo-degrés fonctionnels interreliés par de fausses attractions par note sensible, le tout en quelque sorte « ancré » dans un *fa* majeur virtuel. On peut y déceler des parentés avec le langage d'un Hindemith, entre autres, ou encore avec celui issu du jazz-rock des années soixante-dix (je pense à Keith Jarrett).

Ce qui est important ici – ou à tout le moins ce qui me semblait tel à l'époque –, ce n'est pas tant les transformations intervalliques pour elles-mêmes (le procédé d'agrandissement et de rétrécissement des intervalles est vieux comme le monde), mais bien plutôt la tendance de ces échelles à générer des simulacres de syntaxes et de mondes stylistiques qu'on croit pouvoir situer l'espace d'un instant. Ces pseudo-syntaxes semblent solliciter de façon presque insidieuse notre mémoire, pour peu qu'on se laisse aller au « jeu ». Ce n'est pas surtout le *quoi* qui nous accroche, mais plutôt *comment ce quoi est manipulé et, littéralement, interprété...* Car il s'agissait bien pour moi d'un périple proprement rabelaisien : inviter ou même encore s'inviter soi-même « à boire », goulûment, tâtant de toutes les bouteilles, en quête d'un illusoire message pour ultimement le découvrir dans la quête même ; comme le dit si bien Rabelais : *« soyés vous-mesmes interprètes de vostre entreprise. »*

Ainsi, du point de vue compositionnel, mon travail du début des années quatre-vingt aura probablement été exploratoire, mais dans le sens d'une auto-exploration à l'aide de « sondes » comme ces échelles de distorsion des intervalles. Au plan rythmique et métrique, les outils que je me suis façonnés sont de même nature : pseudo-métriques, poly-métriques ambiguës ou encore métriques virtuelles, pour moi tous instruments de remise en question et d'analyse de ma propre perception. À l'aide de cette mise en perspective et de la distorsion même de cette perspective, j'ai interrogé la trace que la musique avait pu laisser en ma mémoire, tentant de reconstituer, de « composer » des liens cachés, purement subjectifs, en acceptant d'emblée les données culturelles ayant façonné ma perception. Cette démarche m'a toujours semblé se situer bien loin des réputées techniques du « vol à l'étalage collagiste » que certains commentateurs ont cru bien superficiellement devoir associer à l'attitude musicale postmoderne. Et sur la « table bien pleine » de ma mémoire, les nourritures musicales ont été certes variées ; car jamais il ne me serait venu à l'idée d'opérer quelque forme de censure que ce soit de mes ingestions... Loin de juger les traces laissées en moi par des langages musicaux aussi divers que le chant grégorien, le jazz, le ragtime, les clichés postromantiques hollywoodiens, le pop des chaînes de radio AM ou encore la tradition classique européenne,

c'est bien plutôt par l'exploration même de ces traces que j'avais le sentiment de pouvoir me définir dans le musical. Accepter et même cultiver les paradoxes et leur enseignement, vivre pleinement la circularité et l'autoréflexivité rabelaisienne...

Un exemple concret très simple de cette attitude est le 10^e mouvement des *Douze tiroirs* (cf. exemple 3). Cette courte cadence de piano est en fait le « compte rendu » musical de quelques associations générées par la projection dans des échelles de distorsion intervalliques, rythmiques et métriques des quatre mesures du choral de Bach de l'exemple 2. L'échelle utilisée au départ est -V (mesures 1 à 11). Comme je le mentionnais précédemment, cette échelle m'a suggéré une syntaxe se rapprochant du jazz-rock des années soixante-dix ; rythmiquement et métriquement, j'ai intensifié cette association par la distorsion des rythmes et des contours « à la manière » du ragtime : contours mélodiques déplacés vers les syncopes métriques, « piétinement » et démultiplication rythmique, etc. On peut s'amuser à suivre bien d'autres transformations associatives issues du changement et de la juxtaposition des différentes échelles tout au long du morceau.

Exemple 3 : Tiroir-cadence de *Douzes tiroirs de demi-vérités pour alléger votre descente*

Douze Tiroirs de Demi-vérités
pour alléger votre Descente
(1981-82)

10. Deuxième Breloque (cadence)

Denys Bouliane

♩. 118 - 120 *extrêmement nerveux (comme une improvisation)*

1

f *fff* *p* *f* *p* *f* *ff* *f*

scd *scd* *scd* *scd* *scd* *scd* *scd*

6

f *mp* *p* *ppp* *mf* *p* *pp*

8^{va} loco

10

ff *p* *poco* *pp* *mp*

légèrement retenu... *poco piu lento .112*

a tempo .180

13

mf *f* *p* *ff*

8^{va} loco

12-8 5-4

(8^{va})

15

ff *p* *ff* *mf* *ff* *f* *p*

loco .112

12-8 5-4

22 *retenu...* $\text{♩} = 0.88$ $\text{♩} = 0.82$

mp *p* *f*

pressez...

24

ff

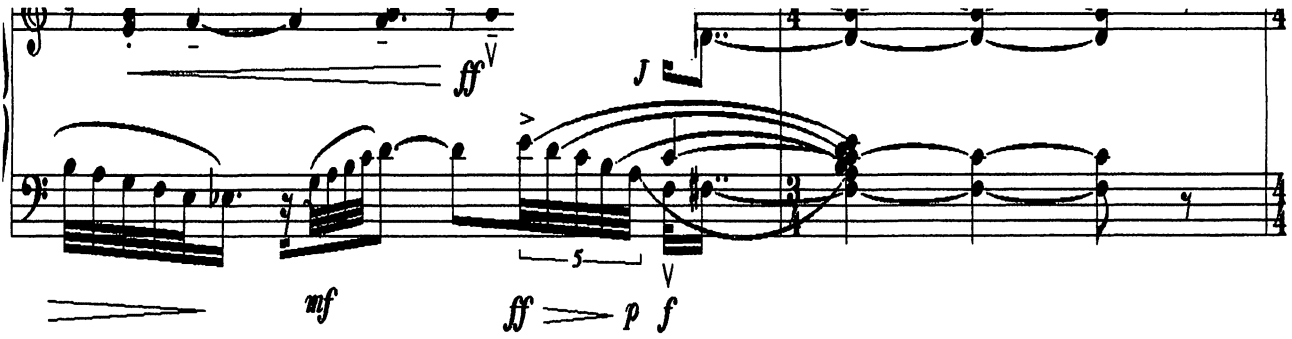
aussi vite que possible

25

mp *p*

26

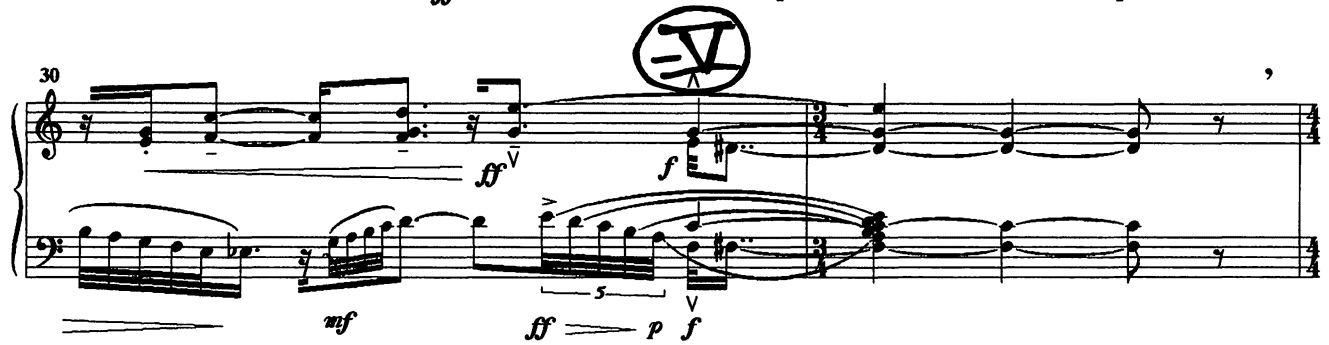
mf *mf* *p* *mf* *mf* *f* *f*



System 1: Musical score for piano. The upper staff (treble clef) begins with a dynamic marking of *ff* and a *V* (accents) symbol. The lower staff (bass clef) features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a *ff* marking. A slur with a *J* (accents) symbol is placed over a five-note passage in the lower staff, with a '5' below it. The system concludes with a *p* (piano) marking and a *f* (forte) marking.



System 2: Musical score for piano, starting at measure 29. The upper staff (treble clef) has a *ff* marking and a *V* symbol. The lower staff (bass clef) has a *pp* marking. A slur with a *3* (triple) marking is present in the lower staff. The system ends with a *p* marking and a *mp* marking. A circled *V* symbol is located above the upper staff, and a circled *6* (sextuplet) marking is above the lower staff.



System 3: Musical score for piano, starting at measure 30. The upper staff (treble clef) has a *ff* marking and a *V* symbol. The lower staff (bass clef) has a *mf* marking. A slur with a *5* (quintuplet) marking is present in the lower staff. The system concludes with a *ff* marking, a *p* marking, and a *f* marking. A circled *V* symbol is located above the upper staff.

retenez...

32 *mp* *f*

(-I, -II) *mp* *mp*

1.78 1.80 *molto rit...* 1.84 *calme*

34 *mp* *p* *mp* (bref)

37 *pp* *f* *fff*

Sub V

Il s'agit bien ici d'un « parcours associatif », d'une portion ouverte d'un des parcours possibles d'un labyrinthe d'interprétants en constante interrogation et qui pourrait s'étendre à l'infini... Pour moi, ce chemin demeuré ouvert me semblait être en lui-même sa propre raison, ne fût-ce que par le jeu caustique de l'ironie. Cette idée d'illusion de mouvement sera également à la base des constructions formelles à plus large échelle : les *Douze tiroirs*, *Comme un silène entr'ouvert*, *A Certain Chinese Cyclopædia*, *À propos... et le Baron perché ?* en constituent quelques exemples. Ce qui nous ramène aux questionnements de Rabelais, à ses doubles et à ses filiations...

Rabelais et ses doubles

Dans cet esprit, l'œuvre de Rabelais m'apparaît bien plus que simplement « double » : elle est véritablement « œuvre ouverte » et « corporise » toute l'ambiguïté du silène.

D'une part, on peut la saisir dans le grand courant de l'édénisme de la raison occidentale issu de Platon, réactualisé chez les humanistes et nourrissant tout le culte des Lumières à travers Pascal jusqu'aux rationalistes de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècles. On aboutissait alors au fondement de la connaissance sur l'expérience et la raison et non plus sur l'autorité de la foi. Peut-être Rabelais aurait-il applaudi au terme de « civilisation » employé pour la première fois par Mirabeau ; on peut également supposer qu'il aurait été fasciné par l'interprétation de l'univers selon Newton ou qu'il aurait collaboré joyeusement avec Diderot et les encyclopédistes au siècle qui vit la naissance des sciences de l'homme et qui fit de l'espèce humaine le domaine de l'anthropologie.

Mais d'autre part, peut-être aurait-il aimé rappeler les paradoxes de Thélème aux idéologues des Lumières s'emballant pour un idéal universel où toute distinction de rang entre les hommes devait s'abolir au profit d'une vague appartenance commune à l'humanité. Probablement aurait-il aimé la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* de l'Assemblée constituante, mais hoché la tête quant aux modalités de son application dans les faits, et il aurait possiblement opiné du côté de Voltaire qui voyait dans le sérieux de Rousseau la graine pouvant conduire aux excès du fanatisme.

C'est ainsi qu'on peut situer Rabelais tout aussi bien et à mon sens encore mieux dans la grande tradition des « questionneurs à l'infini », des « jamais contents », bref de tous ces merveilleux SCEPTIQUES et de leurs échafaudages conceptuels vertigineux !

... Et de sillonner les pans d'histoire et les géographies... à la rencontre de ces familles de sages tout autant que de fous [...], en quête de sa propre histoire par et à travers le monde des sons...

Je ne sais si l'auteur du *Gargantua* était familier avec le scepticisme antique d'un Pyrrhon qui enseignait la suspension du jugement en son *epoché* ou encore s'il aurait accepté les principes de Sextus Empiricus. Chose certaine, l'« ouverture » de son œuvre n'est pas sans rappeler l'idée **de régression à l'infini** des sceptiques grecs : qui cherche à prouver doit fournir des preuves, mais la preuve à laquelle le dogmatique voudrait recourir renvoie à une autre preuve, et cela à l'infini. Prétendre donner une définition absolue demande en soi une définition du définissant. On aboutit à la fin de *Pantagruel* au cercle vicieux des renvois circulaires du **diallèle** d'Empiricus : Panurge et Pantagruel sont dévorés par une question existentielle, mais la réponse qu'ils pensent trouver à leur question après avoir remué mer et monde ne fait que les renvoyer à eux-mêmes et à leur question initiale !

Ce type d'inquiétude profonde a bien sûr été ressentie à divers degrés ultérieurement par ceux que l'histoire a cru bon de ranger sous la bannière des sceptiques, mais peu se sont laissés autant porter par le vertige que le bon père Rabelais. Même Montaigne, qui admirait le *Gargantua*, aseptise un peu le programme des Géants : de par son éducation libérale épicurienne, il se rabat plutôt sur une conception de l'« honnête homme ». Descartes, par contre, sera plus sérieusement tisonné par le grand doute rabelaisien : pour lui, la seule chose dont on ne puisse douter sera l'existence du doute et de celui qui doute, et de là il n'y avait qu'un pas vers sa formule célèbre. Le silène agissant...

... Et de sillonner, encore et toujours, les pans d'histoire et les géographies...

Des marasmes et du ludique

Parmi d'autres questionneurs, le cas de Hume m'a toujours fasciné. Après avoir poussé dans ses ultimes retranchements l'idée de son compatriote Locke, qui croit que la connaissance se limite à l'examen de la concordance ou de la discordance des données fournies par la sensation et la réflexion⁽²⁰⁾, Hume déduit de ces prémisses qu'il est impossible de démontrer l'existence substantielle ni du monde extérieur, ni du sujet pensant ! Nous voici donc bien avancés : après deux siècles, nous revenons au miroir sans fin de Rabelais, case départ ! Pour Hume, « la causalité n'est que l'effet de l'habitude : l'enchaînement ordinaire auquel nous assistons de certains phénomènes ou événements nous fait prendre pour la causalité ce qui n'est qu'un rapport de contiguïté

(20) Doctrine que les manuels conviennent d'appeler « sensualisme ».

dans le temps et réciproquement : le hasard n'est que l'équivalent de l'ignorance où nous nous trouvons quant à la suite des événements⁽²¹⁾ ». Les sciences ne peuvent être « fondées », au sens de Descartes, par une sorte de véracité divine ; tout au plus, elles reposent, comme d'ailleurs la morale ou l'esthétique, sur un consensus, voire un consentement unanime. Ce n'est certes pas là une philosophie de tout repos ! Rien de surprenant que Hume se sente par moments au bord du désespoir : « Je suis effrayé et confondu de cette solitude désespérée où je me trouve placé dans ma philosophie [...] Quand je tourne mes regards vers moi-même, je ne trouve rien que doute et ignorance [...] Puis-je être sûr qu'en abandonnant toutes les opinions établies je sois en train de poursuivre la vérité ? Et quel critère me permettra de la distinguer⁽²²⁾ ? »

Mais heureusement pour lui, Hume est également homme du monde, il commerce avec les avocats, les politiciens, les ambassadeurs de son temps, il a un grand succès à Paris auprès de d'Alembert, de Diderot, de Buffon alors qu'il y est en poste dans les années 1760 comme secrétaire d'ambassade. Son « désespoir » demeure donc bien philosophique. C'est l'élan optimiste naturaliste du XVIII^e siècle qui devient sa planche de salut lorsqu'il ajoute candidement : « Très heureusement, il se produit que, puisque la raison est incapable de chasser ces nuages, la nature elle-même suffit à y parvenir. Elle me guérit de cette mélancolie philosophique et de ce délire, soit par relâchement de la tendance de l'esprit, soit par quelque divertissement et par une vive impression sensible qui effacent toutes ces chimères. Je dîne, je joue au tric-trac, je parle et je me réjouis avec mes amis... »

Le message est d'une limpidité désarmante : ce n'est donc pas la raison qui peut parvenir à nous consoler comme le prétendent les philosophes classiques mais **c'est la vie même dans sa pratique qui nous tire du marasme existentiel**. En ce sens, Hume rejoint Rabelais : la vie porte en elle-même ses miracles et ses fascinations : « TRINCH ! » nous dit l'oracle de la dive Bouteille, abreuve-toi à la vie ! Hume comme rabelaisien trouvant son salut dans le **grand rire** ? et pourquoi pas !

... sillonner les pans d'histoire et les géographies... à la rencontre de ces familles de sages et de fous...

Je me souviens de mes longues marches de plusieurs heures, parfois de jours entiers, à travers Cologne dans les années quatre-vingt. Je me souviens de tous ces périple et errances aux quatre coins de l'Europe, tel un nomade se laissant porter et balloter par l'esprit des lieux, de ces changements de perspective « obligés » par les allers-retours vers l'Amérique. Je me souviens de cette solitude intérieure se creusant de plus en plus au fil de ces voyages incessants, de ces ingestions culturelles et charnelles boulimiques, puis des mélancolies issues de tous ces ancrages illusoire. Et le message de Rabelais de me pénétrer toujours davantage, et ce besoin d'échafauder des dédales exploratoires dans

(21) Gérard Legrand, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, éd. Bordas.

(22) Dans la quatrième partie du premier livre de son *Traité de la nature humaine* (1739-1740).

le musical pour en témoigner, quitte à jouer au tric-trac de Hume pour y échapper à l'occasion... Et ces éclats du **grand rire** qui fusent dans *Le Cactus rieur* et *le demoiselle qui souffrait d'une soif insatiable*. Faire sien le nomadisme des sceptiques ? Et, loin de pouvoir souscrire à des canons esthétiques *a priori*, ce sentiment de plus en plus fort que le discours musical ne peut échapper à lui-même, qu'en art, le point de vue extérieur n'existe pas, que le questionnement ne s'opère que de l'intérieur, en plongée perpétuelle...

Hume rabelaisien ? Existe-t-il un *au-delà* au marasme de la quête perpétuelle ?

Les nomades et les abîmes de la logique

Et voici qu'un Kant interpellera les sceptiques en les traitant de « nomades sans domicile fixe » et tentera la synthèse entre rationalisme et empirisme par le savant trucage, précisément, des éléments *a priori* comme l'espace, le temps et les catégories (quantité, qualité, substance, causalité, etc.). Il postulera même l'existence de Dieu comme nécessité de la raison pratique, comme exigence de la moralité. Ici, plus question de rire...

Mais laissons-le postuler, car le flambeau pantagruélien continuera de passer de main en main... Je me suis plu à le reconnaître au-delà d'un siècle plus tard chez un Wittgenstein, au tournant du *xx^e* siècle, époque marquée par l'arrogance de l'immense effort pour appréhender l'univers selon une logique dont les fondements ne sauraient plus subir la question. Après la réputée mort de Dieu et la naissance de l'homme démiurge fort de sa belle croyance aux vertus du progrès, la voie était pavée aux travaux de Bertrand Russell qui demeurent dans ce domaine « exemplaires ». S'appuyant sur Frege, dont il révélera la pensée aux cercles savants, Russell s'essaiera avec le *Principia mathematica*⁽²³⁾ à « nettoyer » l'édifice scientifique de tout doute quant à ses assises ; le fameux *Principia* scrute à la loupe les rapports entre langage naturel et structure logique. Pour Russell, « la logique est à la philosophie ce que la mathématique est à la physique ». Mais il ira plus loin et tentera de subordonner la spéculation philosophique à la méthode scientifique, c'est du moins ce qu'il nous propose avec *La Méthode scientifique en philosophie. Notre connaissance du monde extérieur*⁽²⁴⁾ : « Tous les problèmes dont nous avons parlé et traiterons dans la suite (c'est-à-dire ceux concernant notre connaissance du monde extérieur) peuvent se réduire, dans la mesure où ils sont spécifiquement philosophiques, à des problèmes de logique. Et ce n'est pas accidentel, étant donné que tout problème philosophique soumis à une analyse et à une clarification indispensable se trouve

(23) Écrit avec Whitehead entre 1910 et 1913.

(24) Traduction française publiée en 1971 par P. Devaux de *Our Knowledge of the External World as a Field for Scientific Method in Philosophy* (1914).

ou bien n'être pas philosophique du tout, ou bien être logique, dans le sens où nous employons ce terme... ».

C'est là l'aspect pour le moins autoritaire des premiers écrits de Russell. Même si son humanisme, son engagement pour les causes pacifistes, sa participation active au mouvement anglais pour le désarmement nucléaire de même que la merveilleuse sagacité de ses ouvrages de vulgarisation ont sûrement contribué à faire oublier cet aspect quelque peu dogmatique de ses premiers écrits, c'est bien cet enseignement pur et dur à Cambridge au début des années 1910 qui contribuera à faire renaître en son élève Wittgenstein l'ombre du doute rabelaisien.

Wittgenstein publiera en 1921 son *Tractatus logico-philosophicus*, où il y compile ses réflexions sous la forme de soixante-quinze pages d'aphorismes. Pour lui, la logique (telle que conçue par Frege et Russell) est constituée des règles *a priori* du langage, mais le sens éthique et esthétique tient plutôt de l'indicible. Il sent le cercle vicieux où s'engage la philosophie en voulant sonder les pièges du langage quand il déclare à la fin du *Tractatus* : « Ce dont on ne peut parler, il faut le passer sous silence. » On sait l'intérêt que Wittgenstein portait à la musique : très bon clarinettiste, il avait été un moment tenté par le métier de chef d'orchestre et son don pour retracer les détails d'une composition en ont séduit plus d'un. Peut-être se souvenait-il d'Érasme qui considérait la musique comme philosophie suprême. C'est un peu ce qui pourrait expliquer son grand respect pour le langage, et dont la musique est une forme particulièrement mouvante et volatile. Ses aphorismes, découlant les uns des autres, « s'emboîtant » les uns dans les autres, génèrent à chaque détour des étincelles qui alimentent la réflexion. Mais le langage demeure ultimement insondable, il est en soi une forme de vie. À l'époque de son enseignement à Cambridge, il jonglera dans sa méthode d'analyse avec la notion de « jeux de langage » ; car « créer un jeu de langage, c'est imaginer le fonctionnement d'un système symbolique artificiellement fabriqué, mais envisagé comme mode de communication complet, en lui-même⁽²⁵⁾ ». On peut même lire sous sa plume : « le langage est une forme de vie », le seul qui soit pourvu de sens est celui dont la forme logique reflète la structure des faits. On imagine à quel point son enseignement pendant près de vingt ans à Cambridge (de 1929 jusqu'à 1947) devait être envoûtant, Wittgenstein donnait ses cours en général chez lui, il n'utilisait ni notes, ni manuscrits et se soumettait volontiers devant sa classe au jeu de la réflexion « en temps réel ».

... à la rencontre de ces familles de sages tout autant que de fous animés de passions voisines et mus par de similaires soifs de comprendre, de se situer, de se rassurer, peut-être...⁽²⁶⁾

(25) G.G. Granger, « Wittgenstein », *Encyclopædia Universalis*.

(26) Voici les titres des prochaines sections de ce texte à paraître ultérieurement : *Comme un silène entr'ouvert*, un labyrinthe du nomade sans domicile... ; le langage comme silène, les mondes parallèles ; au-delà de la Satyre, le monde musical parallèle de *À propos... et le Baron perché ?* ; sens, non-sens, sur-sens ; doutes existentiels et nouveaux mondes imaginaires ; de l'opération du ventre au jeu comme principe de culture ; une métaphysique-fiction ; l'ombre portée de Thélème et les sciences des signes et des significations ; la métaphore éclatée du silène dans les systèmes de communication ; le deuil du réel et le rictus rabelaisien ; Eco et la crise de la crise de la raison : le retour en force de la sagesse du silène ? ; le silène, figure du nouvel humanisme de la postmodernité ; au-delà de l'opération du ventre et de celle de l'intellect... Au fil de sa réflexion sur l'historique de la métaphore du silène, le compositeur y intercale des jalons d'analyse de plusieurs de ses œuvres, telles *Comme un silène entr'ouvert*, *À propos...* et *le Baron perché ?*, *A certain Chinese Cyclopædia*, *Le cactus rieur* et *la demoiselle qui souffrait d'une soif insatiable*, *Manche haben Trompinetten*, et *Une Soirée Vian*.