

## Denys Bouliane, maître de jeu Denys Bouliane, Master of the Game

Jimmie LeBlanc

Volume 17, Number 3, 2007

Musique *in situ*

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/017596ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/017596ar>

[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

LeBlanc, J. (2007). Denys Bouliane, maître de jeu. *Circuit*, 17(3), 93–117.  
<https://doi.org/10.7202/017596ar>

Article abstract

From the outset, *Qualia Sui* subjugates listeners by challenging their relationship with time. As it moves gradually towards the phenomenon of perception, taking in all that is most subjective and introspective, *Qualia Sui* (the impression of the self) invites listeners to join in the pleasures of the game of illusion in which they become the subjects. A reading of the score immediately reveals the systematic use of a highly personal colour system that consists of attributing a colour to each segment of the work. This close relationship with colour leads to a consideration of the materials deployed in *Qualia Sui*, expressed in terms related to the semiology of visual language. Departing from a gestural motive approach that lends itself well to categories of colour, texture, dimensions, and placement in structure, vector and boundary, *Qualia Sui* provides a deeper look into various fundamental aspects of Denys Bouliane's writing.

## CAHIER D'ANALYSE

# Denys Bouliane, maître de jeu

Jimmie LeBlanc

À l'instar du *Maître de jeu* (Sergio Kokis), Denys Bouliane semble prendre un malin plaisir à se jouer du Temps, l'acte de composition devenant le moyen de dominer cet aussi implacable que cruel mécanisme de l'existence. D'entrée de jeu, *Qualia sui*<sup>1</sup> nous subjugué par son travail sur notre relation au temps. Une réflexion qui se déplace graduellement vers le phénomène de la perception dans tout ce qu'il a de plus subjectif et d'introspectif: *Qualia sui* ou *impression de soi*, est une invitation au plaisir des jeux de l'illusion dont nous devenons les sujets.

Le lecteur de la partition de *Qualia sui* sera immédiatement frappé par l'usage systématique d'une colorimétrie très personnelle qui consiste à attribuer une couleur à chacun des segments de l'œuvre. Synesthésie davantage poétique que pathologique, il s'agit, dans un premier temps, de stimuler l'interprète avec une image forte au pouvoir évocateur certain (qu'y a-t-il de plus intuitif, en effet, que la couleur?). Ensuite, ces indications deviennent un système gouvernant l'organisation formelle de toute la pièce, amenant l'interprète à un ensemble d'intentions expressives cohérentes; les récurrences de rouges, ou de tels dégradés de bleus seront tout à fait perceptibles à l'audition. Finalement, une telle stratégie n'est pas sans révéler un vibrant aperçu de l'univers conceptuel du compositeur, c'est pourquoi ce rapport étroit à la couleur nous a conduit à considérer les matériaux constitutifs de *Qualia sui* en termes relevant de la sémiologie du langage visuel. Cet exercice nous a permis de constater que la grille du visuel est très pertinente pour mieux comprendre et expliquer le langage de Denys Bouliane, qui repose, en dernière analyse, sur des éléments musicaux très simples: notes tenues, notes courtes, gammes et arpèges. Éléments qui donnent forme à des *gestuelles*

1. *Qualia sui*, écrite en 2001 pour le trio Fibonnaci (violon, violoncelle et piano), se divise en trois mouvements: I-*Via prima* (14 min.), II-*Via secunda* (6 min. 30) et III- *Via tertia* (7 min.) Des extraits sonores correspondants aux exemples musicaux de cet article peuvent être écoutés sur notre site, dans la rubrique des suppléments (<[www.revuecircuit.ca/web](http://www.revuecircuit.ca/web)>).

2. Nous tenons à préciser que dans le but de préserver la fluidité du texte, le concept de *gestuelle motivique*, qui contrairement au *motif* traditionnel repose sur des constituantes aux mesures instables, devra toujours être compris à travers ses différentes acceptions : entité motivique, geste, galbe ou profil motivique, contour mélodico-rythmique, etc.

3. Saint-Martin, Fernande, *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987, 307 p.

*motiviques* informant un ensemble de flux sonores plus ou moins continus, plus ou moins opaques ou translucides<sup>2</sup>. Ces séquences de profils motiviques se prêtent très bien aux catégories de couleur, texture, dimensions, implantation dans le plan, vectorialité et frontières. Dans les pages qui suivent, nous nous attarderons à bien étayer les axes de notre grille analytique et puis nous effectuerons un survol synoptique du premier mouvement de l'œuvre. Finalement, nous porterons des regards approfondis sur les aspects fondateurs de l'écriture de Denys Bouliane.

### **Analyse appliquée et sémiologie du langage visuel**

Dans notre manière d'aborder l'analyse de *Qualia sui*, nous avons tenté de circonscrire un nombre restreint de concepts qui nous paraissent rendre compte avec justesse et éloquence des différents aspects significatifs de l'œuvre. Il s'est avéré que la sémiologie du langage visuel de Fernande Saint-Martin<sup>3</sup> nous a fourni ce dont nous avons besoin. Jeté de plein fouet sur cette piste par l'omniprésence des indications de couleurs au fil des pages de *Qualia sui*, nos choix terminologiques se sont arrêtés sur les catégories suivantes :

**Couleur :** Terme que nous traduirons par intensité ou énergie de l'intention poétique. Dans l'œuvre de Bouliane, les couleurs sont énoncées au début de chaque segment.

**Texture :** Selon Fernande Saint-Martin : « microstructure ou grain de la surface sur laquelle a été appliquée la couleur ». Pour nous, ce sera le terme que nous utiliserons pour traiter des grains rythmiques (motiviques) et harmoniques (densité, prédominance intervallique) pour un flux musical donné.

**Dimensions :** L'épaisseur, la hauteur et la largeur deviendront, pour nous, les plans dynamiques, le registre (et l'ambitus) ainsi que la durée.

**Implantation dans le plan :** Expression que nous traduirons par « implantation dans la forme », et qui concernera la position relative d'un segment donné à l'intérieur du flux musical.

**Vectorialité :** Terme qui nous permettra de traiter des éléments de tension et de directionnalité des idées ou situations musicales.

**Frontières :** Selon la sémiologie du langage visuel, « [les frontières] correspondent à un changement qualitatif entre deux régions voisines, résultant du mode de liaison entre deux zones différenciées ». Pour nous, ce sera un concept identifiant les modalités de juxtaposition ou de superposition des entités motiviques ou des séquences musicales entre elles.

Avant d'inscrire chacun de ces aspects dans la fluidité du texte, nous vous proposons un exemple d'analyse du segment initial de l'œuvre en se basant sur notre terminologie :

*Qualia sui, Via Prima*, mesures 1 à 9 (analyse détaillée des mesures 1 à 3)

**Couleur/intention poétique**

Rouge incandescent, intense et ardent.

**Texture (motivique et harmonique)**

Tuilage de deux entrées successives d'une entité motivique se définissant de la manière suivante : *vagues arpégées/tenues accentuées/désinence sous forme de tenues en crescendo*.

Les rapports harmoniques sont basés sur les modèles intervalliques de  $3^{ce}m/5^{te}$  et de  $3^{ce}M/4^{te}+$  (par exemple, au violoncelle – *do-mi $\flat$ -si $\flat$* , et au violon – *ré $\flat$ -fa-si*) qui s'enchaînent en parallèle par tons entiers descendants, structurant ainsi les montées arpégées. Le segment *désinence*, débutant à la mesure 3, est quant à lui basé sur un mouvement chromatique descendant résultant du tuilage de deux gammes par tons complémentaires à l'intérieur de la  $3^{ce}$  *fa $\sharp$ -ré*, étirée de deux octaves. Le grand potentiel de densité chromatique est dilué dans l'écriture contrapuntique, aidé par la fluidité du débit harmonique, et aussi par cette stratégie de répartition des éléments de chromatisme en deux sources qui, prises séparément, sont essentiellement diatoniques.

## Dimensions

### Plans dynamiques

*vagues arpégées*: *ppp* – *pp* en crescendo jusqu'à *mf* – *sfz*

*tenues accentuées*: *sfz*

*tenues en crescendo*: *pp* vers *ff*

### Registre et ambitus

Le segment s'inscrit entre le *do*<sub>1</sub> et le *fa*<sub>5</sub>, donc dans une quarte étirée de quatre octaves.

### Durée

Trois mesures au tempo de 76 à la noire.

### Implantation dans la forme

Segment introductif agissant comme un balayage de l'espace sonore disponible et exposition d'un premier coloris (intention, affect).

### Vectorialité

En incluant le segment des mesures 4 et 5, l'entité motivique des trois premières mesures prend la forme d'un geste en forme d'arche, d'un arsis/thésis qui reste toutefois ouvert en provoquant un sentiment d'incertitude sur la fonction de fermeture ou de transition de son volet descendant.

### Frontières

Entrée: directe.

Sortie: sur le mode de la transition puisque le motif *notes tenues en crescendo* se prolonge en s'amenuisant pour devenir la tête du segment suivant.

Afin de jeter maintenant un regard plus global sur la dynamique formelle de l'œuvre, il est primordial de prendre connaissance de toutes les couleurs énumérées dans la partition. *Qualia sui* se divise en trois mouvements dont voici la colorimétrie:

#### *Via prima* (442 mesures, ca. 14 minutes)

- |   |  |   |  |
|---|--|---|--|
| 1 | rouge incandescent (4 mm.)             | 4 | bleu, comme un cantique (12 mm.)           |
| 2 | délavé (2 mm.)                         |   |  |
| 3 | encore pâle mais très chantant (8 mm.) | 5 | turquoise, avec une douce énergie (12 mm.) |

- |   |   |
|---|---|
| 6 de plus en plus lyrique (22 mm.)                        | 20 filaments de magenta) (7 mm.)  |
| 7 de rouge métal à orange incandescent (12 mm.)           | 21 (de nouveau vers le pourpre) (5 mm.)                                 |
| 8 gris clair, vif et acéré (9 mm.)                        | 22 métallique et sonore, brut (14 mm.)                                  |
| 9 jaune tendre (7 mm.)                                    | 23 (de plus en plus vert criard et sauvage) (7 mm.)                     |
| 10 de nouveau gris clair, vif et acéré (9 mm.)            | 24 vert fluoré (8 mm.)  |
| 11 bleu voilé, <i>semplice</i> (25 mm.)                   | 25 retourner graduellement au pourpre (7 mm.)                           |
| 12 bourgogne, bien timbré (6 mm.)                         | 26 (très pâle) (3 mm.)  |
| 13 (pointes de rouge vif) (12 mm.)                        | 27 de nouveau pourpre (32 mm.)  |
| 14 de nouveau vers gris clair, vif et acéré (6 mm.)       | 28 en dissolution... (7 mm.)  |
| 15 violacé, comme une incantation (38 mm.)                | 29 subitement vert très criard et sauvage, sans aucune retenue (20 mm.) |
| 16 bleu aérien, éclaircies avec touches pourpres (56 mm.) | 30-32-34 presque terme (3 X 3 mm.)                                      |
| 17 légèrement saumâtre, comme un chant lointain (19 mm.)  | 31-33 violacé et violent (2 mm./3 mm.)                                  |
| 18 vers le pourpre (8 mm.)                                | 35 brutal (1 mm.)   |
| 19 pourpre, en vagues successives (25 mm.)                | 36 bleu cantique sur fond terni (26 mm.)                                |

*Via secunda* (120 mesures, ca. 6 minutes 30)

- |   |   |
|---|---|
| 1 bleu azuré, avec une chaleur contenue (32 mm.)      | 6 virer graduellement au bourgogne (3 mm.)          |
| 2 marine, plus ouvertement lyrique et étoffé (12 mm.) | 7 graduellement vers l'orange incandescent (11 mm.) |
| 3 turquoise, piu comodo (12 mm.)                      | 8 de nouveau vers le bleu azuré (10 mm.)            |
| 4 vers les tons ocres (18 mm.)                        | 9 avec des tons de violet (11 mm.)                  |
| 5 vers les tons terre de Sienne (2 mm.)               | 10 bleu glacé (9 mm.)                               |

*Via tertia* (291 mesures, ca. 7 minutes)

- |   |  |
|---|--|
| 1 vert acidulé, presque agressif (11 mm.)     | 13 (de nouveau safran) (5 mm.)             |
| 2 vert poivre (2 mm.)                         | 14 or terni (25 mm.)                       |
| 3 (de nouveau plus acide) (9 mm.)             | 15 lourd, or naphte (10 mm.)               |
| 4 jaune cuivre (11 mm.)                       | 16 (de nouveau poivre et acide) (18 mm.)   |
| 5 de nouveau vert acidulé (12 mm.)            | 17 gris clair, vif et acéré (2 mm.)        |
| 6 jaune safran (15 mm.)                       | 18 (pointes de jaune éclatant) (12 mm.)    |
| 7 de nouveau vert poivre (12 mm.)             | 19 (de nouveau acidulé) (6 mm.)            |
| 8 jaune éclatant (15 mm.)                     | 20 (poivre) (13 mm.)                       |
| 9 turquoise, avec une sourde énergie (12 mm.) | 21 violacé, comme une incantation (40 mm.) |
| 10 vers le bleu cobalt (17 mm.)               | 22 (de nouveau cuivre) (11 mm.)            |
| 11 vers l'indigo (14 mm.)                     | 23 ... vers le blanc... (5 mm.)            |
| 12 (virer au vert) (24 mm.)                   |  |

La lecture seule de ce parcours inédit dans l'univers de la couleur suffit à nous faire sentir comment le flux sonore de l'œuvre se module au fil des stations et transitions spectrales... Quoi qu'il en soit, allons-y maintenant d'un survol du premier mouvement de l'œuvre qui nous permette de juger des incidences perceptuelles de la colorimétrie du compositeur : les trois mouvements de *Qualia sui* développent successivement les trois couleurs primaires dans un mouvement d'ensemble vers le blanc. Musicalement, les rouges sont tumultueux, denses et très lyriques. Les rouges et orange incandescents soutiennent des entités motiviques très extraverties, alors que les bourgognes et les pourpres, tout en restant très agités, se referment sur des textures plus lisses. Les sections en bleu parcourent un éventail plus large dans leurs différents dégradés de chromaticité. Comme zone médiane, nous avons les bleus moyens qui sont chantants et plutôt calmes. Par contre, du côté des violacés, les motifs deviennent plus violents et agressifs. Les bleus très pâles sont éthérés et très légers. Les jaunes sont majoritairement éclatants et tirent sur le strident, en allant vers le vert. La présence des gris est rattachée à des situations musicales très rythmiques, à tendance percussive, notamment par l'utilisation des *pizzicatos* Bartók.

La logique de l'organisation des couleurs semble exercer une influence sur la texture du flux sonore, c'est-à-dire sur les grains motiviques et harmoniques des différentes séquences. Les segments associés au rouge contiennent généralement le matériau en arpège et les tenues en crescendo.

#### *Qualia sui, Via prima, mm. 1 à 3, rouge incandescent*

Texture motivique: *vagues arpégées – tenues accentuées – tenues en crescendo*  
 Vectorialité: Geste introductif en forme d'arche (arsis-thesis).

Violon

Violoncelle

piano

♩ = 76 rouge incandescent

#### *Qualia sui, I- Via prima, mesures 123 et suivantes, bourgogne et bien timbré*

Texture motivique: Cordes: *anacrouses - tenues accentuées devenant boucles arpégées en micro-polyrythmie + insertions de passages gesticulatoires marqués.*

Piano: *trame trillée avec traits arpégés*

Vectorialité: par le truchement des *légères variations de vitesse*, le piano crée un resserrement puis un relâchement de la densité des événements. Un nouvel épisode de *mélodie gesticulatoire* est graduellement créé par le passage à l'avant-plan des insertions de notes marquées aux cordes.

Violon

Violoncelle

piano

♩ = 84 bourgogne, bien timbré

Le premier mouvement de la pièce marque l'assombrissement graduel des rouges en passant de *rouge incandescent* à *pourpre*. Techniquement, ce dégradé se fait par la place de plus en plus grande accordée à l'élément *arpège* qui substituera sa fonction d'anacrouse à celle de lissage de la texture harmonique.



*Qualia sui, I- Via prima, mesures 282 et suivantes, pourpre, en vagues successives*

Texture motivique et vectorialité : se relevant d'une dissolution quasi complète du tissu sonore (*légèrement saumâtre*), des éléments de *vagues arpégées* se constituent aux cordes alors que le piano élabore progressivement une trame de *traits de gamme en notes marquées*.

Musical score for 'Qualia sui, I- Via prima, mesures 282 et suivantes'. The score is written for Violin (vl.), Viola (vc.), and Piano (piano). It features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff*, *ppp*, *mf*, and *sub pp*. The piano part includes a 'sub' section with a 'pp' marking. The score is marked with measure numbers 282, 32, 64, and 96.

Parallèlement, comme par fondu enchaîné, les jaunes, verts et gris émergent en tant que vecteur lumineux complémentaire. Il en va ainsi d'un ternissement graduel de ces teintes vers un aspect de fragment métallique.

*Qualia sui, I- Via prima, mesures 89 et suivantes, gris clair, vif et acéré*

Texture motivique : *mélodie gesticulatoire en accords marqués*.

Vectorialité : Vagues successives de séquences en transformation allant de disjoint à conjoint.

sub = 84 de nouveau gris clair, vif et acéré

Musical score for 'Qualia sui, I- Via prima, mesures 89 et suivantes'. The score is written for Violin (vl.), Viola (vc.), and Piano (piano). It features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *sfz*, *ff*, and *f*. The score is marked with measure numbers 89, 91, 93, and 95.

Les séquences attribuées à la couleur bleue prennent majoritairement la forme d'un chant, monodique ou choral, doux et égal, dont le point de fuite est une gamme ascendante en *staccato* léger.

*Qualia sui, Via prima, mesures 15 et suivantes, bleu, comme un cantique*

Texture motivique : cordes : ... allant vers gammes ascendantes.

piano : chant choral à deux voix

Vectorialité : Chant au piano en forme d'arche, les cordes décrivent une ascension graduelle.

*Qualia sui, Via prima, mesures 15 et suivantes, bleu, comme un cantique*

Texture motivique : cordes : ... allant vers gammes ascendantes

piano : chant choral à deux voix

Vectorialité : Chant au piano en forme d'arche, les cordes décrivent une ascension graduelle.

Le premier mouvement de l'œuvre marque le glissement graduel de l'articulation des motifs de gammes d'un type doux et léger (bleu) vers une articulation agressive et très marquée (vert très criard).

*Qualia sui, I- Via prima, mesures 383 et suivantes, subitement vert très criard et sauvage, sans aucune retenue*

Texture motivique : cordes : ... allant vers gammes ascendantes

piano : chant choral à deux voix

Vectorialité : Chant au piano en forme d'arche, les cordes décrivent une ascension graduelle.

Finalement, le mouvement se termine sur la réduction des cordes à l'état de fragments métalliques sur lesquels se superpose un rappel de bleu cantique entendu au début de l'œuvre.

*Qualia sui, I- Via prima, mesures 415 à la fin du mouvement, bleu cantique sur fond terni*

Texture motivique : Cordes : résidus de notes marquées (pizz. Bartók). Piano : chant choral à deux voix + résidus d'accords staccatos.

Vectorialité : Cette séquence finale marque la dissolution du tissu musical vers un énigmatique accord sub. *sfz* final (piano) dont la résonance est conservée jusqu'à extinction. Finalement, un point d'arrêt marqué *silenzio assoluto* se résout dans l'indication G. P.

Le premier mouvement de *Qualia sui* fait environ quatorze minutes, ce qui représente la somme des durées respectives des deux autres mouvements, soit six minutes trente secondes et sept minutes. À titre purement indicatif, nous terminerons en disant que le second mouvement agit en tant que section calme au milieu des deux autres, et qu'il développe les éléments mélodiques soutenus, majoritairement associés aux teintes bleutées. Un long passage flottant sur les éléments de vagues arpégées et culminant sur ceux d'*anacrouses* (cette fois-ci très marquées) et de *tenues accentuées* laissera ce *Via secunda* s'éteindre en mélodies soutenues sur fond de vastes arabesques pianistiques. *Via tertia* lance ensuite la course finale, prenant la forme d'un flamboyant vortex de traits de gammes tantôt très marquées, tantôt plus lisses, et de motifs percutants ou gesticulatoires, quasi toujours frénétiques. Notre épopée sur les mers du *quale* s'élève en fumée, avec l'élégance du magicien illusionniste, en une ultime volute pianistique...

**Du clinamen ou de l'infime décalage...**

*La réalité aime les symétries et les légers anachronismes.  
Jorge Luis Borges, Le Sud.*

Afin d'approfondir le point de vue de Bouliane sur les éléments de texture, nous lirons dans la note de programme de *Tetrapharmakos* (concert de l'OSM

du 24 novembre 2004 où fut créé le triple concerto) la description du *clinamen*: « Les atomes choient tout droit par le vide, emportés par leur poids propre: à des instants indéterminés et en des points indéterminés, ils manifestent une quasi-déviations infime, tout juste suffisante pour qu'on puisse parler d'une modification d'équilibre. » De plus, dans Wikipedia: « Ce concept fut inventé par Épicure pour préserver la liberté de la volonté humaine au sein d'une théorie physique déterministe. »

Dans la musique de Bouliane, cet élément de *l'infime différence* ou du *léger décalage* s'avère fondateur, tant sur les plans de l'écriture que de la poétique de l'expérience esthétique. Rappelons-nous cette curieuse sensation qui s'empare de nous lorsque dans des pièces comme *Douze tiroirs de demi-vérités pour alléger votre descente* (1981-1982) nous avons l'impression à la fois de reconnaître et de découvrir ce que nous entendons, comment les faux-semblants se succèdent et se répondent pour agir en tant que légères disortions de telle ou telle réalité. Cette sensation alors basée sur un jeu très sophistiqué de références culturelles se concentre maintenant sur le plan du matériau sonore en lui-même. Voyons comment cette fascination du compositeur pour le phénomène du *clinamen* prend forme dans son travail actuel.

Dans un premier temps, citons un extrait des esquisses de la pièce *Du fouet et du plaisir* où un motif de gamme ascendante est divisé en quatre couches simultanées se rencontrant respectivement dans les rapports de 6 contre 7 contre 8 contre 9 :



En ce qui a trait à *Qualia sui*, nous parlerons de **micro-polyrythmie** dans cette manière de superposer jusqu'à trois couches semblables d'une même entité motivique. Dans le premier extrait analysé, il s'agit justement d'un motif de *gamme ascendante sur valeurs courtes* dont chacune des deux couches se distingue par une subdivision rythmique particulière. En effet, dans l'exemple ci-dessous (1<sup>er</sup> mouvement mm. 334 à 341), les cordes exposent un motif qui divise chaque mesure en neuf unités égales contre le piano qui expose le même motif dans une division de la mesure en dix unités. Nous obtenons ainsi l'effet micro-polyrythmique de 9 contre 10, dans une mesure en 3/4.

retourner graduellement au *pourpre*

Violin I: *mf*, *pp*

Violin II: *mf*, *pp*

Piano: *mp*, *ppp*

Tempo:  $\bullet = 76$ , *ritenuto*,  $\bullet = 56$  (très pâle)

Ce type de texture n'est pas sans rappeler le Ligeti du second quatuor à cordes (polyrythmie et fascination pour la mécanique qui « déraile »), et le Ligeti des années 1980 qui s'inspirait beaucoup des travaux de Colon Nancarrow pour le piano mécanique, avec toutes sortes de possibilités de superpositions métriques complexes et de rythmiques « illusoires » (cf. *Analyse musicale*, 2<sup>e</sup> trimestre 1988, p. 44). Ainsi, ce n'est pas un hasard si l'œuvre est dédiée au compositeur hongrois, dont Bouliane fut l'élève entre 1980 et 1985...

Dans l'extrait suivant, des mesures 260 à 268 du troisième mouvement, c'est non seulement à une nouvelle forme de superposition micro-polyrythmique que nous assistons, mais aussi à une écriture de type *gesticulatoire et frénétique*, comparable à celle qu'on a pu trouver chez Ligeti (*Requiem* et *Aventures*). Dans cet extrait du troisième mouvement (mm. 260 et suivantes), les trois parties ont un motif mélodique très marqué à tendance disjointe, le tout reposant sur les rapports métriques suivants : le violon divise la mesure en quatre, le violoncelle en cinq, et le piano en six, le tout contre un 3/8 :

Violin I: *f*, *ppp*

Violin II: *f*, *ppp*

Piano: *p*, *ppp*

Tempo:  $\bullet = 76$ ,  $\bullet = 56$  (très pâle)



Le **mapping harmonique**, technique qui consiste à redistribuer les degrés d'une structure harmonique selon d'autres modèles harmoniques, comme par exemple les degrés 1, 3 et 5 passant de la gamme de *do* majeur à celle de *do* mineur, constitue un moyen de modifier une texture harmonique tout en conservant la logique, et ce, à divers degrés de différence. Dans le cas qui nous occupe, nous voulons illustrer comment le principe de *légère différence* s'applique aussi sur le plan de la texture harmonique, s'exprimant par le biais de l'enchaînement de différentes configurations harmoniques pour une entité motivique donnée :

En se concentrant sur les parties de cordes de l'extrait ci-haut, nous pouvons remarquer les transformations harmoniques suivantes :

Passage d'une structure *a* (vc : 6<sup>te</sup> min + 6<sup>te</sup> min. / vi : 6<sup>te</sup> min. + 4<sup>te</sup> min.) à une structure *b* (vc : 6<sup>te</sup> min. + 6<sup>te</sup> min. / vi : 6<sup>te</sup> min. + 3<sup>ce</sup> min.) :

M274 : *si-sol-mi*♭ / *fa*♯-*ré-sol*

M275 : *mi-do-sol*♯ / *do-sol*♯-*si*

Ensuite, retour d'une structure *b'* (transposée d' $\frac{1}{2}$  ton vers le haut) à *a'* (bloc violoncelle transposé d'une quinte diminuée vers le bas, et bloc violon : d'une quarte vers bas) :

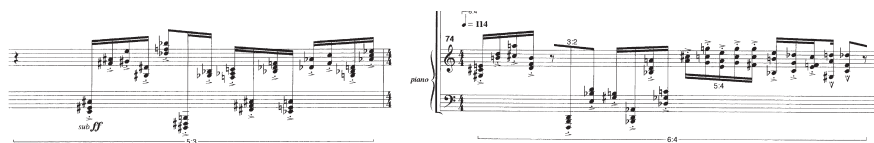
M276 : *fa-ré*♭-*la* / *ré*♭-*la-do*

M277 : *fa-ré*♭-*la* / *ré*♭-*la-ré*

L'élément *clinamen* prend donc ici la forme du transport  $\frac{1}{2}$ (?) ton plus haut de la structure *b* (M275) vers la structure *b'* (M276), ensuite, nous l'observons dans le nouveau mapping *a'* (M277) de la structure *a* (M274) qui entraîne une légère variation des rapports intervalliques unissant les deux parties instrumentales. Finalement, la grande similitude des structures *b'* et *a'* renforce l'idée de l'infime différence sur le plan de la texture harmonique, n'ayant de changement que le *do* supérieur qui passe à un *ré*.

## De la séquence

Les éléments vectoriels constituent l'un des principaux facteurs de prégnance des idées musicales chez Denys Bouliane. Le terme de séquence nous semble très bien représenter le type d'écriture du compositeur en ce qu'il a de continu et de directionnel tout en restant basé sur une forte segmentation. Le premier type de mise en séquence des gestes motiviques prend le nom de **séquence en transformation**. Il s'agit ici de mettre en mouvement un profil motivique donné et de lui faire subir la transformation graduelle de l'une ou plusieurs de ses composantes. Dans le premier exemple cité, nous remarquerons, au piano des mesures 73-74 du premier mouvement, que l'écriture du contour mélodique se fait de plus en plus conjointe :



The image shows a musical score snippet for piano. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 73 and 74. The second system shows measures 74 and 75. The tempo is marked 'piano' and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The melodic line starts with a wide interval and becomes more stepwise and conjunct in the later measures.

De plus, par les jeux de glissement de mappings harmoniques, nous constatons que les constituantes intervalliques passent d'une prédominance de 3<sup>es</sup> et de 5<sup>es</sup>, formant des accords parfaits à divers renversements, à une prédominance de 4<sup>es</sup> et de 5<sup>es</sup>, altérées ou justes, créant des rapports tantôt octavians-quintoyants, tantôt acidulés par l'occurrence de divers renversements de secondes majeures et mineures.

D'autre part, c'est avec un petit détour par l'iconographie spectrale que Bouliane nous présente une écriture *spiralee*. En effet, au tout début du troisième mouvement de *Qualia sui*, les parties instrumentales décrivent des mouvements apparentés à l'idée de spirale, et ce, en regard des séquences harmoniques élaborées par le compositeur. Nous parlerons donc maintenant de **séquences en déplacement** dans la mesure où il n'y a pas de transformation à proprement parler des constituantes des entités motiviques en présence, celles-ci se déployant plutôt en balayant le champ des possibilités d'une tranche précise du système harmonique de référence :



The image shows a musical score snippet for violin, viola, and piano. It consists of three systems of staves. The tempo is marked '♩ = 160 veri acidulé, presqu'agressif'. The music features a complex texture with rapid melodic lines in the violin and viola parts and a more rhythmic accompaniment in the piano part. The overall effect is one of a 'spiralee' or spiral-like movement.



Dans l'extrait ci-dessus, le déplacement spiralé s'observe aux cordes, avec le parcours du mode *lab-do-ré-mi-sol-si-ré♭-mi♭-sol♭* : en partant du *si* initial, nous avons une descente en quatre paliers de groupes de quatre notes ascendantes, exceptions faites du deuxième groupe qui passe directement au *mi*, au lieu d'aller au *sol*, et du *mi♭* aigu de ce groupe qui aurait dû être un *ré♭*. Ensuite, une séquence basée sur un contour de quatre notes descendantes parcourt, cette fois-ci en trois paliers, le mode suivant : (*si♭*)-*ré-mi-sol♭-la-ré♭-mi♭-fa-lab*. Fait à remarquer : les deux structures harmoniques offrent un jeu de miroir complémentaire : en effet, chacun des deux modes offre des déploiements en miroir de part et d'autre d'un axe central (respectivement *sol* et *la*), tierce majeure, tons entiers et tierce mineure en montant, tierce mineure, tons entiers et tierce majeure en descendant.

Une autre manière qu'emprunte Denys Bouliane pour créer des séquences en déplacement est d'intercaler plusieurs entités motiviques qui balayent la même structure harmonique, mais dans des vitesses et des mappings différents :

The image displays a musical score for strings and piano. The top system features string parts with various articulations such as *pizz*, *sfz*, and *sf*. The bottom system shows piano accompaniment with a series of ascending scale-like patterns. The score includes measure numbers 386, 387, 388, and 389.

Dans l'exemple ci-haut, des mesures 386 à 390 du premier mouvement, le piano expose une série de traits de gammes ascendants sous forme d'une mécanique qui n'a de cesse de se remonter, en se basant sur un mode fixe et octaviant de neuf sons : *sol♯-la-sib-do-do♯-ré-mi-fa-fa♯* (trois clusters de trois notes à distance d'un ton les uns des autres). Cette entité motivique se déplace en choisissant des tranches symétriques du mode. Par exemple, la première intervention (m. 387) est basée sur le miroir *ré-mi-fa-fa♯-sol♯*,

les deuxième et troisième (mm. 388-389), sur la succession de deux clusters consécutifs, celle de la mesure 390 expose la réunion du modèle demi-ton (do#-ré-mi/fa-fa#-sol#), etc. Une deuxième entité motivique vient ponctuer le déroulement de la séquence, il s'agit d'une cellule rythmique de type anapeste (m. 386, m. 389-390). Finalement, un dernier élément vient compléter la texture du piano, il prend la forme d'attaques *sffz*. Ce dernier motif attire particulièrement notre attention parce qu'il donne au segment son vecteur le plus fort en parcourant le mode dans un enchaînement directionnel par « pseudo-tierces » ascendantes. En effet, il n'y a qu'à recenser les basses de cet élément pour réaliser qu'il nous fait suivre les degrés suivants : do#, fa, la, do, (mi et sol - ces deux dernières notes faisant partie des mesures suivant l'extrait présenté, et le sol faisant partie d'un autre mode, intimement lié au premier).

### Du montage (ou de l'implantation dans la forme et des frontières)

Les constructions de Bouliane, tant verticale qu'horizontale, ont largement recours au principe du **montage**. Cette manière de faire éclater la forme en de multiples directions, de créer des jeux de labyrinthe où l'auditeur ne peut jamais être certain de la direction que prendront les événements, prend d'abord la forme de l'insertion. Ce que l'on observe abondamment dans *Qualia sui* est ce type de **fenêtres** ou d'**échappées** sur des matériaux étrangers (échappées) ou voisins (fenêtres) de ceux de la séquence en cours. À titre d'exemple de fenêtre, à la mesure 415 du premier mouvement, à l'indication *brutal* de l'extrait ci-dessous, nous avons une vive réexposition en rétrograde du contenu de la mesure 396, créant ainsi une fenêtre sur un stade antérieur de l'idée en cours :

Ensuite, un bon exemple d'insertion de type *échappées* se trouve au segment des mesures 129 et suivantes, alors qu'on observe, aux cordes, l'alternance entre vagues arpégées et motifs marqués *sub. f*, ces derniers étant les

échappées en *pointe de rouge vif* indiquées par le compositeur dans une séquence *bourgogne et bien timbré* (consultez l'extrait mentionné en page 7, mm. 132 et suivantes).

À une plus grande échelle, la forme se déploie en grande partie par la **juxtaposition de séquences fermées**, c'est-à-dire qu'un segment donné prend la forme d'une séquence autonome et complète en soi, et qu'il est suivi ou précédé, par collage, d'un segment différent en termes de contenu, mais tout aussi autonome. C'est le cas, notamment, des séquences suivantes du premier mouvement :

**mm. 73 à 81** : *gris clair, vif et acéré* (*mélodie gesticulatoire marquée*).

**mm. 82 à 88** : *jaune tendre* : succession *dolce* de courts traits de gammes ascendants.

**mm. 89 à 92** : *de nouveau gris clair, vif et acéré* (*mélodie gesticulatoire marquée*).

**mm. 93 à 97** : court segment basé sur d'importants silences (*silenzio assoluto*) au milieu desquels on trouve une petite figure pianistique arpégée vers l'aigu, sans lien apparent avec les segments concomitants.

L'enchaînement au segment suivant dévoile un autre type de frontière formelle prise par le compositeur et qui consiste à transformer un élément motivique d'une manière telle qu'il appartienne autant à ce qui le précède qu'à ce qui le suit (**séquence ouverte**) :

**mm. 98 à 122** : *bleu voilé, semplice* : motif mélodique soutenu divisé en deux strates alternées (cordes/piano), l'élément de *tenue terminale* aux cordes prenant la forme du *trille* (mode d'entretien propre au piano) et l'élément trille devenant partie intégrante de la texture pianistique de la séquence suivante *bourgogne et bien timbré*.

Cette dernière séquence offre par ailleurs une dimension supplémentaire au fait transitoire étudié en créant une **interpolation** entre l'idée des *vagues arpégées* des cordes et le motif *mélodique marqué et gesticulatoire*. En effet, ces *pointes de rouge vif*, mentionnées précédemment pour illustrer le phénomène de l'échappée, préfigurent le segment *de nouveau vers gris clair, vif et acéré*, essentiellement basé sur le motif gesticulatoire.

Déjà présente dans la technique de la micro-polyrythmie et de séquences multiples (voir illustrations précédentes), la **stratification** fait partie intégrante des variantes du montage vertical chez Bouliane. Un premier exemple est celui de la fin du premier mouvement, où l'on voit se superposer aux *pizz. Bartók* des cordes, et au motif rythmique de la main gauche du piano, la partie de la main droite du piano des mesures 15 et suivantes, transposée d'une

octave vers l'aigu, et d'où provient l'indication *bleu cantique sur fond terni* (voir exemple en page 11, mm. 417 et 418).

Une modalité plus complexe de stratification se trouve au tout début du second mouvement (voir illustration ci-dessous). En effet, au premier degré de stratification, nous avons deux couches instrumentales dans le rapport micro-polyrythmique de quatre noires contre cinq. Au degré 2, nous constatons l'alternance mélodique systématique de deux plans sonores : cordes/piano. Finalement, au degré 3 de cette stratification, le piano navigue entre deux structures harmoniques, réparties entre les extrêmes du registre d'une part, et la partie médiane d'autre part. La partie médiane emprunte à une séquence harmonique où les rapports d'octaves et de quintes dominent, incluant renversements et altérations, alors que les parties extrêmes sont basées sur une séquence plus ou moins chromatique d'accords parfaits, majeurs ou mineurs. Toutefois, le compositeur brouille les cartes en sélectionnant parfois une seule note de chaque accord de référence, rendant ainsi impossible la reformulation, à partir du texte, des séquences harmoniques génératrices. Pour illustrer notre propos, et avec l'aide des esquisses personnelles du compositeur, nous donnerons l'exemple suivant : l'enchaînement des deux premiers intervalles au piano relève en fait des accords de *do* majeur et *do#* mineur. Il faut considérer, simplement, que les deux notes aiguës, respectivement les quintes des deux accords, ont été interchangées par rapport aux basses qui marquent le passage de *do* à *do#*. Nous obtenons ainsi le *sol#* contre le *do*, et le *sol* contre le *do#*. Ensuite, la partie médiane expose une sélection du même type au sein des deux accords suivants : *mib-si-mi* et *fa-si-fa#*.

via secunda

♩ = 72 *bleu azuré, avec une chaleur contenue*  
*con sord.*  
 violon I *pp* *ben legato, espressivo*  
 violon II *ppp* (*inspires un peu plus doux que les violons*) *ben legato, espressivo*  
 piano *ppp* *stato corda* 4-5 4-5 4-5 4-5

Par ailleurs, un effet du montage à l'échelle de la constitution même des accords nous semble emblématique de la technique harmonique de Denys Bouliane. À titre d'exemple, nous parlerons des accords obtenus pas **empilement de structures miroirs** qui sont exposés dans l'extrait des mm. 132 et suivantes :

Si l'on résume la constitution des accords propres au violon, à partir de la mesure 132 – 3<sup>e</sup> temps, on obtient deux accords parfaits superposés, soit *fa* mineur et *mi* majeur, tous deux au second renversement. Dans cette disposition, les éléments de miroir restent discrets. Toutefois, si l'on énonce les notes dans l'ordre suivant : *fa-lab-do/mi-sol#-si*, on obtient un miroir intervallique *parfait* se déployant de part et d'autre de la tierce centrale *do/mi*. Une autre manière de poser l'aspect symétrique de ces deux triades est d'étaler les accords en partant de leur note commune par enharmonie (*lab/sol#*), et on obtient le miroir suivant : *do-fa-lab/sol#-si-mi* :

Finalement, un miroir de type *complémentaire* caractérise les notes confiées au violoncelle des mesures 132 – 3<sup>e</sup> temps, et 133 – 1<sup>er</sup> temps. En effet, on peut y lire l'empilement des accords de *sol* mineur – 2<sup>e</sup> renversement, et *fa#* mineur – premier renversement. L'énoncé des notes dans leurs premiers renversements respectifs nous donne : *sol-sib-ré/fa#-la-do#*. Nous avons donc un miroir intervallique *inversé* s'étendant de part et d'autre de la tierce centrale *ré/fa#*, les intervalles mineurs faisant face aux majeurs (voir 2<sup>e</sup> mesure de l'illustration ci-haut).

### De la couleur

Proposer une synthèse du rôle des indications de couleurs dans *Qualia sui* nous amène, dans un premier temps, à parler d'un *levier de modulation spectrale* du flux sonore, levier qui prend la forme de termes qualifiant l'intensité et la densité de la charge expressive que l'interprète doit injecter dans son jeu pour les rendre à l'auditeur. Il eut été tentant de rattacher les différentes couleurs à certains profils mélodico-rythmiques précis, mais il nous a semblé plus fidèle à l'intention du compositeur de tracer un lien entre le fait purement suggestif de ces indications et le phénomène éminemment subjectif du *quale*.

Il est à noter, cependant, que les récurrences de couleurs sont tout à fait audibles à l'audition, soulignant certaines associations couleurs/gestuelles motiviques (telles qu'elles sont évoquées en page 7). Encore une fois, les matériaux du compositeur se résument à très peu de chose : notes tenues, notes courtes, gammes et arpèges. Travailler avec une matière motivique aussi première nous entraîne rapidement du côté de l'abstraction du visuel : la ligne, le point, la direction, la couleur... La richesse de l'expérience proposée ne vient-elle pas d'une autre source, d'un autre ensemble de préoccupations rejoignant l'ordre d'une proposition esthétique plus globale ?

Que devient une couleur lorsqu'elle est projetée dans le temps ? Du côté de la sémiologie du langage visuel, « on définit l'unité de base du langage visuel comme la réunion des variables visuelles, perçues dans l'œuvre visuelle, à partir d'une centration du regard ; cet ensemble spécifique prend le nom de *colorème* » (Fernande Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, p. 6). Se présentant toujours dans une « continuité physique fondamentale », l'objet visuel n'est pas en mouvement, n'a pas besoin de temps pour se constituer. Par contre, le mécanisme de la *centration du regard* structure le colorème comme une région topologique, « c'est-à-dire qu'il devient immédiatement constitué de deux zones en interrelation : une couche centrale, plus précise, dense et compacte, et des couches périphériques, moins denses, moins claires et plus diffuses ». Contrairement au sonore, le colorème est constant dans sa structure, il est fixe, mais du point de vue topologique, s'offrant à la perception et à l'élasticité du mécanisme de centration du regard, le colorème dévoile le dynamisme du fonctionnement de l'organe de la vue, lequel module l'interprétation de l'objet. Cette référence à la topologie du visuel rejoint l'approche de Bouliane sur un point fondamental : le dynamisme de la perception, de la centration fluctuante de l'attention sur un phénomène énergétique.

Les couleurs ne semblent pas avoir d'existence par elles-mêmes, ce seraient plutôt des sensations créées au niveau du cerveau à partir de stimuli détectés sous une lumière particulière par les pigments de la rétine (cônes). De plus, la couleur relève d'une force dynamique telle qu'il est impossible d'en stratifier clairement le dégradé :

Au niveau de la perception humaine, [la couleur] ne peut être appréhendée que par l'intermédiaire des notions de similarité et de dissemblance, notions certes familières et d'usage facile, mais que la science ne peut utiliser parce qu'elles ne peuvent être quantifiées. Comme l'exprime Quine (*Relativité de l'ontologie et autres essais*, 1969) : « La similarité étant une affaire de degré, il faut apprendre par essais et erreurs dans quelle mesure une chose a le droit d'être rougeâtre, ou brunâtre, ou verdâtre, sans cesser d'être jaune. » (Saint-Martin, p. 25)

Dans la poétique de Bouliane, il apparaît clairement que l'expérience musicale recherchée entretient un très fort lien de parenté avec les phénomènes de perception énoncés ci-avant. Tout d'abord, le titre de *Qualia sui* insiste sur le terme *qualia*, pluriel de *quale*, et qui désigne « les qualités subjectives des sensations conscientes ». Citons les explications fournies par le compositeur lui-même en guise de note de programme, et ce, par l'intermédiaire de l'Encyclopédie philosophique de Stanford :

Les impressions et les sensations sont de nature extrêmement variées. Par exemple : passer son doigt sur du papier de verre, sentir une moufette, éprouver une douleur aiguë au doigt, faire l'expérience d'un pourpre brillant, se mettre dans une colère noire. Dans chacun de ces cas, je suis le sujet d'un état mental, d'un caractère subjectif bien distinctif. Chacun de ces états est particulier et possède sa phénoménologie propre. Les philosophes utilisent souvent le terme « *qualia* » pour se référer aux aspects phénoménologiques de notre vie mentale introspective. [...].

Et encore, en citant la documentation de l'Université de l'État d'Iowa :

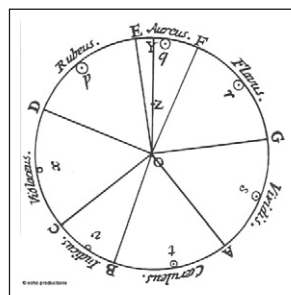
*Qualia* est un terme utilisé par C. I. Lewis (1929) pour signifier « le caractère qualitatif reconnaissable de l'expérience des choses ». Les exemples proposés par Lewis étaient les sensations procurées par le rouge, le bleu, la rondeur ou le volume sonore. Bien que les attributs de ces *qualia* soient aussi utilisés pour dénoter des objets physiques, Lewis insiste sur le fait que ces propriétés des objets ne constituent pas des *qualia* ; les *qualia* sont plutôt les propriétés de l'expérience sensible. Un exemple utile – bien que non totalement dénué d'ambiguïté – serait la rondeur d'une pièce de monnaie ; cette propriété de rondeur n'est pas en soi un *quale*. Mais lorsque nous portons notre regard sur cette pièce de monnaie, l'expérience visuelle que nous éprouvons de sa rondeur constitue le *quale*. [...].

Nous retrouvons ainsi l'artiste qui s'est toujours intéressé aux détournements de la perception, du sens établi, et à toute l'ambiguïté de notre rapport au monde qu'il ne faut pas chercher à nier, mais bien à accepter, toujours sur le mode ludique... Et de relire Borges, Ionesco, Perec...

Parmi les nombreux systèmes de référence sur l'organisation des couleurs, certains ont retenu notre attention pour l'éclairage qu'ils jettent sur la colorimétrie de *Qualia sui*. Naviguons donc avec une avidité curieuse sur les mers du monde coloré, et à titre de première escale, mentionnons le cercle chromatique d'Isaac Newton :

Dans sa circularité et ses infinies possibilités labyrinthiques, le projet newtonien nous semble pertinent à souligner au regard de la poétique toute en *fausses pistes* de Bouliane. Le savant proposait ici un nouveau système des couleurs qui passait de l'ancien système linéaire au système circulaire, renonçant ainsi au principe d'organisation des couleurs selon les valeurs du clair et du foncé. Le cercle chromatique de Newton comporte sept couleurs selon la

séquence suivante : rouge (*Rubeus*) – orange (*Aureus*) – jaune (*Flavus*) – vert (*Viridis*) – bleu (*Cœruleus*) – indigo (*Indicus*) – violet (*Violaceus*). Le blanc serait attribué au centre, créant ainsi un point vers lequel toutes les couleurs tendraient. Ce qui est intéressant, mis à part l'indication terminale de *Qualia sui ... vers le blanc...* , est que Newton aurait choisi sept couleurs parce qu'une gamme musicale comporte sept notes. On peut d'ailleurs constater que l'érudite organise ses secteurs de cercle en suivant les proportions intervalles du mode dorien. Et nous avons pu constater que le motif de gamme ascendante fait partie intégrante de l'œuvre de Bouliane...



<[www.colorsystm.com](http://www.colorsystm.com)>

Cercle chromatique d'Isaac Newton

Un deuxième modèle d'organisation des couleurs nous interpelle, et c'est celui de Leonardo da Vinci qui propose une échelle (gamme?), cette fois-ci sur le mode linéaire, que l'on appelle les *colori semplici* (1510) : *bianco* (blanc), *giallo* (jaune), *verde* (vert), *azzurro* (bleu), *rosso* (rouge) et *nero* (noir) – visiblement basés sur une gradation des valeurs du clair vers le sombre, ou vice versa...



Dans *Qualia sui*, il est remarquable que la progression formelle se calque sur la représentation linéaire du modèle de Leonardo da Vinci. En effet, en se référant au plan des couleurs de la partition, on peut remarquer que les couleurs dominantes changent en suivant un dégradé allant des rouges pour le premier mouvement, aux dominantes de bleu pour le deuxième, et aux



verts et aux jaunes pour le troisième. Tel que précédemment mentionné, le dernier segment porte l'indication ... *vers le blanc*... – s'agirait-il du résultat de la somme de toutes les couleurs? et pourrait-on se permettre de considérer le silence précédant l'exécution de l'œuvre comme un *noir originel*?

### En guise de conclusion

N'y a-t-il pas, dans *Qualia sui*, tout un monde de spéculation sur le phénomène de la couleur, à la suite de Platon, Newton, en passant par Aristote, Leonardo da Vinci et Hermann Helmholtz? Chacun essayant de modéliser un ensemble de sensations si immédiates et omniprésentes – nous semblant si évidentes! –, mais ne parvenant qu'à rendre compte d'un point de vue strictement personnel et subjectif. L'intérêt pour les Anciens, ou plutôt pour un moment de l'histoire des idées où la spéculation sur l'ordre des choses nous semble davantage affaire de poésie, contaminés que nous sommes par un esprit scientifique qui jette un voile de grisaille sur la réalité, s'affirme chez Bouliane depuis déjà longtemps. Est-il plus stimulant de découvrir ou d'inventer? D'expliquer ou de spéculer? Un indice révélateur du penchant boulianesque pour un point de vue ludique sur le monde réside déjà dans l'utilisation du latin dans le titre de son œuvre, mais aussi dans le titre du triple concerto *Tetrapharmakos, quatre remèdes d'après Épicure*. Épicure, Aristote, Kircher, tous semblent avoir pris un certain plaisir à spéculer, à produire des théories qui nous surprennent toujours par leur génie d'invention et de naïveté. Est-ce une forme d'« *ars subtilior* » *hédoniste* qui attire Denys Bouliane? Très certainement! Il faut retourner à *L'Art de jouir*, du philosophe Michel Onfray, cité comme l'un des dédicataires du *Tetrapharmakos*, où l'on sent et comprend combien la vie est trop courte pour que l'on se prive du *plaisir*, et que toutes les ascèses physiques, morales ou spirituelles n'ont tout simplement pas de *raisons valables* d'être choisies ou vécues. La subjectivité des *qualia* va de pair avec le plaisir de *jouer* avec *l'autre* qui s'offre à nos sens... Et ainsi, nous en arrivons à la musique: qui est avant tout un art de *jouer*... À l'instar de Michel Onfray, Bouliane nous propose de s'adonner avec volupté aux plaisirs les plus raffinés: « La jouissance est donc un art qui exige distinction, finesse et raffinement: on ne saurait la déclencher d'une manière simple et sommaire, brutale et fruste. La mesure est essentielle, il s'agit d'y parvenir par un calcul, une arithmétique hédoniste » (Onfray, *L'Art de jouir*, p. 239). La musique de concert ne fait-elle pas indéniablement partie de ces plaisirs élevés? Il faut lire, à ce titre, l'éditorial du compositeur dans le programme de MNM 2007: « Malbouffe (*Junkfood*), Mal-musique (*Junkmusic*) »:

... ce terme « savoureux ! » se réfère à un certain type d'alimentation, très peu varié au goût uniforme et standardisé, et – qui plus est – conduisant à un déséquilibre nutritionnel chronique ! En ces temps de festival boulimiques, permettez-moi de suggérer l'analogie de la « mal-musique » envahissante... : un art standardisé, peu nourrissant et qui maintient ses auditeurs dans un état de carence affective et intellectuelle... [...] Nous permettez-vous, cher public, de vous inviter à notre table musicale et de titiller vos papilles ?

Du *Réalisme magique* relevant du postmodernisme musical des années 1980, tissé de faux-semblants à caractère historique, au jeu des illusions de notre propre perception, un jeu qui n'a de cesse de nous renvoyer à nous-même, Bouliane ne réussit-il pas à défendre une position originale, quelque part entre l'Allemagne et la France, quelque chose de *latin* sur fond de questionnement identitaire, d'arrogance coffrée et de pragmatisme ludique ? Un profond respect voué aux chefs-d'œuvre de la tradition occidentale, un amour tangible pour la générosité motivique et romantique d'un Brahms, ou encore pour les labyrinthes obsessionnels d'un Schumann, culminent dans cet hommage à Ligeti, que l'on pourrait considérer doublé d'un clin d'œil à Messiaen, sans doute bien involontaire, et d'une critique, tout aussi indirecte, de toutes les formes de scientisme et de structuralisme qui ont pu émerger de l'esprit germanique (rappelons-nous des diktats sériels) ou même de l'esprit français (pensons à un certain positivisme du timbre)... Bouliane jouit d'une exhubérance toute latine en guise de réponse à caractère hédoniste au profond questionnement identitaire qui subsiste comme marque profonde de notre société québécoise, et ce, sans jamais se soustraire au pragmatisme du XIX<sup>e</sup> siècle nord-américain où la validation des choses passe obligatoirement par un jugement responsable posé sur l'expérience. À une autre échelle, n'est-ce pas justement la problématique identitaire de toute notre Amérique du Nord qui se soulève ? Quelles sont les racines communes de ce vaste territoire, avons-nous conscience de son histoire qui est foncièrement la nôtre ? Quelle est notre position réelle dans l'histoire du monde occidental ? Quoi qu'il en soit, Bouliane n'a pas fini de nous étonner et de nous braver, voire de provoquer impudemment notre sensibilité ! Tel un insulaire de la pensée, il choisit de se mettre à distance de notre réalité et de jeter un regard perçant sur notre monde.