

UNE ARCHITECTURE DU RÊVE

PAR HERVÉ AUGIER

L'« *Omaggio a Carpaccio* » de Roger Tessier

Eine Traum-Architektur – « *Omaggio a Carpaccio* » von Roger Tessier

Roger Tessiers Werk *Omaggio a Carpaccio* für vier Posaunen, Streichquartett, Flöten- und Blockflötenquartett bietet eine offene Meditation über Vittore Carpaccios Gemälde *Traum der heiligen Ursula*, die bis zum Kern des Bildraums vorstösst und die heikle ästhetische Balance des Hauptwerks des venezianischen Meisters musikalisch bewahrt. Es ereignet sich eine Grenzüberschreitung von Traum und Wirklichkeit, Malerei und Musik, die sich im Innern des musikalischen Textes abspielt.

Un tableau du maître vénitien, Vittore Carpaccio (1465-1525?). Il s'offre à la description, lectures après lectures.

De droite à gauche : la lumière, l'ange devant la porte d'entrée de la chambre, la clepsydre avec un pupitre, une autre porte ouverte dans le fond, le lit où repose Sainte Ursule, l'inscription *in-fan-ntia*¹ sur l'oreiller.

De nouveau de droite à gauche, une statue de Vénus au dessus de l'entrée, un placard sombre, les deux plantes, l'œillet et le myrte, sur le rebord intérieur de la fenêtre, une statue d'Hercule au-dessus de la porte du fond, l'inscription *diva fausta* sur son socle.

Une distribution symétrique parfaite le long d'une ligne courbe. Parabole.

De la lumière matinale terrestre à l'entrée de la chambre, à la lumière surnaturelle et divine que laisse deviner la porte du fond. De l'ouverture sombre du placard en hauteur, à l'ouverture lumineuse de la porte en contre-bas. De l'amour temporel, charnel, symbolisé par l'œillet en un bouquet désuni, à l'amour céleste, éternel que le myrte, aux branches pleinement déployées, dépassant l'œillet, représente. De la beauté féminine comme un appel sensuel ardent de la déesse Vénus, à la puissance masculine du héros devenu dieu, Hercule portant l'hydrie qui purifie...

Une dialectique « par » une répartition géométrique et spatiale, une dialectique des contraires ou des... complémentaires. Et au milieu de l'image fixe, la simultanéité des temps et des actions peut se deviner. L'ange qui apporte la palme, la tient comme une plume, comme s'il venait juste d'écrire *in-fan-ntia* pour la fiancée, avant de regagner instantanément sa place. Ubiquité ou virtualité des mouvements ?

Dans cet équilibre, tout se doit de rester figé. Pourtant cette fixité des contraires propose sa propre contradiction. Elle permet une lecture des symboles en aller et retour. Elle

installe le mouvement, réel, le mouvement entre deux espaces, entre un monde et un autre qu'elle a aussi contribué à créer. Ainsi, dans la chambre aux multiples éclairages, le myrte, le bénitier, la statue d'Hercule, la lumière surnaturelle sont tous contenus dans la profondeur perspective des cadres du lit. Les symboles sont à leur place, la ré-partition sacrée est faite.

Et l'histoire se raconte : celle qui se repose reçoit favorablement² l'annonce que lui fait l'ange mais dans un rêve. Alors que l'espace de la chambre demeure restreint, l'espace du rêve lui, est infini, les repères temporels y sont abolis. Le compositeur Roger Tessier (1939) peut alors se mettre au travail.

Il écoute le mélange des voix, de ses voix intérieures. Il les redistribue, il crée à son tour un espace.

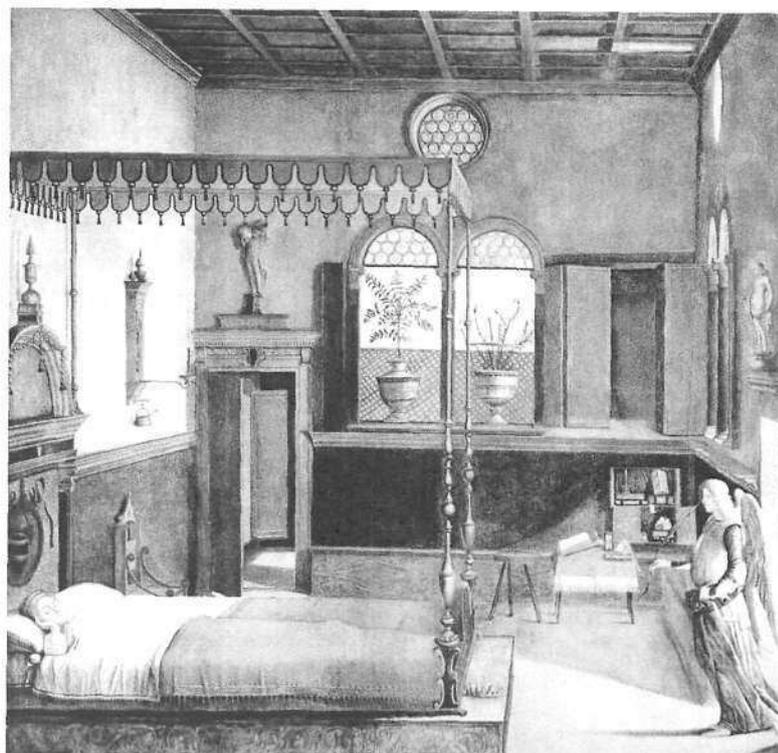
L'*Omaggio a Carpaccio* est cet espace. Il peut répondre à la peinture du « *Rêve...* »

1. (*infantia*, ae. f. : incapacité de parler, enfance, bas âge ; la jeunesse) Carpaccio désigne ainsi Sainte Ursule qui plongée dans le rêve, est en incapacité de s'exprimer, ou encore, est plongée dans un niveau de conscience enfantine.

2. On peut faire cette déduction à partir d'une traduction possible de l'inscription *Diva fausta* : « La Déesse favorable » ou encore « La Déesse heureuse ».

3. Cette démarche était fondamentale au sein du collectif d'interprètes et de compositeurs que fut l'itinéraire, dont on rappelle ici, que Roger

Vittore Carpaccio, « *Le rêve de Sainte Ursule* », 1495 © pro litteris



Composée en 1986, *l'Omaggio a Carpaccio* fut créée la même année à Paris, au centre Georges Pompidou, par l'ensemble Itinéraire et le quatuor de flûtes à bec Sesquitertia, sous la direction d'Alain Louvier.

Sa nomenclature est inédite dans le catalogue du compositeur : quatre trombones, un quatuor à cordes, un quatuor de flûtes et un quatuor de flûtes à bec. Et peut-être tout à fait originale dans l'histoire de la musique, à moins qu'elle ne soit un lointain écho à certaines formations de la Renaissance, comme celles des Gabrieli, références qui nous ramènent vers une géographie, Venise.

La stabilité apparente du nombre, quatre quatuors, quatre fois quatre instruments, semble dessiner d'emblée un des « cadres » dans lequel va évoluer *l'Omaggio*, elle semble déjà « contenir » la pièce. Mais cette impression de frontière va peu à peu s'altérer avec l'apparition de déséquilibres, d'incertitudes, microdécalages des intervalles, infimes déplacements des lignes mélodiques, superpositions de turbulences sonores discrètes, etc. Ces trajets instables sont pourtant désirés. Ils sont l'expression d'une recherche systématique, reposant à son tour sur un travail de recherches instrumentales pour les obtenir.

Tessier a toujours mené ces phases préparatoires en relation directe avec des musiciens instrumentistes³. Par exemple, pour *l'Omaggio* il a expérimenté les diverses sonorités de flûtes à bec avec le flûtiste Robin Troman. Quant aux timbres et jeux de sourdines du trombone, il les avait explorés avec Jérôme Naulais lors de la composition en 1984 de la *Scène 1* pour trombone solo⁴. Ainsi, chaque nouvelle œuvre a autant suscité de nouvelles recherches instrumentales que bénéficié des précédentes. D'ailleurs, s'il existe une filiation interne au catalogue du compositeur, elle est à suivre dans ces prospectives sur le sonore. Celles-ci instaurent une généalogie diffuse entre ses pièces.

Chez Tessier, le geste musical se déploie déjà à partir de la lutherie traditionnelle pour en exploiter toutes les possibilités de « fabrication » du son. Il conditionnera ultérieurement le schème de la composition tout en se révélant être un geste virtuose : virtuose car lié à la difficulté de produire des sonorités, des mixtes-sonores souvent fragiles, multiphoniques, hauteurs-souffles, une virtuosité⁵ des sons « posés » à la différence d'une virtuosité des sons « accélérés »⁶ née du XIX^e siècle post-romantique.

Comme toujours chez Tessier, la composition des sons « posés » fonde son projet musical au sens strict. Son projet au sens large est, comme souvent, extra-musical : celui de se laisser séduire par un texte ou une œuvre picturale, parfois par les deux quand l'un résonne avec l'autre. Ce fut le cas pour *l'Omaggio*.

Tessier admirait déjà la peinture de Carpaccio. Mais la lecture des *Esthétiques sur Carpaccio* de Michel Serres⁷ lui permit de redécouvrir l'art du maître vénitien à travers des expressions suffisamment évocatrices, ... « géométries, frontières, contraste, le noir sur le rouge, couleurs réactives, spatialité complète, disjonction de la parole, la litanie répétitive du désir, lignes, harmonies »...

Au fil des *Esthétiques*, le *Rêve de Sainte Ursule* retint son attention. Touché par la fausse quiétude qui se dégage du tableau, Tessier saisit toute la portée d'un récit qui débouche sur les dimensions du rêve et de ses retentissements. Ils allaient donner l'impulsion créatrice pour *l'Omaggio*, sans toutefois s'abîmer dans une illustration illusoire. Ce qui semble alors intéresser le compositeur, c'est de continuer le rêve, le prolonger par d'autres moyens... *l'Hommage à Carpaccio*, l'hommage aux géométries et aux couleurs peut reprendre.

Roger Tessier, « *Omaggio a Carpaccio* », page 1

Sur la partition de bas en haut, mesure 1, un « représentant » par quatuor soit, un trombone, un violoncelle, une flûte et une flûte à bec ouvrent le « champ ». Le trombone et le violoncelle réalisent un ensemble quinte/triton à partir du *sol3 #*, mais ce sont les flûtes qui prédominent. Elles jouent en multiphonique⁸ chacune une tierce (ou assimilée), *fa2 +1/4 - la3 +1/4* et *si3 - ré4 #*. Dès la deuxième mesure, une autre flûte à bec joue un renversement comme un écho diatonique et octavié de *fa2 +1/4 - la3 +1/4*, soit *la2 - fa4 #*.

Si au cœur de ces superpositions immobiles s'esquisse un pôle tonal (un accord de si majeur), l'apparition d'autres notes contiguës vient contrarier son édification. Un tel choix ne peut traduire la recherche d'une réelle fonction tonale. Toutefois les intervalles aux flûtes vont jouer un rôle d'« image » harmonique, car ils sont amenés à réapparaître dans cet agencement à d'autres instants⁹ de la partition. A partir de la mesure 3, une figure récurrente au 2^e violon et à l'alto va d'ailleurs soutenir la couleur de « l'image » harmonique. Engendrée par des notes rapides (*si2* et *sol3* jouées

Tessier en fut le cofondateur avec Tristan Murail en 1973.

4. Inaugurant le cycle des *Scènes 1 à 6*.

5. Le terme de « Nouvelle virtuosité » a été d'ailleurs forgé au sein de l'itinéraire en 1980.

6. Ces notions de sons posés et accélérés, que j'introduis ici, soulignent également leur différence de « rayonnement » sonore, vertical pour les premiers, horizontal pour les seconds.

7. Michel Serres est le dédicataire de

en harmonique), cette figure se stabilise à chaque fois sur les intervalles *sol3 - fa4 #* et *la3 - fa5#*. Son caractère prégnant — elle reste audible malgré la rapide densification qui suit la phase introductive — tend à lui conférer l'aspect d'un « signal. »

Ces quelques intervalles définissent également, dans les premières mesures, la frontière basse et haute de la pièce, en l'occurrence *fa2 +1/4 - fa5#*. Par la suite, l'*Omaggio* sera souvent « compris » entre deux mêmes hauteurs séparées de plusieurs octaves. Ainsi, à partir de la mesure 13 entre *do2 #* et *do5 #* ; de la mesure 18 entre *fa2* et *fa5* ; de la mesure 37 entre *sol2 #* et *sol3 #* ; de la mesure 78 entre *sol2 #* et *sol6 #* ; de la mesure 144 entre *ré3* et *ré5*. Cependant, cette succession d'ambitus ramenée à *fa#*, *do#*, *fa*, *sol#*, *ré* ne fait pas partie d'un schéma préconçu de type cadentiel ou autre. Elle ne précède pas le développement de la pièce, elle en résulte¹⁰.

Frontière symbolique du chiffre (quatre quatuors), frontières réelles des ambitus, premières frontières internes : l'image harmonique, le signal... dès le début l'*Omaggio* organise ses frontières, ses lignes de séparation, avant la mise en œuvre imminente de ses contrastes et de ses espaces. Pourtant cette organisation liminaire contribue à créer un environnement au caractère incertain.

Le geste musical simple, celui de la rencontre de deux tierces et de leur renversement, plutôt que d'indiquer les voies possibles de leur déploiement, introduit le doute. Il laisse deviner que les premiers intervalles ont été déterminés, non seulement pour leur qualité propre, mais aussi pour leur capacité de « distanciation » ambiguë, d'être à la fois « proches et lointains », d'être « étranges » les uns avec les autres. Un caractère double qu'objective la confrontation puis le mélange des timbres des flûtes à bec, non tempérées, avec les flûtes modernes, stables. Ce mélange devant générer au final des différentiels, des « déplacements ».

La présence du « signal » mêlé au geste introductif suscite quant à lui, un nombre d'hypothèses que peuvent figurer d'autres traductions comme le présage, l'appel ou l'avertissement. Il finalise en quelque sorte la transition du doute et de l'étrange vers le mystère ou le « mystérieux » pour reprendre l'indication de jeu au trombone, mesure 1. Cette ouverture¹¹ semble alors poser la question du « lieu » où elle veut nous transporter : dans la chambre du rêve ? Dans le rêve lui-même... ?

Cette dernière interprétation a déjà pour fonction de stabiliser un environnement métaphorique, si ce n'est d'introduire une analogie théorique. Ainsi, elle permet de s'arrêter un instant sur l'expérience psychique que représente le « rêve », mais dans la perspective de le considérer uniquement comme une source de « combinatoires », réorganisant et transposant des événements vécus, rencontrés ou « imaginés » au cours du rêve lui-même.

Ces événements réapparaissent alors intacts ou bouleversés, amplifiés ou amoindris, mis en évidence ou au second plan... « réorchestrés ». Ils composent une histoire. Mais une fois privés de leurs charges symboliques affectives et psychologiques, ils deviennent élémentaires. La narration se fait moins évidente, si ce n'est intraduisible. Un rêve n'est plus qu'images et sons, et le rêve, structures et méthodes de transformations. Il est son propre récit et sa propre définition. Il peut s'instaurer comme modèle ou encore support analytique.

L'« événement » premier de l'*Omaggio*, l'« image » harmonique se soumet déjà à une telle lecture. Également ambivalente, elle est cette « réplique » qui reparait quasi à l'identique¹², et ponctuée par son apparition. Elle est aussi la

« cellule » primordiale, une « chambre des préparations » sur le point de modifier l'organisation sonore initiale, sa propre image, pour en faire émerger ou surgir d'autres. Aux « sons tenus » ou « pseudo-stables » qui la constituent, vont se superposer une suite d'intervalles¹³, dans un phénomène d'amplification harmonique, à distance généralement d'une seconde majeure ou mineure des hauteurs-timbres de la balise.

Ce décalage mimétique marque le début d'une séparation, pour l'instant statique, dans l'agencement initial. Elle semble donner l'impulsion, mesure 3, aux glissandi ascendants et descendants en $\frac{1}{4}$ de ton et à un trille aussi en $\frac{1}{4}$ de ton.

Puis, ces nouvelles perturbations se généralisent à d'autres instruments, et prolifèrent aussi de manière décalée. A la mesure 8, tous les instruments ont fait leur entrée. Tout l'espace est occupé, il demeure homogène, encore indifférencié. Seul le signal s'en détache.

La composition harmonique, distribuée¹⁴ de *la0* à *ré5*, « ornements » toujours les points nodaux autour des frontières de l'« image » (*fa2 +1/4 - la3 +1/4 - si3 - ré4 #*). Ces lieux que les microperturbations aux flûtes et aux trombones veulent faire vaciller. Mais leurs effets sont atténués en partie par les cordes, celles-ci jouant leur rôle unificateur entre les différents timbres. Ce large ensemble figure un environnement en léger mouvement, dont l'amplitude révèle les assimilations de ce qui tente de se différencier. Comme si l'« image » accompagnée de ses voix « irréelles » devait se démultiplier, sans y parvenir, encore.

A partir de la mesure 10, les micro-perturbations acquièrent un nouveau geste : des trémolos et des appoggiatures en alternance, quasi glissando entre deux pôles, *si3* et *do4* puis *do#4*. La déstabilisation qui s'opère maintenant n'est plus seulement structurelle. Elle confirme désormais la relativisation d'un pseudo-pôle harmonique¹⁵. Mais en organisant sans cesse ces déplacements, elle relativise aussi la création de nouveaux. Ce ne sont plus ces pôles mais les transitions entre ceux-ci qui prennent de l'importance. Elles caractérisent cette transformation infime et continue dans laquelle l'œuvre est plongée. A travers elles, aussi, le compositeur nous rapproche de l'idée bergsonienne du changement ininterrompu, du « continuellement mouvant » du présent, et qui trouve parfois son paroxysme dans le rêve...

Mesure 14, les précédentes perturbations se voient accompagnées de glissandi plus amples, partant de *sol#3*, ils débouchent sur le trille *do#4-ré4*. A la mesure 21, les trilles se généralisent à l'ensemble des flûtes à bec. Ils préparent un geste instrumental propre à Tessier, des « tourbillons » de sons, composés ici de six notes¹⁶, devant être transposées rapidement vers d'autres séries de notes¹⁷ (voir ci-contre.) Cette apparition de sons « tourbillonnants » ou « tournoyants » achève une première séparation.

L'« image » du début a engendré, à partir d'un simple décalage puis d'une amplification de micromouvements internes, une nouvelle texture sonore. Composée de sons « perturbés » ou « instables », celle-ci prend toute son ampleur et son autonomie. Elle est d'autant remarquée que l'espace a perdu de sa densité. Il laissait entendre jusque-là une polyphonie mêlée de sons « pseudo-stables » et de ces sons « instables. » L'espace cède maintenant la place, de la mesure 27 à la mesure 33, à un passage de transition mais aussi de préparation.

Mesure 30 et 31, deux flûtistes à bec doivent jouer simultanément de deux flûtes¹⁸ en multiphonique, soit quatre sons pour chaque instrumentiste, respectivement *si3 - do +1/4 - ré#5 - mi5-1/4* et *mi4 - fa4 - sol#5 - la5*.

l'Omaggio a Caracciolo. Les Esthétiques sur Caracciolo ont été publiées la première fois chez Herman en 1975.

8. Tout au long de l'*Omaggio*, l'émission simultanée de plusieurs sons aux flûtes va devenir la règle.

9. Mesures 27 ; 85 ; 88 ; et, à la fin, de 188 à 190.

10. Le choix des ambitus a été aussi conditionné par les possibilités de réalisation de certains sons lors, par exemple, de l'« embouchage » double de flûtes ou de jeu en multiphonique.

11. De la mesure 1 à 23.

12. Elle est parfois transposée à l'octave ou réorchestrée.

13. A partir de la mesure 3 des intervalles de seconde auxquels s'ajoutent, mesure 5, des quarts augmentés puis, mesure 6, des neuvièmes...

14. *la0 - sol#1 - fa2 - fa2 +1/4 - sol#2 - ré3 - mi3 - la3 - la3 +1/4 - la3# - si3 - do4 - ré4 - ré#4 - sol#4 - do#4 - do5 - ré5*.

15. Pour rappel, issu de *si* majeur.

16. Deux flûtes modernes commencent par la série *mib3 - mi3 - fa3 - lab3 - fa3 - mi3*.

17. *mib5 - mi5 - fa5 - mi5 - mib5*.

18. L'« embouchage » double des flûtes que l'on retrouve sur les représentations de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance.

Roger Tessier,
« Omaggio a
Carpaccio »,
page 25

Ces intervalles pensés comme des tierces octaviées, qui intègrent d'ailleurs une transposition de l'image harmonique, portent l'indication « forte fortissimo ». Tenus pendant trois mesures, ils donnent l'impression d'un nouveau signal. De quoi doit-il être l'annonceur ? D'une prochaine évolution du récit sonore ?

Aussi, partant d'un pilier chromatique « total », les mesures 34 à 40 exposent une trame de sons instables aux dynamiques élevées. Les flûtes à bec semblent vouloir réduire cette instabilité en imposant leurs accents rythmiques¹⁹ ordonnés au reste de la trame.

Et elles y parviennent. Elles ont donné l'impulsion nécessaire à une autre séparation, cette fois-ci dynamique. Elles ont transmis cette impression rythmique « agencée » à la toute dernière texture-organisation sonore. L'*Omaggio* entre dans ce qui pourrait être nommé sa 2^e partie.

Cette partie s'étend de la mesure 41 à 77. Les deux quatuors de flûtes entreprennent une lecture maintenant horizontale des onze sons, par petites séries répétées, dans une progression et superposition polyrythmique allant du triolet au neunolet. La succession de sons répétées, ordonnés en

19. L'indication de jeu est la suivante : « Très rythmé, exagérez les accents. »

n-plets, forme donc cette nouvelle texture sonore. Elle définit une sorte de dialogue « à l'infini » entre les différentes flûtes, un conduit, enchevêtrement rendu toutefois homogène par l'intrication rythmique. En contrepoint à ces « dix mille » conciliabules, les cordes et les trombones établissent une avant ou arrière « scène » de sons tenus ou « pseudo-stables. » Un peu plus tard, deux trombones se joignent un instant aux flûtes, et influencent l'avancée rythmique qui se fait de plus en plus marquée, abrupte, sur fond de crescendo.

La « 2^e » partie se voit précipitée dans un moment paroxystique, un nouveau « signal », composé ici de deux tritons, *sol-do#* et *ré-sol#*, et de leur renversement, joués et repris quasiment par tous les instruments en *ffff*, de la mesure 78 à 81.

Ces quelques mesures mettent donc un terme à un assez long passage où la projection orchestrale est dédoublée (voir le diagramme de répartition structurelle ci-après.) Elles témoignent de l'évolution de deux « figures » ou « sujets », l'un pseudo-stable et l'autre instable-ordonné, « l'ombre » compositionnelle du premier. Leurs différences entretiennent une dissymétrie verticale, une « distance » due à leur rapport tensionnel qui contribue à créer une impression de profondeur, ou à défaut son illusion.

Cette distance répond peut-être à un désir d'offrir à l'un ou à l'autre une « qualité » spatiale pour se déployer. Ou peut-être n'est-elle que le résultat d'un enchaînement dans sa logique propre, une « disposition » inconsciente... une « perspective » rêvée.

Succédant au « signal », le passage de la mesure 81 à 100 apparaît comme un passage de transition vers la « 4^e partie » de l'*Omaggio*. Plus « calme » dans sa physionomie, il n'expose rien d'autres qu'un tuilage peu dense de sons tenus (voir diagramme). Il correspond à un moment de faible « narration », en contraste avec de précédents développements moins discrets. Pourtant ce passage dissimule une « transformation » inédite jusqu'alors. Elle fait suite aux engendremens successifs des structures-textures qui, eux, sont arrivés à leur terme.

Quelques musiciens, parmi les trombonistes et les flûtistes, sont appelés pendant un instant à chanter-murmurer, tout en exécutant leur partie. Commencant souvent à l'unisson, ils réalisent principalement des intervalles de secondes, tierces, quartes avec ce qu'ils doivent jouer.

L'apparition de la voix au sein des quatre quatuors déstabilise maintenant la perception de l'équilibre instrumental initial. Si l'orchestre reste intact dans sa configuration externe, il se démultiplie « vers » l'intérieur. Les timbres des voix humaines se mêlent aux timbres des flûtes et des trombones. L'orchestre s'abîme dans un « autre » orchestre.

Mais le geste est difficile, aux limites de la précision. Les musiciens doivent assurer la maîtrise de leur souffle à la fois pour le chant et leur instrument. Leurs insertions vocales, périlleuses, deviennent alors une tentative d'« exacerbation » du son lui-même.

La complexité de la mise en place confère en effet à chaque sonorité une valeur directement liée aux conditions fragiles de son existence. Cette complexité transfigure leur présence. Issus du même souffle, les sons vocaux et instrumentaux acquièrent dans cette immédiateté une qualité spécifique que ne partage pas le reste de la trame sonore. Leurs particularités contribuent à la métamorphose de cette même trame.

La nouvelle expression qui en résulte installe, désormais, la comparaison. Les passages qui vont suivre seront empreints du souvenir de ces « vocalités » mixtes voix-instruments, peut-être jusqu'à susciter le trouble et l'interrogation sur leurs éventuelles présences. Ou encore évoqueront-elles de

précédents passages, comme les « appels » mystérieux de la partie introductive. Ces vocalités inattendues invitent également à la comparaison symbolique. Ce sont des voix qui se manifestent, « on entend des voix »... murmures pour celui ou celle qui sait écouter ? En rêve ? Processus illustratif d'un message qui doit être « Révélé », « Annoncé » ?

L'explication strictement musicale s'arrête, quant à elle, sur une transformation sonore qui après avoir mené à terme ses constituants structurels, cherche son prolongement au travers de la formation d'un « chœur ». Un « chœur » aussi audible qu'invisible... évanescant...

Mais ce chœur, avant qu'il disparaisse, et comme pour soutenir la transition qu'il a suscitée, est rejoint par le violoncelle dans une exécution singulière. Le violoncelliste pose son archet en dehors des zones ordinaires de résonance, en l'occurrence le chevalet²⁰. Il réalise quasiment un bruit blanc, rappelant la sonorité d'un souffle, avant d'obtenir à partir de la mesure 95 un son plus complexe dont l'enveloppe est sans cesse en transformation, et cela en balayant avec le doigt « la corde entre le chevalet et la touche²¹ ».

Ces constantes distorsions mêlent leurs étrangetés à ceux des vocalités mixtes, elles s'insinuent dans les interstices harmoniques du passage²², elles deviennent des connecteurs inhabituels pour l'ensemble, et modifiant sa perception, elles semblent avoir déclenché quelques « lutheries » électroniques. Ce court passage résume à lui seul tout le projet d'une musique née au xx^e s. cherchant à reproduire des synthèses sonores mais par des moyens strictement orchestraux.

Mesure 101, les voix se sont tues. Mais l'impression de les entendre persiste. Le mélange des flûtes à bec et des trombones avec la sourdine bol ou wah-wah, en léger glissandi, accentue l'illusion.

Mesure 114, des trilles de faibles amplitudes, rejoints mesure 116 par des sons tourbillonnants, marquent le début à proprement dit de la « 4^e partie ».

C'est la partie la plus longue²³ et la plus intense de l'*Omaggio*. Elle est composée principalement de sons instables (voir diagramme), trilles, trémolos, tourbillons de sons déployant des intensités le plus souvent comprises entre *f* et *fff*, la strate de sons pseudostables aux trombones vient cette fois-ci renforcer harmoniquement²⁴ l'ensemble plutôt que de se présenter en un véritable contrepoint structurel et « spatial ».

La texture mouvante et agitée de l'ensemble devient, à partir de la mesure 133, de plus en plus découpée, « marcatissimo ». Cette physionomie est d'ailleurs renforcée, aux cordes et aux flûtes, par quelques superpositions de sons instables-ordonnés.

La 4^e partie se prolonge sous cette forme jusqu'à la mesure 156, où elle s'interrompt momentanément autour de deux pôles, si et ré, la partie haute de l'« image » harmonique. Des sons tournoyants enchaînent aussitôt, mais de manière « imperceptible²⁵ » *ppp*, comme si cette partie reconstituait un « souffle » après un long passage d'une grande ampleur et se préparerait à son accomplissement.

Les sons tournoyants aux flûtes et aux cordes en effet gagnent rapidement en intensité, puis des sons répétés de manière accélérée aux trombones s'y associent. Après quelques mesures, des hauteurs en notation indéterminée leur succèdent, la plupart « le plus strident possible²⁶ », des sons hachés aux cordes et des glissandi de trilles aux flûtes et aux trombones, tous dans un crescendo atteignant le *ffff*. Cet acte s'achève brusquement dans une résonance inattendue, un véritable « coup de théâtre », la résonance d'un gong²⁷. L'orchestre s'élargit cette fois-ci vers « l'extérieur ».

20. L'indication de jeu à la mesure 92 est : « L'archet est sur le chevalet et produit uniquement du souffle. »

21. L'indication de jeu précise encore : « L'archet est juste à côté du chevalet. »

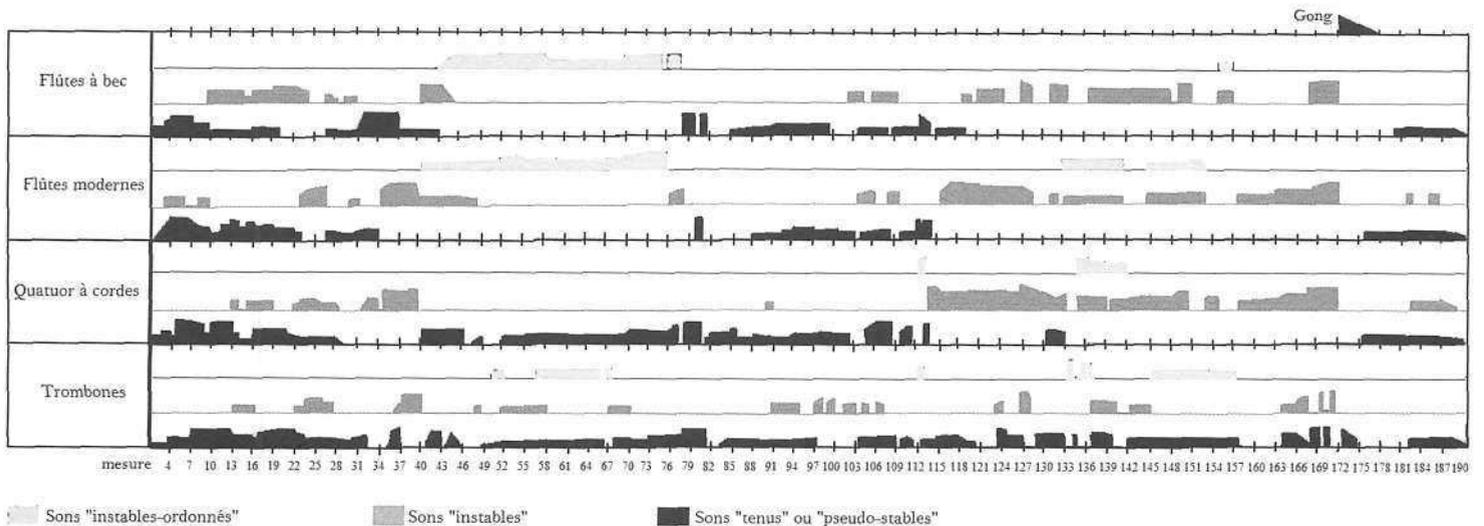
22. Passage qui s'élabore principalement autour de *sol*, précisément *sol1*, *sol3*, *sol4* et *sol5*.

23. Elle s'étend jusqu'à la mesure 171.

24. Par la reprise de pôles sonores présents chez les autres quatuors.

25. Indication de jeu de la mesure 158.

Omaggio a Carpaccio diagramme de répartition structurelle



Pourtant une telle résolution sonore, si imprévisible qu'elle puisse sembler, trouve sa préparation tout au long de cette période de tension entretenue qui vient de s'achever.

Le caractère accumulatif tensionnel de la 4^e partie, la succession des sons instables les plus divers traduisent l'affirmation d'une forme dont la présence est si importante qu'elle semble imposer sa propre description. Mais cette forme prégnante d'un solipsisme narratif est bientôt rendue muette par son excès, elle n'a plus qu'à se résoudre dans la multiple résonance qu'offrent quelques instruments de percussion, ici un gong. L'explosion « percussive » unique parachève pour l'instant une architecture...

Tout est permanence et tout est en mouvement.
Tout est rémanence et transformation.

De l'impulsion harmonique à la constitution de l'ensemble. De cette « image » marquante du début aux surgissements des formes et des métamorphoses. Sa constante imprégnation sur la succession des événements, leur concaténation causale ou inconsciente.

La simultanéité des phénomènes, comme les superpositions immobiles, crée une temporalité décontenancée, sans repères, onirique. Les signes et les symboles qui les soutiennent fondent d'abord par leur simultanéité un espace vertical et, une force gagnant après l'autre, celles-ci initient puis entretiennent, ensemble, la propagation des manifestations, et enfin leur retour, leur géométrie, un voyage permanent.

Tout est complémentaire, symétrie et dissymétrie
des similitudes et des contraires.

Ce voyage éclaire le croisement temporel des manifestations. Il fait apparaître, sur l'axe horizontal chronologique, les ressemblances entre le 1^{er} et le 4^e « moment » de l'*Omaggio*. Sur l'axe vertical de « l'instant », il montre les contradictions systématiques des 1^{er}, 2^e et 4^e moments, un dédoublement des « images », une spatialisation des « scènes », sources de la dialectique interne à l'ensemble, les aspects du récit. Il révèle encore le basculement des expressions ordonnées du 2^e moment, à celles désordonnées du 4^e, avec, entre eux deux, une zone d'apaisement ou de faible « activité ».

L'architecture de l'*Omaggio*, à l'instar de nombreuses œuvres de Tessier, n'a fait l'objet d'aucun plan prédéterminé. Elle résulte déjà d'une maîtrise musicale, d'une expérience « intégrée », le compositeur se tenant à distance de ce que Hugues Dufourt nomme « la propension de l'art à s'adapter un peu trop commodément au calcul technique²⁸ ».

Ainsi, chez Tessier, les premières mesures d'une pièce comportent toujours un potentiel de développement important afin de pallier à l'absence de détermination planifiée. Elles doivent être suffisamment décisives, *traumatiques* pour que s'engage la distribution consciente et... « demi-consciente ». En effet, si l'écriture musicale demeure un processus conscient, le refus du calcul pour opérer des choix préalables laisse donc une large place à une écoute musicale intérieure « flottante », « rêvée ». Il ne s'agit pas, pour autant, d'espérer ici une hypothétique substitution d'une activité psychique consciente par une autre inconsciente, d'une composition « pensée » par une composition « rêvée²⁹ ». Par contre, il s'agit de se demander à nouveau si le rêve, réduit à un processus phénoménal, présente d'éventuelles valeurs de transformations structurelles, repérables et traduisibles. Et que, dans un tel cas, ces transformations deviennent à leur tour sources de prospective, par exemple, quelques disciplines compositionnelles, pour l'écriture musicale en particulier. Tout dans l'*Omaggio* et son environnement contextuel invite à ouvrir cette réflexion... même son épilogue.

La résonance du gong s'atténue. Alors qu'elle disparaît, les deux violonistes désaccordent leur instrument. Cette « scordatura » respectée, leurs timbres se rapprochent maintenant de celui de la viola d'amore, nous sommes à nouveau emportés à l'époque de la Renaissance. L'orchestre, qui vient de subir cette nouvelle mutation interne, reprend mesure 176. Il déploie des sons tenus, calmes, légèrement perturbés par quelques trilles. L'espace sonore se compose de points nodaux proches des frontières de l'« image » harmonique.

Les vocalités « mixtes » voix-instruments réapparaissent. Elles ressemblent toujours aux voix irréelles des premières mesures. L'épilogue veut revenir au début, à un début. Il veut se faire prologue. Le prologue d'une nouvelle pièce.

Mesure 190, l'*Omaggio a Carpaccio* se termine.
Un autre rêve commence, silencieux.

26. Idem, mesure 168.

27. Que le chef d'orchestre aura frappé.

28. Hugues Dufourt, *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 75.

29. Je ne parle pas ici d'« écriture automatique ».