

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DANS LE FOUR STELLAIRE : SONO-POÈME IMMERSIF POUR DÔME
DE HAUT-PARLEURS. ÉTUDE, COMPOSITION ET SPATIALISATION
AUTOUR DU POÈME « LE PAIN » DE FRANCIS PONGE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN COMMUNICATION

PAR

ANATOLE MICHAUD

NOVEMBRE 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

Depuis maintenant trois années, je me consacre à la réalisation de mon projet de recherche-crédation en média expérimental à l'UQAM, animé par l'envie d'explorer davantage ma pratique en musique électronique. Depuis l'adolescence, ma fascination pour cet univers sonore n'a cessé de croître, autant par ma pratique du DJing que celle de la production musicale assistée par ordinateur. Mon arrivée à Montréal n'a fait que renforcer cette passion. J'ai eu le plaisir de m'investir dans cette sphère culturelle, que ce soit par la création musicale personnelle, collaborative, mais aussi en découvrant avec joie l'expérience des labels et des organismes événementiels. Ma sensibilité pour l'art numérique et la musique électronique ne s'est jamais estompée et c'est dans ce contexte que j'ai eu envie de me lancer dans la recherche-crédation.

Ainsi, avec mon regard de jeune compositeur de musique électronique, souhaitant diversifier sa pratique et explorer de nouveaux outils et procédés tels que la spatialisation sonore et la musique concrète, mon projet *Dans le four stellaire* a fini par voir le jour. Résultant d'une démarche artistique et de recherche singulière, synonyme de nombreux défis et mobilisant des concepts nouveaux pour moi, j'ai eu le plaisir de m'aventurer sur un formidable terrain de découverte.

Ce mémoire et ce projet ont pu voir le jour grâce à l'apport et au soutien de plusieurs personnes. Je tiens tout d'abord à remercier sincèrement mon directeur de recherche Simon-Pierre Gourd dont l'aide, l'écoute et la patience furent très précieuses tout au long de mon sinueux chemin. Merci également à mon co-directeur Éric Létourneau pour ses précieux conseils pendant la rédaction de ce mémoire. Je tiens à remercier également Kenny Lefebvre, Gabrielle Couillard, Xavier Tremblay et le Groupe de Recherche sur la Médiatisation du Son (GRMS) pour leur formidable assistance technique tout au long de mon parcours. Je remercie Gaultier Vendieux et l'équipe de la boulangerie Louise pour leur accueil chaleureux. Enfin, je souhaite exprimer ma profonde gratitude envers toutes les personnes qui m'auront soutenu, encouragé et accompagné durant cette aventure : mon amie et partenaire de programme Jeanne Benichou, mes amis Marek Blottière, Olivier, Florian, Pierre, Mathilda, Guillaume et Erwan. Merci infiniment à mes parents et à mon grand-père.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	iii
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I ÉNONCÉ D’INTENTION.....	3
1.1 Un hommage à la poésie pongienne	3
1.2 Esthétisation des objets sonores et musicaux.....	4
1.3 Alchimie du verbe, alchimie du son	5
1.4 Le pain constellation	6
1.5 L’influence de Fluxus : l’art et la vie sur un même piédestal	7
1.6 Le pain, un symbole universel	8
1.7 Le pain futuriste	9
CHAPITRE II CADRAGE CONCEPTUEL	11
2.1 Un « monde muet » poétique et sonore	11
2.1.1 Francis Ponge ou un nouveau regard sur les choses	11
2.1.2 Le silence à la lumière de la musique expérimentale	13
2.2 La vie, le bruit, la musique.....	15
2.2.1 L’écoute et l’environnement sonore.....	15
2.2.2 La techno-esthétique.....	18
2.2.3 La musique bruitiste	20
2.3 Immersion sonore et mise en espace de la narration.....	21
2.3.1 Terminologie	21
2.3.2 L’immersion	22
2.3.3 La mise en espace.....	24
CHAPITRE III CADRAGE DE L’ŒUVRE	27
3.1 <i>Practices of Everyday Life : Cooking</i> , Navid Navab (2014).....	27
3.2 <i>The Raw and The Cooked</i> , Jan Jelinek (2021).....	29
3.3 <i>Bread and Water</i> , Alison Knowles (1993)	31

CHAPITRE IV	LE PROJET <i>DANS LE FOUR STELLAIRE</i>	34
4.1	Naissance du projet et premières expérimentations	34
4.2	Aspects descriptifs	36
4.2.1	La présence de sons naturels	36
4.2.2	De la musique tonale	37
4.3	Aspects compositionnels	37
4.3.1	Démarche de <i>field recording</i> dans une boulangerie et en forêt	37
4.3.2	Une structure définie par le poème	40
4.3.3	Procédés de composition	41
4.3.4	La voix dans la composition	42
4.4	Mise en espace	43
4.4.1	Une spatialisation au service de la narration	43
4.4.2	Procédés et techniques de spatialisation	44
4.5	Caractéristiques de diffusion	45
4.6	Présentation publique le 25 février 2023	46
4.6.1	Critères impressifs de la présentation publique	47
CONCLUSION		50
ANNEXE 1	« LE PAIN » DE FRANCIS PONGE	53
ANNEXE 2	ŒUVRES MÉDIATIQUES COMPARABLES	54
2.1	Images de <i>Practices of Everyday Life : Cooking</i> de Navid Navab	55
2.2	Pochette et lien d'écoute de <i>The Raw and The Cooked</i> de Jan Jelinek	56
2.3	Impressions au palladium de <i>Bread and Water</i> d'Alison Knowles	57
ANNEXE 3	ITÉRATIONS ET VERSION FINALE DE L'ŒUVRE	58
3.1	<i>Le Pain</i> , première composition d'un poème sonore (novembre 2021)	58
3.2	Test d'une performance en direct avec senseurs (novembre 2021)	58
3.3	<i>Dans le four stellaire</i> (1 ^{ère} version, avril 2022)	58
3.4	<i>Dans le four stellaire</i> (1 ^{ère} version, spatialisée sur 8 h-p, juin 2022)	58
3.5	<i>Dans le four stellaire</i> (version finale, janvier 2023)	58
3.6	<i>Dans le four stellaire</i> (version finale, ambisonique sur 32 h-p, février 2023)	58
3.7	<i>Dans le four stellaire</i> (version finale, spatialisée sur 32 h-p, février 2023)	58

ANNEXE 4	<i>FIELD RECORDING</i> EN BOULANGERIE ET EN FORÊT	59
4.1	Photos : session d'enregistrement à la boulangerie Louise (mars 2022)	59
4.1.1	Le pain cuit à la sortie du four	59
4.1.2	Le façonnage à la main des pâtons	60
4.1.3	Le pétrin en action	60
4.1.4	Le boulanger qui écoute le « pain qui chante »	61
4.1.5	La diviseuse et le four	61
4.2	Photos : <i>soundwalk</i> à la forêt du Mont-Catherine (octobre 2022)	62
ANNEXE 5	SCHÉMA DE COMPOSITION	63
5.1	Tableau : structure et schématisation de la composition avec le poème	63
ANNEXE 6	SCHÉMA DE SPATIALISATION	64
6.1	Tableau : schématisation de la spatialisation en fonction du poème	64
ANNEXE 7	RETOURS SUR L'EXPÉRIENCE D'ÉCOUTE	68
7.1	Tableau : formulaire de questions et réponses de trois participants	68
	RÉFÉRENCES AUDIOVISUELLES	71
	BIBLIOGRAPHIE	72

RÉSUMÉ

Dans le four stellaire est une composition sonore expérimentale immersive pour dôme de 32 haut-parleurs, imaginée à partir du poème en prose « Le Pain » issu du recueil *Le Parti Pris des Choses* de l'auteur français Francis Ponge (1899-1988). De la matière poétique elle-même scandée par le poète, se dévoile une création sonore métaphorique dans laquelle les mots prennent vie à travers une esthétique sonore et musicale. Dès lors se dresse un tableau poétique et musical où les mots et les sonorités électroniques se conjuguent avec des enregistrements d'environnements naturels, du pain et de son processus de fabrication en boulangerie. Ce projet a pour but de dévoiler au public l'univers poétique unique de Francis Ponge et d'aborder les possibilités narratives de l'espace sonore qu'est le dôme, en tant que dispositif de diffusion mais aussi comme partition porteuse de signification.

Mots-clés : Francis Ponge, poésie, pain, musicalisation, son, narration, spatialisation, immersion

INTRODUCTION

À l'origine de mon projet intitulé *Dans le four stellaire*, dont ce mémoire présentera les principaux aspects, réside un défi artistique personnel qui me tient à cœur depuis plusieurs années. Habitué à la musique destinée aux pistes de danse, j'ai eu envie de dépasser mes propres frontières de composition, d'aborder la question du sonore dans un prisme plus expérimental en relation avec la musique concrète. Dès 2017, j'avais commencé à explorer la pratique du *field recording* et l'intégration de ce processus dans ma démarche musicale. J'ai composé un recueil de quatre morceaux dans lesquels je mêlais musique *ambient* et *house* à des enregistrements naturels captés au Vieux Port de Montréal saisi par le froid polaire. Le crissement de la neige sous la semelle, le souffle glacial du vent, le ronronnement des engins de chantier, autant d'ambiances que j'ai intégré dans mes morceaux. Ainsi, j'essayais *in situ* de retranscrire une sensation, un lieu, dans un environnement précis, de me pencher sur les environnements sonores et de combiner l'ensemble dans un projet cohérent.

Admis à la maîtrise en communication de l'UQAM en 2019, j'ai d'abord choisi comme sujet de mémoire les troubles de la perception. Étant moi-même daltonien, j'aimais cette idée de retranscrire de manière artistique une perception altérée, qu'elle soit visuelle ou sonore. Ce sujet permettait selon moi d'aborder des thématiques d'immersion, d'esthétiques de dégradation et de questionner notre rapport au monde et notre expérience vécue dans la vie quotidienne. J'ai donc d'abord pris pour sujet d'étude la pollution sonore urbaine et le syndrome de la misophonie. Dans un article de la Revue Médicale Suisse (p.466), intitulé *La misophonie ou l'aversion pour le bruit : à propos d'un cas clinique*, les auteurs nous expliquent que ce « trouble psychique est caractérisé par une aversion à certains bruits provoqués par un autre individu, tels que les bruits gutturaux ou buccaux (mâchement de gomme, claquement des lèvres), le clic du stylo, ou le tapotement des doigts sur la table ou sur un clavier. » C'est souvent le caractère répétitif de ces sons qui cause le mal-être chez les personnes atteintes, provoquant ainsi « une forte anxiété, une colère et un sentiment de dégoût important, accompagnés d'une envie impulsive de faire cesser ce bruit. » (Jacot *et al.*, 2015, p. 466)

Le prisme de la misophonie est intéressant pour comprendre l'évolution du choix de mon sujet de recherche-crédation actuel, à savoir le pain à la lueur de la poésie de Francis Ponge.

M'intéressant donc à la misophonie pour façonner mes premières expérimentations, un vaste monde sonore s'est ouvert à moi : celui des petites choses de la vie, le ronronnement permanent des bruits qui envahissent nos journées et nos interactions. En me penchant sur les bruits qui dérangent les personnes misophones, j'ai compris qu'ils étaient causés par des objets présents dans notre vie quotidienne, qu'ils soient dans nos appartements, lorsque nous nous promenons dans la rue, ou que nous prenons nos repas. Dès lors, j'ai porté mon attention sur ces petites choses pour essayer d'en déceler la beauté, une certaine poésie. C'est alors que je me suis rappelé des écrits d'un poète qui m'avait marqué à l'âge de 17 ans : Francis Ponge, son recueil intitulé *Le Parti Pris des Choses* (1942) et son poème le plus connu « Le pain ».

Ce document d'accompagnement à mon projet de maîtrise *Dans le four stellaire*, s'articule de la façon suivante : Au chapitre I, il sera question de définir mes intentions et mes objectifs au point de départ de ma démarche, que ce soit mon intérêt pour la poésie pongienne, la thématique du pain, et cette volonté de transmettre cette esthétique de la vie quotidienne dans un projet sonore. J'y développerai mes principales motivations et intérêts dans l'élaboration de ce travail. Ensuite, le chapitre II portera sur les ancrages conceptuels, à savoir les concepts théoriques et les réflexions d'auteurs entourant mon sujet et ma démarche. Le chapitre III permettra de situer mon œuvre au sein d'un corpus médiatique, d'un cadre esthétique et culturel, en la comparant à trois autres œuvres contemporaines. Pour finir, le chapitre IV exposera ma démarche de recherche-crédation et ma méthodologie. Le développement du projet de recherche ayant mené à l'œuvre finale sera présenté à travers ses différentes expérimentations, ses aspects compositionnels et ses caractéristiques de diffusion dans un dôme de 32 haut-parleurs, dispositif immersif permettant une expérience d'écoute en son spatialisé.

CHAPITRE I

ÉNONCÉ D'INTENTION

1.1 Un hommage à la poésie pongienne

Intitulé *Dans le four stellaire*, mon projet de recherche-création consiste en une pièce musicale immersive pour dôme de 32 haut-parleurs. Cette dernière est une exploration sonore expérimentale imaginée à partir des écrits du poète français Francis Ponge (1942) et son poème en prose le plus célèbre intitulé « Le pain » (voir annexe 1).

Par ce projet, j'avais envie de rendre hommage à la poésie de Francis Ponge et à son univers poétique si reconnaissable. La poésie et la littérature françaises ont eu un fort écho dans ma vie, notamment grâce   mon parcours en lettres choisi au lycée et mes deux années d'études littéraires à Paris. Conclure mon parcours universitaire en faisant référence à une figure de la poésie était un joli clin d'œil personnel. Par ailleurs, le recueil *Le Parti Pris des Choses* avait à l'époque fortement r sonn  en moi, car je découvrais là une façon d'écrire de la poésie avec un sujet original, moins ancré dans l'expression du « moi » et l'exaltation des sentiments propre au Romantisme souvent corrélée à la figure du poète maudit. Dans son recueil, Ponge s'attache à décrire des objets ou éléments simples de la vie quotidienne, d'habitude ignorés de la tradition poétique : le pain, l'huitre, la bougie, le morceau de viande, la crevette, la pluie, l'eau etc. Le poète utilise des procédés stylistiques, des descriptions objectives, des métaphores et des images tout à fait singulières pour magnifier ces choses simples de prime abord.

Dès lors, j'avais l'intention d'apprivoiser cette démarche poétique pongienne à travers une création sonore. Je souhaitais faire résonner cette idée d'esthétisation de la banalité et des petites choses oubliées de la vie quotidienne dans ma démarche de musicien et d'étudiant chercheur. Cela me permettait également d'ouvrir ma réflexion vers la musique concrète et bruitiste.

1.2 Esthétisation des objets sonores et musicaux

Etudiant à la maîtrise, je me suis aussi intéressé à la musique concrète, en parallèle avec un intérêt porté vers la pratique du *field recording* et des *soundwalks*. C'est alors que j'ai décelé des similitudes entre la démarche de musiciens et chercheurs en musique concrète et celle de Ponge, à savoir extraire la beauté de la matière, appréhender la chose, le bruit, avec une volonté d'esthétisation, que ce soit par les mots ou par la musique. À titre d'exemple, Pierre Henry (1927-2017), l'une des très grandes figures de la musique concrète, dévoile en 1963 ses *Variations pour une porte et un soupir* dans lequel il porte attention, grâce aux nouvelles techniques d'enregistrement de l'époque, à la richesse et à la finesse des bruits d'une porte, celle d'un grenier d'une maison où il séjournait. Dans sa démarche, Pierre Henry ramène finalement l'objet qu'est la porte à une fonction instrumentale. La porte y est vue comme un monde en soi, un univers sonore empli de vie. Sur le site Musique Millet (2023, paragr.4), on peut lire la description de sa démarche :

« Cette œuvre est une analyse objective des gestes les plus simples de l'expressivité humaine. L'allure, l'agglomération, la brisure d'un grincement de porte transcendent le lieu-commun d'un objet-musique : la porte. Soupirs soufflés, soupirs chantés explorent le sensible de l'activité mentale ou corporelle d'un être humain au cours d'une journée ou d'une vie entière. »

J'aime ce regard neuf porté sur le monde et sur les choses. Ainsi mon projet de maîtrise met de l'avant cette intention d'esthétisation et de musicalisation d'un objet d'apparence insignifiant : le pain. Je veux projeter les auditeurs et auditrices dans une immersion, à la fois dans l'objet lui-même, mais s'inscrivant aussi plus globalement dans un cadre poétique défini, une structure littéraire codifiée, ponctuée par la réelle voix du poète. J'essaye de proposer donc une réécriture personnelle et musicale du poème de Ponge.

À travers cela, le pain devient un objet sonore, une matière brute à exploiter, à métamorphoser grâce à l'expression musicale. Dans ce projet, je souhaite le sublimer par le son, lui donner une certaine magie, comme le ferait un alchimiste.

1.3 Alchimie du verbe, alchimie du son

Dans la même perspective, la figure du poète alchimiste m'a toujours fascinée : celui ou celle qui transforme la matière la plus brute et insignifiante, pour en extraire du beau, un matériau poétique. Marc Eigeldinger (1966) s'attarde sur cette corrélation entre le langage poétique et cette science occulte datant du Moyen-Âge, censée permettre de transformer les métaux en or. Dans *Baudelaire et l'alchimie verbale* (p.250) il revient sur le précieux travail du poète, presque magique, de dévoiler le monde par le pouvoir des mots : « le poète déchiffre le langage de la nature, puis le révèle par le truchement des métaphores et des symboles afin de signifier les prolongements du visible dans l'invisible. » (Idem.) Ainsi les poètes métamorphosent eux aussi les objets : ils « convertissent la substance du réel en substance spirituelle. » Eigeldinger relate également le fameux vers de Baudelaire, que j'affectionne particulièrement, et qui précise le projet d'épilogue aux *Fleurs du Mal* : « car j'ai de chaque chose extrait la quintessence, tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or. ». (Ibid. p. 251)

Cette magnifique phrase, symbolisant à la perfection la démarche baudelairienne, résonne particulièrement avec la poésie de Francis Ponge et mon intention derrière mon projet de maîtrise. Car pour Ponge aussi, tout objet de la vie quotidienne peut avoir une issue poétique. Mon intention personnelle est d'adopter cette même démarche mais à travers le son et une création médiatique contemporaine. En somme, c'est extraire le beau des petites choses de la vie, créer un pont, une bande sonore de la banalité, une illustration poétique et musicale du pain.

Ainsi, en partant des images et métaphores de Ponge, je souhaite donner au pain une nouvelle dimension spatiale, tout en perspectives, grâce à son esthétisation musicale et sa mise en espace dans le dôme de haut-parleurs. Le pain, entendu à travers l'oreille d'un musicien-alchimiste, est dorénavant au centre de ma création *Dans le four stellaire*.

De plus, cette alchimie, cette nouvelle vision quasi grandiose du pain, on peut l'entendre résonner dans le titre de mon projet. Car ce dernier a une signification bien spéciale et résume en quelque sorte toute mon intention.

1.4 Le pain constellation

Extraite du poème « Le pain », l'expression « dans le four stellaire » symbolise à la fois l'intention sensorielle que je cherche à véhiculer chez l'auditeur par le son, le caractère imagé et métaphorique de ma pièce, ainsi que le dispositif d'écoute lui-même. Le mot « stellaire » de par son étymologie *stellaris*, dérivé de *stella*, veut dire étoile en latin. Cette allusion à l'univers des constellations et des étoiles pour définir le pain est très belle et traduit l'idée d'un monde infini à explorer, mystérieux et fascinant pour les hommes. Les étoiles renvoient au champ lexical du merveilleux et de la beauté mais traduisent aussi un caractère assez insaisissable et empli d'une multitude de possibilités. Comme si le pain, comme toutes les choses de la vie, tous les bruits et la musique, étaient des univers vastes à explorer.

De plus, le four est l'outil qui permet de cuire le pain, de le faire passer d'une simple pâte in mangeable, à un aliment nourrissant et délicieux. Dans mon projet, le four peut symboliser mon processus de création, le logiciel dans lequel l'alchimie s'est opérée, l'outil qui me permet de métamorphoser, d'élever la voix du poète et les sons du pain en une pièce musicale. Le four à pain, par son aspect clos dans lequel la matière est transformée, peut être aussi assimilé au dôme de haut-parleurs : un espace en demi-sphère dans lequel le public est plongé pour écouter mon œuvre. Dans ce dôme, j'ai envie de remplir l'espace, de l'explorer avec la spatialisation, d'y propager telles des constellations, les sons de pain qui fusionneraient avec des mélodies et des voix qui s'entremêlent. Spatialiser mon œuvre, c'est en quelque sorte explorer les espaces du son, faire questionner l'humain sur sa place et son rôle d'auditeur. J'ai envie de faire ressentir au public les reliefs et l'univers propre au pain et à Ponge. Au final, leur faire résonner cet ensemble de textures, mises en corrélation avec une musique quasi stellaire, céleste, scintillante et inquiétante à la fois, et qui planerait au dessus de nous comme des étoiles.

Ainsi, tout comme Ponge, je veux insuffler une portée poétique et une expression esthétique à cet élément banal qu'est le pain. Cette démarche s'inscrit avec celle d'un mouvement qui a montré que la vie et la banalité du quotidien pouvaient faire écho avec la pratique artistique : Fluxus.

1.5 L'influence de Fluxus : l'art et la vie sur un même piédestal

Comme évoqué précédemment, mon intention derrière ce projet est de rendre hommage à l'univers poétique unique de Francis Ponge, et de le faire découvrir aux spectateurs grâce à une création médiatique contemporaine et une expérience d'écoute tout à fait originale. J'ai envie de faire écouter une œuvre de littérature autrement, sans passer par le prisme de la lecture ou la performance théâtrale. Ensuite, l'image du pain est indissociable de celle de la banalité, d'un aliment dénué de noblesse, qui ponctue nos vies, nos habitudes de tous les jours, tel un rituel de consommation. L'intérêt porté aux choses s'inscrit dans une volonté de mettre l'art et la vie sur le même piédestal.

Par conséquent, mon œuvre *Dans le four stellaire* peut se rapprocher du mouvement Fluxus de par mon sujet et ma démarche. Fluxus est né dans les années soixante, par l'initiative de l'artiste Georges Macunias. Selon Olivier Lussac dans son essai *Fluxus et la musique* (2010, p. 8) : « Fluxus n'est à proprement parler ni un mouvement ni un style particulier. Ce n'est sans doute pas un rassemblement organisé d'individus recherchant un même objectif artistique. Fluxus est peut-être une attitude, un esprit particulier envers la création artistique, l'art et la vie. » Fluxus cherche à interroger, non sans dérision et esprit critique, la place, le rôle de l'artiste dans la société, jusqu'à promouvoir un *anti-art*. Selon Louis Barron (2022, ¶ 2) dans l'article en ligne *Les arts sonores du Fluxus*, le mouvement cherche à abolir « la frontière entre le créateur et le spectateur et en proclamant l'équivalence entre la musique, l'art et la vie. » Fluxus est caractérisé par une « prise de liberté avec les règles et les canons de l'art, dans une optique de mettre en œuvre un style de vie ». (Ibid., ¶ 3) Selon Olivier Lussac (Op. cit., p. 9), l'art n'apparaît plus dès lors comme une représentation du monde, mais plutôt « comme le monde lui-même. »

Ainsi, mon œuvre, avec le sujet du pain, se rapproche de l'esprit Fluxus car elle est inspirée du quotidien. Par exemple, comme nous le verrons plus tard dans la partie consacrée aux aspects compositionnels, j'ai essayé dans mon œuvre de représenter la routine consumériste du petit-déjeuner. Cette partie sans musique tonale à proprement parlée, dans laquelle s'enchaînent frénétiquement des bruits de repas et des publicités sur le pain, résonne avec Fluxus car elle met en scène notre habitude de consommation. J'ai aussi aimé distiller un peu d'humour, de satire et

d'esprit critique dans cette partie, comme il en existe dans beaucoup d'œuvres Fluxus. Enfin, même si mon œuvre dans sa globalité est plus formelle et esthétique que certaines œuvres du mouvement, prendre comme sujet le pain dans mon projet, c'est montrer que la musique peut définitivement s'inspirer de la vie et des choses d'habitude considérées comme non-artistiques.

Pourtant, même s'il paraît assez primaire d'un point de vue alimentaire et possède un aspect routinier, le pain n'est pas un aliment comme les autres. Nous allons voir maintenant qu'il possède en effet une valeur symbolique et une place bien particulière dans les cultures du monde entier. C'est aussi pour cela que j'ai choisi de le placer au cœur de mon projet.

1.6 Le pain, un symbole universel

Choisir une thématique culinaire avec l'utilisation du pain comme matériel d'exploration sonore m'a permis de renforcer cette idée de mettre en relief la substance esthétique de la vie quotidienne. En effet, l'arrivée de Francis Ponge et de son poème dans ma démarche a été un déclencheur pour aborder le pain, à la fois comme un objet sonore mais aussi en tant que nourriture de base de l'humanité, issu d'un processus de fabrication. Le caractère universel du pain est fort et encore d'actualité puisque très récemment, en novembre 2022, la baguette française a été inscrite au patrimoine immatériel de l'humanité par l'UNESCO. Mais surtout, le pain a toujours eu une dimension symbolique extrêmement importante dans l'Histoire. Aliment par excellence, il symbolise le sacré. Comme le relate l'article en ligne *Le pain dans le Christianisme* du site Alimentarium, le pain est aussi « un don de Dieu (...) le pain devient corps du Christ » (§ 3). Quand Jésus multiplie les pains pour nourrir la foule, le pain devient un signe de partage mais aussi la parole de Dieu. Par ailleurs, la dimension sociale du pain a toujours été forte dans la culture et l'Histoire. Beaucoup d'historiens s'accordent à dire que c'est la pénurie de farine et le manque de pain qui furent les déclencheurs de la colère du peuple et qui conduisit à la Révolution française en 1789.

Mais au-delà de ce symbole nourricier et de son rapport à la banalité, le pain apparaît également comme un objet sonore très intéressant à étudier. On peut déceler dans le pain une multitude de

textures (croûte, miettes, mie...) qui, transformées et accompagnées par des échantillons sonores et d'autres procédés musicaux, peuvent créer des sonorités tout à fait singulières. J'ai développé ainsi l'intention de couvrir les différentes parties du pain d'un point de vue sonore, que ce soit la partie rugueuse de la croûte délicatement caressée par la lame d'un couteau, le caractère spongieux de la mie tapotée par les doigts ou le déchirement sec de la croûte lorsqu'on l'arrache entre ses mains. Au-delà du pain en tant que tel, c'est aussi tout ce qui l'entoure qui m'intéresse de mettre en relief d'un point de vue sonore : les ambiances de petit-déjeuner, le processus de fabrication en boulangerie, comment le pain peut devenir un objet de publicité, ses différentes facettes. Je souhaite proposer une image moderne du pain, une réécriture contemporaine de son image. Je veux lui insuffler une nouvelle dimension aux oreilles des auditeurs.

En somme, que ce soit par sa valeur symbolique ou par sa dimension sonore, le pain devient dans mon projet un élément central autour duquel je crée un jeu de sonorités, une expérience d'écoute destinée au public. En tant que musicien et créateur d'une œuvre médiatique ancrée dans notre modernité technologique, je conçois en quelque sorte une nouvelle recette du pain, afin de donner à cet aliment une vision presque futuriste. Dans cette mesure, ma démarche peut résonner avec celle du mouvement futuriste italien.

1.7 Le pain futuriste

En effet, il est amusant de voir comment mon projet résonne avec le concept de « cuisine futuriste » développé en Italie au début du XX^{ème} siècle. Dans le *Manifeste de la cuisine futuriste*, initialement lancé à Turin au début des années 1930, Filippo Tommaso Marinetti et son comparse, le peintre et écrivain Fillia (de son vrai nom Luigi Colombo), défendent une nouvelle vision de la cuisine, qui s'associerait avec le monde de l'art. Plus globalement, le mouvement futuriste, alors en pleine révolution industrielle, exalte les machines, la vitesse et le monde moderne. Ainsi, pour eux, l'expérience de la cuisine, de la restauration, doit être subordonnée à l'expérience esthétique. L'une des grandes idées de la cuisine futuriste visait à harmoniser l'expérience culinaire, dans laquelle les ustensiles, les goûts et l'esthétique des aliments étaient combinés. Lors de grands banquets futuristes, on proposait aux convives de bousculer leurs habitudes. Dès lors, des aliments

pouvaient être simplement sentis par le nez et non mangés, au les convives devaient manger sur des tables inclinées pour bousculer leurs idées préconçues. Déjà les futuristes semblent imaginer une expérience interactive. Thomas Morales (2020, ¶ 7) rappelle que les futuristes veulent l'abolition de la fourchette et du couteau pour des « complexes plastiques capables de procurer un plaisir tactile pré-labial. »

En somme, les repas deviennent alors des expériences artistiques. Dans la réédition du manifeste *La cuisine futuriste* (2020), on peut lire les mots de Fillia qui décrit le concept de « salade polyrythmique » dans laquelle se mêlent dégustation de laitue, dattes et raisin avec une boîte à musique, accompagnée par la danse des serveurs. Les futuristes ont aussi créé de nombreux plats, recettes et techniques de cuisine novatrices et décalées comme le « plasticoviande », les « polyboissons » ou le « potagerocube ». Autant de manière de réinventer la pratique culinaire comme on peut le voir aujourd'hui avec la cuisine moléculaire.

Ainsi l'intention derrière mon projet possède des similarités avec la cuisine futuriste. Je souhaite faire entendre le pain, faire ressentir l'expérience d'un « pain sonorement augmenté », le faire déguster par l'ouïe, le dôme devenant presque une cloche de restaurant dans laquelle on serait plongé en tant qu'auditeur. À partir de son expérience d'écoute, le public n'aurait alors plus qu'à imaginer l'odeur du pain et son goût si familier qu'il affectionne tant.

CHAPITRE II

CADRAGE CONCEPTUEL

2.1 Un « monde muet » poétique et sonore

2.1.1 Francis Ponge ou un nouveau regard sur les choses

Les choses de la vie étant au cœur de mon projet depuis ses balbutiements, nous nous inspirons des intentions de Francis Ponge à l'écriture de son recueil *Le Parti Pris des Choses*. Pour Ponge, l'objet poétique redéfinit le sujet-poète et implique un nouveau regard sur le monde. Michel Collot (1991, p. 49) dans *Francis Ponge, entre mots et choses*, nous dit que : « prêter attention aux qualités propres aux choses, pour pouvoir se les appliquer et se les approprier. [Le poète] conquiert ainsi un monde de sentiments nouveaux, qu'il n'aurait pas trouvés en lui-même, ni à travers l'usage social du langage. »

On a souvent retenu de Ponge son expression issue de ses *Méthodes* (1961, p. 198) de « monde muet pour seule patrie » pour qualifier sa propre démarche. Pour Collot, l'expression poétique pongienne vise à faire du silence une source de parole, les sentiments et la subjectivité humaine impactés par les tourments de l'Histoire pouvant être parfois difficilement formulables. La fascination de Ponge pour le monde sensible résonne aussi avec son indignation politique, sa volonté enfouie de crier haut et fort sa révolte. Collot (1991, p. 58) cite Ponge et ses *Méthodes* : « Cherchez-moi quelque chose de plus révolutionnaire qu'un objet, une meilleure bombe que ce mégot, que ce cendrier. » On notera d'ailleurs l'abondance de personnifications présentes dans *Le Parti Pris des Choses*.

On assiste alors à cette affirmation du sujet, à la naissance d'un langage, par l'attention qu'on prête à notre environnement et aux choses qui le composent. Alain Jaubert (2009) dans *Du ready-made au texte*, compare la démarche de Ponge à celle de l'artiste Gaston Chaissac et son œuvre

Balai (1953), œuvre représentant un vrai balai sur lequel est peint un visage. Le balai apparaît alors comme un petit personnage souriant et hirsute. On voit que l'artiste adopte ici un regard proche de celui d'un enfant. Lorsqu'ils s'amuse, les enfants aiment à personnifier les choses qu'ils trouvent : « tel bout de planche, telle balle, tel chiffon, devient une personne avec un nom et des attributs. On peut discuter avec la chose, la jeter, la battre ou, au contraire, la bercer la caliner. (...) l'objet est au centre du regard, il omnubile, il fascine, on ne peut plus le voir que comme la chose même. Une chose qui vit et qui pense comme nous. » (Jaubert, p. 104)

Tout au long de son recueil, Ponge pose lui aussi ce regard d'enfant. Mais c'est aussi un nouveau regard sur la poésie elle-même. Selon Émilie Frémond (2009, p. 113), c'est dans les années 1920 qu'est née chez lui une nouvelle manière d'envisager l'écriture et le langage poétique :

« Découvrant l'impropriété foncière du langage à exprimer une pensée encore informulée et l'usure du médium langagier par son usage quotidien, Ponge renoue avec l'ambition malarméenne de restituer à la poésie la pureté de ses matériaux. L'impossibilité de s'exprimer et de palier l'écart entre les mots et la pensée, vécue comme une impasse, se résout chez Ponge par une révolution du regard. « Il s'agit pour moi de faire parler les choses, écrit-il en 1928, puisque je n'ai pas réussi à parler moi-même, c'est-à-dire à me justifier moi-même par définition et par proverbes. »

À la lecture de ces mots, on commence à comprendre la nécessité pour le poète d'utiliser les choses comme substance poétique. Elles deviennent une passerelle vers l'affirmation même de la figure du poète. Elles le redéfinissent, lui permettent d'explorer des sentiments nouveaux, grâce à la contemplation. Francis Ponge adopte alors une posture d'artisan, en proie direct avec la matière, lui permettant d'élaborer un langage unique. Émilie Frémond (Ibid., p. 117) développe dans ce sens là, la démarche Pongienne : elle la définit comme un ensemble « d'allers et retours entre la réalité sensible des choses, leur représentation culturelle et les signes (linguistiques et graphiques) qui y renvoient ». C'est un jeu de miroir, une somme de correspondances entre les mots et le regard, l'écoute, qu'il porte sur les choses. Il part de la surface pour progressivement aller dans la profondeur. Mais la surface possède plusieurs aspects, elle peut être « la définition du mot, son étymologie, ses consonances, sa graphie qui servent de déclencheur à l'écriture, tantôt les sensations suscitées par la chose elle-même. » (Ibid., p. 118) Personnellement, je trouve fascinant

le parallèle qu'on peut déceler entre la démarche de Ponge et celle de musiciens et chercheurs en musique concrète, démarche qui résonne aussi avec mon projet. Nous y reviendrons par la suite.

C'est donc ce revirement du regard sur le monde, cette humilité par rapport à son rôle d'artiste, qui à la fin décide de simplement contempler, écouter, regarder ce qui compose la vie, qui est au cœur de la poésie pongienne. Cette ouverture vers ces « instances muettes », vers toutes ces petites choses présentes dans le monde, peut faire émerger une nouvelle sensibilité créative chez l'artiste. Cela peut aussi faire écho avec ma propre démarche de musicien pour ce projet. Ce rapport au silence a été mis en avant dans des réflexions de John Cage autour de la musique, notamment dans son ouvrage *Silence* (2017).

2.1.2 Le silence à la lumière de la musique expérimentale

Transposé à l'univers musical, la notion de silence est elle-aussi primordiale. À l'écoute d'une œuvre, on voit souvent l'importance de marquer des silences, de retirer des éléments dans une composition afin de créer un sentiment d'attente ou de solliciter l'imaginaire de l'auditeur. Mais porter son attention au silence, c'est aussi une manière de redéfinir l'écoute et son rapport au monde.

John Cage, compositeur, poète et plasticien originaire des États-Unis, figure importante du mouvement Fluxus lui-aussi, a mis la notion de silence au cœur de sa réflexion mais également au cœur de sa démarche. Pièce majeure de la musique contemporaine et jouée par le pianiste et musicien expérimental David Tudor le 29 août 1952 au Maverick Concert Hall de Woodstock, la très célèbre œuvre *4'33"* de John Cage, pièce de silence, est composée justement par tous les sons environnants que l'auditeur va entendre ou créer pendant la représentation du morceau. Des murmures du public au bruissement du vent à l'extérieur, jusqu'au gouttes de pluie sur le toit, c'est une multitudes de sons annexes, qui finalement composent la pièce. Non sans une certaine subversion, cette pièce fut créée par Cage à la suite d'une expérience vécue dans une chambre anéchoïque de l'Université de Harvard, salle d'expérimentation dont les parois absorbent toutes ondes sonores, plongeant la personne dans le silence le plus complet.

Dans *Silence, conférences et écrits*, John Cage (2017, p. 9) relate son expérience au sortir de cette chambre sourde : « j’entendis deux sons, l’un élevé, l’autre bas. Quand je décrivis cela à l’ingénieur de service, il m’expliqua que le son élevé était mon système nerveux et en activité, le son bas mon sang en circulation. Jusqu’à ce que je meurs, il y aura des sons. » C’est l’une des expériences qui a poussé Cage à créer *4’33* ». L’artiste invite en somme le public à réécouter le monde, à se pencher sur l’invisible. C’est dans cette mesure que l’on trouve un écho avec la démarche de Ponge, l’art pouvant être ce sublime médium pour dévoiler le mutisme du monde.

De ce fait, cette attention portée au silence, permet de faire émerger un monde sonore, comme lorsque Ponge fait émerger la matière poétique des choses par son regard. John Cage prêche pour un « tournant psychologique » par rapport à l’appréciation de l’univers sonore et des sons qui composent le monde : Il nous dit : « On peut abandonner le désir de contrôler le son, laver son esprit de la musique, et se mettre à découvrir des moyens pour que les sons soient eux-mêmes plutôt que les véhicules de théories ou d’expressions toutes faites de sentiments humains. » (Ibid., p. 11) John Cage prend alors le parti pris des sons, plutôt que les limites de l’expression musicale codifiée. Là encore, l’ombre de Ponge n’est pas loin. Les sons font naître instinctivement des émotions chez l’être humain, une affirmation de la sensibilité, un émerveillement par « des rencontres avec la nature. » Les sons sont associés à des émotions propres à chacun : « La pluie qui tombe et la brume qui s’élève ne suggèrent-elles pas l’amour reliant le ciel et la terre ? (...) Qu’y a-t-il de plus fâché que la lumière de l’éclair et le son du tonnerre ? » (Idem.)

Appréhender le silence et les choses muettes de notre monde nous amène à nous émerveiller, à déceler une multitude de potentialités esthétiques et émotionnelles. La musique, abordée via ce prisme, se redéfinit totalement, et chaque élément, chaque chose qui compose la vie possède un intérêt porté vers la création et le jeu. Tout cela ouvre un extraordinaire champ des possibles dans la notion d’écoute et de ce qui peut être perçu dans les environnements sonores.

Ainsi, écouter davantage l’environnement autour de moi lors de mes *soundwalks* en forêt ou à la boulangerie par exemple (voir annexe 4), ou poser mon oreille sur l’objet sonore qu’est le pain, ont été pour moi des manières d’agréer ma composition et parfaire ma vision musicale pour ce

projet. C'est aussi ce qui m'a permis de donner une couleur plus organique et naturelle à ma composition, tout en incorporant l'esthétique d'une certaine modernité technique.

2.2 La vie, le bruit, la musique

J'ai aimé aborder ce principe de modernité dans le son à travers ma démarche de *field recording* à la boulangerie. Alors que je ne m'y attendais pas, au détour de mon écoute, j'ai pris conscience que la boulangerie était baignée dans un univers sonore extrêmement mécanisé. Une multitude de sons de machines autres que ceux que je voulais enregistrer se présentait à moi. Cette couleur très mécanique et technologique dans l'environnement sonore résonnait finalement assez bien avec mon envie de retranscrire l'univers de Ponge et du pain à travers la musique électronique et un médium de diffusion actuel tel qu'un dôme de haut-parleurs. Mon travail de composition à partir des enregistrements vise également à déceler dans chaque son, une essence, une forme et un contexte qui agrémentent ma pratique musicale. La question de l'environnement sonore n'est donc pas si loin.

2.2.1 L'écoute et l'environnement sonore

Dans *Le promeneur écoutant* (1993, p. 89), Michel Chion nous parle de l'environnement comme un terme qui « coagule la cause et l'effet, le milieu producteur de sons et les sons produits, confortant ce qu'on peut appeler le préjugé naturaliste. » Ce préjugé suppose « qu'à une cause déterminée correspondrait naturellement un son et réciproquement ; et que le son est censé illustrer tout aussi naturellement cette cause. » En réponse à ça, Chion nous explique que les sons ne désignent pas leur origine forcément mais que l'humain associe des correspondances apprises dans sa vie, dans sa culture personnelle, notamment influencée par la vision que l'on a des choses susceptibles de produire du son. Il nous dit (Ibid., p. 89) : « On ne reconnaît donc pas tant la source d'un son, qu'on ne reconnaît une forme-matière sonore type qui est associée éventuellement, par apprentissage, à une nature de cause. »

Ma pièce musicale peut contenir des éléments qui sont en lien avec cette distinction. Chion propose une terminologie permettant de distinguer la relation entre le son et la cause, un « son-chose » et

« son de la chose » en somme. Dans mon cas, mes enregistrements sur le terrain à la boulangerie ont révélé par exemple, qu'un « son de pain » renvoie en réalité à tous les sons faits avec du pain, que ceux par l'interaction du travail de boulanger avec ses outils, ses machines, ses mains, le pain dans ses différents états, de la pâte à la tranche coupée, au bruit que fait le couteau sur la planche à pain par exemple. D'un autre côté, la logique de Chion, nous amène à penser que le « son-pain » correspondrait donc au son réel du pain, au crépitement qu'il fait à la sortie du four par exemple et que le boulanger formule en « pain qui chante ». Ainsi ma pratique de *field recording* et d'intégration de musique bruitiste dans mon processus sont en lien avec la question de l'environnement sonore et de la subjectivité de l'écoute.

L'écoute est primordiale quand il s'agit de s'intéresser à l'environnement sonore. Daniel Deshays (1999, p. 69) explore la notion d'écoute dans son essai *De l'écriture sonore*. L'auteur décrit le sonore comme un monde immatériel mouvant dans lequel les bruits sont des matières qu'il faut saisir. Mais contrairement à l'œil qui peut davantage parcourir un plan à son rythme, Deshays nous dit que « l'oreille saisit au vol ce qu'elle peut quand elle le peut. » L'environnement sonore apparaît alors comme une « matière sonore fluide » qui évolue au gré de l'espace dans laquelle il se trouve, en confrontation avec lui-même : « insaisissable, cette matière est toujours en transformation, en perte de l'intégrité de son état d'origine, voire en refabrication permanente, renouvelée par les amplifications de ses réflexions, les détimbrages de ses échos sur les parois des espaces qui l'entourent » (Ibid., p. 69). Ce rapport cinétique à l'environnement sonore confronte donc l'auditeur à l'imprévu permanent, où il ne peut jamais envisager « une globalité de perception. » La répétition et l'enregistrement permettent donc de fixer le sonore mais c'est aussi tout l'imprévu qui l'entoure qui se voit supprimé.

Pauline Oliveros, éminente compositrice originaire des États-Unis et figure du développement de la musique électronique dans les années 1970, a également travaillé sur l'écoute. Cette dernière insiste cependant, que l'écoute peut être travaillée afin d'atteindre une autre sphère. Elle est à l'origine du concept de « deep listening ». Comme nous l'explique le site du Center for Deep Listening, l'écoute profonde explore la différence entre le caractère involontaire de l'audition et la

nature volontaire et sélective de l'écoute. En travaillant cette écoute, dans un processus proche de la méditation, à travers différentes méthodes, l'auditeur perfectionne son rapport au monde :

« [deep listening] cultivates a heightened awareness of the sonic environment, both external and internal, and promotes experimentation, improvisation, collaboration, playfulness, and other creative skills vital to personal and community growth. » (Center for Deep Listening, 2021, paragr.1)

Pauline Oliveros défend le rôle de l'engagement dans l'écoute et différencie l'écoute de l'ouïe. Dans son ouvrage *Deep Listening, a composer sound practice*, elle précise que très peu des informations que l'oreille transmet au cerveau sont perçues à un niveau conscient. Par l'écoute profonde, il s'agit donc d'élargir notre perception de chaque son en l'intégrant dans sa globalité spatio-temporelle :

« Simultaneously one ought to be able to target a sound or sequence of sounds as a focus within the space/time continuum and to perceive the detail or trajectory of the sound or sequence of sounds (...) such expansion means that one is connected to the whole of the environment and beyond » (Oliveros, 2005, p. 23)

L'écoute profonde permet donc de couvrir un champ de possibilités sonores qui emmèneraient l'individu au-delà des limites de sa conscience. J'ai moi aussi dans ma démarche de *field recording* en forêt, pratiqué sans le savoir le deep listening : à l'écart de mes comparses, j'essayais de tendre l'oreille, de prendre conscience au maximum de toutes les ambiances automnales très subtiles, de faire le tri dans tout ce que mon oreille entendait inconsciemment.

Ainsi, la place de l'humain par rapport à son environnement sonore est un concept primordial. Comment celui-ci peut-il être influencé par ce qui l'entoure ? Quel est ce lien qui unit les gens, le son et l'environnement ? Cette question a été au cœur des réflexions du projet World Soundscape Project mené par Murray Schafer au début des années 1970. Le but principal du WSP a été d'élever la conscientisation des effets du son sur la condition humaine en analysant et assemblant des sons de l'environnement à travers des données, des enregistrements, sondages, ateliers, œuvres artistiques et travaux de recherches. Le terme de « paysage sonore » a donc émergé de cette

recherche. Brandon Labelle (2015, p. 199) rapporte la définition de Paul Rodaway, géographe britannique, à propos du paysage sonore :

« The soundscape is the sonic environment which surrounds the listener. The hearer, or listener, is at the center of the soundscape. It is a context, it surrounds and it generally consists of many sounds coming from different directions and of differing characteristics...Soundscapes surround and unfold in complex symphonies or cacophonies of sound. »

On conçoit dès lors que le paysage sonore comprend tout ce qui existe autour de nous, ce dont nous faisons parti en tant qu'humains. Voilà pourquoi j'ai choisi d'illuminer à ma manière le paysage sonore de notre routine de vie quotidienne. Je m'inspire de ces travaux en exposant les auditeurs, au centre d'un paysage sonore altéré, non sans une touche de légèreté et d'humour, à l'hétérophonie de notre quotidien. La dernière partie de ma composition est en effet une retranscription de l'hétérophonie qu'on peut entendre quand on mange notre petit-déjeuner.

Par ailleurs, ma pratique du *field recording* a eu une forte influence dans mon rapport à l'écoute de l'environnement. Que ce soit en boulangerie où j'ai pris conscience du chaos sonore qui prédominait dans l'espace, dû aux machines, c'est également lors d'un *soundwalk* en forêt que j'ai pris conscience de la présence quasi systématique d'un bruit de fond industriel. Tandis que j'approchais mon micro des branches et des feuilles caressées par le vent, j'entendais toujours au loin, la route, ou le passage d'un avion... Ma sensibilité esthétique à l'environnement sur le moment fut affectée par la présence technologique. En effet, peu d'environnements aujourd'hui ne sont pas mécanisés, ce qui nous amène à explorer la notion de techno-esthétique menée par Gilbert Simondon.

2.2.2 La techno-esthétique

Dans un article confrontant les réflexions de Simondon et John Dewey, Elisa Binda (2015, p. 2) revient sur la définition que donne Simondon à propos de la techno-esthétique. Elle nous dit :

« Considérer la catégorie du sentiment techno-esthétique comme plus primitive que celle du sentiment esthétique seul revient à reconnaître que l'*aesthesis*, dans son fond, a toujours été connectée avec les éléments techniques qui nous permettent d'articuler

notre relation sensible au monde. Nous assistons ici à l'émergence, dans la philosophie simondonienne, d'une esthétique qui pose au centre de sa réflexion l'interaction entre la sensibilité du corps humain et ce que cette sensibilité rencontre, reçoit et élabore »

Cela traduit donc un rapport très empirique à la réalité esthétique. Comme s'il existait un « prolongement de la vie dans des artefacts techniques » (Idem.), où ce que l'on peut ressentir émotionnellement vient d'une confrontation avec un élément technique. Simondon (1982, p. 383) explique dans sa lettre *Réflexions sur la techno-esthétique* à Jacques Derrida en 1982 que la techno-esthétique ne s'affirme pas dans la contemplation mais bien « dans l'usage, dans l'action ». Ainsi, c'est « l'engagement d'un corps entièrement ouvert et sensible qui, dans son prolongement, peut se manifester en faisant ainsi émerger, de manière plus intense un sens de la vie immédiate. » (Binda, p. 5). Ma présence à la boulangerie fut déconcertante dans la mesure où la perception esthétique que je pensais avoir vis-à-vis du pain, la volonté d'enregistrer de manière très précise ses textures, sans altérations extérieures, fut totalement modifiée à cause des instruments mécaniques autour de moi. En somme, j'ai construit ma sensibilité et mon interaction avec le milieu qu'était la boulangerie, influencé par le voile technique présent sur le moment : travail des pâtisseries dans le fond de la boulangerie, ronronnement permanent du réfrigérateur, cliquetis de pièces de monnaie et de caisse automatique à l'avant du magasin. C'est cette appréciation *in situ*, ma présence active, qui devint une motivation pour privilégier tels ou tels choix dans mon expression esthétique, car j'ai décidé d'inclure cette couleur mécanique à mon œuvre dans le rendu des enregistrements de terrain, des échantillons musicaux utilisés et du dispositif de diffusion.

Ainsi, le fait que la dimension sonore de mon projet incorpore cette couleur technologique, basée autour d'enregistrements des différentes textures du pain, à des enregistrements faits dans une boulangerie, à des sons traditionnellement catégorisés comme non-musicaux, tout cela peut être mis en perspective avec la démarche de nombreux artistes et acousticiens avec ce que l'on appelle : la musique bruitiste.

2.2.3 La musique bruitiste

Comme évoqué plus haut avec la cuisine, le mouvement futuriste italien, avec pour figures de proue Luigi Russolo et Filippo Tommaso Marinetti, a érigé une nouvelle vision vis-à-vis de la musique. Tournés vers l'avenir et glorifiant le fruit des révolutions industrielles et des nouvelles inventions technologiques, les futuristes rejettent la morale bourgeoise et les codes de l'époque. Naît alors une volonté de penser une musique tournée vers les bruits de la modernité. Dans son manifeste *L'Art des Bruits* (1913), Russolo prône que le bruit ouvre une palette riche en textures et en sonorités. Guillaume Kosmicki (2009, p. 70) développe un point intéressant sur l'intention de Russolo de classer les bruits et de les imaginer selon des caractéristiques harmoniques :

« Russolo maîtrise parfaitement la question esthétique de la séparation du bruit et du son qui a cours alors. Pour lui, les vibrations irrégulières du bruit peuvent cependant laisser passer un accord dominant, ce qui permet d'en jouer avec une certaine variété de tons sans perdre sa caractéristique, (...) le timbre qui le distingue »

Russolo va jusqu'à créer des *intonarumori*, des instruments dédiés à diffuser et triturer ces sons-bruits tels que le bourdonneur, l'éclateur, le siffleur, le glouglouteur ou encore le renâcleur. J'ai, moi aussi, prêté attention aux « vibrations irrégulières » de certains bruits dans ma pièce, notamment toutes les textures de pain ou les mastications. Mon travail d'orchestration de ces bruits au sein de chaque piste dans mon logiciel, avec les effets numériques correspondants, rappellent la posture de Russolo.

Nous avons abordé ici quelques concepts qui vont de pair avec ma pratique de composition pour mon projet *Dans le four stellaire*. Toutefois, nous avons besoin d'approcher maintenant des concepts visant à définir d'autres éléments fondamentaux de ma recherche-crédation, à savoir la narration via la mise en espace du sonore et le principe d'immersion pour le public.

2.3 Immersion sonore et mise en espace de la narration

2.3.1 Terminologie

Afin de mieux comprendre notre réflexion, il serait d'abord question de donner une méthodologie générale, d'amener quelques précisions quant à certains termes que nous allons utiliser ici. Ces définitions concernent principalement l'étape de mon travail liée à la mise en espace de mon projet musical, étape nécessaire au rendu final. Nous évoquons ces termes à la fin de mon cadrage conceptuel ainsi que dans la quatrième partie consacrée à l'élaboration de ma pièce *Dans le four stellaire*.

Dans ce document, qu'entendons nous exactement par mise en espace ? Par mise en espace, j'évoque l'idée que mon travail a été d'utiliser l'espace au sein de mon processus de création sonore pour en venir à sa représentation auprès du public. Au même titre que la mise en scène au théâtre désigne l'articulation des décors, le placement des acteurs sur les planches, la manière dont ils s'expriment sur scène, la mise en espace du sonore dans mon projet commence dès lors que j'ai imaginé l'articulation poétique pongienne comme vecteur d'une expression spatiale. Le placement de la voix, l'idée que tel ou tel élément musical aura sa place au sein d'une partition qui est le dispositif dôme, mais aussi le placement des auditeurs en son centre, sont autant d'éléments qui traduisent une mise en espace de la musique. De plus, celle-ci apparaissait déjà avant l'arrivée des haut-parleurs et des technologies. Il est connu que les différents instruments dans un orchestre sont placés selon une logique spécifique pour mieux s'accorder avec l'acoustique de la salle de concert. Comme le rappelle Ariane Dutto (2009, ¶ 4) dans un article en ligne, Wagner par exemple répartissait ses instruments « sur 6 estrades, les plus sonores sur l'estrade la plus basse au fond et les violons sur la plus haute permettant aux sonorités de fusionner bien mieux que par avant. » En somme, lorsque je parle de mise en espace dans ce travail, je parle avant tout de mon intention d'utiliser l'espace dans sa globalité en tant que partie intégrante de ma composition.

Dès lors, qu'entendons-nous par spatialisation dans ce mémoire? Lorsque j'évoque la spatialisation, j'ai davantage à l'esprit la dimension technique qui m'amène à concrétiser mon intention de mise

en espace du sonore. Ma spatialisation a été pensée et prend vie notamment grâce au logiciel SPAT Revolution et à tous les paramètres que j'affecte à mes sources sonores pour les diffuser, les mettre en mouvement, leur donner l'ouverture, la vitesse ou la lenteur adéquate, en somme les diffuser concrètement dans le haut-parleurs. La spatialisation est dans mon cas est le procédé technique par lequel la mise en espace se fait.

Finale­ment, à partir d'une réflexion sur la mise en espace des éléments compositionnels, de sa mise en œuvre grâce à la spatialisation dans le dôme, on en vient à définir l'immersion. L'immersion est la résultante émotionnelle, perceptive, du public vis-à-vis de mon œuvre. Grâce au travail de spatialisation, à toute cette chorégraphie du sonore, le public aura un sentiment particulier, une expérience d'écoute unique le plongeant dans un univers propre à l'œuvre. L'immersion se définit principalement à travers le prisme de l'auditeur, elle peut être changeante selon l'expérience de chacun et sa place au sein du dôme. L'immersion se fait également à travers l'engagement du public dans l'écoute. Mais pour aller plus loin d'un point de vue conceptuel, comment pouvons-nous interroger l'immersion ?

2.3.2 L'immersion

Le caractère illustratif de ma composition par rapport au poème de Ponge permet à l'auditeur de visualiser des images, des paysages, en rapport avec les mots du poète qu'il entend. En art numérique, l'immersion est un enjeu majeur, puisqu'elle consiste à faire ressentir à une personne qu'elle a quitté le monde réel pour être « présente » dans un autre environnement. La notion d'immersion est un concept au cœur de mon projet.

Au sens propre, le terme *immersion* renvoie au fait d'être immergé, comme lorsqu'un objet est plongé dans un liquide par exemple. Le dictionnaire Larousse en ligne, définit aussi l'immersion comme « le fait de se retrouver dans un milieu étranger sans contact direct avec son milieu d'origine ». David Ledoux (2019, p. 7) rappelle que l'immersion est un processus d'action, « l'état en acte d'un corps » et non simplement le fait déjà accompli d'être immergé. Dans mon cas, la position des auditeurs au centre du dôme, en position assise est primordiale afin de comprendre tous les

enjeux d'enveloppement sonore. Pour vivre au maximum l'immersion, l'auditeur doit adhérer, s'engager dans la configuration proposée : « l'immersion, c'est donc la capacité d'accéder à un univers proposé et de rendre cet univers accessible à soi-même » (Ibid., p. 8).

Le Laboratoire de Cyberpsychologie de l'Université du Québec en Outaouais (UQO) fait référence dans une publication en ligne à différentes écoles de pensées qui ont abordé la notion d'immersion dans un environnement virtuel. Entre autres, celle de Witmer et Singer aborde l'immersion d'un point de vue psychologique comme étant la perception d'être « enveloppé par », « inclus dans » et « en interaction avec » un environnement fait de stimuli et d'expériences. D'autres chercheurs comme Bystrom, Barfield et Hendrix ont eux abordé la question d'un point de vue technologique, dans le sens où l'immersion serait fournie par un « input » sensoriel multimodal à l'utilisateur. Comme l'explique Chantal Dumas (2012, p. 12) dans son mémoire *Le vivant bruit du corps, exercice no 2* ces définitions peuvent servir à « préciser la signification du concept de l'immersion dans le domaine de l'acoustique. » Les sources sonores diffusées dans les haut-parleurs étant les « inputs » et la mise en espace de notre composition via la disposition des haut-parleurs provoquant l'enveloppement de l'auditeur dans l'univers sonore. La publication de l'UQO met en exergue le principe de présence comme corrélation à l'immersion, étant la résultante de la perception. Chantal Dumas (Ibid., p. 13) explique cette « approche de reproduction artificielle de caractère spatial du son [...] la simulation de la perception (stéréophonie et techniques binaurales). » Selon elle, « la simulation de la perception reproduit une image sonore plus ou moins approximative de la topographie sonore. Elle comprend les approches de mixage traditionnelles pour haut-parleurs, écouteurs et les techniques binaurales. » (Idem.). Ainsi, toutes ces modalités conduisent à une stratégie d'enveloppement par le son du public, propice à nourrir chez lui un sentiment de satisfaction. Dans leur *Répertoire des effets sonores*, Jean-François Augoyard et Henri Torgues (1995, p. 57) définissent l'effet d'enveloppement comme :

« la sensation d'être environné par une matière sonore ayant la capacité de créer un ensemble autonome qui prédomine sur les autres éléments circonstanciels du moment. L'effet d'enveloppement s'applique parfois à des situations négatives, mais il provoque le plus souvent des réactions analogues à celles de l'envoûtement : sidération, ravissement »

L'essence de mon projet repose donc sur ces concepts d'immersion et d'enveloppement par le son, dont les retombées sensorielles sur le public sont primordiales. Avec ce travail de spatialisation, j'ai, en plus d'une démarche technologique et sonore, essayé d'aborder l'espace d'un point de vue poétique : composer musicalement en intégrant mouvements et mise en espace des sons, toujours dans l'objectif de traduire les métaphores poétiques de Ponge.

Ainsi, pour intégrer au maximum le texte et les intentions du poète à une œuvre immersive, il s'agissait aussi de réfléchir plus largement à ce que peut être la mise en espace du sonore dans une démarche musicale, mais aussi dans un contexte où la narration est de mise, comme au théâtre par exemple.

2.3.3 La mise en espace

Pour commencer, bon nombre de termes utilisés par Ponge (1989, p. 46) renvoient à des éléments géographiques ou spatiaux. La surface du pain donne « une impression quasi panoramique », l'auteur énumère des noms de chaînes de montagnes également avec les « Alpes, le Taurus ou la Cordillère des Andes » (Idem.). Le lexique de la géographie continue également avec le terme « plans [...] si nettement articulés » (Idem.). L'énumération de « sous » avec « sous-jacente » et « sous-sol » (Idem.) traduit cette notion de disposition et d'espace donnant un effet de superposition dans les éléments. Le pain est d'abord vu dans son ensemble, puis on rentre dedans et finalement, on le met dans notre bouche.

Dans un entretien avec Maria Harley, Iannis Xenakis revient sur les problématiques relatives au rôle de l'espace dans la musique, les dimensions spatiales, la hauteur et le mouvement des sons et comment cela peut influencer l'espace acoustique de performance. Xenakis revient notamment sur l'influence de la notation musicale, comme étant précurseuse d'une conception spatiale de la représentation du son : « Notre reconnaissance de ce que sont le haut et le bas vient de notre expérience existentielle; ainsi, la dimension de hauteur physique associée aux fréquences nous permet de les manipuler plus aisément. » (Xenakis, 1994, p. 10) Le principe de continuité est aussi un facteur clé de la notion de mouvement, propre à la spatialisation. Plus que la simple distance

entre des haut-parleurs, c'est aussi la vitesse à laquelle on déplace le son qui influence l'espace de l'auditeur. J'ai essayé d'appliquer cette démarche, notamment dans le passage du four, avec une accélération progressive des sources sonores tout autour de l'auditeur, symbolisant le mouvement effréné et la transformation rapide de la pâte en pain pendant la cuisson.

Daniel Deshays, dans le cadre de son travail de réalisateur sonore pour le théâtre, marque l'importance du son pour créer les mises en scène. Dans *Le son comme « condition d'existence des espaces »* (2012, p. 1), entretien réalisé par Anne Pellois, il revient sur la complexité d'introduire des objets sonores dans l'entrée en scène. Il nous dit que les « objets vont parachuter un autre réel [...] la temporalité du son enregistré n'est pas celle du son direct, des voix et des sons produits par les acteurs sur scène. » Il s'agit donc de prendre des précautions quant à l'arrivée de certains sons dans les différents espaces de la mise en scène, afin de ne pas trahir les intentions du texte, l'émotion produite par les acteurs :

« Le son pour nous, ce sont des météorites qui pleuvent sur la scène. On ne peut pas parachuter les éléments sonores sans précaution. À chaque fois que c'est fait sans être pensé, cela ne marche pas. L'objet se voit, il est lourd, il casse complètement ce qui était en train de se construire ou ce qui se poursuit. » (Deshays et Pellois, 2012, p. 2)

Deshays prend l'exemple d'un son de pluie dans une mise en scène. Le compositeur ne peut se permettre de laisser un bruit de pluie pendant tout un acte, par-dessus le texte, car la pluie aura « un effet de présence trop grand par rapport à notre conscience de l'existence de la pluie dans le réel ». Le réalisateur sonore doit donc adapter la structure de diffusion du son aux différentes prises de conscience du spectateur :

« Pour faire passer la séquence sonore, nous sommes obligés de la découper pour la réintroduire démontée, afin de susciter des sortes d'éveil successifs et ponctuels de conscience. [...] Finalement, c'est en multipliant ces instants de prise de conscience, que chacun se sentira concerné, parce que l'objet sera un objet extrêmement fin, délicat, inattendu, dont on ne prévoit pas la provenance. » (Idem.)

Cette façon d'appréhender la diffusion des sons dans l'espace au service de la narration, de laisser les silences qu'il faut au bon moment, pour finalement laisser l'auditeur respirer, penser, se laisser

imprégner par chaque ambiance et chaque son, m'a beaucoup inspiré dans la composition et la spatialisation de ma pièce. Le poème de Ponge est dans mon cas appréhendé comme le texte d'un acteur de théâtre, à la différence que je peux le découper et le modifier à ma façon. La musique et les sons entourant certaines expressions et mots de Ponge (1989, p. 46) dans ma pièce, tels que « elles se détachent alors les unes des autres » (Idem.) et « mais brisons-là » (Idem.) ont été travaillées de manière à laisser respirer le texte, marquer une rupture délicate, en silence, pour mieux introduire les sons par la suite et laisser l'auditeur comprendre le sens de l'expression. En spatialisant, j'ai aussi voulu créer des espaces ayant une signification par rapport au texte joué. Le passage sur la « masse friable » (voir annexe 5.1) en est l'un des exemples, puisque le son de grésillement du câble audio est joué de part et d'autre du dôme tout autour du public, comme si la musique elle-même était friable et en décomposition. J'ai essayé ainsi de jouer avec la conscience de l'auditeur, sur sa surprise à l'écoute d'une dégradation des haut-parleurs, qui est en réalité voulue et artificielle.

CHAPITRE III

CADRAGE DE L'ŒUVRE

Dans le four stellaire se situe dans les domaines de la musique expérimentale, immersive et spatialisée, avec pour thème la poésie pongienne et cette idée sous-jacente au recueil *Le Parti Pris des Choses* de s'inspirer des petites choses de la vie quotidienne, notamment l'objet qu'est le pain et son processus de fabrication. Mon projet a su trouver écho dans un corpus de références médiatiques bien spécifiques, dans lesquelles les artistes ont mis au cœur de leur esthétique et pratique, la matière culinaire, le rapport à la fabrication d'aliments, à l'expérience autour de nos habitudes quotidiennes, et comment ils arrivent à en jouer à travers le médium sonore et la création médiatique contemporaine.

3.1 *Practices of Everyday Life : Cooking*, Navid Navab (2014)

Practices of Everyday Life : Cooking est une performance audiovisuelle créée par Navid Navab mettant en scène le chef cuisinier Tony Chong en train de réaliser une recette. Sur scène, devant un grand écran et derrière un plan de travail, ce dernier manie des aliments, des ustensiles, des épices. On assiste alors à une performance virtuose dans laquelle chaque mouvement du cuisiner, chaque ingrédient et matériel, sont « augmentés » pour devenir des instruments en temps réel, modifiant l'environnement sonore et les visuels à l'écran (voir annexe 2.1).

Une des similarités avec mon projet est que Navab a travaillé son œuvre avec un jeu de miroir entre le type de mouvement du cuisinier et le type de son qui est joué. Grâce à des instruments d'interaction, des capteurs, des senseurs, une vidéo réactive, tous intégrés à la scénographie, les

actions du chef prennent vie en musique et en image. Le cuisinier devient alors une sorte de chef d'orchestre culinaire, jouant avec les sonorités comme il joue avec les aliments.

On peut voir une ressemblance avec les intentions derrière mon premier test de performance avec senseurs (voir annexe 3.2). Je touchais la surface du pain pour y déclencher une texture associée avec en fond un cadre sonore expérimental. Dans ma pièce, j'ai aussi eu le goût d'associer un bruit ou un mot de Ponge avec effet musical, comme une sorte d'illustration sonore. Par exemple, pour l'expression « une masse amorphe en train d'éructer », dès que l'on entend « éructer » on perçoit des percussions grossières et abrasives et la voix de Ponge est soumise à un effet lui donnant l'impression d'éructer elle-même. De plus, lors du passage où « la masse en devient friable » j'ai associé un bruit de crôte emiettée avec le grésillement intense d'un câble audio. L'autre similitude qui a attiré mon attention est bien entendu le thème abordé par Navab, qui utilise une scène de la vie quotidienne, la préparation d'un repas, ainsi que le rituel lié à l'univers culinaire comme socle d'une création médiatique expérimentale. De très jolis passages de son œuvre révèlent une esthétique étoilée et stellaire dans les visuels, chose qui m'a beaucoup inspiré également (voir annexe 2.1) Je reconnais dans sa démarche la même intention de rendre moderne et de donner une nouvelle perception de l'univers culinaire au spectateur.

La principale différence avec mon projet est la dimension visuelle de l'œuvre de Navab dans lesquelles les captations vidéos et les effets visuels jouent un rôle majeur. J'ai pour ma part privilégié le sonore voulant me concentrer sur l'immersion de l'auditeur via le dispositif du dôme. La scénographie quant à elle, reconstituant la cuisine, avec tous ses ustensiles, se différencie aussi de mon projet, qui lui se base sur des enregistrements en amont du boulanger. Si l'on peut entendre dans ma pièce, des bruits de couteaux, de bouilloire, de grille-pain, ces objets ne font pas partie d'une scénographie particulière pour mon projet, ne voulant pas détourner l'attention de l'auditeur vers des éléments visuels afin qu'il puisse se concentrer sur le son. De plus, l'œuvre de Navab n'est pas figée dans le temps. Cette dernière évolue et change selon les attitudes du cuisinier, ce qui crée beaucoup plus de variations sonores improvisées sur le moment. Pour ma part, mon œuvre se situe dans la lignée de ce que Michel Chion (1991) appelle l'*Art des sons fixés* et a été entièrement

composée selon une chronologie précise, avec une introduction et une conclusion. Lui accorder une place à l'improvisation et à l'aléatoire reviendrait à revenir vers une performance, or ce n'est pas mon but.

Pour conclure, même si le rendu est évidemment différent, c'est cette association esthétique entre matière, geste et son qui m'a grandement inspiré. Cette intention de mettre en musique le son des aliments, de la cuisine, des gestes du chef, rejoint mon envie d'illustrer de manière sonore la fabrication du pain et le pain lui-même. L'association musicale qu'il fait entre les sons, les textures, leurs formes, leur tonalité coïncident habilement avec les objets, les gestes et les ingrédients utilisés. J'ai beaucoup aimé cette esthétique de la détérioration (l'ajout de glitches etc.) et j'ai voulu en intégrer dans mon projet. Le passage de la « masse friable » en est un bon exemple, car en jouant et diminuant les transitoires sur la voix du poète et sur les échantillons de croûte, on a l'impression que la musique se détériore, s'efface progressivement.

3.2 *The Raw and The Cooked*, Jan Jelinek (2021)

D'abord conçu comme une pièce radiophonique pour la radio allemande SWR2, l'album du compositeur électronique allemand Jan Jelinek intitulé *The Raw and The Cooked* sorti en 2021 sur le label allemand Faitiche, peut également trouver sa place dans mon corpus médiatique (voir annexe 2.2). Cet album rassemble cinq collages sonores qui traitent de la consistance de la matière et sa mutation. L'album est basé sur la performance de trois artistes. Thomas et Renée Rapedius ont été enregistrés en train de manipuler et concevoir des objets en papier et en métal, tandis que Peter Granser lui, brisait du verre, pliait du métal, brûlait du bois et s'adonnait au rituel de la cérémonie du thé japonais. L'album est donc le résultat de la captation de ces processus de transformation de la matière sous forme de sons, s'ajoutant à tout un travail de synthèse sonore de la part Jelinek.

Ainsi, l'album de Jan Jelinek possède beaucoup de similarités avec mon projet . En effet, de longs morceaux de musique électronique *drone* sont agrémentés de sonorités liées au solide, brut, bouillant, liquide, brisé, plié. La matière est racontée, telle une trame, au fil de ses différents états

par la musique. On ressent vraiment cette sensation liée à l'univers de la cuisson, aux choses qui craquent, qui dérangent. Cela correspond à mon sujet et à l'univers sonore lié à la fabrication du pain. Lors de ma session de *field recording* à la boulangerie, le boulanger a enchaîné bon nombre d'étapes, toutes avec un univers sonore singulier : la formation des pâtons, le mélange de l'eau, des graines, de la levure et de la farine dans le pétrin ou encore la cuisson dans le four, en activant les différents outils et machines. Je n'ai gardé cependant que quelques moments dans ma pièce.

De plus, comme on peut l'entendre à l'annexe 2.2, on ressent une esthétique semblable entre ma composition et celle de Jelinek. On devine dans la Partie II de son œuvre, énormément de textures craquantes, le crépitement du feu, des fracas métalliques qui peuvent rappeler les sons de miettes et de croûte de pain frottées entre les doigts. J'avais tout comme lui, envie de laisser place à la progression lente des sons et des textures, les laisser envahir l'espace. Je peux donc comparer en quelque sorte son travail au mien à celui des artistes qui ont collaboré avec lui, car j'ai moi aussi du manipuler directement le pain et l'enregistrer afin d'en extraire des textures sonores.

La manipulation des objets par des personnes externes comme étant un point de départ de l'esthétique sonore m'a poussé à enregistrer les gestes du boulanger et le bruit du pain au contact de sa peau et des outils. La matière est racontée, telle une trame, au fil de ses différents états par la musique. C'est ce dont je me suis inspiré pour ma composition : retravailler et illustrer le texte de manière sonore au gré des différentes textures du pain, liées aux étapes faites par le boulanger. L'écoute de ce projet m'a poussé vers des sonorités plus sombres, se rapprochant de style *drone*.

Toutefois, une des différences avec mon projet, est que l'univers sonore de l'album est lié à des états venant de plusieurs objets contrairement au mien où j'ai choisi de me focaliser sur le pain, à travers, entre autres, ses changements de formes et de textures lors de la fabrication. Une autre différence réside dans la structure de son œuvre et le rendu sonore. Je pense que mon projet, dans sa structure possède plus de variations dynamiques. Même si il y a des passages ambiants, *Dans le four stellaire* contient davantage de changements mélodiques rapides, de ruptures, de glissements, de manières d'utiliser les échantillons, et sa construction suit celle du poème de Ponge, contrairement à Jelinek qui propose de longs passages et des enchaînements plus fluides entre les

parties, sans silence. J'ai également utilisé des sons externes (eau, montagnes, prairies, petit déjeuner) pour illustrer mes passages comme le ferait un bruiteur au cinéma. Il n'y a pas non plus de voix dans l'album de Jelinek, contrairement à moi. Pour finir, si le premier medium de diffusion de Jelinek était radiophonique pour ce projet, j'ai pu utiliser un medium d'écoute favorisant encore plus l'immersion des auditeurs, via le dôme de haut-parleurs.

3.3 *Bread and Water*, Alison Knowles (1993)

Bread and Water est une oeuvre de l'artiste, compositrice et poète américaine Alison Knowles. Rattachée au mouvement Fluxus et ayant été à l'avant-garde artistique new-yorkaise aux côtés de John Cage ou encore Dick Higgins, la pratique d'Alison Knowles est définitivement multidisciplinaire, mêlant aussi bien la gravure et l'impression, que les installations ou les expérimentations par le son. Knowles a toujours eu à cœur de mettre la vie au centre de son œuvre. Bon nombre de ses projets ont pris pour sujet l'univers de la nourriture, non sans une grande part d'absurde. On pense notamment à *The Identical Lunch*, série de « performances-repas », tirés ensuite en sérigraphies, dans laquelle se mêlent photos et témoignages de participants après avoir mangé des sandwiches lors d'un repas collectif.

C'est aussi un élément comestible que Knowles a décidé de mettre en avant pour *Bread and Water*, et celui-ci m'intéresse tout particulièrement car tout comme moi, il s'agit du pain. Le recueil *Bread and Water* part de la fascination d'Alison Knowles pour les bosses, les fissures et les craquelures présentes sur la surface de pains qu'elle a fabriqués. Après en avoir tiré des photocopies, cette dernière décèle une ressemblance entre les textures du pain et la forme de rivières, de marais, de cours d'eau et de lacs (voir annexe 2.3). En utilisant ensuite des cartes du monde et des atlas, l'artiste fait correspondre les motifs de chaque pain à de véritables rivières et paysages naturels. Le résultat est une série de 17 impressions et tirages sur palladium en noir et blanc mêtant en corrélation la croûte du pain, les rivières et des fragments de textes poétiques, géographiques et écologiques.

La découverte de cette œuvre fut assez étonnante pour moi car je trouvais frappante la ressemblance avec ma pratique, mais aussi celle de Ponge dans son rapport au pain. Tout d'abord, Knowles pose un regard émerveillé sur le pain en lui-même, voyant la croûte du pain comme un paysage, un aspect géographique et naturel. Dès le premier vers de son poème, Ponge définit aussi la surface du pain comme « merveilleuse » et lui donnant une impression « quasi-panoramique ». Knowles utilise les vrais noms de rivières et éléments géographiques pour ses poèmes, par exemple « The Amazon at Belém », « The Dnieper at the Black Sea » ou encore « Mouths of the Ganges at Calcutta ». Ponge lui compare la surface du pain aux chaînes de montagnes « les Alpes, le Taurus ou la Cordillère des Andes ».

Cette association textures du pain et éléments naturels, j'ai aussi tenté de la mettre en œuvre dans mon projet, non pas par le visuel mais par le son. Si l'on tend l'oreille, on peut entendre dans ma pièce se confondre le délicat craquement d'une baguette de pain avec le frottement léger des feuilles d'automne en forêt, notamment lorsque Ponge évoque les « feuilles et fleurs ». De plus, à l'évocation des chaînes de montagne par le poète, j'ai fait résonner dans ma pièce le glissement de l'aigle royal ainsi qu'une ambiance montagnarde où se mêlent cours d'eau, insectes et bruissement de vent. La métaphore de la mie et de l'éponge, je l'ai illustrée par le clapotement d'un ruisseau en forêt. Cette mise en relief de la nature dans l'illustration sonore du pain dans mon projet rejoint la vision pongienne et la démarche d'Alison Knowles. Je m'amuse à imaginer Alison Knowles utiliser le pain pour en extraire des photocopies, comme si elle en capturerait l'essence. L'élément comestible prend alors une toute autre dimension et sort de son usage habituel. L'artiste, lui aussi consommateur de l'aliment, l'élève vers un dessein esthétique. J'ai pu ressentir une certaine surprise, quelque chose de presque humoristique et décalé, lorsque je posais une miche de pain au milieu de mon studio, avec un enregistreur prêt à fonctionner. L'autre ressemblance avec mon projet, c'est l'intégration d'éléments littéraires et poétiques dans la forme. Knowles distille, en anglais, une multitude de métaphores, descriptions géographiques, comme autant de paysages et d'évocation de l'ailleurs. Cette transversalité des disciplines dans l'expression artistique au sein d'une même œuvre m'a beaucoup plu.

En contraste avec mon œuvre sonore, *Bread and Water* prend vie avant tout grâce à l'art de l'imprimé. Les tirages sur palladium permettent un sublime rendu de nuances de gris, dans lequel l'impression traverse la surface du papier. Le résultat en est presque texturé, renforçant encore davantage le sujet choisi par Knowles. Les aspérités et le caractère énigmatique de la surface du pain est parfaitement mis en relief. De plus, contrairement à Ponge et à ma démarche, Knowles n'évoquent que très rarement le pain directement. C'est avant tout un jeu de correspondances entre la vision qu'elle a de la surface avec celles qu'elle a des éléments naturels. Le pain apparaît alors comme un point de départ à l'expression poétique. Sur le papier, les mots résonnent par-dessus ces formes énigmatiques, comme si la voix de Ponge était là, par-dessus le ronronnement de mes synthétiseurs et des crépitements, comme si elle était scandée sur ces palladiums si singuliers.

CHAPITRE IV

LE PROJET *DANS LE FOUR STELLAIRE*

4.1 Naissance du projet et premières expérimentations

Mon projet s'est échelonné en plusieurs étapes, a subi bon nombre de mutations et apporté plusieurs défis pour aboutir à sa forme actuelle. Comme évoqué en introduction, j'ai longtemps gardé pour sujet celui de la misophonie, trouble psychologique causé par des sons désagréables du quotidien. Pendant la première moitié de ma maîtrise, j'ai d'abord eu l'idée de concevoir une installation interactive dans laquelle les bruits du quotidien seraient déclenchés grâce au toucher des participants autour d'une table reproduisant l'expérience d'un repas. Cette idée m'a permis d'aborder cette démarche de musicalisation des bruits du quotidien. J'avais également l'intention d'allier interaction et immersion grâce à un jeu de spatialisation avec quelques haut-parleurs disséminés autour de la table. Cependant, avec le temps, après plusieurs prototypes fait-maison assez primaires autour des senseurs et dans le contexte de la pandémie, j'ai eu le pressentiment de ne pas être suffisamment à l'aise techniquement pour une installation interactive. J'ai donc plutôt retenu l'option de me focaliser sur une composition plus longue, une pièce musicale plus définie avec à la clé une performance qui me permettrait également d'utiliser davantage ma pratique musicale.

À l'automne 2021, je me concentrais d'abord sur Francis Ponge avec l'intention de mettre en musique son poème « Le pain » et en y intégrant des sonorités émanant du pain lui-même. La transition vers ce sujet s'est faite sans abandonner l'aspect interactif mais cette fois dans le contexte d'une performance. J'ai donc présenté une première expérimentation (voir annexe 3.1) prenant la forme d'une pièce musicale et d'une version performative et interactive de cette composition. Dans un premier temps, j'ai décortiqué le texte de Ponge en tentant d'associer intuitivement des

intentions musicales et sonores aux mots du poète. Pour les bruits associés au pain, j'ai trouvé des enregistrements sur internet. J'ai composé ensuite à l'aide du logiciel Ableton Live, d'un synthétiseur analogique Korg Minilogue XD, de plug-ins GRM Tools, de samples divers et d'autres instruments virtuels. J'ai ensuite expérimenté la notion de performance pour ce même poème en l'intégrant à un dispositif de performance en direct avec du vrai pain, mon logiciel Ableton, des contrôleurs MIDI ainsi que des senseurs Playtronica. Je touchais et manipulais le pain au gré de l'évolution de la musique pour établir une correspondance entre le bruit du pain et les descriptions du poète (voir annexe 3.2).

De ces expérimentations ont émergé plusieurs problématiques et la question de la performance en live avec un vrai pain équipé de senseurs faisait finalement moins de sens. La performance et le rendu musical n'étaient clairement pas à la hauteur, trop hésitants et artificiels. La pièce tirait en longueur et manquait de dynamisme. De plus, la performance en temps réel avec d'un côté mes machines, mon ordinateur et le dispositif de senseurs à contrôler, l'aléatoire que cela peut impliquer dans le son joué, rendait la perspective d'une spatialisation digne de ce nom beaucoup plus complexe. Le dispositif de senseurs paraissait également assez rudimentaire et manquait de réelle pertinence selon moi.

La première moitié de l'année 2022 fut donc consacrée à perfectionner ma composition et aborder de manière beaucoup plus poussée la spatialisation, en mettant de côté la caractéristique performative et interactive. Après avoir entrepris de faire du *field recording*, démarche que nous préciserons par la suite, j'ai composé une nouvelle expérimentation dans la perspective du Jury de projet de mémoire en avril 2022 (voir annexe 3.3). Cette nouvelle variante de ma pièce, plus appliquée et riche, fut la première version de mon œuvre finale *Dans le four stellaire*.

Cette étape importante fut pour moi l'occasion de véritablement ancrer ma composition dans l'espace. Au-delà de la simple approche compositionnelle dans mon home-studio, j'ai pu aborder le logiciel de spatialisation SPAT, développé par l'IRCAM, grâce à une intégration intuitive dans le logiciel Ableton Live. Au studio J-3862 de l'UQAM, j'ai pu faire une première ébauche de spatialisation sur 8 haut-parleurs (voir annexe 3.4). J'ai donc pu commencer à explorer les

différents mouvement, leurs significations par rapport au texte. De cette première ébauche sur 8 haut-parleurs, j'ai pu ensuite l'adapter et la travailler davantage dans la Salle Tokyo de l'UQAM, avec un dispositif de 16 haut-parleurs cette fois-ci. Cette deuxième ébauche de ma composition spatialisée fut présentée en personne à mon Jury de Projet de mémoire. À l'issue de ces deux résidences individuelles dans des locaux de l'université, j'ai eu la chance de pouvoir intégrer la résidence collective du Groupe de Recherche sur la Médiatisation du Son (GRMS) à Hexagram, afin de travailler dans un dôme de 32 haut-parleurs. Cette résidence m'amena à la version finale de ma pièce que ce mémoire accompagne.

4.2 Aspects descriptifs

4.2.1 La présence de sons naturels

La version finale de *Dans le four stellaire* (annexe 3.5) est composée de sons naturels, de sons naturels transformés, de sons électroniques, analogiques et numériques ainsi que divers échantillons musicaux et vocaux. Pour mettre en avant la partie consacrée au pain, j'utilise des sons naturels tels que des bruits de croûte, de mie au contact des doigts, de miettes ainsi qu'une baguette déchirée en morceaux. S'ajoute à ces sons, des ambiances captées directement à la boulangerie tels que le four en action, le façonnage des pâtons, les fracas métallique de la pelle à pain et des mécanismes du four, ainsi que l'égrenage de graines et de farine dans des sacs en papier. Pour agrémenter ma pièce et coller aux allusions aux paysages naturels que fait Ponge, on trouvera également des ambiances de forêts directement captées lors d'une escapade automnale. Ces sons sont accompagnés de bruits oiseaux, d'insectes et d'aigle survolant les montagnes, récoltés sur la bibliothèque en accès libre de droit de la BBC.¹

¹ <https://sound-effects.bbcrewind.co.uk/>

4.2.2 De la musique tonale

Tout l'arc dit naturel des sonorités dans ma composition est accompagné par de la musique tonale électronique, composée grâce à mes synthétiseurs analogiques ou des instruments virtuels intégrés à Ableton Live. Qu'elle ait une sonorité plus spatiale, aigüe et chaleureuse ou au contraire plus sombre et grave, cette musique a pour objectif de donner une couleur contemporaine et technologique à mon œuvre, au-delà d'une musique purement concrète ou bruitiste. Cette couleur modifie ainsi la perception individuelle des auditeurs par rapport au sujet qu'est le pain et Ponge, les projetant dans un univers sonore plus métaphorique et cinématographique.

Finalement, en plus de l'aspect expérimental sonore, mon sujet a déterminé l'utilisation de voix afin de ponctuer ma pièce. On entend tout le long, la voix réelle de Francis Ponge, modifiée par moments, qui récite son poème *Le pain*. On peut aussi déceler la voix du boulanger, enregistrée en direct, où ce dernier définit le « pain qui chante » à la sortie du four. Enfin, pour mettre de l'avant le caractère comestible du pain et la consommation quotidienne, j'ai intégré des bruits autour du petit déjeuner ainsi que des publicités francophones sur le pain. Cette partie a pour vocation d'ancrer les spectateurs dans leur présent, dans leur routine quotidienne, les ramener dans leur propre expérience personnelle et sociale autour de la consommation de pain.

4.3 Aspects compositionnels

4.3.1 Démarche de *field recording* dans une boulangerie et en forêt

Après mes premières expérimentations sonores, j'ai pris conscience de certaines simplicités en terme de composition. J'ai eu envie de complexifier davantage mon processus. C'est alors que l'idée de faire du *field recording* pour ce projet a pris du sens.

En mars 2022, j'ai eu grâce à un ami, l'opportunité de passer une matinée à la boulangerie Louise dans la Petite Italie à Montréal. Avec en main, mon micro Zoom H4N, j'ai pu assister aux différentes étapes de fabrication du pain en compagnie du boulanger. De la formation des pâtons pour faire des baguettes, à la préparation de la pâte à pain, en passant par la cuisson dans le four,

j'ai pu enregistrer une multitude d'ambiances, de sons de machines, de gestes du boulanger, de la manipulation des farines et des graines (voir annexe 4.1). La modernité des outils à la boulangerie et tous les sons qui en découlent, symbolisaient parfaitement selon moi le caractère technologique et médiatique voulu de mon projet. Autant de matière sonore que j'ai eu envie d'exploiter dans ma création, afin de rendre plus humain et documentaire le sujet du pain. Outre un objet de consommation, celui-ci peut donc s'inscrire dans un contexte, une évolution. Des ingrédients dispersés, on a ensuite la pâte formée grâce à une machine, celle-ci est ensuite manipulée par le boulanger. Les pâtons sont disposés et entreposés dans des étagères métalliques, avant d'être passés au four pour la cuisson. Le pain est désormais prêt, objet en tant que tel, avec sa forme, ses textures, et finalement il sera vendu et consommé.

J'ai aimé justement développer cette sorte de narration, ces différentes étapes vis-à-vis de notre rapport au pain, avec comme fil rouge le texte et la structure du poème de Francis Ponge (voir annexe 5.1). Je n'ai pas gardé dans ma version finale l'intégralité des sons enregistrés à la boulangerie, voulant rester subtil et cohérent. Le passage du four, de 2 min 10 s à 3 min 55 s, est introduit et conclu par le véritable son du four mécanisé, lorsque le boulanger dispose et retire à l'aide de sa pelle les petits pains cuits. On entend également, de 4 min 02 s à 4 min 12 s, la voix du boulanger qui m'explique qu'on dit que le crépitement du pain à la sortie du four est le « pain qui chante ». Afin d'agrémenter le passage de ma masse friable, de 6 min 40 s à 7 min 34 s, j'ai trouvé judicieux d'ajouter des enregistrements de sacs de graines remués par l'assistant du boulanger. Cela accentuait mon envie pour ce segment de faire entendre des sonorités croustillantes, fines et éparpillées.

De plus afin de nourrir ma pièce d'ambiances naturelles et coller ainsi à la démarche de Ponge, avec pour inspiration celle d'Alison Knowles également, j'ai pu faire également une session de *field recording* à la forêt du Mont-Catherine dans la région de Saint-Agathe-des-Monts dans les Laurentides. Cette déambulation sonore, m'a permis d'extraire des ambiances douces et automnales, faites de bruits de feuilles au contact des mains, vent dans les branches et écoulement d'un ruisseau (voir annexe 4.2).

Cette démarche de *field recording* fut extrêmement enrichissante pour moi car j'ai pu découvrir concrètement le processus de fabrication du pain. Cela mettait totalement en perspective ma lecture du poème, car j'arrivais à visualiser plus largement ce que Ponge décrit. Parler de mes intentions au boulanger, l'entendre me présenter les différentes étapes de fabrication avec un œil concret, tout cela fut très intéressant. J'arrivais dès lors à questionner moi-même ma vision esthétique et artistique, qui me paraissait presque naïve et superficielle sur le moment, par rapport au travail pénible et répétitif du boulanger.

Je me laissais donc porter, animé d'une discrète curiosité, vers les gestes du boulanger, à l'écoute de chaque instant, tout en gardant une certaine distance pour ne pas paraître intrusif. Je ne savais pas ce que j'allais en tirer d'un point de vue sonore. Je n'avais pas vraiment conscience du résultat de mes enregistrements sur le moment. De plus mon idée première était d'enregistrer le pain de manière extrêmement précise. J'ai constaté que la tâche était plus difficile que prévue à cause de tous les bruits mécaniques environnants. Au final je cherchais davantage à m'incarner dans le quotidien d'un boulanger, à vivre le moment. Parfois, j'oubliais même d'enregistrer et questionnais simplement l'artisan sur son travail et la production de pain en général. J'avais envie d'attacher ma posture d'artiste-chercheur à la réalité du contexte et du moment, faisant avec les incertitudes et les aléas.

Dans cette même idée, Michel Collet (2019) relate dans l'ouvrage *Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité* son expérience d'arpentage photographique pour son projet *1000-91*, projet pour lequel un boulanger avait accepté de l'intégrer à son entreprise pour l'assister lors de ventes ambulantes dans le sud des Vosges en France. Collet décrit alors l'artisan comme un « homme discret, intrigué par la normalité de l'action (...) initialement présentée comme faisant partie d'une recherche en art ». Michel Collet raconte sa minutieuse préparation en amont pour au final découvrir une toute nouvelle approche sur le moment, le positionnant davantage en retrait : « de l'activation de ce processus performatif infiltré dans la vie quotidienne, ces premiers instants ont de façon décisive remis en question le projet initial de saisie photographique (...) Un nouveau projet s'est esquissé impliquant un changement radical d'attitude, un laisser-aller », comme si cela

allait « brouiller le contact avec le réel ». (Collet, p. 206) Le réel, c'est bien ce que j'ai cherché à intégrer dans ma pièce, à travers le *field recording* dans cette boulangerie.

4.3.2 Une structure définie par le poème

Dès les premières expérimentations de ma pièce, mon processus de composition a d'abord été de définir une structure (voir annexe 5.1). Celle-ci est basée sur le poème de Ponge lui-même. Lire, et relire les mots du poète, m'ont permis d'imaginer à l'instinct, différentes couleurs, tonalités, ambiances que je voulais transmettre dans ma pièce. Dans son poème, Ponge définit plusieurs « reliefs », se focalise sur différents aspects du pain, pour en décrire toutes ses parties. Comme s'il passait le pain au microscope. On peut déceler ainsi plusieurs visions du pain.

En reprenant le texte, j'ai structuré mon œuvre selon ces différents regards, en trois grandes parties. D'abord, le pain est vu comme un paysage, un panorama. On regarde le pain de l'extérieur, la croûte étant comparée à des montagnes. Il symbolise la hauteur et un caractère quasi-grandiose. Ensuite, le pain est vu comme un produit issu d'une fabrication ou transformation. Il s'agira de recentrer notre regard et notre écoute sur le pain lui-même, de l'observer de l'intérieur, de palper ma molesse et l'aspect spongieux de la mie, d'entendre la pâte durcir au gré de la cuisson, la croûte s'effriter et durcir tandis qu'il rassis. Le pain devient concret, palpable, il devient un objet mouvant. Enfin, la dernière partie est liée à la consommation. Le pain est finalement mangé par les humains. Il est aussi ancré dans nos sociétés, commercialisé. Ces trois parties sont encadrées par une introduction et une conclusion.

Cette manière de structurer ma pièce m'a ainsi permis de créer différents tableaux qui se succèdent, chacun reflétant par le son et l'ambiance, une dimension du pain. J'ai cherché à créer une évolution dans la dynamique, permettant une certaine chronologie une logique assez réaliste quant à notre vision du pain. J'ai donc pu respecter l'ordre du poème. C'est cette même structure qui me permettra aussi de définir la spatialisation de mon œuvre, puisque les différents reliefs et regards sur le pain, m'ont fait émerger des idées de mouvements et de diffusion dans l'espace. Nous y reviendrons par la suite.

4.3.3 Procédés de composition

Mon processus compositionnel s'est élaboré à partir d'une matière première : le poème de Ponge. Ma lecture de ce dernier m'a permis de déceler plusieurs moments, temps forts, expressions notables qu'il était intéressant de mettre en avant à travers la composition, et qui ponctureraient ma pièce.

Comme expliqué dans le tableau en annexe 5.1, j'ai pu structurer ma composition selon trois visions autour du pain : le pain vu comme un paysage, comme un produit de fabrication et enfin comme un objet de consommation. Ces trois grandes parties sont ensuite subdivisées en divers passages, composés sur le moment, qui montrent le pain sous différents contextes : un paysage évoquant les montagnes, la cuisson du pain dans le four, la molesse de la mie, le pain rassis et finalement le pain dans nos rituels de consommation.

Dès lors, à partir du texte poétique, je me suis lancé dans un processus de composition sur mon logiciel Ableton Live, afin de représenter, d'illustrer, de mettre en son le texte poétique, créant finalement ces différentes phases, dynamiques et transitions. Que ce soit par un travail de composition harmonique, d'ajout d'effets, de travail sur des textures, d'ajout d'enregistrements naturels, de dégradation de la voix, la version finale de *Dans le four stellaire* a fini par prendre forme (voir annexe 3.5).

Le pain vu comme un paysage, de 32 s à 1 min 52 s, résonne dans des confins stellaires, la surface du pain y est « merveilleuse » et on distingue un scintillement de nappes de synthétiseurs agrémentés de sons de forêt, de cours d'eau et de vent, plongeant l'auditeur au milieu de la biodiversité.

J'ai composé le passage du four, de 2 min 10 s à 4 min 28 s, en ayant en tête de recréer musicalement la cuisson. La « masse amorphe » est d'abord constituée de deux sons de basse conjoints, languoureux, froids et sombres qui petit à petit, laissent dévoiler des éléments sonores plus métalliques et croustillants. Ces échantillons plus aigus, percussifs et métalliques, presque bouillonnants, traduisent ainsi le durcissement de la pâte dans le four.

Entre 4 min 28 s et 5 min 34 s, Ponge nous parle ensuite de la mie et de sa « molesse ignoble ». J'ai eu envie de la symboliser avec un son rond, froid et rebondissant, quelque chose qui pourrait paraître spongieux et repoussant, parsemé d'une légère nappe de synthétiseur angoissant. La transition vers le « lâche et froid sous-sol » de la mie, jusqu'à 6 min 22 s, est marqué par l'absence d'éléments mélodiques, l'atmosphère baignant dans un univers stagnant, presque fantomatique.

Ensuite, de 6 min 22 s à 7 min 36 s, le pain rassis et se décompose. Sa friabilité est marquée par une superposition de textures naturelles, de pain broyé à la main et de croûte qui craque. J'ai voulu agrémenter ces textures naturelles avec des échantillons numériques très pointus, tranchants, métalliques et friables dans leur rendu sonore. Afin de représenter par le son, l'aspect friable, j'ai joué sur la diminution des transitoires d'attaque de ces mêmes échantillons, à savoir les sons de forte amplitude et de courte durée au début de chaque forme d'onde. Ainsi, cela réduit la diffusion complète du son et donne l'illusion à l'auditeur que c'est la musique elle-même, comme le pain, qui se désagrège.

Enfin la dernière partie, de 7 min 36 s à 8 min 50 s, est synonyme d'un retour à la réalité, à la routine de nos vies quotidiennes. Le pain n'est-il pas finalement qu'un produit de consommation ? Tour a tour, on peut déceler le son d'une fourchette qui tartine une tranche de pain grillé, ainsi que divers sons relatifs au petit déjeuner (fourchette, jus de fruit versé, cuillère dans la tasse de café, glougloutage d'une personne). Avec l'intention de donner à ce passage une identité assez joyeuse et ancrer encore davantage l'auditeur dans un univers réel, j'ai intégré des extraits de publicités sur le pain.

4.3.4 La voix dans la composition

Dans mon œuvre *Dans le four stellaire*, la voix a une place toute particulière. En effet, comme mentionné plus tôt, j'ai composé l'entièreté de ma pièce autour d'un enregistrement radiophonique de Francis Ponge récitant son poème. J'ai donc décidé de l'utiliser comme élément narratif principal, celle-ci étant placée tout en haut du dôme avec une ouverture au maximale, lui donnant une présence importante. Ainsi, la voix est perçue comme une présence mystique, au dessus des

auditeurs. Elle permet également de laisser la place aux éléments mélodiques et aux sons annexes pour qu'ils aient leur propre espace, qu'ils puissent eux se diffuser avec plus de mouvements complexes.

J'ai du travailler la voix dans mon logiciel afin de la rendre plus présente, l'enregistrement de base n'étant pas d'une excellente qualité. En coupant les basses fréquences, augmenter les fréquences intermédiaires et hautes, la voix sonnait plus claire. Un léger *overdrive*, un écho et une reverberation lui donne une coloration un peu plus chaleureuse.

Je n'ai pas utilisé l'enregistrement dans sa longueur habituelle, j'ai bien entendu découpé des expressions et mots isolés pour les incorporer dans la structure. Toutefois, la chronologie du poème est bel et bien respectée. De plus, afin de coller à la signification de certains passages du poème ainsi que de la musique, il m'a semblé judicieux de faire du micro-échantillonnage sur la voix, pour répéter certains mots et passages. À 2 min 52 s et 7 min 08 s, on peut aussi entendre la voix se triturer grâce à l'application du plug-in d'effet de granulation Portal. Ainsi, à la mention du mot « éructer » et « friable » on entend la voix qui semble éructer elle-même. Lorsque que Ponge mentionne les « vallées, crêtes, ondulations, crevasses » du pain, j'ai joué sur les transitoires d'attaque des échantillons de voix pour que soient jouées uniquement les crêtes de la forme d'onde. La voix semble se désagréger et des crevasses se forment sur elle. L'ajout d'un écho et d'une réverbération en fin de phrase a permis également de dynamiser la présence et le caractère spatial de la voix pour certaines transitions entre des parties. C'est le cas notamment à 39 s à la mention du terme « merveilleuse » ou encore à « brisons-là » à 7 min 36 s.

4.4 Mise en espace

4.4.1 Une spatialisation au service de la narration

À l'instar des procédés de composition que j'ai mis en place, la spatialisation a elle aussi pris forme selon mon interprétation du poème de Francis Ponge, dans une perspective presque symbolique par rapport au poème, à ses mots, ses expressions, ses images. La description qu'il fait du pain selon

plusieurs focus et reliefs, m'a permis de constituer une logique de mise en espace dans laquelle les images qu'il donne à travers ses mots seraient symbolisées par différents espaces de diffusion du son à travers le dôme de 32 haut-parleurs.

Mes intuitions de spatialisation sont allées de paire avec celles menées pour le choix des sonorités pour ma composition. Les différents mouvements de diffusion ont été réfléchis selon les différentes descriptions du pain (voir annexe 6.1). Pour résumer, le pain est d'abord vu comme une chaîne de montagnes et un paysage, alors la diffusion est plus panoramique, dans la partie haute du dôme. Le passage du four quant à lui, ainsi que la mie, sont représentés par une diffusion dans la partie basse du dôme.

C'est aussi l'interprétation que je fais du texte de Ponge, la couleur et l'ambiance générale donnée par certains passages du texte qui m'amena à définir différents mouvements panoramiques autour des auditeurs.

4.4.2 Procédés et techniques de spatialisation

Pour l'introduction de ma pièce jusqu'à 32 s, trois sources de textures de pain opèrent des mouvements en parallèle. Dans la partie basse du dôme d'abord, puis montent progressivement vers le point culminant. L'une des textures tourne lentement à 360° tandis que les deux autres, ont une spatialisation par petites touches sur l'azimuth, permettant de créer un effet de constellation en différents points de diffusion.

Pour la partie symbolisant les chaînes de montagnes, j'ai placé mes sources sonores de synthétiseurs, de nature et du pain dans la partie supérieure du dôme, de sorte qu'elles tournent de manière lente et panoramique, comme si elles étaient guidées par le souffle du vent. À partir de 1 min 50 s, les sources sonores tourbillonnent lentement et passent dans la partie inférieure du dôme afin de représenter la descente dans le four et le retour au réel.

De 2 min 08 s à 3 min 52 s, j'ai joué sur une accélération progressive des mouvements circulaires en intensifiant la cadence du paramètre azimuth. Je voulais créer ce sentiment de tourbillonnement

et de foisonnement des particules à l'intérieur du four lors de la cuisson. Dans la même continuité, le passage relatant la « molesse ignoble sous-jacente » et le « froid sous-sol », a aussi été spatialisé dans la partie inférieure du dôme, avec de lents mouvements circulaire. Pour donner plus de variations et de dynamisme, j'ai associé à l'ouverture du filtre d'une des basses, des accélérations soudaines de l'azimuth, donnant plus de vie à ma spatialisation.

Lorsque le poète évoque les feuilles et les fleurs de 5 min 58 s à 6 min 33 s, on remonte à la surface, le paramètre d'*elevation* est donc poussé au maximum tandis que l'azimuth est modifié afin de parsemer l'espace des différents échantillons mélodiques présents. J'utilise le même procédé avec l'azimuth, dont la courbe d'automation dans Ableton est changée drastiquement au lieu d'être dessinée en montée progressive. Cela permet de faire sonner certains sons de manière parsemée. C'est ce que je fais pour mettre en espace le passage de la « masse friable », cette fois-ci en bas du dôme, et créer un effet parsemé, de scintillement des sons autour des auditeurs.

La partie finale autour de l'objet de consommation est quant à elle, jouée dans la partie centrale/supérieure du dôme, représentant la vie normale. Chaque publicité a un espace attribué et se répond grâce à l'azimuth. L'évocation du consumérisme dans ma composition est aussi symbolisé par un tourbillonnement rapide des sources dans SPAT.

La conclusion de ma pièce se fait, comme un jeu de miroir avec le début, avec de lentes déambulations des sources dans la partie haute du dôme, comme un voyage stellaire qui pourrait continuer encore longtemps.

4.5 Caractéristiques de diffusion

Pour l'élaboration de ce projet musical, j'ai eu la chance de m'installer au sein du dôme de 32 haut-parleurs du Réseau Hexagram à la Mezzanine de l'Agora du Cœur des Sciences de l'UQAM. Durant les sessions d'été et d'automne 2022, j'ai donc pu composer et spatialiser mon projet en parallèle, me permettant d'être directement plongé en tant que compositeur, dans la perspective de mes auditeurs. Placé au centre du dôme, je pouvais alors alterner entre mon identité de créateur et celle d'auditeur percevant la mise en espace. Ce travail au dôme de la Mezzanine fut extrêmement

enrichissant pour moi, tant la qualité du son était à la hauteur de mes attentes. La proximité relative des haut-parleurs autour de moi m'a permis de m'immerger au sein de ma création.

Avant la présentation publique que nous aborderons par la suite, j'ai pu présenter le fruit de mes avancées à mon directeur de recherche. À l'écoute de la première version de ma pièce finale spatialisée, ses commentaires m'ont permis de finaliser cette dernière en autonomie, dans l'optique de la présentation publique. J'ai ainsi pu déceler certaines façons d'améliorer encore plus ma spatialisation, notamment via la duplication de certaines sources, sur le fait d'appuyer plus sur certaines transitions, marquer davantage mes crescendo et les climax dans ma pièce.

Avant ma présentation publique, un export ambisonique de ma composition a été fait par l'équipe technique du Groupes de Recherche sur la Médiatisation du Son (GRMS). Cette export a permis de fixer les mouvements de spatialisation afin de transposer ma pièce dans un autre dispositif de diffusion immersive.

4.6 Présentation publique le 25 février 2023

Pour la présentation publique de mon œuvre *Dans le four stellaire*, j'ai eu l'opportunité d'intégrer la programmation de l'événement La Grande Nuit 2023, événement organisé par le GRMS en collaboration avec la SMCQ (Société de Musique Contemporaine du Québec) pour le festival Montréal/Nouvelles Musiques. Cette soirée organisée le 25 février 2023 pendant la Nuit Blanche à l'Agora du Cœur des Sciences, a vu se réunir une multitude d'artistes sonores locaux et internationaux, professeurs et étudiants qui ont présenté leurs projets sonores immersifs. Pour l'occasion, le système de 32 haut-parleurs a été déplacé. À la place de ceux utilisés pour le dôme de résidence, des haut-parleurs de type *loudspeakers* ont été disposés en dôme. À l'écoute de ma pièce lors de la session mixage quelques jour avant l'événement, j'ai été surpris par la hauteur supérieure de la salle et la disposition plus lointaine des haut-parleurs par rapport au point central. Je trouvais l'immersion moindre et certains mouvements moins percutants et clairs. L'ajustement du volume général de ma composition a permis de rééquilibrer ma pièce.

4.6.1 Critères impressifs de la présentation publique

La diffusion de ma pièce à la Nuit Blanche fut très intéressante car j'ai notamment pu constater une différence de rendu sonore entre le projet joué à travers mes logiciels dans le dôme de résidence et la diffusion à partir de l'export ambisonique dans ce dôme plus grand. Certaines de mes références étaient moins percevables, le mix global me paraissait plus étouffé et certains mouvements de spatialisation étaient moins précis selon moi. Malgré cette légère différence de perception du son dans l'espace, mes intentions esthétiques de composition et mon concept de spatialisation ont pu être globalement mis en évidence.

À l'aide d'un formulaire de questions, j'ai recueilli les commentaires de certains participants (voir annexe 7.1), dont ceux de trois amis proches, quelques jours après ma présentation publique. Une dizaine de personnes y ont assisté et avoir leur avis objectif m'a permis de tirer quelques conclusions et une auto-critique vis-à-vis de l'expérience d'écoute au dôme. Tout en leur ayant envoyé une simple version stéréo de ma composition avec mes questions, les participants ont pu donner leurs commentaires.

Tout d'abord, l'aspect narratif a été particulièrement compris et apprécié. C'est notamment l'avis de Philippe : « J'ai apprécié l'approche un peu plus musicale, dépassant l'approche purement *sound design*. Le poème permettait également de suivre le fil et d'avoir une meilleure idée de ton intention. (...) le poème agissait comme un fil pour nous rappeler le sujet. » Mon intention de mettre de l'avant une instrumentalisation au service de la narration a été correctement perçue. Mylène relate : « J'ai beaucoup aimé ces synthétiseurs planants qui envoient tout de suite dans l'espace. Je trouve que la narration est appuyée par l'instrumentation et non l'inverse. On sent la volonté de mettre en avant le poème et c'est très bien fait. » Mon intention d'établir un rapport entre la pain et une esthétique spatiale, d'où le titre *Dans le four stellaire*, semble avoir porté ses fruits également : « Globalement c'est une très belle pièce avec des matériaux sonores adéquats qui rappellent à la fois le pain et des aventures cosmiques. »

D'autre part, ma vision personnelle du rendu sonore et du mix global ne semble pas avoir été partagée par les participants. Là où j'avais peur que l'oralité du texte soit trop confondue avec les éléments instrumentaux, mes amis présents à la soirée ont trouvé que les volumes et les égalisations étaient maîtrisés.

L'autre défi de compréhension de mon œuvre résidait dans la structure et la signification des différentes parties de ma composition, qui représentaient les différents reliefs et parties du pain. Philippe semble avoir été touché par un aspect quasi nostalgique : « on sent que tu voulais parler de quelque chose d'un peu trivial et d'emmener les auditeurs dans un mélange entre l'expérience esthétique et en même temps personnel, nostalgique. (...) la voix m'apportait des images, des souvenirs. » Je suis satisfait que ce sentiment transparaisse dans mon œuvre car c'est aussi ce que j'ai ressenti à la lecture du poème de Ponge. Mylène, quant à elle, a pu trouver que certaines répétitions de la voix pouvait « nous faire sortir des représentations mentales que l'on crée. » Toutefois, l'aspect descriptif du pain par le son lui a parlé : « on comprend bien que la pièce veut nous faire voyager dans le pain et autour du pain, et ce, de sa conception à sa consommation, sans oublier la contemplation de celui-ci. » Le choix de mes sonorités semble aussi avoir été pertinent pour les auditeurs. Mylène a défini certains passages de ma pièce comme « de la musique croustillante » avec « des basses bien moelleuses », autant de termes qui correspondent au pain. C'est exactement ce sentiment que je cherchais. Une allusion naturelle entre la sonorité et le sujet évoqué.

Par ailleurs, l'autre penchant de l'expérience d'écoute résidait dans la perception des mouvements de spatialisation et son rapport logique avec le texte. Le concept autour de ma spatialisation a été perçu en demi-teinte par les personnes interrogées. Mylène a été curieuse d'entendre la spatialisation à la vue du dôme de haut-parleurs sans toutefois évoquer réellement une compréhension logique. C'est aussi le sentiment qu'a eu Philippe : « L'aspect spatialisation a été un peu plus difficile à saisir pour moi, peut-être parce que je manque de connaissances pour apprécier la chose. » C'est souvent cet élément qui revient, l'auditeur perçoit les mouvements mais

sans forcément les comprendre et les analyser. L'expérience d'écoute et la spatialisation passe avant tout par une émotion presque inconsciente plutôt que par un phénomène d'intellectualisation.

Pourtant, si l'on peut avoir le sentiment que la spatialisation est souvent mal-comprise ou pas assez frappante pour les auditeurs, je ne pense pas cependant que celle abordée dans mon travail soit totalement anecdotique. Ma démarche a été justement de donner du sens à celle-ci, justifier les mouvements de par le matériau textuel original. Il arrive que dans certains projets, la spatialisation tombe dans le piège des artefacts, avec des mouvements utilisés de manière exagérée, sans logique et justification précise. J'espère au contraire avoir réussi à harmoniser ces deux aspects, narratif et immersif, à créer un équilibre dans l'articulation de ces deux pôles. Dans une même perspective, au cinéma le public ne remarque pas directement la bande son d'un film, à moins que celle-ci contienne trop d'erreurs, de maladresses ou ayant un manque de continuité. La bande son au cinéma possède aussi une articulation logique, une réflexion du réalisateur et de l'ingénieur du son sur sa mise en place, le tout dans l'optique de rendre plus pertinent le propos du film. On peut avoir l'impression que cela ne touche pas le spectateur directement mais c'est justement cette subtilité qui amène l'œuvre plus loin, qui fera toute l'appréciation d'un projet aux yeux du public.

En conclusion, ces retours impressifs concernant mon projet furent très enrichissants. Ils m'ont permis de déceler l'équilibre parfois instable, mais tout aussi fascinant, entre la logique que je veux créer en tant que compositeur, et son appréciation par le public. Là où certaines choses me paraissent évidentes, les auditeurs ne le perçoivent pas de la même façon ou au même degré.

CONCLUSION

Dévoiler l'univers poétique si singulier de Francis Ponge à travers un médium de diffusion sonore fut un véritable défi. Notre tâche première fut de décoder tous ces fabuleux mécanismes poétiques sensibles, techniques et parfois complexes, afin de les redéployer dans un nouveau domaine : celui de la création sonore d'expression musicale. Comme tout exercice de réécriture, la question fondamentale tout au long de mon processus créatif, fut à la fois de me laisser une grande liberté, relative à toute interprétation personnelle que l'on se fait d'un poème, mais aussi de respecter les codes, la structure et l'œuvre originale, monument de la littérature française.

Il a été question à travers mon projet *Dans le four stellaire* de construire une esthétique musicale fluide, quoi qu'expérimentale, qui soit à la fois mon propre discours narratif mais une transposition des intentions stylistiques de Ponge. Avec toujours comme souhait de créer une composition et une expérience d'écoute originale pour le public, je pense avoir réussi à exprimer mon intérêt pour la transversalité des disciplines, ici la littérature et la musique.

En ce qui concerne les articulations de la recherche, mon expérience en recherche-crédation m'a montré toute la singularité d'une telle approche. Les concepts et les théories découlaient de ma pratique. Certaines méthodes appliquées sur le terrain ou en studio résonnaient avec des réflexions d'auteurs divers. Ma pratique du *field recording* m'amena à redécouvrir le mouvement futuriste et ce qui a fait la musique bruitiste. J'ai pu me plonger dans les champs d'études sur les environnements sonores, l'écoute active et la question simondonienne de la techno-esthétique également. Comprendre les tenants et aboutissants de l'expression pongienne et son regard si méticuleux envers les choses dans le monde m'a amené à étudier et composer autour de l'objet sonore qu'est le pain, pour finalement me nourrir des réflexions sur le silence d'un John Cage par exemple. Enfin, travailler dans un dôme de haut-parleurs via le prisme de la narration poétique, m'a amené à considérer des auteurs réfléchissant à la mise en scène du sonore au théâtre.

Ainsi, j'espère avoir réussi à créer ce jeu de miroir attendu en recherche-crédation, entre pratique artistique et réflexion intellectuelle.

Par ailleurs, mon envie de transmettre à l'auditeur cette narration autour du pain s'est peu à peu concrétisée au fil de ma maîtrise, et a pris un véritable tournant lorsque j'ai abordé la mise en espace dans le dôme. Dès lors je découvrais un support de diffusion qui avait du sens vis-à-vis du sujet abordé. Je cherchais à créer un rapport sensoriel via l'immersion et l'écoute active. Toutefois, les quelques retours du public m'ont montré que la mise en espace est un phénomène particulier à aborder en tant qu'auditeur. Le travail que j'ai opéré dans la mise en espace et le rapport logique avec le matériau poétique peut paraître difficile à cerner de premier abord, pourtant il fait bien son effet. On constate la même logique dans le théâtre ou la bande son d'un film au cinéma. La mise en espace accompagne subtilement et intelligemment un texte, presque comme un arrière-plan. Elle ne frappe pas directement le public mais va de paire avec sa compréhension globale de l'oeuvre. La nature du son est subtile, difficile à saisir parfois, et passe par des canaux qui lui sont propres, créant ainsi des expériences d'écoute singulières. Mon projet *Dans le four stellaire* est bien une oeuvre narrative spatialisée et non une oeuvre sur la spatialisation. Mon intention n'a pas été de raconter la spatialisation, mais de l'utiliser afin de raconter une histoire, celle du pain à travers l'œil de Ponge. Je pense y être parvenu et avoir touché ma cible. Toutefois, nous pouvons toujours continuer à explorer les meilleures manières de procurer de l'émotion à travers l'espace, questionner toutes les formidables possibilités de narration, de théâtralité dans la mise en espace d'une composition électroacoustique.

De plus, l'autre bilan que je tire de mon projet de maîtrise a été de m'immerger dans une sphère artisanale que je ne connaissais que de très loin, juste en tant que simple consommateur. J'ai pu découvrir de près le métier de boulanger, métier vieux comme le monde. Et quel bonheur de l'aborder via l'art et le sonore. Face au caractère noble, parfois même distant que pourraient avoir la poésie et l'art numérique, je suis assez content d'avoir pu faire un petit hommage, à ma manière, à un pan de l'artisanat. Du moins de faire un pont entre ces deux mondes. Le pain est définitivement un symbole de société et je suis heureux d'avoir pu lui insuffler une vision artistique.

Pour finir, je suis sincèrement heureux d'avoir pu mener à bien ce projet. J'ai l'impression d'avoir grandi dans ma pratique artistique. Ceci me donne l'envie de poursuivre ces mêmes démarches de narration via la mise en espace du sonore, dans d'autres projets, relatifs au théâtre ou à l'expérience festive. *Dans le four stellaire* restera un magnifique souvenir de création, une immersion formidable dans cette pratique de l'art numérique et de la recherche universitaire à Montréal. Je suis heureux de clôturer ce récit personnel et mon parcours scolaire avec ce projet, la tête tournée vers l'avenir, la musique et la création médiatique. Mission accomplie.

« LE PAIN » DE FRANCIS PONGE

LE PAIN

La surface du pain est merveilleuse d'abord à cause de cette impression quasi panoramique qu'elle donne : comme si l'on avait à sa disposition sous la main les Alpes, le Taurus ou la Cordillère des Andes.

Ainsi donc une masse amorphe en train d'éructer fut glissée pour nous dans le four stellaire, où durcissant elle s'est façonnée en vallées, crêtes, ondulations, crevasses... Et tous ces plans dès lors si nettement articulés, ces dalles minces où la lumière avec application couche ses feux, — sans un regard pour la mollesse ignoble sous-jacente.

Ce lâche et froid sous-sol que l'on nomme la mie a son tissu pareil à celui des éponges : feuilles ou fleurs y sont comme des sœurs siamoises soudées par tous les coudes à la fois. Lorsque le pain rassit ces fleurs fanent et se rétrécissent : elles se détachent alors les unes des autres, et la masse en devient friable...

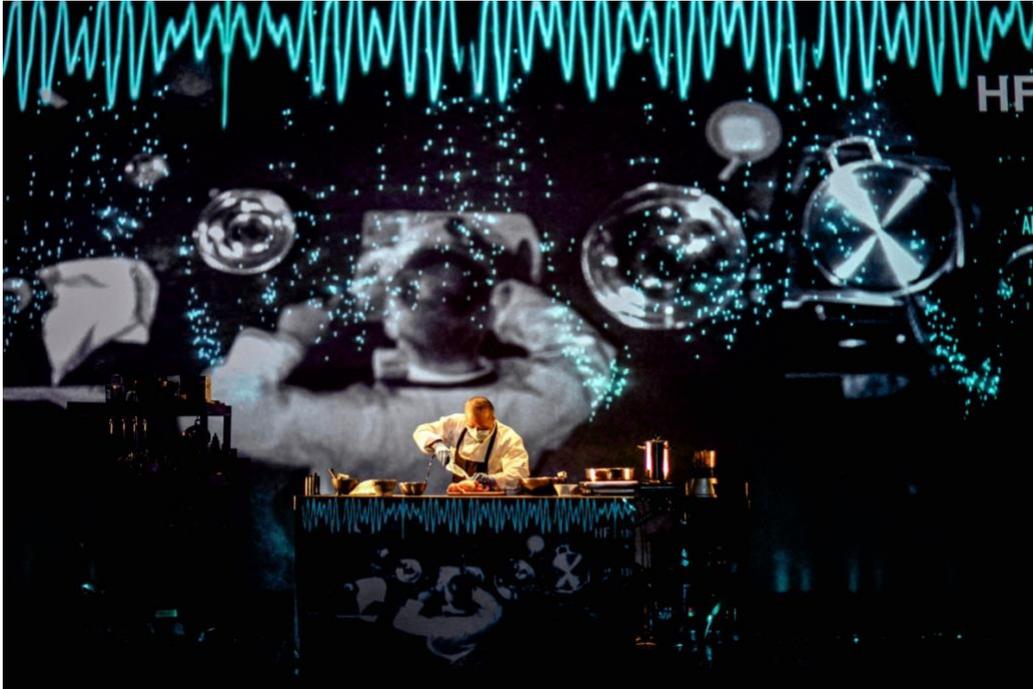
Mais brisons-la : car le pain doit être dans notre bouche moins objet de respect que de consommation.

ANNEXE 2

ŒUVRES MÉDIATIQUES COMPARABLES

- 2.1 Images de *Practices of Everyday Life : Cooking* de Navid Navab..... 55
- 2.2 Pochette et lien d'écoute de *The Raw and The Cooked* de Jan Jelinek..... 56
- 2.3 Impressions au palladium de *Bread and Water* d'Alison Knowles..... 57

2.1 Images de *Practices of Everyday Life : Cooking* de Navid Navab



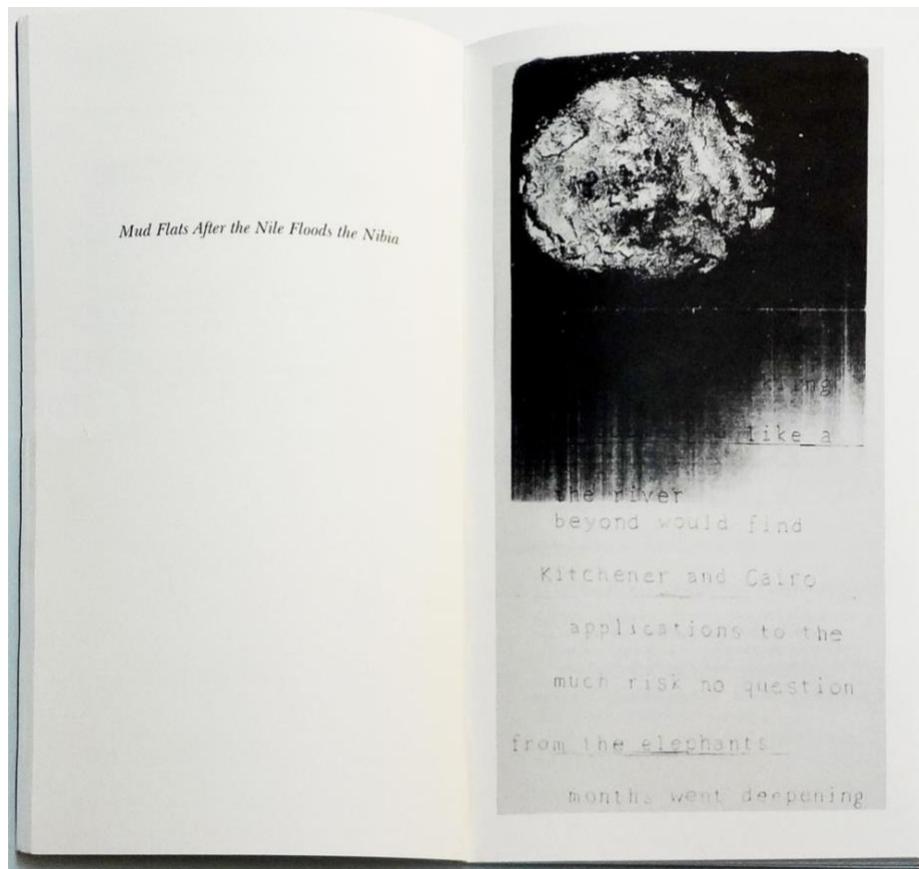
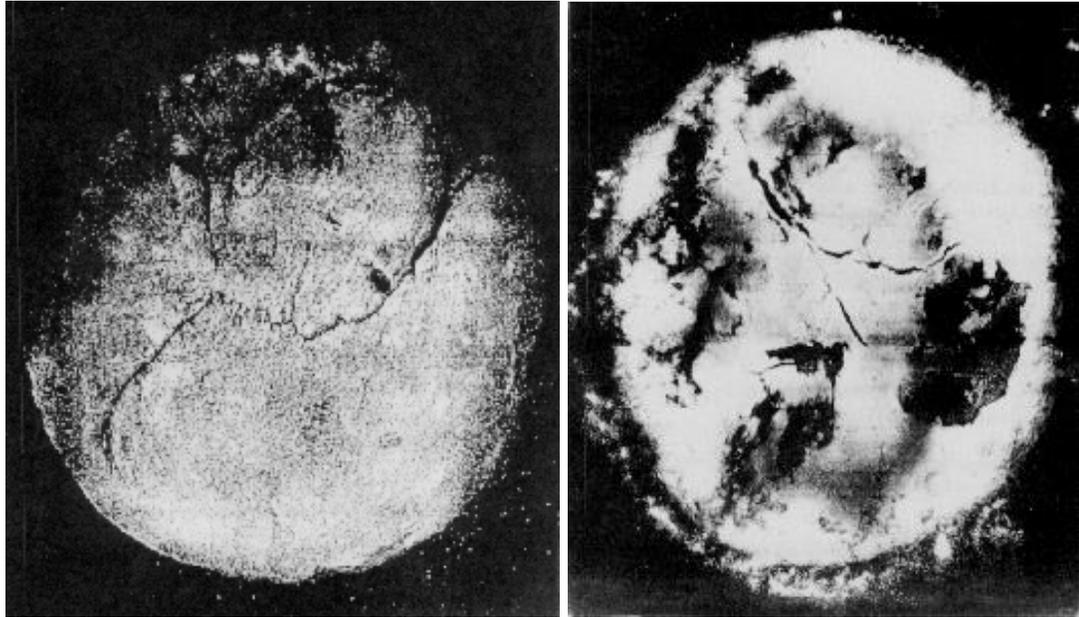
<https://www.navidnavab.com/cooking>

2.2 Pochette et lien d'écoute de *The Raw and The Cooked* de Jan Jelinek



Lien d'écoute de l'album : <https://janjelinek.bandcamp.com/album/the-raw-and-the-cooked>

2.3 Impressions au palladium de *Bread and Water* d'Alison Knowles



Mud Flats After the Nile Floods the Nibia

...ing
...like a

the river
beyond would find
Kitchener and Cairo
applications to the
much risk no question
from the elephants
months went deepening

ANNEXE 3

ITÉRATIONS ET VERSION FINALE DE L'ŒUVRE

3.1 *Le Pain*, première composition d'une poème sonore (novembre 2021)

Fichier en format .wav, stereo. Durée : 4 min 28 s

Lien d'écoute : <https://on.soundcloud.com/FDQY4>

3.2 Test d'une performance en direct avec senseurs (novembre 2021)

Vidéo en format .mov, stereo. Durée : 7 min 25 s

Lien de visionnage : <https://youtu.be/VJbZoi-nzgQ>

3.3 *Dans le four stellaire* (1^{ère} version, avril 2022)

Fichier en format .wav, stereo. Durée : 5 min 39 s

Lien d'écoute : <https://on.soundcloud.com/b83pU>

3.4 *Dans le four stellaire* (1^{ère} version, spatialisée sur 8 h-p, juin 2022)

Exportation en mode binaural, à écouter au casque d'écoute

Fichier en format .wav. Durée : 5 min 4 3s

Lien d'écoute : <https://on.soundcloud.com/GtGA6>

3.5 *Dans le four stellaire* (version finale, janvier 2023)

Fichier en format .wav, stereo. Durée : 9 min 42 s

Lien d'écoute : <https://on.soundcloud.com/1rjeb>

3.6 *Dans le four stellaire* (version finale, ambisonique sur 32 h-p, février 2023)

Présentation publique : Festival MNM (Montréal/Nouvelles Musiques) 2023

Série GRMS La Grande Écoute. La Grande Nuit 2023 : <https://bit.ly/41Y6y5R>

Programme (dynamique en ligne téléchargeable pdf), p. 12 : <https://bit.ly/3mPQpQP>

3.7 *Dans le four stellaire* (version finale, spatialisée sur 32 h-p, février 2023)

Exportation en mode binaural, à écouter au casque d'écoute

Fichier en format .wav. Durée : 9 min 36 s

Lien d'écoute : <https://on.soundcloud.com/UnaaA>

ANNEXE 4

FIELD RECORDING EN BOULANGERIE ET EN FORÊT

4.1 Photos : session d'enregistrement à la boulangerie Louise (mars 2022)

Crédit : Gaultier Vendieux

4.1.1 Le pain cuit à la sortie du four



4.1.2 Le façonnage à la main des pâtons



4.1.3 Le pétrin en action



4.1.4 Le boulanger qui écoute le « pain qui chante »

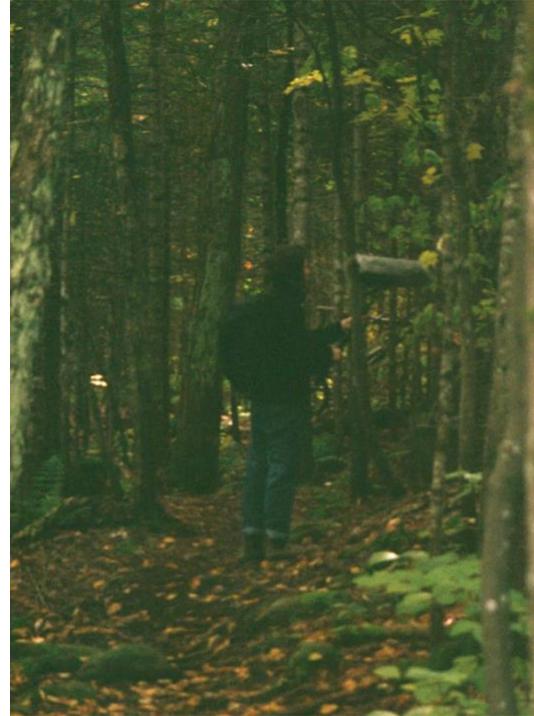


4.1.5 La diviseuse et le four



4.2 Photos : *soundwalk* à la forêt du Mont-Catherine (octobre 2022)

Crédit : Guillaume Boulay



ANNEXE 5

SCHÉMA DE COMPOSITION

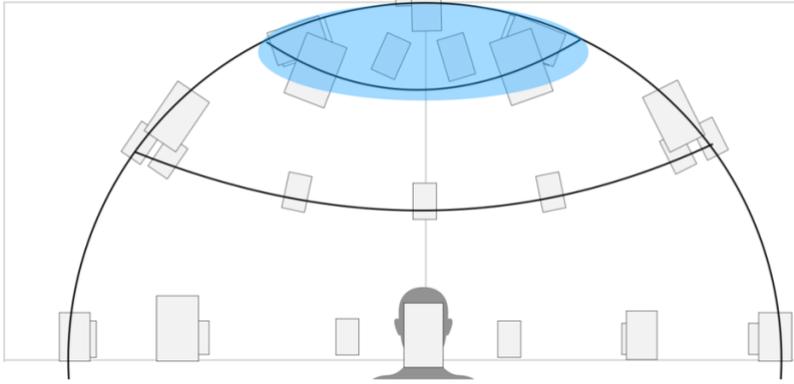
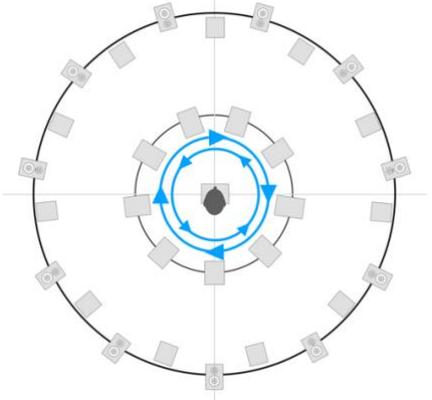
5.1 Tableau : structure et schématisation de la composition avec le poème

POÈME		La surface du pain est merveilleuse (...) sous la main les Alpes, le Taurus ou la Cordillère des Andes.	Ainsi donc une masse amorphe en train d'éruer fut glissée pour nous dans le four stellaire, (...) vallées, crêtes, ondulations, crevasses	(...) sans un regard pour la mollesse ignoble sous-jacente.		Ce lâche et froid sous-soul que l'on nomme la mie (...)	feuilles ou fleurs y sont comme des soeurs siamoises (...)	les fleurs fanent et se rétrécissent (...)	et la masse en devient friable...	Mais brisons-la : car le pain doit être dans notre bouche moins objet de respect que de consommation.		
	0:00	0:32	1:52	2:10	4:28	5:28	5:34	5:58	6:22	6:40	7:36	8:50 9:42
	INTRO	PAIN : PAYSAGE		PAIN : FABRICATION			PAIN : FABRICATION			PAIN: CONSOMMATION		OUTRO
		MONTAGNES	PASSAGE DANS LE FOUR			LA MIE, L'INTÉRIEUR DU PAIN			LE PAIN RASSIS		LE PAIN MANGÉ	
PROCÉDÉS D'ÉCRITURE SONORE	Croûte	Vent, forêt, ruisseau, oiseaux		Four qui s'ouvre	Four qui se ferme	Voix du boulanger		Mie tapotée	Fracas	Pain broyé, sac de graines, miettes	Mastications, bruits du déjeuner, ustensiles, toaster, café	Croûte
	- Constellation	- Ambiance méditative - Scintillement mélodique	- Dégradation - Transition tonale	- Ambiance sombre et bouillonnante - Échantillons métalliques - Illustration du changement d'état de la matière et de la cuisson - Accélération	- Ambiance sombre et bouillonnante - Caractère spongieux - Bruit blanc	Basse froide et rebondissante - Caractère spongieux - Bruit blanc	- Ambiance sombre et spectrale - Stagnation	Feuilles broyées	- Esthétique friable - Grésillement - Dégradation	- Rythmique de la routine - Répétition - Saturation progressive	- Rappel des sonorités - Conclusion	

ANNEXE 6

SCHÉMA DE SPATIALISATION

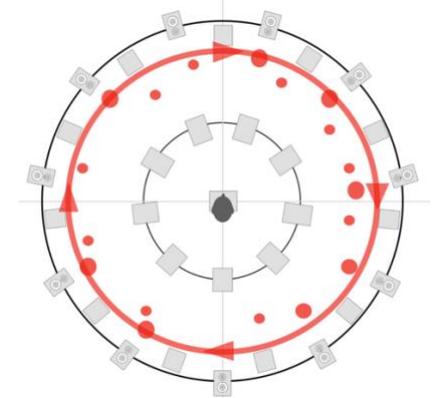
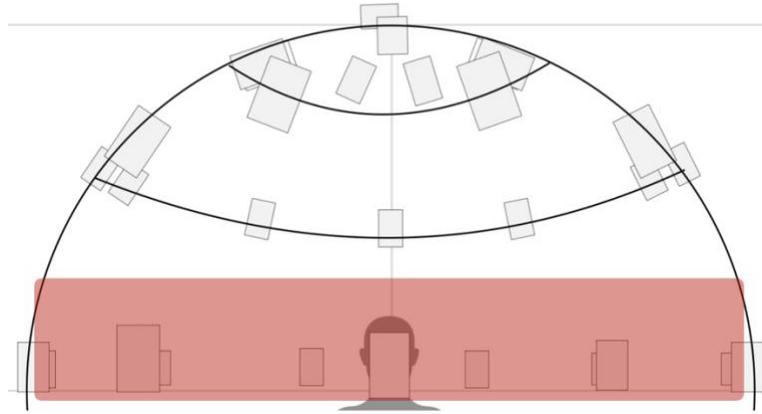
6.1 Tableau : schématisation de la spatialisation en fonction du poème

Mots du poème	Espace de diffusion verticale (elevation)	Espace de diffusion horizontale (azimuth)
1/ LE PAIN : UN PAYSAGE		
<p>La surface du pain est merveilleuse. À cause de cette impression quasi panoramique qu'elle donne.</p> <p>Comme si l'on avait sous la main, les Alpes, le Thaurus ou la Cordillère des Andes.</p>	 A diagram illustrating vertical diffusion space. It shows a semi-circular arc representing the horizon. Below the arc, a silhouette of a person's head and shoulders is centered. Several rectangular blocks representing words are scattered along the arc and below it. A blue oval highlights a cluster of words at the top of the arc, indicating a specific vertical focus or elevation.	 A diagram illustrating horizontal diffusion space. It features a central black dot with three concentric circles around it. The outermost circle is marked with small squares. Blue arrows indicate a clockwise flow of diffusion from the center outwards, representing the azimuthal spread of the spatialization.

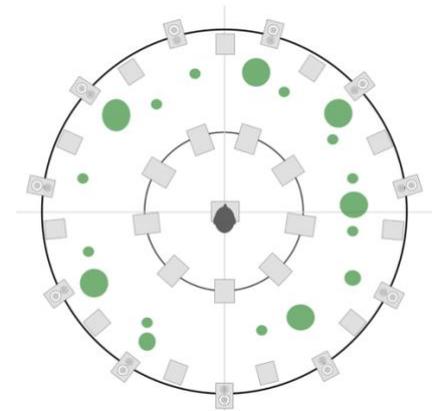
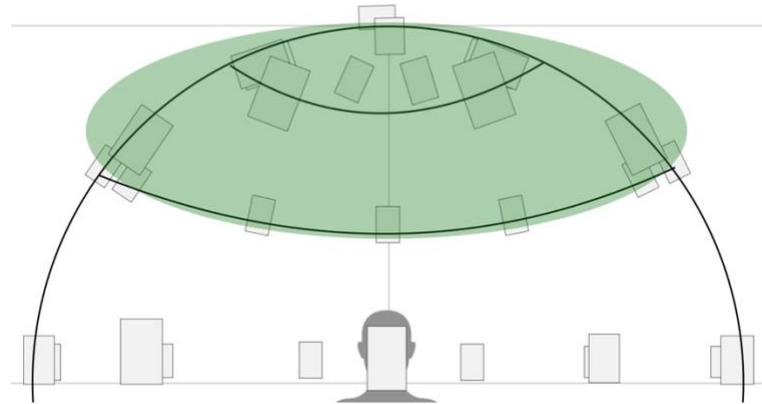
2/ LE PAIN : UN PRODUIT DE FABRICATION

Ainsi donc une masse amorphe en train d'éructer

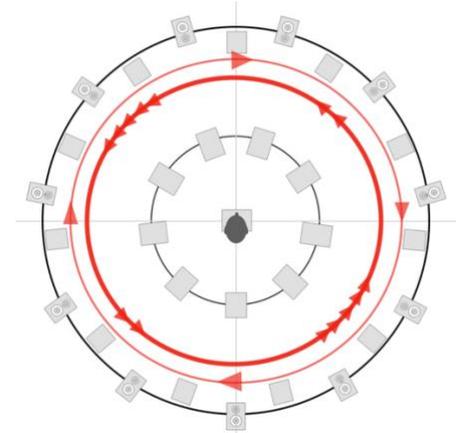
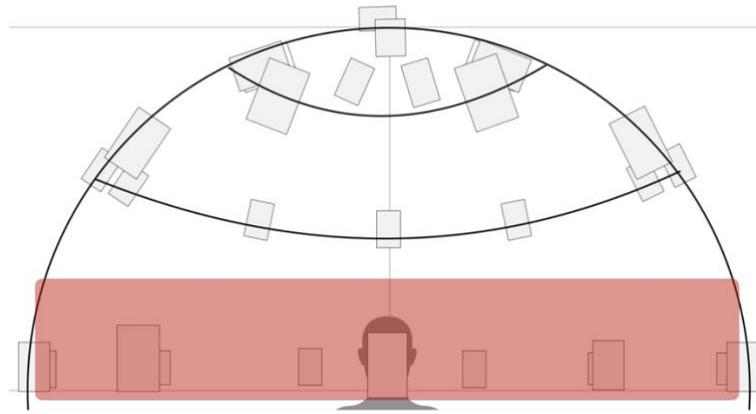
fut glissée pour nous dans le four stellaire, où durcissant elle s'est façonnée en vallées, crêtes, ondulations, crevasses.



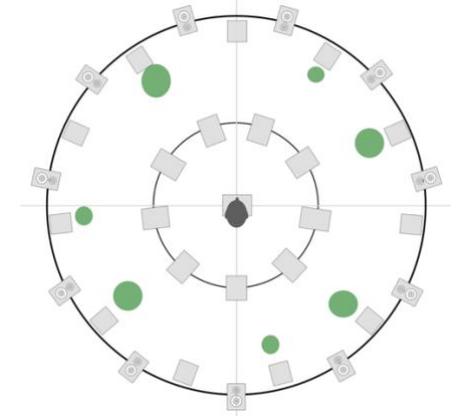
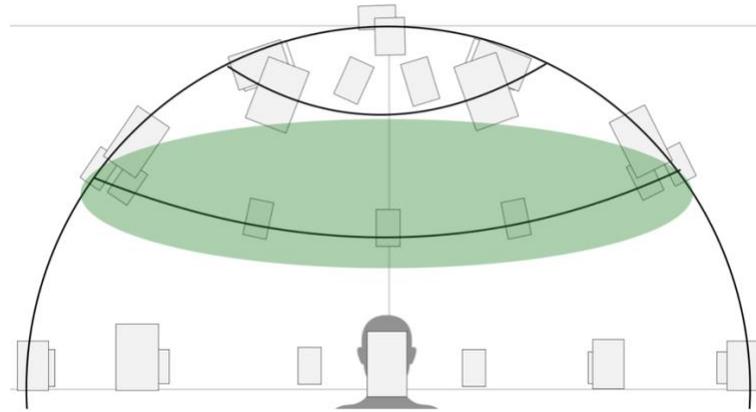
Et tous ces plans dès lors si nettement articulés, ces dalles minces, où la lumière avec application couche ses feux, sans un regard pour la molesse ignoble sous jacente.



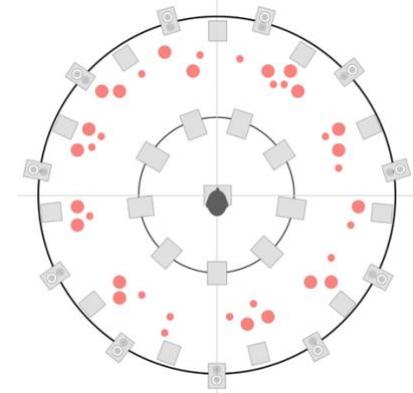
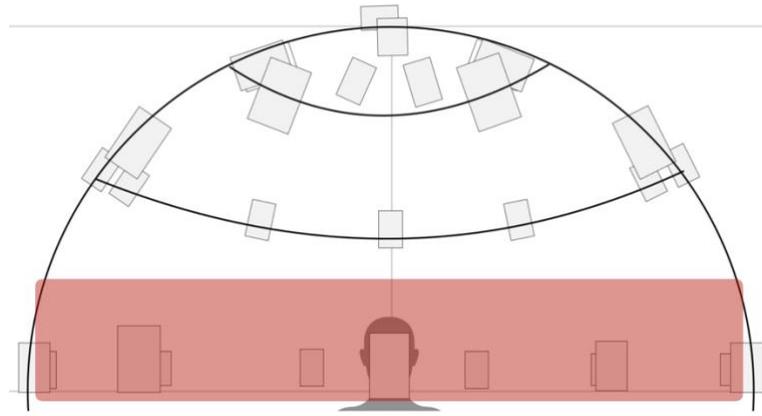
Ce lâche et froid sous-sol que l'on nomme la mie, a son tissu pareil à celui des éponges.



Feuilles ou fleurs y sont comme des sœurs siamoises, soudées par tous les coudes à la fois.



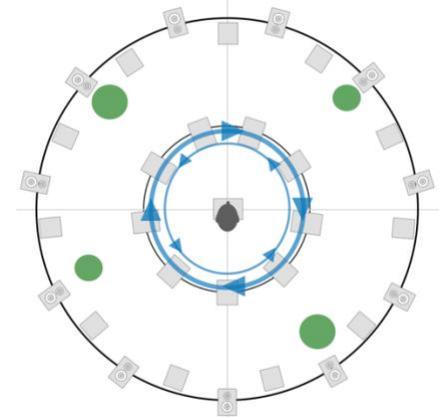
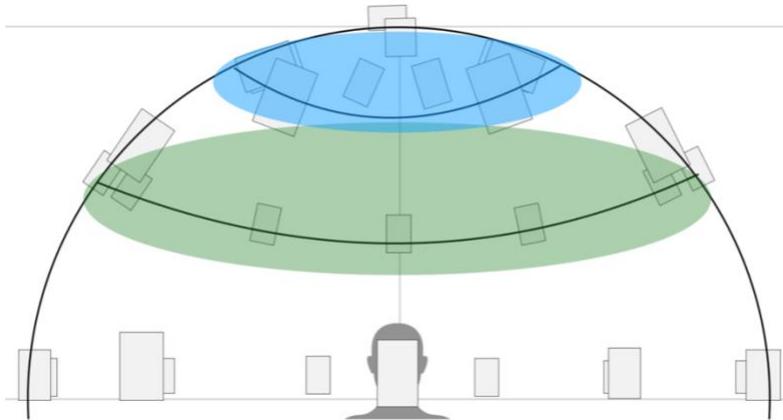
Lorsque le pain rassit ces fleurs fanent et se rétrécissent : elles se détachent alors les unes des autres, et la masse en devient friable...



3/ LE PAIN : UN PRODUIT DE CONSOMMATION

Mais brisons-la :

car le pain doit être dans notre bouche moins objet de respect que de consommation.



ANNEXE 7

RETOURS SUR L'EXPÉRIENCE D'ÉCOUTE

7.1 Tableau : formulaire de questions et réponses de trois participants

QUESTION 1 : Vous avez écouté *Dans le four stellaire*, ma composition électro-acoustique pour dôme de haut-parleurs. Après avoir écouté les autres compositions à la soirée, quelles ont été vos impressions à chaud à l'écoute de la mienne ? (Différences, similarités, structure, aspect mélodique, voix, narration...) Avez-vous aimé ma composition ? Qu'est-ce qui vous a déplu ?

PHILIPPE : J'ai aimé la pièce. J'ai apprécié l'approche un peu plus musicale, dépassant un peu l'approche purement "sound design". Ça rend la pièce plus accessible, notamment l'introduction. Le poème permettait également de suivre le fil et d'avoir une meilleure idée de ton intention. Les pièces 100% musicales laissent l'auditoire libres de leur interprétation, ici le poème agissait comme un fil pour nous rappeler ton sujet. Je ne dis pas que c'est une approche meilleure qu'une autre, simplement que ça m'a guidé.

OLIVIER : C'est celle qui me racontait le plus une histoire, j'ai beaucoup aimé !

MYLÈNE : Aspect mélodique plus présent comparé aux autres, notamment au début et à la fin. J'ai d'ailleurs beaucoup aimé ces synthétiseurs très planants qui envoient tout de suite dans l'espace. Je trouve que la narration est appuyée par l'instrumentation et non l'inverse. On sent la volonté de mettre en avant le poème et c'est très bien fait. Globalement très belle pièce avec des matériaux sonores adéquats qui rappellent à la fois le pain et des aventures cosmiques.

QUESTION 2 : Ma composition a été faite à partir du poème en prose « Le Pain » issu du recueil *Le Parti Pris des Choses* de l'auteur français Francis Ponge. Le poème est scandé par le poète, et autour de celui-ci se dévoile une bande sonore métaphorique dans laquelle les mots prennent vie en musique. Est-ce que vous avez correctement perçu le poème dans la composition (compréhension du texte original, volume sonore de la voix par rapport à la musique) ?

PHILIPPE : Il me semble que c'était plutôt clair, pas de soucis de compréhension ou de mixage dont je me souviens.

OLIVIER : Oui complètement, les deux dansaient ensemble sans se confondre.

MYLÈNE : Oui très bien, rien à dire sur les volumes et égalisations.

QUESTION 3 : J'ai articulé ma composition selon les différents reliefs et "parties" du pain que décrit Francis Ponge dans son poème (pain dans son ensemble, surface/croûte, intérieur/mie, objet de consommation) pour ainsi raconter une histoire, un voyage à travers le pain. Quelle a été votre compréhension de la dimension narrative de ma composition ?

PHILIPPE : Il semble qu'il y avait une volonté de parler de quelque chose d'un peu trivial et d'emmener les auditeurs dans un mélange entre l'expérience esthétique et en même temps personnel, nostalgique. En ce qui me concerne, la voix m'apportait des images, des souvenirs, qui étaient ensuite influencées ou guidées par l'aspect musical et sonore.

OLIVIER : Il s'agissait d'une illustration des mots de Francis Ponge, tout à fait parlante

MYLÈNE : Le rapport entre le son et la narration fonctionne et on voyage bien à travers le pain. La voix qui parfois se répète peut nous faire sortir des représentations mentales que l'on crée, mais on s'y replonge très vite. On comprend bien que la pièce veut nous faire voyager dans le pain et autour du pain, et ce, de sa conception à sa consommation, sans oublier la contemplation de celui-ci.

QUESTION 4 : J'ai essayé de retranscrire un tableau poétique et musical où les mots et les sonorités électroniques se conjuguent avec des enregistrements d'environnements naturels (forêt, rivière...), du pain (croûte, miettes, mie, mastications) et de son processus de fabrication en boulangerie (machines, four, pétrin, explication du boulanger). Avez-vous correctement perçu le thème du pain ? Avez-vous entendu ses différentes textures ? Ressentiez-vous une immersion dans l'univers du pain d'un point de vue sonore mais aussi selon le texte du poème ?

PHILIPPE : Je pense que tu as atteint ta cible. Le thème est extrêmement clair et en général les extraits choisis évoquaient directement les différents aspects du pain (texture, fabrication, etc.). Les extraits parlés ont eu une forte influence sur les pensées que le reste de la pièce a provoqué.

OLIVIER : Complètement !

MYLÈNE : Immersion à la fois sonore et narrative réussie. Les textures sonores étaient bien choisies et mettaient en valeur le texte. Pièce croustillante.

QUESTION 5 : La musique a été composée afin d'illustrer par le son chaque passage du poème / "parties" du pain. Par exemple, l'évocation d'un paysage montagneux et panoramique pour décrire la croûte pouvait sonner davantage craquant, planant, texturé et spatial. Cependant, la partie sur la mie étant décrite comme plus molle et froide, contenait plus de basses et de rondeurs dans les sonorités. Avez-vous perçu ces différentes ambiances sonores et leur rapport logique avec le texte ?

PHILIPPE : Les parties musicales semblaient cohérentes avec les différentes sections du poème.

OLIVIER : Oui j'ai trouvé que l'accompagnement musicale et le rajout de la voix du boulanger, apparaissaient comme une analyse du texte.

MYLÈNE : Oui surtout les basses bien moelleuses !

QUESTION 6 : La spatialisation (les mouvements des sons dans le dôme) a été pensée selon ces différents reliefs et parties du pain. Par exemple, l'évocation de la mie comme un sous-sol froid m'a poussé à diffuser la musique dans la partie basse du dôme, de manière lente, presque stagnante. L'évocation des paysages montagneux m'a poussé à diffuser les sons dans la partie haute du dôme, comme les mouvements du vent dans le ciel. Avez-vous ressenti ces différents mouvements et espaces lors de l'écoute ? Est-ce que les mouvements vont ont paru pertinents par rapport au texte ? Avez-vous compris qu'il y avait un concept autour de la spatialisation sonore ?

PHILIPPE : Un aspect un peu plus difficile à saisir pour moi, peut-être parce que je manque de connaissances pour apprécier la chose. J'imagine qu'il y a un équilibre à trouver pour que ça ne sonne pas comme un gimmick, mais je crois que le mouvement serait une bonne façon d'utiliser tout le potentiel de la spatialisation.

OLIVIER : Les mouvements paraissent pertinents mais le système son ne m'a pas fait ressentir avec évidence cette aspect du morceau.

MYLÈNE : Beau travail de spatialisation, mouvements pertinents et bien dosés. Quand j'ai vu tous ces speakers dans la salle, je me suis dit "super, il va y avoir du mouvement !"

RÉFÉRENCES AUDIOVISUELLES

Jelinek, J. (2021) *The Raw And The Cooked* [Album musical], Faitiche
<https://janjelinek.bandcamp.com/album/the-raw-and-the-cooked>

Moyxa (2018) *Harbory EP* [Album musical], autoproduit, Montréal
<https://anatohl.bandcamp.com/album/harbory-ep>

Navad, N. (2014) *Practices of Everyday Life : Cooking* [Performance audiovisuelle] Festival
Montréal Nouvelles Musiques, Montréal, QC, Canada <https://vimeo.com/123071935>

Ponge, F. (1962) Le Pain, in *Le Pain lu par Francis Ponge en 1962*. Paris : France Culture.
https://www.youtube.com/watch?v=W0dbhCmV1yY&ab_channel=FranceCulture

BIBLIOGRAPHIE

- Alimentarium (2021) *Le pain dans le Christianisme*, paragr. 3. Récupéré le 26 novembre 2022 sur <https://www.alimentarium.org/fr/savoir/le-pain-dans-le-christianisme>
- Augoyard, J-F. et Torgues, H. (1995) *À l'écoute de l'environnement : répertoire des effets sonores*, Éditions Parenthèses. Récupéré le 8 janvier 2023 sur <https://books.google.ca/books?id=mB6F6UQZ6soC>
- Barron, L. (2022) *Les arts sonores du Fluxus*, Art Wiki. Récupéré le 26 novembre 2022 de <https://www.artwiki.fr/arts-sonores-fluxus/>
- Binda, E. (2015) *Techno-esthétiques ou philosophies de l'interaction : les réflexions de Gilbert Simondon et John Dewey*. Appareil [En ligne] Récupéré le 7 janvier 2023 sur <http://journals.openedition.org/appareil/2217>
- Cage, J. (2017) *Silence, conférences et écrits*. [1961] Éditions Contrechamps et Héros-Limite
- The Center of Deep Listening (2021) *About Deep Listening*, paragr. 1. Récupéré le 7 janvier 2023 sur <https://www.deeplistening.rpi.edu/deep-listening/>
- Collet, M. (2019) *Actions audiovisuelles et anti-performance*. Dans *Art performance, manœuvre, coefficients de visibilité*. Les presses du réel, p. 203-210
- Collot, M. (1991) *Francis Ponge: entre mots et choses*. Champ Vallon,
- Chion, M. (1988) *Le Promeneur écoutant, essais d'acoulogie*. Éditions Inter-forum
- Chion, M. (1991) *L'Art des sons fixés ou La Musique Concrètement*, Éditions Metamkine/Nota Bene/Sono-Concept
- Deshays, D. (1999) *De l'écriture sonore, essai*, Éditions entre-vues, p. 69-70-71
- Deshays, D. et Pellois, A. (2012) « Le son comme « condition d'existence des espaces » », *Agôn* [En ligne], 5 | Récupéré le 8 janvier 2023 sur <http://journals.openedition.org/agon/2440> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.2440>
- Dumas, C. (2012). *Le vivant bruit du corps, exercice no 2 : installation sonore interactive immersive*. [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]

- Dutto, A. (2009) *La mise en espace de la musique* [En ligne] Consulté le 6 avril 2023 sur <https://www.edmu.fr/2009/05/la-mise-en-espace-de-la-musique.html>
- Eigeldinger, M. (1966). *Baudelaire et l'alchimie verbale*. Dans *Le langage. Actes du XIIIe Congrès des Sociétés de philosophie de langue française I, Section IV (Langage et art)*, p. 248-251
- Frémond, É. (2009) *Le texte en perspective*. Dans *Le parti pris des choses, texte intégral et dossier*. Folio plus classiques, Gallimard, p. 111-168
- Harley, M. (1994). *Musique, espace et spatialisation : entretien de Iannis Xenakis avec Maria Harley*. Circuit, 5(2), p. 9–20.
- Jacot, C., Eric, T., Sentissi, O. (2015), *La misophonie ou l'aversion pour le bruit : à propos d'un cas clinique*, Rev Med Suisse, 1, no. 462, p. 466–469.
- Jaubert, A. (2009) *Du ready-made au texte*. Dans *Le parti pris des choses, texte intégral et dossier*. Folio plus classiques, Gallimard, p. 104
- Kosmicki, G. (2009) *Musiques électroniques : Des avant-gardes aux dance floors*. Formes, Le mot et le reste, p. 70-71-72
- Labelle, B. (2015) *Background Noise, Perspectives on Sound Art*. Bloomsbury
- Laboratoire de cyberpsychologie de l'UQO [En ligne]. *Immersion/Présence*. Consulté le 27 avril 2022 <http://w3.uqo.ca/cyberpsy/index.php/immersion-et-presence/>
- Ledoux, D. (2019) *Cathédrales, une approche immersive à la composition d'une musique spatialisée en 3D, intentions, stratégies et réceptions*. [Mémoire de maîtrise, Université de Montréal]
- Lussac, O. (2010) *Fluxus et la musique*, Les Presses du Réel, p. 8-9
- Marinetti, F. et Fillia (2020) *La cuisine futuriste* [1931] traduit et présenté par Nathalie Heinich, caméras subjectives, Les impressions nouvelles
- Morales, T. (2020) *Un manifeste contre la Pasta*, Causeur.fr, paragr. 7. Récupéré le 25 décembre 2022 sur <https://www.causeur.fr/cuisine-futuriste-filippo-tommaso-marinetti-178151>

Musique Millet (2023). *Pierre Henry : Variations pour une porte et un soupir*. Récupéré de <https://www.musique-millet.com/index2.htm>

Oliveros, P. (2005) *Deep Listening, a composer's sound practice*, iUniverse, p. 23

Ponge, F. (1961) Citation « Le monde muet est notre seule patrie », Le Grand Recueil, *Méthodes*, Gallimard

Ponge, F. (1989) Le pain, dans *Le parti pris des choses* [Parution originale 1942], Poésie, Gallimard

Simondon, G. (2014) Réflexions sur la techno-esthétique (1982) Dans G. Simondon, *Sur la technique: (1953-1983)* Presses universitaires de France, p. 383