

# DÉMARCHE SONORE GRAPHIQUE : VERS UN ESPACE D'AUTONOMIE ÉPHÉMÈRE ?

Symon Henry

Volume 1, Number 1, 2018

Musique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1058620ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1058620ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La chambre blanche

ISSN

2562-3222 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Henry, S. (2018). DÉMARCHE SONORE GRAPHIQUE : VERS UN ESPACE  
D'AUTONOMIE ÉPHÉMÈRE ? *Écosystème*, 1(1), 35–46.  
<https://doi.org/10.7202/1058620ar>

## DÉMARCHE SONORE GRAPHIQUE: VERS UN ESPACE D'AUTONOMIE ÉPHÉMÈRE ?

Symon Henry

*je n'ai pas de réponses  
de collisions*

*je suis à fleur de frontière*

Mariève Maréchale, *La chambre organique*

Les formes géométriques épurées des partitions de Cornelius Cardew<sup>56</sup> ou les arborescences raffinées de celles de Chiyoko Szlavnic<sup>57</sup> sont à la fois des œuvres d'art visuel autonomes et des partitions musicales graphiques. Dans leur sillage, mon travail peut être entendu et vu autant dans le silence d'une galerie — alors que le public est invité à observer mes dessins comme tels ou bien en les décodant selon les quelques règles de lecture musicale proposées — que dans une salle de concert, alors que les partitions graphiques sont souvent projetées simultanément à leur réalisation sonore. Néanmoins, ce que je recherche avant tout par mon utilisation de la partition graphique, à la fois pour les compositeur·e·s et musicien·ne·s que pour le public, est un certain espace d'autonomie créatrice qui serait régi par ses propres lois en se superposant à ces deux expériences distinctes.

À titre plus personnel, je désire atteindre, même momentanément ou minimalement, un certain espace d'autonomie créatrice face à mes réflexes visuels et musicaux, réflexes créatifs ou analytiques tributaires de ma formation et de mon héritage culturel personnel. Ainsi, la question suivante est-elle centrale dans mon travail : une démarche compositionnelle peut-elle s'épanouir pleinement entre différents systèmes de pensée<sup>58</sup> associés à de grandes traditions artistiques, en autonomie face aux logiques polarisantes ? C'est à cette question que je tenterai de répondre dans le présent article en me basant sur l'évolution de ma démarche sonore graphique des huit dernières années.

C'est ce type d'espace d'autonomie que j'ai précédemment cru déceler lorsque j'ai feuilleté pour la première fois *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé. J'y ai vu — dans l'organisation graphique des mots dans les pages, autant dans la verticalité que dans l'horizontalité — une réactualisation particulièrement inspirante de l'art du contrepoint où réseaux de sens musicaux et littéraires étaient en interaction<sup>59</sup>. Une décennie plus tard, je

---

<sup>56</sup> Voir tout particulièrement sa pièce *Treatise*, partition graphique emblématique de 193 pages publiée en 1967.

<sup>57</sup> Des exemples de son travail peuvent être consultés dans <http://www.chiyokoszlavnic.org/journey1.html>. Page consultée le 07/05/17.

<sup>58</sup> Par système de pensée, je me rapporte aux valeurs, méthodes de travail, conventions et conceptions communes - quoique nuancées et modulables d'un individu à l'autre - à un ensemble d'artiste ainsi qu'au milieu culturel à l'intérieur duquel il s'inscrit.

<sup>59</sup> La préface du poème, rédigée par Mallarmé, souligne d'ailleurs les liens forts entre pensée musicale et littéraire dans son texte : « Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation. (...) [La réunion du vers libre et du poème en prose]

découvrais une trilogie scénique<sup>60</sup> de Jan Fabre : le travail de contrepoint rythmique, sémantique, sonore et gestuel que j'y ai perçu m'a semblé tributaire d'un même type d'interaction, mais cette fois entre réseaux de sens musicaux et théâtraux. Il en va de même avec les installations sonores de Jannet Cardiff, les performances musicales de Jennifer Walshe<sup>61</sup>, les opéras-paysages de Peter Ablinger<sup>62</sup>, ou les toiles de Mario Côté réinterprétant des partitions de Morton Feldman<sup>63</sup>. Pour moi, l'intérêt de ces œuvres réside entre autres dans les entre-deux qui sont le fondement de ces projets plus tout à fait musicaux, mais pas tout à fait performance, paysage ou peinture. Leur étude a été fondamentale dans ma recherche de cet espace d'autonomie créatrice central dans mon travail.

### Musique comme situation

La notion de musique comme situation, telle que présentée par Helmut Lachenmann<sup>64</sup>, a été la première à fournir des pistes de réponses à mes interrogations : le compositeur présente à son auditoire des sonorités organisées de manière non linéaire, non discursive, l'invitant à une écoute oscillant entre une vue d'ensemble (ou écoute globale) de ses « situations » et les détails qu'elle recèle, « l'action qu'il y a derrière »<sup>65</sup>.

Ainsi, j'ai créé *éclats/vitrail* (2009), pour cor seul, comme une situation, un espace à habiter, où je disposais des objets musicaux. Alors que Lachenmann utilise librement des techniques sérielles afin de déjouer ses réflexes « syntaxiques »<sup>66</sup>, j'ai transposé, pour ma part, des éléments graphiques de toiles de Paul Klee dans une visée similaire. En effet, plutôt que de composer à partir de mélodies ou d'harmonies, j'ai transcrit en notes musicales, aussi précisément que possible, des motifs extraits de certaines de ses toiles

---

s'accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert ; on en retrouve plusieurs moyens m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends. » (Mallarmé, 1914).

<sup>60</sup> *Théâtre écrit avec un « k » est matou flamand* (1980), *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* (1982) et *Le Pouvoir des folies théâtrales* (1984).

<sup>61</sup> À propos de sa démarche d'artiste, lire <http://www.borealisfestival.no/2016/the-new-discipline-4/>. Page consultée le 14.05.17. « New Discipline works can easily be designated, even well-meaningly ghettoised, as “music theatre”. While Kagel and others are clear ancestors, too much has happened since the 1970s for that term to work here. MTV, the Internet, Beyonce ripping off Anne Teresa De Keersmaeker, Stewart Lee, Girls, style blogs and yoga classes at Darmstadt, Mykki Blanco, the availability of cheap cameras and projectors, the supremacy of YouTube documentations over performances. Maybe what is at stake for the New Discipline is the fact that these pieces, these modes of thinking about the world, these compositional techniques – they are not “music theatre”, they \*are\* music. Or from a different perspective, maybe what is at stake is the idea that all music is music theatre. Perhaps we are finally willing to accept that the bodies playing the music are part of the music, that they're present, they're valid and they inform our listening whether subconsciously or consciously. That it's not too late for us to have bodies. »

<sup>62</sup> Voir <http://ablinger.mur.at/docu15.html>. Page consultée le 07/05/17.

<sup>63</sup> Sophie Castonguay *et al.*, *Voir la musique, entendre la peinture*, Éditions de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, Montréal, 2012.

<sup>64</sup> « De manière un peu schématique, je distingue deux sortes de musiques. Une musique comme un texte avec des sons clairs, c'est un langage syntaxique. Bach et Schönberg en sont un exemple, on y suit les phrases les unes après les autres. L'autre fonctionne en situations : [...] au bord de la mer ou dans une forêt, quand on entend les branches qui craquent, c'est une situation. [...] J'aime imaginer ma musique de cette sorte-là. J'aime y penser comme le bruit de la pluie ou le vent, et je me concentre beaucoup sur ces bruits, parce qu'à travers eux vous entendez aussi ce qui se passe, l'action qu'il y a derrière. [...] C'est une autre philosophie du son, le son comme événement naturel. » Propos d'Helmut Lachenmann recueillis par Anne Gillot, 2012.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> Symon Henry, *Fanatisme et tolérance extrême : multiplicité dialectique dans Nun de Helmut Lachenmann*. Conservatoire de musique de Montréal, Montréal, 2012.



À la suite de l'étude des potentiels sonores de ces graphiques, je les ai retravaillés et disposés dans le temps, perdant peu à peu de vue les graphiques d'origine. Je recherchais avant tout une forme globale qui ne serait pas téléologique<sup>67</sup> ou dramatique<sup>68</sup>, mais qui serait plutôt un espace temporel investi par ces éléments. Je souhaitais donner à entendre des éléments sonores ne répondant plus vraiment ni d'une logique musicale classique ni d'une logique graphique, sans toutefois être en opposition avec ces logiques.

Un léger déplacement de stratégies compositionnelles m'a permis d'atteindre ce but. Entre autres, plutôt que de penser les relations entre les sons en termes de motifs ou mélodies articulant une harmonie — ou enchaînement d'accords liés à des fonctions discursives — j'ai envisagé les graphiques de Paul Klee comme une manière d'articuler un espace fréquentiel. La notion d'espace fréquentiel correspond à une conception globale et continue du champ des hauteurs<sup>69</sup> de la partition et, par extension, à leur organisation fréquentielle relative<sup>70</sup>. Elle permet, entre autres, de concevoir les hauteurs selon deux catégories fondamentales : celle relevant d'une perception quantitative du sonore (champ des hauteurs définies, par exemple : la<sub>4</sub>=440 Hz) et celle relevant plutôt d'une appréciation qualitative (par exemple : son bruité de registre aigu) et permettant d'inscrire les éléments sonores dans un continuum allant du son « lisse »<sup>71</sup> (par exemple : mi<sub>b4</sub> au cor) jusqu'au son le plus « bruité »<sup>72</sup> (par exemple : coup de cymbale). Ainsi, en pensant en termes d'espace fréquentiel, j'ai pu composer à l'aide d'éléments de pensée harmonique et motivique traditionnelle, mais organiquement et intimement intégrés aux autres éléments (bruits, glissandos, etc.) par le biais de la représentation de cet espace dans un plan cartésien.

## Univers poétique

Je rêve d'une musique sereine, d'une sérénité qui n'aurait pas oublié les contradictions qui l'ont fait naître, qui ne nierait pas les dangers dont l'esprit est menacé - par le fascisme autrefois, par la bêtise aujourd'hui.  
Helmut Lachenmann<sup>73</sup>

---

<sup>67</sup> Dans le système tonal, la finalité est souvent harmonique et vise le retour à la tonalité de départ, et plus précisément à sa tonique. Le compositeur québécois Jean Lesage, entre autres exemples, a fondé plusieurs de ses œuvres sur le détournement de cette téléologie liée à la musique classique. Voir Michel Gonneville, « Jean Mozart Lesage, ou une boussole pour dériver », *Circuit*, vol. 18, no. 2, 2008.

<sup>68</sup> Par dramatique, j'entends une articulation du discours musical autour de sommets expressifs, exacerbés, par exemple, dans la musique romantique tardive.

<sup>69</sup> Jean-Claude Risset définit ainsi le terme *hauteur* : « On définit généralement la hauteur comme la qualité qui fait distinguer un son grave d'un son aigu. On considère que la hauteur dépend de façon primordiale de la fréquence physique du signal sonore, et qu'on peut repérer la hauteur d'un son par la fréquence d'un son simple (sinusoïdal) donnant lieu à la même sensation de hauteur. » Voir <http://articles.ircam.fr/textes/Risset78a/> Ircam, Centre Georges-Pompidou, 1978. Page consultée le 06/06/17.

<sup>70</sup> Henry, *op. cit.*, 2012.

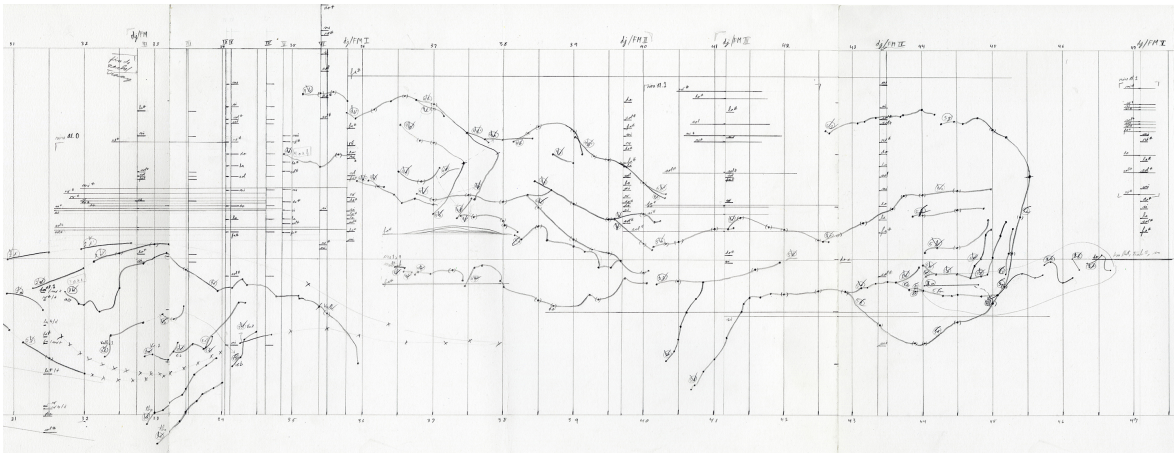
<sup>71</sup> Contenu fréquentiel le plus périodique et harmonique.

<sup>72</sup> Contenu fréquentiel le plus aperiodique (ou aléatoire si l'on pense au bruit blanc) et inharmonique.

<sup>73</sup> Jacques Drillon, « Lachenmann, la nuit et les étoiles », dans <http://artsetspectacles.nouvelobs.com/p1923/a48658.html> Le Nouvel Observateur, page consultée le 10/01/12.

Dans une œuvre subséquente, *principe de délicatesse* (pour deux cors et orchestre, 2013), j'ai dérobé des lignes et des courbes à Egon Schiele<sup>74</sup> (Figure 2), développant au passage mes propres éléments graphiques que j'apprenais à apprivoiser dans leurs incarnations sonores.

**Figure 2:** Symon Henry, *principe de délicatesse*, 2013, extrait du dessin ayant servi de base à la partition, et intégrant trois silhouettes de nus de Schiele à l'intérieur d'une séquence d'accords, les traits continus superposés correspondant précisément aux notes jouées par les instruments de l'orchestre. Les traits verticaux correspondent à des repères temporels.



L'espace fréquentiel à habiter s'est enrichi d'univers poétiques à articuler expressivement. La cohérence formelle et la force expressive des douze tableaux formant le cycle *Lepanto* (2001) de Cy Twombly ainsi que la séquence des 30 tableaux de *L'Hommage à Rosa Luxemburg* (1992) de Jean-Paul Riopelle ont été des sources d'inspiration fondamentales. À la suite de l'étude de ces œuvres, j'ai commencé à entrevoir l'importance que le geste physique à la fois impulsif et travaillé — comme élément formel structurant — pouvait prendre dans mon travail, autant dans l'élaboration des partitions que dans leur réalisation sonore. Aussi, j'ai pris conscience de la valeur du raffinement et de l'exigence que l'impureté, l'intranquillité ou l'ambiguïté peuvent inspirer. Elles se doivent, selon moi, d'être mises de l'avant pour leurs potentialités propres dans le champ du sonore, tout comme elles me semblent l'être dans les œuvres de Twombly et de Riopelle mentionnées plus haut.

Dans ma série *Intranquillités*, par exemple, tout le processus — des esquisses de la partition graphique au travail avec les interprètes — était intimement lié à la valeur que j'accordais à ces trois caractères devenus, pour moi, des piliers de ma démarche. Ainsi, la partition elle-même (Figure 3) n'est plus transcrite en notation traditionnelle. Les lignes franches d'*éclats/vitrail* ont laissé place à des éléments graphiques plus diffus tandis que les plus petites unités visuelles relèvent plus de la granularité naturelle des médiums (pastel, graphite, fusain) que de motifs structurants. La notation entretient volontairement une ambiguïté entre improvisation et musique précisément notée : les musiciennes et musiciens

<sup>74</sup> En particulier à ses œuvres *Nu contre un tissu coloré* (1911), *Nu debout au drap bleu* (1914) et *Femme agenouillée, mi-nue* (1917).

sont invité·e·s à respecter un ensemble de conventions<sup>75</sup> laissant une large place à l'interprétation personnelle. Cette marge de manœuvre qui leur est offerte remet en question de facto l'autorité traditionnelle du compositeur. La partition, finalement, exige des interprètes une grande virtuosité ancrée dans les fondements de la pratique de leur instrument — maîtrise du souffle pour les instruments à vent ou exploration du frottement pour les cordes —, sans jamais ouvrir franchement la porte à des modes de jeux standards. Les partitions de cette série ont été les premières que j'ai réalisées en les pensant pour qu'elles puissent être « entendues » hors du sonore par le public, spécialisé ou non, grâce à quelques clefs simples d'interprétation.

**Figure 3:** Symon Henry, *Intranquillités I : Vergangenheitsbewältigung*, 2013, p. 1 à 3 de la partition de quatuor à cordes.



### **Inscrire la production artistique à l'intérieur de réseaux plus complexes**

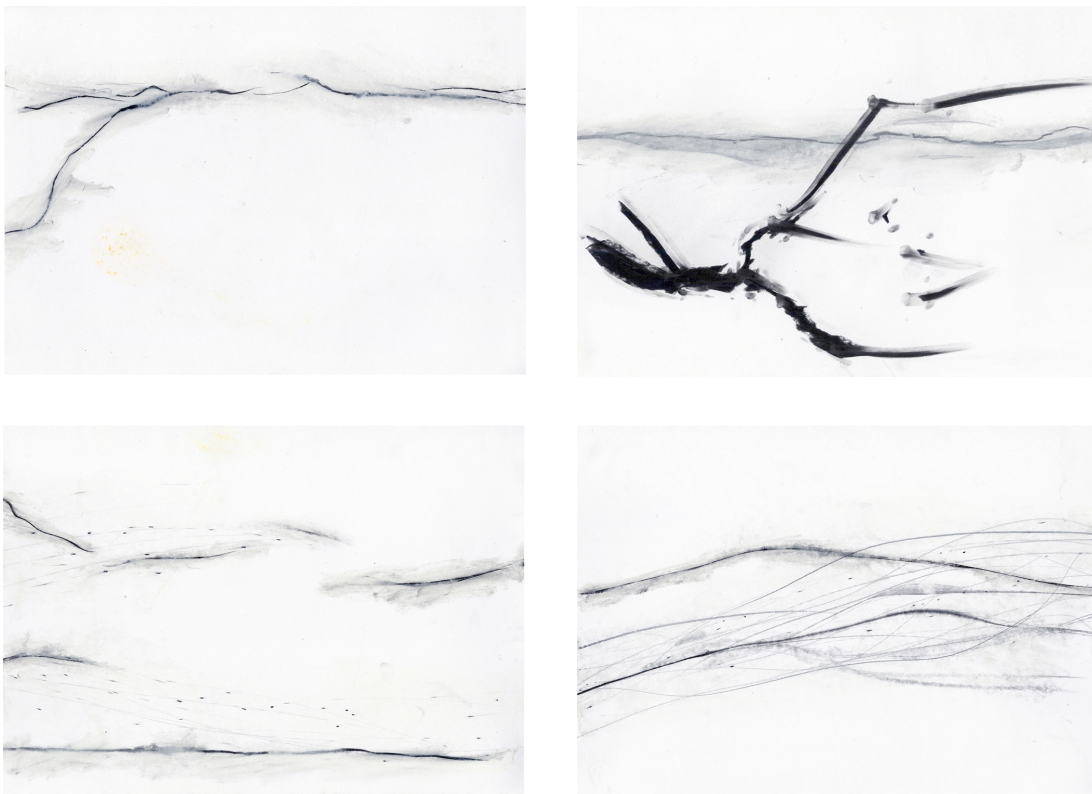
Un autre aspect fondamental du travail sonore graphique que j'explore est celui de la modification des rapports traditionnels entre les différentes personnes et institutions impliquées dans mes projets. Il y a d'abord, au centre de ma démarche, une décentralisation du rôle du ou de la compositeur·e dans le processus créatif. Cette décentralisation va de pair avec une revalorisation de l'interaction entre compositeur·e et interprète·s comme fondement créateur du résultat sonore à venir. Là où le compositeur·e peut proposer, par l'entremise de sa notation personnalisée, et avant même qu'un seul son ne soit entendu ou imaginé, l'aspect visuel de sa partition comme affirmation d'un intime, d'une poétique propre, comme on peut le voir, par exemple, dans la Figure 4. Son autorité traditionnelle par rapport à la réalisation « idéale » de la partition est néanmoins amoindrie par l'importante marge d'interprétation des graphiques.

---

<sup>75</sup> Exemple d'éléments de convention proposés dans mes partitions : les pages se lisent en continu, de gauche à droite ; plus un élément graphique est foncé plus il représente un son fort, plus il est pâle plus il représente un son doux ; plus un élément se situe haut dans la page, plus il représente un son aigu ; plus il est bas et plus il représente un son grave ; un trait mince correspond à une note précise tandis qu'un trait large correspond à un son plus bruité, etc.

**Figure 4:** (a) extraits de la partition graphique de Symon Henry, *voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire*, 2016 et (b) extraits de la partition graphique de Symon Henry, *voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire*, 2016 « mixée » avec les éléments musicaux de Yannick Plamondon, cosignataire de l'œuvre.

a.



b.

The image shows two pages of musical notation, numbered 134 and 135. Each page contains multiple staves of music. Overlaid on these staves are various graphic elements, including colored lines (yellow, green, pink, black) and abstract shapes, which correspond to the graphic notation seen in part (a). The graphic elements are integrated with the musical notation, often following the contour of the notes or rests. The overall layout is a grid of musical staves with graphic overlays.



Les interprètes, en effet, ne peuvent se fier à la partition comme elles et ils le feraient normalement : leur dialogue avec la ou le compositeur·e implique des prises de position et des propositions personnelles de leur part, beaucoup plus qu'à l'habitude. La relation entre compositeur·e et musicien·ne·s est donc à inventer à chaque pièce, à chaque nouvelle collaboration. De plus, le résultat sonore n'est pas uniquement le produit de l'imaginaire du compositeur ni de celui des musicien·ne·s : à ces perspectives se conjuguent aussi celles du public qui voit généralement défiler les partitions pendant l'interprétation. Les spectateur·e·s-auditeur·e·s peuvent, à leur guise, imaginer des sonorités complémentaires à ce qui leur est proposé. Cette démarche ne nie pas l'expression personnelle — qu'il importe de réhabiliter — des compositeur·e·s et musicien·ne·s, mais cherche à éviter un retour à leur lyrisme égocentré et hiérarchique.

Dans un même ordre d'idée, les questions suivantes deviennent centrales dans mon processus créatif : avec quel argent l'œuvre est-elle rendue possible et dans quel réseau de diffusion ? Quels outils de communication (publicité, médiation, etc.) serviront à présenter l'œuvre ? Comment l'interaction avec les interprètes se déroule-t-elle, et dans quel cadre ? Combien coûte l'accès à l'expérience de mon travail ? Quelle pérennité y a-t-il pour cette expérience ?

Ainsi, dans *voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire* (2016), j'ai tenté de répondre à ces interrogations. Cette pièce, d'une durée de quarante minutes, constituait l'unique œuvre au programme d'un concert d'un orchestre symphonique majeur (l'Orchestre symphonique de Québec). Elle a été commandée par un musée (le Musée national des beaux-arts du Québec, une première au Canada), sa production a été entièrement pilotée par des créateurs (modèle quasi inexistant en musique de concert), et, surtout, elle impliquait le passage constant et simultané entre une notation classique affectée d'électronique (celle de Yannick Plamondon, cosignataire de l'œuvre), et une écriture exclusivement graphique (la mienne). L'entrée au concert était gratuite grâce aux financements du Musée et des différents Conseils des arts, et a permis de rassembler plus de 2000 personnes. La pérennité de l'expérience artistique a été assurée par la réalisation d'un documentaire par Jean-Pierre Dussault et d'un livre d'art, publié par les Éditions de la Tournure<sup>76</sup>, présentant les partitions graphiques pour une « écoute » intime en dehors du moment du concert.

Cet exemple est le fruit d'une conjoncture particulièrement positive, ainsi que des efforts conjugués de Plamondon et de moi-même afin de répondre à nos préoccupations en ce sens. À la lumière de cette expérience, tous ces éléments ont concouru à conférer son caractère très particulier à cet événement, et à en faire une pierre d'assise de mon travail à venir.

### **Vers un art du tiers-espace**

Au fil de ce texte, j'ai esquissé les différentes pistes de réflexion qui m'ont permis d'aborder la question de la création dans l'entre-deux séparant différents systèmes de pensée. J'ai aussi voulu traiter de l'épanouissement d'une démarche d'artiste dans cet espace que je souhaite autonome et surtout hors des logiques polarisantes, même de

---

<sup>76</sup> Symon Henry et Marie-Hélène Constant. *voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire – partitions graphiques de Symon Henry*. Éditions de la Tournure, Coopérative de solidarité, Montréal, 2016. 208 p.

manière éphémère. Le poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Mallarmé, est une œuvre fondamentale à la base de ma démarche : l'espace d'autonomie face à la musique et à la littérature que j'y ai décelé m'a semblé être une piste importante de développements. En second lieu, c'est à la suite d'Helmut Lachenmann que la notion de musique comme situation m'a permis d'acquérir une certaine autonomie, dans ma façon de concevoir l'organisation interne d'une œuvre musicale, en regard de la tradition musicale à l'intérieur de laquelle j'ai évolué au cours de ma formation. Ceci m'a mené à mes premières transcriptions d'éléments graphiques, transcriptions me permettant de déjouer mes propres réflexes musicaux.

L'abandon de la transcription, et conséquemment l'usage comme tel de partitions graphiques dans mon travail avec les interprètes, m'a permis d'atteindre un autre type d'autonomisation face à la tradition : la décentralisation du rôle de la ou du compositeur·e permet en effet de déjouer son autorité traditionnelle et d'atteindre une certaine zone d'autonomie créative, autant pour la ou le compositeur·e — libéré d'un poids hiérarchique traditionnel — que pour les interprètes et le public, revalorisés dans un rôle actif dans le processus de création. En élargissant ces préoccupations à tout le processus entourant l'acte même de créer (du financement à la diffusion et à la médiation), je pense avoir finalement atteint, le temps du projet *voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire* (2016), un certain espace d'autonomie éphémère.

En guise d'ouverture, j'aimerais aborder le fait que le type de démarche que je propose résonne tout particulièrement, pour moi, avec la notion de tiers-espace telle que synthétisée par Mariève Maréchal, doctorante en littérature, dans sa thèse portant sur les écritures lesbiennes francophones. Cette dernière formule qu'entre les systèmes de pensée unique et ceux qui les remettent en question, peut naître une réalité superposée, le tiers-espace :

Il arrive que des savoirs se forment dans ces chocs et ces fragmentations, dans cette apparente perte du sujet et de l'hégémonie des discours. Ils tracent les contours de nouveaux lieux, de tiers espaces. Le concept de tiers espace a émergé depuis les études postcoloniales (voir l'ouvrage d'Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Abington/New York, Routledge, coll. « Routledge Classics », 2004 [1994] 408 p.), géographiques (voir l'ouvrage d'Edward Soja, *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge [Mass.], Blackwell, 1996, 348 p.) et *Queer of Color* (voir l'ouvrage de Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera : The New Mestiza*, San Francisco, Spinsters/Aunt Lute, 2012 [1987, 1999, 2007], 300 p. et celui de Bell Hooks, *Race, Gender, and Cultural Politics*, Toronto, Between the Lines, 1990, 236 p.) pour rendre compte de la création de lieux où la tension entre deux éléments, est reconfigurée en autre chose. Les tiers espaces émergent de confrontations entre différents systèmes culturels. Ils se déploient dans la réalité en s'y superposant. [...] Ce sont des espaces

d'autonomie : ils ne nécessitent pas de validation extérieure pour exister.  
Les tiers espaces se forment selon leur propre logique.<sup>77</sup>

Ainsi, mon travail ne fonctionne pas en binarités ou en dialectiques, mais plutôt en réseaux de sens et rencontres de savoir-faire (artisanat du temps, du son, du langage), de postures données ou revendiquées, d'appareil de production et de démarches créatives. De manière concrète, la partition graphique est un outil qui me permet de déployer mon travail à travers différents réseaux de création, sans pour autant s'y inscrire pleinement. Elle me permet d'employer des méthodes de travail dérivées de traditions riches, complexes et diversifiées (composition, dessin, poésie, etc.), mais en parvenant, par moments, à dissocier ces méthodes de travail des médiums ou systèmes de pensées auxquels ils sont traditionnellement associés, atteignant, ce faisant, un certain espace d'autonomie créative formé selon sa logique propre.

Cet espace n'est pas sans défauts : précarité et dépendance soit aux modes de financements publics et aux dictats de l'œuvre consensuelle favorisée par les prises de décisions en jurys de pairs, soit au financement participatif conditionné par les codes rigides de la popularité numérique. Néanmoins, en pensant ma pratique dans cette perspective — dans le contexte social et politique qui est le nôtre — je crois que certains espaces d'autonomie et de création peuvent et doivent exister, même brièvement, et ainsi parvenir à créer du sens en échappant provisoirement à la récupération systémique.

---

<sup>77</sup> Mariève Maréchale, *Conjurer l'absence : pratiques du tiers espace dans les littératures lesbiennes francophones*, Université d'Ottawa, Ottawa, 2018.

## Références

- ABLINGER, Peter. « PETER ABLINGER—OPERA/WERKE », dans <http://ablinger.mur.at/docu15.html> Peter Ablinger : Selected documentations. Page consultée le 07/05/17.
- CASTONGUAY, Sophie *et al.*, *Voir la musique, entendre la peinture*. École des arts visuels et médiatiques de l'UQÀM, Montréal, 2012. 81 p.
- CARDEW, Cornelius. *Treatise*, Éditions Peters, Londres, 1967. 193 p.
- DRILLON, Jacques, « Lachenmann, la nuit et les étoiles », dans <http://artsetspectacles.nouvelobs.com/p1923/a48658.html> Le Nouvel Observateur. Page consultée le 10/01/12.
- FABRE, Jan. *Théâtre écrit avec un « k » est matou flamand*. Éditions Arche, Paris, 2009. 80 p.
- FABRE, Jan. *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir*. Éditions Arche, Paris, 2009. 144 p.
- FABRE, Jan. *Le Pouvoir des folies théâtrales*. Paris, Arche, 2009. 128 p.
- GILLOT, Anne, « Helmut Lachenmann : les "bruits" de la musique », dans <http://www.crff.ch/travaux/documents/AnneGillot.interview.pdf> Centre romand de formation des journalistes. Page consultée le 15/02/12.
- GONNEVILLE, Michel. « Jean Mozart Lesage, ou une boussole pour dériver », *Circuit*, vol. 18, no. 2, 2008, pp. 93-114.
- HENRY, Symon et Marie-Hélène Constant. *voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire – partitions graphiques de Symon Henry*. Éditions de la Tournure : coopérative de solidarité, Montréal, 2016. 208 p.
- HENRY, Symon et Yannick Plamondon. *voir dans le vent qui hurle les étoiles rire, et rire*. Centre de musique canadienne et Mozaïk Éditions Musicales, Montréal, 2016. 164 p.
- HENRY, Symon. *Intranquillités I : Vergangenheitsbewältigung*. Montréal, Centre de musique canadienne, 2014. 92 p.
- HENRY, Symon. *principe de délicatesse*. Montréal, Centre de musique canadienne, 2013. 46 p.
- HENRY, Symon. *Fanatisme et tolérance extrême : multiplicité dialectique dans Nun de Helmut Lachenmann*. Conservatoire de musique de Montréal, Montréal, 2012. 241 p.
- HENRY, Symon. *éclats/vitrail*. Montréal, Centre de musique canadienne, 2009. 20 p.
- MARÉCHALE, Mariève. *Conjurer l'absence : pratiques du tiers espace dans les littératures lesbiennes francophones*. Université d'Ottawa, Ottawa, 2018. 380 p.

MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris, La Nouvelle Revue française, Paris, 1914.

RISSET, Jean-Claude, « Hauteur et timbre des sons », dans <http://articles.ircam.fr/textes/Risset78a/> Ircam, Centre Georges-Pompidou, 1978. Page consultée le 06/06/17.

REBSTOCK, Matthias et David Roesner. *Composed theatre: Aesthetics, Practices, Processes*. Intellect Ltd, Bristol, 2012. 367 p.

SZLAVNICS, Chiyoko, « journey 1—to look at: drawings », dans <http://www.chiyokoszlavnic.org/journey1.html> chiyokoszlavnic.org. Page consultée le 16.05.17.

WALSHE, Jennifer, « The New Discipline : a compositional manifesto », Borealis, <http://www.borealisfestival.no/2016/the-new-discipline-4/> Borealis, 2016. Page consultée le 14 mai 2017.