

**TAGS de Joane Héту et TanGRAM de Danielle Palardy Roger :
signatures plurielles et figure continue**
**TAGS by Joane Héту and TanGRAM by Danielle Palardy Roger:
multiple signatures and a continuous figure**

Ana Dall'Ara-Majek

Volume 30, numéro 2, 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1071125ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1071125ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)
1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dall'Ara-Majek, A. (2020). TAGS de Joane Héту et TanGRAM de Danielle Palardy Roger : signatures plurielles et figure continue. *Circuit*, 30(2), 101–118.
<https://doi.org/10.7202/1071125ar>

Résumé de l'article

TAGS de Joane Héту et TanGRAM de Danielle Palardy Roger sont deux oeuvres écrites mettant à l'honneur les partitions graphiques au sein de la musique improvisée. TAGS propose la rencontre entre l'Ensemble SuperMusique, Quasar, quatuor de saxophones et le Quatuor Bozzini. Les musiciens réalisent des « graffiti sonores » sur un mur imaginaire représenté par un enchaînement de sections temporelles sur une partition signalétique, où la compositrice exploite différentes combinaisons instrumentales. Dans une esthétique de gestes articulés, l'oeuvre trouve son identité dans ces signatures plurielles. TanGRAM réunit vingt instrumentistes de l'Ensemble SuperMusique. Le jeu du Tangram a été représenté sous forme de partition graphique où chaque pièce a des propriétés musicales spécifiques à être interprétées par les musiciens. Riche de jeux de combinatoire et de symétrie, l'oeuvre présente *Orion* : une figure continue, une matière de flux au lent déploiement où les musiciens cherchent leur propre chemin dans une écoute globale.

TAGS de Joane Hétu et *TanGRAM* de Danielle Palardy Roger : signatures plurielles et figure continue

Ana Dall'Ara-Majek

Personnalités majeures des musiques improvisées et actuelles au Québec, les créatrices de Productions SuperMusique, Joane Hétu et Danielle Palardy Roger, contribuent activement au développement de ces aires par les événements et les performances qu'elles organisent, ainsi qu'à travers leurs œuvres écrites. Dans ces dernières, les compositrices mettent l'écriture graphique à l'honneur, un moyen de rassembler autour d'un espace commun des musiciens d'horizons divers (formés en institution ou autodidactes), tout comme de poser les bornes d'un lieu d'expression personnel à chacun, où l'instrumentiste devient aussi créateur¹. TAGS est une œuvre de Joane Hétu qui se distingue par son espace de rencontre, proposant une collaboration autour de l'improvisation entre l'Ensemble SuperMusique et deux ensembles emblématiques de la musique contemporaine au Québec, soit Quasar, quatuor de saxophones et le Quatuor Bozzini². *TanGRAM* œuvre majeure de Danielle Palardy Roger, est représentative de l'idée du « jeu de pistes » chère à la compositrice et réunissait, lors de sa création, l'Ensemble SuperMusique dans son grand effectif. TAGS transforme les musiciens en « graffiteurs sonores » tandis que *TanGRAM* revisite le casse-tête des « sept planches de la ruse ». Deux œuvres, deux mondes. Deux descriptions analytiques qui seront présentées successivement et qui aborderont le contexte de leur composition, le fonctionnement de leurs partitions, les matières sonores en présence ainsi que les enjeux musicaux qui s'y manifestent.

1. À ce propos, voir Goron, 2019, p. 28.

2. Au sujet de ces ensembles, voir le numéro de *Circuit* qui leur est en partie consacré: Majeau-Bettez et McKinley (dir.), 2019, p. 9-30 (Quatuor Bozzini) et p. 55-90 (Quasar, quatuor de saxophones).

FIGURE 1 TAGS interprétée par les ensembles Quasar, quatuor de saxophones, Quatuor Bozzini et Nous perçons les oreilles à l'Amphithéâtre du Gesù (Montréal), le 5 octobre 2018. Photo : Céline Côté.



TAGS de Joane Héту

a) Un lieu de rencontres

TAGS, de Joane Héту, a été présentée pour la première fois les 4 et 5 octobre 2018 lors du concert « Cathédrale-Graffiti » à l'Amphithéâtre du Gesù. L'œuvre a été interprétée par Quasar, quatuor de saxophones, le quatuor à cordes Quatuor Bozzini et certains des musiciens de l'Ensemble SuperMusique³.

« Taguer », c'est apposer sa signature, en général à la bombe aérosol de peinture, sur les murs de la ville. Il s'agit d'une activité furtive, considérée comme illégale, où les auteurs se dissimulent dans la nuit tout en laissant la trace de leur passage sous la forme du tag, art populaire et urbain qui s'offre aux passants dans toute la liberté de leur subversion. Une esquisse de la personnalité de l'artiste se donne alors au tout-venant; il y a un partage. C'est dans ce contexte que l'œuvre s'inscrit lors du concert « Cathédrale-Graffiti », invitant le public à aller à la rencontre de différentes personnalités à travers leurs créations, styles et idées, chaque œuvre dressant « un mur de sons pour former une cathédrale sonore⁴ ». Ainsi, TAGS propose, de manière symbolique, d'ériger un mur « résonant » sur lequel les musiciens inscriront musicalement leurs « signatures » à l'aide de leurs sons, sans peinture, sans pollution, mais de manière tout aussi « retentissante »⁵.

3. Avec Joane Héту et Alexandre St-Onge (version du 4 octobre 2018), et le duo Nous perçons les oreilles, composé de Joane Héту et de Jean Derome (version du 5 octobre 2018).

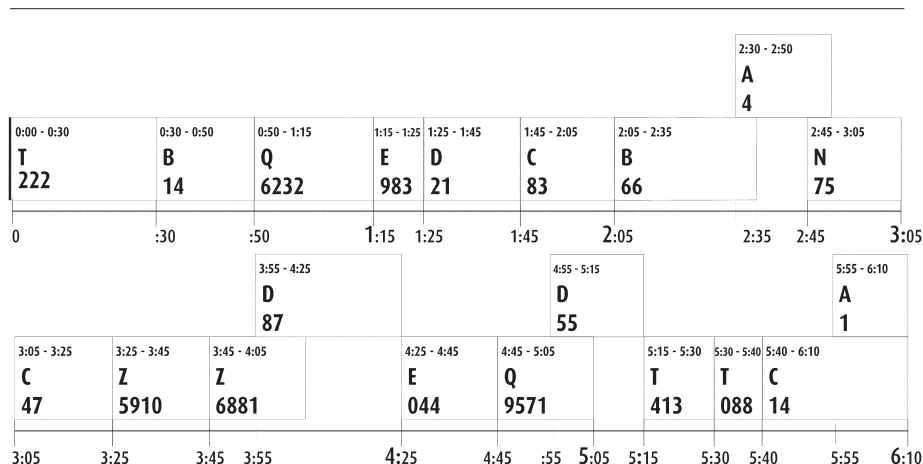
4. D'après la note de programme de l'événement : www.supermusique.qc.ca/fr/series/1747 (consulté le 2 juin 2019).

5. D'après la note de programme de l'œuvre : www.supermusique.qc.ca/fr/oeuvre/45951 (consulté le 2 juin 2019).

b) Neuf unités : effectifs instrumentaux

Lorsque l'on regarde la partition, elle fait penser à une fresque. Elle se compose d'une grille temporelle surmontée de « cases » qui représentent l'œuvre divisée en plusieurs courtes sections, dont chacune contient des informations précises : des durées, une lettre et des chiffres (Figure 2). L'idée est que chaque case corresponde à un espace, tel un pan de mur prêt à être « peint », et qui sera rempli par les sons des musiciens.

FIGURE 2 Extrait de la partition de TAGS.



À l'intérieur de ces cases, un temps est alloué (la compositrice recommande l'usage d'un chronomètre pour le respecter, du moins approximativement) au cours duquel les musiciens peuvent jouer librement, de manière à ce que chaque section soit perçue globalement comme un tag, une signature. Les lettres qui y sont inscrites correspondent à des groupes de musiciens – ou « unités » – préalablement choisis par la compositrice. Il existe neuf de ces unités, que l'on peut diviser en trois types. D'abord, les ensembles « préexistants », soit Quasar (lettre Q), le Quatuor Bozzini (lettre Z) et Nous perçons les oreilles (lettre N). Elles sont composées de musiciens qui ont l'habitude de jouer ensemble et dont on peut attendre une certaine homogénéité du fait qu'elles sont constituées de la même famille instrumentale (respectivement : saxophones, cordes, et voix/objets). Ensuite, sont présents des groupes « nouveaux » : un solo (A), trois duos (B, C et D), et un trio (E), dans lesquels la compositrice a combiné les instrumentistes des ensembles susmentionnés de manière assez libre (Figure 3).

FIGURE 3 Formation des unités A, B, C, D et E.

Solo A	Alissa Cheung (violon)
Duo B	Jean Derome (saxophone alto, flûte, objets) Jean-Marc Bouchard (saxophone baryton)
Duo C	Joane Hétu (saxophone alto, voix, objets) Stéphanie Bozzini (alto)
Duo D	Marie-Chantal Leclair (saxophone soprano) Clemens Merkel (violon)
Trio E	André Leroux (saxophone ténor) Mathieu Leclair (saxophone alto) Isabelle Bozzini (violoncelle)

On remarquera cependant une tendance à regrouper les instruments par registre, comme si la compositrice souhaitait garder des points communs dans ces nouvelles combinaisons. Le défi pour les musiciens sera alors de trouver une certaine cohésion sonore avec leurs nouveaux partenaires, de créer une signature originale, fruit de la rencontre avec une autre famille instrumentale. Enfin, la dernière unité est composée du *tutti* (T). Remarquons que chacune de ces unités dispose d'un temps d'action très limité. En effet, chaque section dure de 10 à 40 secondes, ce qui demande aux improvisateurs un temps d'adaptation rapide pour trouver la manière de construire ensemble un geste, une signature sonore. «Taguer, c'est vif, éphémère...⁶»

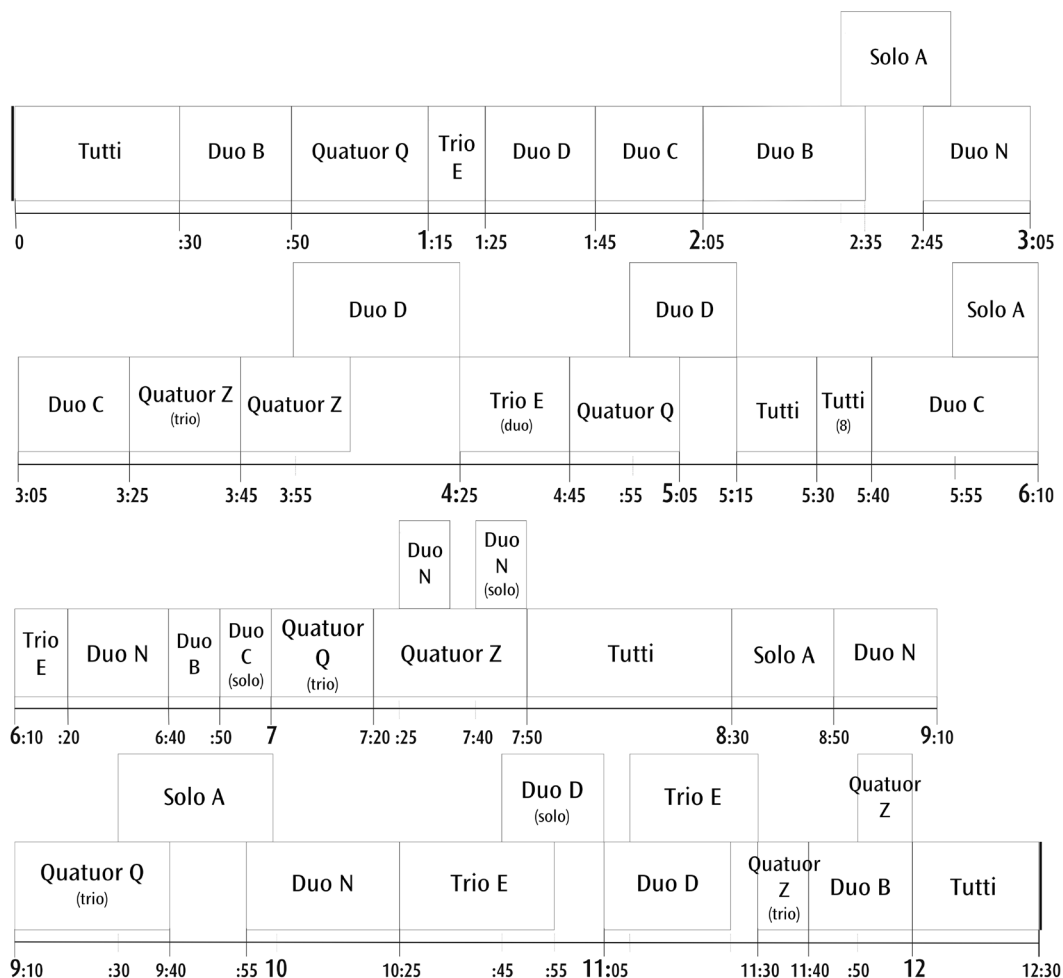
6. *Ibid.*

La Figure 4 est une reconstitution de la partition avec ses 42 sections et met en évidence la répartition des groupes instrumentaux. On constate que chaque unité joue au moins trois fois dans l'œuvre, avec alternance de grands effectifs (quatuor, *tutti*), d'effectifs intermédiaires (trio) et de petits effectifs (solo, duo). Les *tutti* sont toujours suivis d'une petite formation, accentuant ainsi le contraste de masse sonore ; cela est notable dans l'enchaînement du *tutti*, à 7:50 (section la plus longue de l'œuvre : 40 secondes) et du solo.

Avec ces différents effectifs instrumentaux, il est possible de faire un parallélisme avec la quantité de « tracés » picturaux, par exemple : des tags denses et bigarrés (grand effectif) côtoyant des tags composés d'un unique trait de peinture (solo). Il est à noter que parfois, certaines unités jouent à effectif réduit, car un ou plusieurs musiciens ont une instruction de silence (exemple à la Figure 4, l'indication « Quatuor Q [trio] » à 7:00).

En ce qui concerne l'ordre d'intervention des unités, la compositrice explique avoir travaillé au hasard : « il n'y a pas de logique a priori. J'ai travaillé avec un dé à 9 faces. J'ai tiré au sort l'ordre des intervenants. [...] Toutefois, après, j'ai ajusté

FIGURE 4 Reconstitution de la partition complète de *TAGS* mettant en évidence la répartition des unités.



le hasard. J'ai annulé les répétitions de plus de deux fois du même intervenant, et j'ai rééquilibré l'ensemble de la pièce pour que chaque intervenant apparaisse relativement également par rapport à la durée de la pièce⁷. »

c) Quatre « TAGS » : instructions par mots clés

Aussi brève est l'intervention du musicien tagueur, aussi concises sont les consignes de son jeu musical. Ainsi, des chiffres sur la partition renvoient à une série d'instructions numérotées de 0 à 9 qui s'articulent autour d'un mot clé offrant une piste à explorer, un « paramètre de jeu à interpréter à sa

7. Sauf indications contraires, les propos attribués à Joane Héту sont tirés de courriels envoyés à l'auteure le 22 janvier 2020.

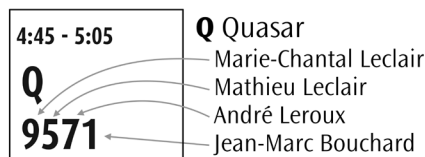
8. D'après la partition, p. 2.

manière⁸». Ces mots ont la particularité de toucher à plusieurs catégories sans distinction particulière, tantôt indications précises de mode de jeu, tantôt idées extramusicales offrant une palette d'interprétation large pour le musicien. Ils peuvent ainsi renvoyer à une image (une spirale, une avalanche), une articulation (un son tenu, staccato, glissando), un timbre ou un mode de jeu (granuleux, des souffles, un son aigu, multiphonique/cordier), un caractère (fragile, bruitiste, bariolé), une structure (trois sons, catalogue de sons, boucle, mélodie), une orientation (jouer vite, pulsation, imitation, silence, libre). La diversité de catégories induit de nombreux antagonismes, bruit/mélodie, sons continus/sons discrets, régularité/chaos, statisme/vitesse, fort/doux, densité/épurement, etc., et permet ainsi de générer des matières sonores riches de contrastes, dans une pluralité d'intentions et de gestes musicaux. «Taguer, c'est parfois brutal, parfois tendre, ça peut sembler chaotique tout en étant cohérent⁹.»

9. D'après la note de programme.

Un ordre est aussi établi pour chaque musicien dans son unité, permettant de déterminer quel numéro lui est attribué dans la grille temporelle (Figure 5).

FIGURE 5 L'ordre pour l'unité Q : Marie-Chantal Leclair joue le n° 9, Mathieu Leclair le n° 5, André Leroux le n° 7 et Jean-Marc Bouchard, le n° 1.



De plus, les instrumentistes n'ont pas les mêmes instructions pour les mêmes numéros. En effet, chaque musicien se voit attribuer l'une de quatre séries de «TAGS» numérotées TAGS.1, TAGS.2, TAGS.3 et TAGS.4 à l'intérieur desquelles les instructions sont parfois communes et parfois différentes. La Figure 6 illustre les similitudes (surlignage) et différences entre les quatre «TAGS».

Cette répartition par «TAGS» ajoute de nouvelles possibilités de combinaisons instrumentales à celles déjà existantes. Par exemple les musiciens d'une même unité peuvent avoir le même numéro, mais jouer des éléments musicaux différents (notamment dans les *tutti*), ou à l'inverse, des musiciens d'unités différentes peuvent recevoir les mêmes instructions car ils interprètent la même série de «TAGS». Des voix polyphoniques se créent alors

FIGURE 6 Similitudes et différences dans les instructions des quatre « TAGS ».

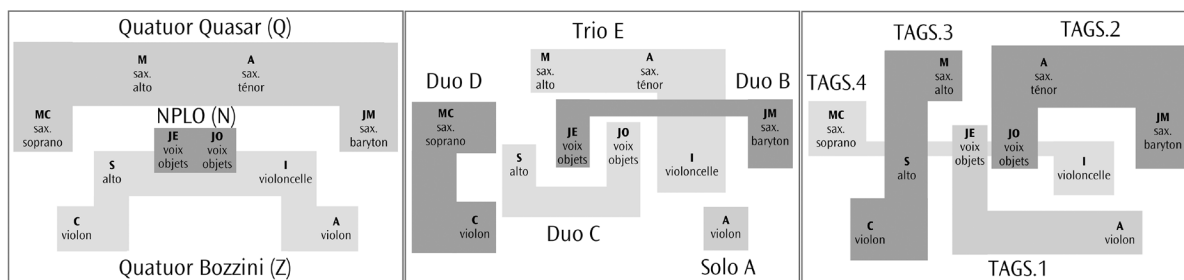
TAGS.1 ALISSA JEAN	TAGS.2 JEAN-MARC JOANE ANDRÉ	TAGS.3 STEPHANIE CLEMENS MATHIEU	TAGS.4 ISABELLE MARIE-CHANTAL
0 silence	0 silence	0 silence	0 silence
1 libre	1 libre	1 libre	1 libre
2 un son tenu	2 un son tenu	2 un son tenu	2 un son tenu
3 3 sons	3 granuleux	3 staccato	3 staccato
4 mélodie	4 des sons aigus	4 fragile	4 fragile
5 imitation	5 imitation	5 un son aigu	5 une spirale
6 glissando	6 catalogue de sons	6 une avalanche	6 multi/cordier
7 bruitiste	7 des souffles	7 une boucle	7 catalogue de sons
8 jouer vite	8 jouer vite	8 jouer vite	8 jouer vite
9 bariolé	9 pulsation	9 bariolé	9 pulsation

entre ceux qui jouent les mêmes éléments et les autres, comme une rencontre éphémère entre deux passants marchant en unisson avant de se séparer et d'emprunter d'autres avenues. Certains numéros sont utilisés précisément pour créer ces moments. C'est le cas au début de l'œuvre, par exemple, alors que la compositrice attribue judicieusement le numéro 2 à toutes les unités afin que l'ensemble complet introduise la pièce par un son tenu.

L'œuvre contient donc une triple répartition instrumentale – par ensembles préexistants (familles instrumentales), par groupes « nouveaux » (registres) ou par « TAGS » (instructions) –, ce qui permet une multiplicité de combinaisons instrumentales et d'instructions de jeu. La Figure 7 met en évidence cette triple répartition par rapport au positionnement des musiciens sur la scène (version du 5 octobre 2018).

Comme l'œuvre fonctionne par une combinatoire de lettres et de chiffres, elle comporte un potentiel presque infini de jeux et de formes. « Idéalement, la pièce pourrait être tirée au sort à chaque interprétation », mentionne

FIGURE 7 Triple répartition instrumentale : a) par unités préexistantes ; b) par unités « nouvelles » ; c) par « TAGS ».



10. Hétu précise que la version originale de la partition a été jouée les 4 et 5 octobre 2018, mais qu'il existe une autre version de l'œuvre pour un groupe de 20 musiciens, jouée le 12 juin 2019.

11. Toutes les réflexions qui concernent l'écoute de l'œuvre font référence à la captation audio du concert du 5 octobre 2018. Ce document a été fourni à l'auteure par la compositrice, et certains extraits peuvent être trouvés en ligne : www.supermusique.qc.ca/fr/oeuvre/45951 (consulté le 15 avril 2020).

Hétu, tout en nuancant que dans le contexte des concerts, elle a remanié les éléments en rétablissant des « paramètres de parité et d'équilibre parmi les choix du hasard¹⁰ ».

d) Gestes, textures, couleurs et imitations

Nous pouvons remarquer que la partition n'a pas de lien avec une quelconque graphie du tag. Elle a davantage une vocation signalétique, elle propose un cadre. À l'instar des partitions graphiques de la série *Intersection* de Morton Feldman, elle expose des laps de temps sous forme de petites « cases » qui peuvent être remplies librement en fonction d'un certain nombre de paramètres. Cependant, l'écoute de l'œuvre¹¹ peut inciter à faire des analogies entre des gestes musicaux et des gestes picturaux. Par exemple : les *glissandi* brefs évoquent un trait ascendant ou descendant vivement tracé ; les *pizzicati*, *slaps* et autres *staccatos*, des taches de peinture parsemées çà et là ; les motifs articulés, une manipulation plus fébrile, des textures dans la peinture. Certains passages musicaux semblent agressifs, d'autres fragiles, on imagine des aplats de peinture appliqués furieusement, ou encore un trait frêle, timidement laissé sur le mur.

L'idée du tag semble aussi s'incarner davantage dans sa production (le geste du « coup de pinceau ») et dans sa matière (textures lisse, rugueuse, etc.) que dans sa finalité (l'image résultante). Hétu précise :

J'ai regardé beaucoup de tags sur Internet, mais cela a été traduit de façon subliminale [...] toute la composition s'ancre dans le tag, autant par la durée des interventions qui est plutôt courte, car c'est un symbole, une signature, que par la pluralité des combinaisons et par le choix des matières sonores.

Le tag contient donc la texture et le geste. Il contient aussi la couleur. Par exemple, les différentes instrumentations qui s'enchaînent créent différentes « colorations » qui défilent rapidement tout au long de l'œuvre, tel le mur tagué vu d'un train en marche.

L'interprétation du 5 octobre 2018 se différencie de celle du 4 octobre en ce que les musiciens ont alors créé davantage de liens sonores entre les différentes sections sans que cela soit précisé dans la partition. L'enregistrement permet de remarquer que certaines signatures trouvent un écho dans une autre signature. Par exemple, une mélodie jouée dans une unité est reprise dans une autre ; c'est le cas des unités N (à 8:50) et Q (à 9:10). Autre occurrence : des structures entières sont reproduites, comme une « empreinte » de l'originale. On peut entendre un tel cas de figure à 9:55, où le duo N réalise un rythme « tribal » avec des percussions, des appeaux et une voix scandant un ostinato sur une note aiguë. Dans la section suivante, le trio E reprend cette

structure: un des saxophones (alto ou ténor) et le violoncelle reproduisent l'idée de la rythmique dans le registre grave, tandis que l'autre saxophone imite la scansion de la voix sur la même hauteur.

Cette interprétation démontre que les musiciens ont une vision de l'œuvre à grande échelle, qu'ils se servent des consignes pour exploiter de nouvelles relations musicales et qu'ils donnent sens non seulement aux signatures elles-mêmes, mais aussi aux enchaînements des signatures entre elles. On peut le remarquer notamment lorsqu'ils utilisent des éléments communs pour faire le lien entre deux sections¹², ou lorsqu'ils utilisent un élément d'une signature comme matériau générateur pour une nouvelle signature, souvent dans des phénomènes « d'irisation » de la matière sonore, où une ligne à l'unisson se divise en plusieurs voix qui partent ensuite dans de multiples directions¹³.

Enfin, les « couleurs » de chaque signature sont mises en relief par de nombreux contrastes dynamiques, souvent accentués par des contrastes de densité (beaucoup/peu de notes). Sans être spécifiquement écrites, ces oppositions résultent autant des combinaisons instrumentales et des instructions de jeu que de l'écoute et de la synergie des musiciens en situation d'improvisation.

Bien que l'œuvre soit chaque fois jouée différemment, on remarque qu'entre les versions du 4 et du 5 octobre, certaines combinaisons présentent une constance dans les intentions musicales. C'est le cas des enchaînements impliquant des contrastes extrêmes d'effectifs instrumentaux – par exemple les passages entre les *tutti* et les solos¹⁴ – ou encore des enchaînements caractérisés par des contrastes de densité – notamment entre les numéros 8 (« jouer vite », donc beaucoup de notes) et 2 (« un son tenu », donc une seule note)¹⁵. *TAGS* contient ainsi de manière relativement fixe ses moments introspectifs, ses moments éclatants, et ses couples tension-détente, tour à tour dans les sections fortes ou douces, denses ou épurées.

e) Synthèse : des signatures plurielles

Lieu de rencontre entre l'œuvre et le public, entre des ensembles à géométrie variable et entre le musicien et lui-même, *TAGS* propose de partager l'idée de la signature sous de multiples facettes. L'œuvre expose la signature personnelle (l'idiome, le langage propre du musicien), de même que la signature collective (la sonorité d'un ensemble établi, ses habitudes d'interaction), ainsi que de « nouveaux autographes » (la rencontre de groupes formés spécialement pour l'occasion). Elle lance le défi d'exprimer dans l'instant une identité qui se construit collectivement.

12. C'est le cas, notamment, des sections qui sont superposées à d'autres (2:30, 3:55, 4:55, 5:55, 9:30, 10:45 et 11:10).

13. Par exemple à 10:45, alors que la mélodie du saxophone soprano se « brise » en morceaux, devenant par la suite une accumulation de staccatos exploitée par le Trio E qui suit.

14. Exemple entre 5:30 et 5:40.

15. Que l'on retrouve dans les sections entre 5:30 et 5:40 et entre 11:10 et 11:30.

TanGRAM de Danielle Palardy Roger

a) Du casse-tête chinois au casse-tête compositionnel

TanGRAM, de Danielle Palardy Roger, a été créée le 8 avril 2016 lors du concert « Jeux de pistes » à l'Amphithéâtre du Gesù, en coproduction avec la SMCQ dans le contexte de la Série hommage dédiée à John Rea, et en codiffusion avec *Le Vivier*. L'œuvre s'inspire du casse-tête chinois éponyme dans lequel un carré est divisé en sept pièces (cinq triangles et deux quadrilatères) – ce qui vaut aussi à ce jeu le nom de « sept planches de la ruse » – et dont le but est de réagencer ces pièces pour construire des figures à partir d'un recueil de modèles. Dans cet ordre d'idées, l'œuvre est telle une forme dont la structure change en fonction des différents agencements de ses éléments constitutants, pouvant ainsi générer une infinité de versions. Celle présentée lors de la création s'intitule *Orion* et a été interprétée par vingt musiciens de l'Ensemble SuperMusique.

Pour Palardy Roger, tout le défi de cette œuvre était de créer une partition graphique (Figure 9) à l'image du jeu du Tangram, et d'imaginer comment chaque pièce et sa disposition pouvaient correspondre à des indications musicales. « C'était comme une équation à résoudre », mais un exercice captivant pour la compositrice¹⁶.

16. Sauf indications contraires, les citations et paraphrases attribuées à Danielle Palardy Roger sont tirées d'un entretien accordé à l'auteure le 20 janvier 2020.

FIGURE 8 *TanGRAM* interprétée par l'Ensemble SuperMusique à l'Amphithéâtre du Gesù (Montréal), le 8 avril 2016 (captation vidéo par L'Hibou dans le cadre du programme *Le Vivier* numérique).

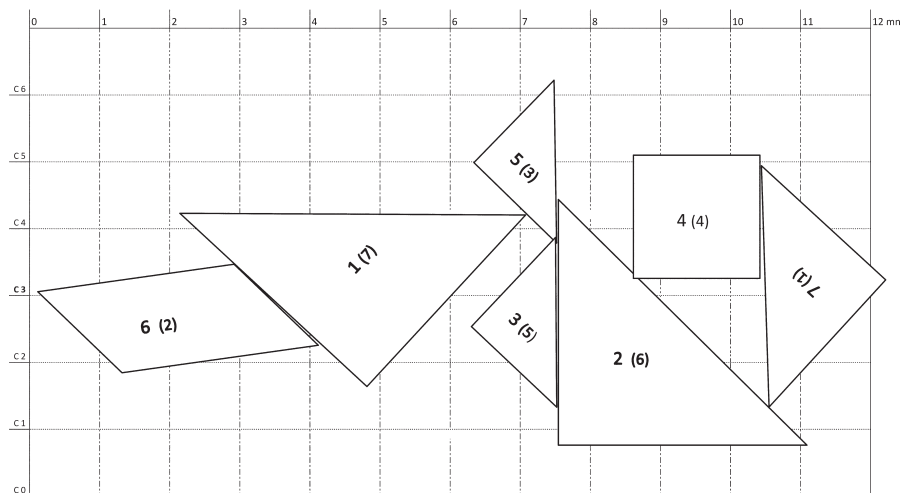


b) Le Tangram transcrit sur la partition

Ainsi, *TanGRAM* se présente sous la forme d'une partition graphique qui reproduit l'environnement du jeu. Elle se compose tout d'abord d'un plan quadrillé avec le temps en abscisse et les hauteurs en ordonnée. L'axe temporel y est divisé en douze sections correspondant aux 12 minutes de l'œuvre. Palardy Roger précise que les musiciens peuvent se repérer grâce à des chronomètres, mais que la notion du temps est relative, chacun d'eux étant libre de suivre scrupuleusement les durées ou de « sentir » la temporalité dans le déploiement collectif des formes. L'axe correspondant aux hauteurs, quant à lui, s'étend sur sept octaves allant du do_0 au do_6 , aux confins des registres instrumentaux. Sur ce plan quadrillé sont disposées les pièces du Tangram : cinq triangles (deux grands, deux petits, un moyen), un carré et un parallélogramme, qui forment une grande figure géométrique. Le positionnement des pièces sur le plan détermine à quel moment et dans quel registre les instrumentistes interviennent. Selon le positionnement adopté, les différentes versions de *TanGRAM* peuvent varier considérablement, comme c'est le cas, par exemple, des versions *Philae* (Figure 9) et *Orion* (Figure 10).

Triangles et quadrilatères « s'enchaînent » et se superposent ainsi dans l'espace-temps musical, rappelant la partition de *Elektronische Studie II* de Stockhausen où le champ spectral des sons est représenté par des rectangles tandis que les enveloppes dynamiques prennent la forme de triangles. Tout comme l'exemple de *Studie II*, la partition de *TanGRAM* suit aussi la logique du système des portées traditionnelles : la durée s'y lit de gauche à droite et le

FIGURE 9 Partition de *TanGRAM*, version *Philae*.



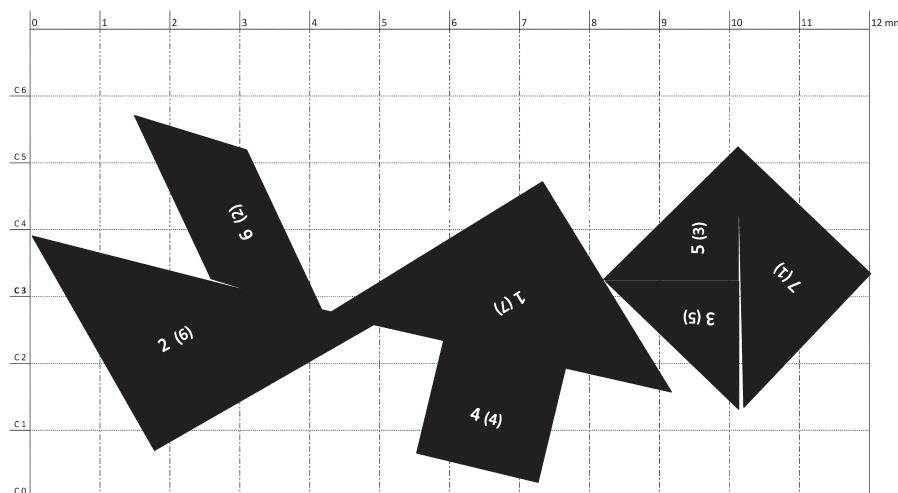
registre, de haut en bas. « Ça ne me tentait pas de réformer ces acquis », précise Palardy Roger. Cela permet une approche très intuitive et une prise en main immédiate de l'œuvre par les instrumentistes. *TanGRAM* présente également une dimension supplémentaire dans la différenciation de ses éléments constituants. En effet, chaque pièce du casse-tête contient ses propres paramètres d'interprétation touchant aux nuances – toujours à l'instar de l'œuvre de Stockhausen, les angles des formes indiquent l'intensité – et aux rythmes. D'une part, toutes les pièces et leurs angles, selon leurs positionnements sur la partition, suggèrent par essence des crescendos et des decrescendos, et seul le carré, s'il est posé à angle droit, peut indiquer une dynamique stable. D'autre part, chaque pièce, numérotée de 1 à 7, porte en elle-même son propre motif rythmique. Ce dernier consiste en des tenues à l'intérieur de boucles en $7/4$ (Figure 12) que les instrumentistes répètent dans un tempo variant entre 60 et 76 pulsations à la noire, et ce, de manière asynchrone. Les pièces aux motifs les plus longs sont les grands triangles (1 et 2) et celle qui a le motif le plus court est le triangle moyen (7) – qui, par ailleurs, est l'unique pièce n'ayant pas sa paire, contrairement aux autres (2 grands triangles, 2 petits triangles, 2 quadrilatères). Pièce isolée, elle se compose rythmiquement d'une noire isolée dans six temps de silence.

c) Vers le choix d'une forme : *Orion*

Palardy Roger était fascinée par la multitude de formes qui pouvaient être composées à partir du petit carré original, c'était comme « une banque de formes que l'on pouvait jouer ». Au départ, elle a commencé par explorer plusieurs figures provenant des modèles originaux. Très vite, les besoins musicaux ont pris le pas sur celles-ci et ont influencé l'agencement des pièces : formes étirées dans l'axe horizontal (temporel), construction plus en linéarité, et formes pas trop éloignées pour ne pas créer de « trous » dans les registres instrumentaux. Inventant ses propres figures, la compositrice finit par en retenir quatre qu'elle nomme très librement : *Orion*, *Spoutnik*, *Apollo* et *Philae*, en allusion à leur ressemblance avec des sondes spatiales. Les répétitions avec l'Ensemble SuperMusique sont l'occasion d'en tester la sonorité. Au bout de quelques répétitions, la figure *Orion* (Figure 10) s'impose à l'unanimité pour être travaillée plus en détail en vue du concert.

Orion est une figure qui donne une impression assez « aérienne ». Elle ressemble à un poisson ou à un petit vaisseau flottant dans l'espace, et l'on peut y distinguer trois sections formant, de gauche à droite, la queue, le corps et la tête de la figure. Au début de la partition (entre 0:00 et 4:00), la première section est composée de deux pièces (grand triangle et parallélogramme), qui

FIGURE 10 Partition de *TanGRAM*, version *Orion*. Les chiffres sans parenthèses numérotent les figures, et ceux entre parenthèses, les motifs rythmiques.



font penser à un aileron. La disposition du triangle implique une descente dans le registre grave accompagnée par un crescendo très progressif dont le point culminant se trouve intensifié par l'arrivée de la deuxième forme dans le registre le plus aigu de toute l'œuvre: presque cinq octaves séparent alors les pointes extrêmes des deux formes! Autour de 4:00, l'ambitus se referme et la figure se stabilise dans le registre médium tandis que la nuance retourne au *pianissimo*. Première grande respiration. La deuxième section commence vers 4:30, tuilée avec le decrescendo de la première. Elle est également composée de deux pièces (grand triangle et carré), et rappelle un corps doté d'une nageoire. La présence du grand triangle implique le même principe de «soufflet» dynamique que dans la première section, mais cette fois le déploiement se fait en sens inverse: le point culminant se trouve dans les aigus. À environ 6:00, l'irruption de la forme carrée renforce le crescendo en cours pour aller visiter le registre le plus grave, un des coins du carré touchant presque le do_6 . Cette section se termine à approximativement 9:00 dans un decrescendo qui plonge doucement vers le registre grave. Pendant ce temps, vers 8:00, la troisième section fait son entrée. Elle est composée de trois pièces (deux petits triangles et un triangle moyen) qui évoquent une tête traversée d'une mince ouverture verticale (comme un bec). La disposition des formes accuse une grande section en crescendo-decrescendo liée à un élargissement et à un rétrécissement de l'ambitus. L'œuvre se clôt par un decrescendo et une convergence vers le do moyen (do_3).

d) Le choix des équipes d'instrumentistes

En tenant compte des spécificités de registres et de dynamiques de la figure d'*Orion*, Palardy Roger a réparti l'ensemble des vingt instrumentistes en plusieurs équipes. Chaque musicien s'est vu assigner l'interprétation de quatre pièces du jeu : un grand triangle (numéroté 1 ou 2), un petit triangle (3 ou 5), un quadrilatère (4 ou 6), et le triangle moyen (7). La compositrice a également veillé à ce que les deux grands triangles (1 et 2), qui constituent en quelque sorte les fondements de la figure, soient associés à des groupes instrumentaux distincts : respectivement les cordes + électroniques et les vents + percussions. Cela dénote une volonté de distinguer les sections 1 et 2 de la figure d'*Orion*. Ainsi, deux types d'instrumentations (et de timbres) se succèdent, permettant d'apporter de la diversité à deux formes à la base identiques. Pour la création de l'œuvre, Palardy Roger a choisi une répartition des pièces pour chaque musicien, détaillée à la Figure 11. Cette répartition obéit à une logique tendant à ce que chaque pièce du casse-tête soit interprétée par une équipe de dix musiciens, à l'exception de la pièce n° 7 qui est jouée par l'ensemble complet.

FIGURE 11 Répartition des pièces pour chaque musicien lors de la création, le 8 avril 2016. À gauche, les quatre pièces assignées à chacun des musiciens. À droite, les sept équipes résultantes pour chaque pièce du jeu.

1 5 6 7	Martin Tétréault (table tournante) Joshua Zubot (violon) Jean René (alto)	1	Guido, Joshua, Jean R., Jean-Christophe, Bernard, Alexandre, Pierre-Yves, Aaron, Vergil, Martin
1 4 5 7	Guido Del Fabbro (violon) Jean-Christophe Lizotte (violoncelle)	2	Jean D., Cléo, Lori, Philippe, Joane, Ida, Craig, Scott, Isaiah, Corinne
1 3 4 7	Bernard Falaise (guitare électrique) Aaron Lumley (contrebasse) Vergil Sharkya' (claviers)	3	Jean D., Lori, Ida, Scott, Bernard, Alexandre, Pierre-Yves, Aaron, Vergil, Corinne
1 3 6 7	Alexandre St-Onge (basse électrique) Pierre-Yves Martel (contrebasse)	4	Lori, Joane, Ida, Scott, Guido, Jean-Christophe, Bernard, Aaron, Vergil, Corinne
2 3 6 7	Jean Derome (flûtes)	5	Cléo, Philippe, Joane, Craig, Guido, Joshua, Jean R., Jean-Christophe, Martin, Isaiah
2 5 6 7	Cléo Palacio-Quintin (flûtes) Philippe Lauzier (saxophone soprano) Craig Pedersen (trompette) Isaiah Ceccarelli (percussions)	6	Cléo, Jean D., Philippe, Craig, Joshua, Jean R., Alexandre, Pierre-Yves, Martin, Isaiah
2 3 4 7	Lori Freedman (clarinettes) Ida Toninato (saxophone baryton) Scott Thomson (trombone) Corinne René (percussions)	7	Tutti
2 4 5 7	Joane Hétu (saxophone alto)		

e) La matière sonore : une figure continue

TanGRAM se compose d'enchaînements de notes tenues; mais loin d'être statique, c'est une œuvre de mouvement. D'abord, œuvre mobile en elle-même, chaque interprétation la révèle différemment. Si le cadre demeure, la matière y est sans cesse renouvelée. En effet, suivant le choix de la compositrice de retenir une structure parmi une infinité de possibles, les interprètes adaptent leurs interventions et leurs modes de jeu à l'intérieur du cadre des registres, des dynamiques et des séquences rythmiques. Ensuite, par la disposition des pièces sur le plan – étirées dans l'axe temporel, mais toujours liées les unes aux autres –, la matière sonore produite est une musique de flux, de continuité, animée d'*arsis/thesis* très progressifs et multidimensionnels (s'appliquant aux dynamiques, à l'étendue du registre et aux épaisseurs instrumentales). Palardy Roger précise: «le croisement des formes et des nuances que suggèrent les angles, c'est ça qui crée le mouvement dans la pièce». À ces grandes articulations s'ajoutent les microflux. Par le principe motivique propre à chacune des pièces (notes tenues dans des boucles répétées) et en raison de leur asynchronisme (les notes se tuilent constamment), la matière sonore donne l'impression d'être animée de l'intérieur par de constantes petites «vagues», comme si l'énergie était sans cesse réinjectée dans le flux. *Orion* forme ainsi une figure continue, un grand mouvement lent, rythmé de l'intérieur, qui se construit petit à petit par l'occurrence des interventions instrumentales et qui ne révèle sa forme complète que dans une large temporalité.

La seule rupture de l'œuvre se trouve à environ 10:10 et correspond au léger interstice vertical dans la «tête» de la figure d'*Orion*, à l'apogée du *fortissimo*. Palardy Roger mentionne qu'il s'agissait du seul endroit où il y avait eu un *cue*. Dans l'interprétation de l'Ensemble SuperMusique du 8 avril 2016, il s'agit de l'unique moment de silence *tutti* auquel succède une dernière section staccato assez contrastante. La fin de la pièce est en effet beaucoup plus pointilliste. Appuyée par la dissipation d'énergie créée par le *decrescendo*, cette section donne l'impression que la matière part en morceaux, comme si *Orion* se fragmentait en petits débris allant se perdre dans l'infinité de l'espace. À l'image du casse-tête chinois, la forme unie éclate en une multitude de petites pièces.

La compositrice confie que la forme d'*Orion* était celle qui «fonctionnait» le mieux à cause de l'instrumentation du moment. Pour ce concert, il y avait beaucoup d'instruments graves et la forme d'*Orion* était celle qui permettait le plus d'explorer la richesse de ce registre :

La [pièce] 4 (le carré) permettait des graves très pleins. Avec un autre ensemble, on aurait peut-être fait un autre choix. Les pièces étaient plus équilibrées. Les graves, les médiums et les aigus étaient plus facilement assumés par l'ensemble. *Orion* donne la possibilité à tous les instruments d'être en plénitude.

f) Le chiffre 7 et les symétries

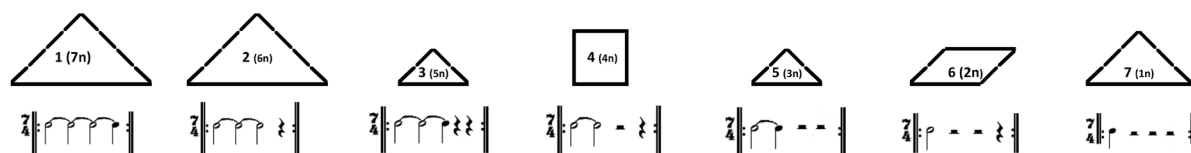
L'une des caractéristiques notables de cette œuvre est le jeu avec le chiffre 7 et la symétrie que cette valeur porte en elle-même et génère par la suite. Dans *TanGRAM*, il y a 7 éléments constitutifs de la forme globale de l'œuvre (les 7 pièces du jeu) qui sont eux-mêmes composés de 7 unités de temps. Une forme dans la forme, en quelque sorte. Jouée sur 7 octaves par 7 équipes de musiciens, etc. Palardy Roger témoigne : « C'est devenu une évidence pour moi que chaque forme allait contenir 7 temps et que ça allait être la base. Il y a quelque chose avec le chiffre 7 qui s'est imposé à un moment donné, une forme d'équilibre par rapport à la pièce. »

Plus loin encore, la compositrice y joue avec différentes symétries, par exemple entre l'ordre des pièces et la quantité d'éléments qu'elles renferment (Figure 12).

En l'occurrence, chaque pièce possède un motif opposé, en miroir, c'est-à-dire que la pièce n° 1 dure 7 noires, alors que la pièce n° 7 dure 1 noire seulement. La pièce n° 2 dure 6 noires alors que la pièce n° 6 dure 2 noires, etc. Au centre, l'axe de symétrie est représenté par le carré, pièce d'équilibre et de stabilité par excellence avec ses quatre angles, sa numérotation (4) et sa figure rythmique de quatre noires. Soulignant son rôle d'axe de symétrie, ce même carré se retrouve d'ailleurs au centre de la figure d'*Orion*, entre approximativement 6:00 et 7:00, c'est-à-dire au milieu de la durée de l'œuvre, ainsi qu'au point central des trois sections qui composent la figure. Comme pour marquer son assise, il est aussi l'élément qui touche le registre le plus grave.

Notons encore la symétrie qui existe dans la figure même d'*Orion*. En effet, le triangle n° 2 (de la section 1) est un miroir inversé du triangle n° 1 (de la section 2). Les deux triangles sont aussi dotés d'un « appendice » quadrilatéral. Si le parallélogramme touche le registre le plus aigu de l'œuvre, le carré

FIGURE 12 Symétrie entre la numérotation et la composition des pièces du jeu.



lui fait contrepoids en touchant le registre le plus grave. Enfin, la dernière section (la « tête » de la figure) est construite à partir de plusieurs formes positionnées de manière *quasi* symétrique qui constituent presque un carré.

Petite touche amusante, l'unique point de rupture de l'œuvre se trouve à environ 10:10, numérotation qui rappelle le 10 h 10 symétrique du cadran de l'horloge. Est-ce un hasard ?

g) Synthèse : trouver son propre chemin dans le casse-tête

Pièce composée de pièces, assemblage de figures appelant à un assemblage instrumental, essais-erreurs pour trouver la bonne version ; la genèse et l'interprétation de *TanGRAM* sont à l'instar du jeu du même nom, un casse-tête demandant astuce et patience. Palardy Roger reconnaît que le plus difficile était finalement « de mettre de côté le Tangram chinois et de trouver des agencements qui font entendre de la musique¹⁷ ». La compositrice explique qu'au fil des répétitions, la pièce s'est ainsi laissée « apprivoiser » en dévoilant tout du long de nouveaux « secrets ». Comme le Tangram chinois, c'est en y jouant que l'on comprend son fonctionnement et c'est à force de répétitions que de nouveaux sens émergent.

Pour les musiciens, c'est aussi un parcours à construire, chacun abordant l'œuvre à son rythme et à sa manière : certains notant des repères avec une précision millimétrique, d'autres se fiant à un ressenti global, d'autres encore s'amusant même à « tricher » sur certaines règles établies¹⁸. Pour la compositrice, même cette « désobéissance » fait partie du jeu, de la ruse et de la réflexion qu'il nécessite. La ligne directrice étant de ne pas déséquilibrer une pièce en cours, tout le monde étant « responsable de la musique en train de se faire ». Ainsi, l'œuvre se construit ensemble tout en proposant un cheminement très personnel à chacun. Comme un jeu de piste : « on s'y promène et on finit par comprendre quel est le chemin, quel est le trésor caché dans la pièce ».

*

Avec *TAGS* et *TanGRAM*, Héту et Palardy Roger exploitent le potentiel de la musique improvisée en créant des espaces de jeu où les interprétations sont multiples et les formes, mobiles. Les deux œuvres présentent une part d'indétermination dans la composition grâce au jeu de la combinatoire : il y a tirage au sort (*TAGS*) ou assemblage ludique (*TanGRAM*) des événements qui constitueront la structure de l'œuvre, permettant ainsi une infinité de versions possibles. Dans une veine minimaliste à la George Brecht, *TAGS*

17. Propos issus de courriels échangés par Danielle Palardy Roger et l'auteure le 2 juin 2019.

18. Ce fut le cas notamment pour les musiciens jouant deux formes superposées. Les consignes stipulaient qu'un musicien ne pouvait pas jouer une autre forme avant d'avoir terminé de jouer la précédente, mais des musiciens ont proposé de passer de l'une à l'autre à leur guise.

laisse libre cours à l'inventivité des musiciens pour interpréter le mot instruction qui suscitera l'action. *TanGRAM* donne un cadre plus balisé où plusieurs paramètres musicaux sont fixes et par la suite cartographiés dans une approche plus xenakienne. En ce qui concerne l'écriture musicale, Hétu fait appel à une partition signalétique et verbale, plus schématique, tandis que Palardy Roger crée une relation forte entre le visuel et le sonore à travers une représentation du casse-tête chinois. Le point commun des partitions est leur aspect chronologique, toutes deux ayant un axe temporel organisé soit de manière séquentielle (*TAGS*), soit dans la continuité (*TanGRAM*).

Dans le panorama des musiques actuelles, ces deux œuvres créent une passerelle entre la spontanéité des musiques improvisées et la complexité des œuvres écrites. *TAGS* fait partie de ces œuvres qui revendiquent l'individualité des musiciens comme élément fondateur, laquelle pose l'idiome comme base d'un vocabulaire dont la rencontre avec l'autre constitue la richesse. *TanGRAM* propose aux musiciens une expérience plus introspective, voire méditative, qui puise son sens dans une globalité, où chacun cherche son chemin à l'intérieur d'une cohésion sociale.

Des personnalités distinctes s'expriment dans *TAGS*, tandis qu'une identité sonore unique se révèle petit à petit dans *TanGRAM*. Gestes articulés ou matières de flux, signatures plurielles ou figure continue, ces deux œuvres très différentes montrent une palette créative riche, sublimée par le talent et l'inventivité des musiciens improvisateurs.

BIBLIOGRAPHIE

- GORON, Benjamin (2019), « Partitions graphiques : incursion dans un univers visuel », *La Scena Musicale*, vol. 24, n° 5, février, p. 28.
- MAJEAU-BETTEZ, Emmanuelle et MCKINLEY, Maxime (dir.) (2019), *Bozzini, Molinari, Quasar: trio de quatuors*, numéro de la revue *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 29, n° 3.

ENREGISTREMENTS

- DEROME, Jean et PALARDY ROGER, Danielle (2016), *Jeux de pistes*, Ensemble SuperMusique, Ambiances Magnétiques, AM 230.
- HÉTU, Joane (2018), *TAGS*, Quasar, quatuor de saxophones, Quatuor Bozzini, Ensemble SuperMusique, www.supermusique.qc.ca/fr/oeuvre/45951 (consulté le 2 juin 2019).
- PALARDY ROGER, Danielle (2016), *TanGRAM*, Danielle Palardy Roger (dir.), Ensemble SuperMusique, <http://smcq.qc.ca/smcq/fr/video/1188> (consulté le 15 février 2020).