
Audio

Numéro 87, 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45884ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(2004). Audio. *Inter*, (87), 83-84.

ARCAND est un grand performeur ; il marie sa voix, ses objets, ses techniques et ses larsens à un souffle épique qui connaît les distances du voir et de l'écoute ; jamais de lassitude à chacune de ses participations scéniques. Il possède le sens de la durée, avec l'évidence de sa présence pour le public. Henri CHOPIN



En dépit de ses incursions répétées dans les multiples champs artistiques actuels (performance, poésie, livre-objet, installation, etc.), Pierre-André ARCAND se consacre à une pratique sonore unitaire et continue. La relation à son instrument – la *Macchina Ricordi* – qu'il entretient depuis plus d'une vingtaine d'années retient l'attention internationale, inspire les artistes tant sonores que visuels et littéraires, et suscite plusieurs réflexions et questionnements.

Avec la précieuse collaboration d'un technicien, la *Macchina Ricordi* fut d'abord conçue par Pierre-André ARCAND qui s'intéressait en 1986 « à la théorie des masses et à l'autorégulation des systèmes »¹.

Au fil des expériences et des performances, la *Macchina Ricordi* fut opérée, explorée et maîtrisée par ARCAND. Lors d'une entrevue qu'il accordait à Rogelio PEREIRA, ARCAND expliquait que cet instrument « est en même temps un échantillonneur analogique sur boucles (répétitions), un mixeur (accumulation : le principe du son sur du son) et une machine pour composer »².

D'abord, puisque la capacité de stockage de l'instrument se limite à la durée de ses rubans en boucles, l'instrument impose une création sonore en temps réel. Ainsi, ARCAND inscrit sa pratique en continuité avec celle des électro-acousticiens du *Musica Elettronica Viva* (Alan BRYANT, Alvin CURRAN, Frederic RZEWSKI, Richard TITELBAUM et Ivan VANDLOOR), de A. M. M. (Cornelius CARDEW, Lou GARE, Christopher HOBBS, Eddie PREVOST, Keith ROWE) et du Japonais Minao SHIBATA (1916-1996), qui, dès la fin des années soixante, tentèrent le mariage des musiques électroniques et de l'improvisation (publique) en considérant désormais leur musique comme une « pâte sonore » modulable – individuellement ou collectivement – en temps réel.

En tant qu'instrument à bandes, la *Macchina Ricordi* se distingue des instruments électroniques en temps réel comme le thérémin, l'onde Martenot ou les synthétiseurs analogiques en n'imposant à peu près aucune contrainte à son timbre initial. À travers les quatre albums d'ARCAND, que tour à tour *Obscure* puis *Ohm* éditèrent tout au long des années quatre-vingt-dix, des sons de toutes sortes sont manipulés : sons électroniques ou acoustiques, textures métalliques ou stridentes, enveloppes furtives, uniformes ou pointillistes, etc.

Le ruban d'une durée de quelque 4,5 secondes qui contient l'échantillon sonore – manipulé par l'intermédiaire de la *Macchina Ricordi* – force son utilisateur à travailler avec un son en courtes boucles. Néanmoins, ARCAND se distingue intelligemment des musiques électroniques pop ou encore des musiques répétitives de la première heure comme le souligne Noah WANE : « This music recalls the early work of minimalists like Terry RILEY or Steve REICH. But where the later tended to rely on more or less predictable processes – resulting in gradual, steady transformation of the material – Mr. ARCAND's work is volatile, with unsignaled shifts and starts »³.

Tous ces sons peuvent d'ailleurs être arrangés grâce à la faculté multipiste de la *Macchina Ricordi*. Empruntant cette voie, Pierre-André ARCAND met en dialogue plusieurs sons, de manière cohérente et sensée. Par exemple, au sujet de la pièce *Fer Sur Fer* (1990) qu'ARCAND inclut dans son premier opus *Eres+7*, il la décrit sur le site d'Avatar (<http://www.meduse.org/avatar/>) en ces termes : « départ-lente accumulation, accélération, vitesse stable, ralentissement-désaturation », qui rappellent ce qu'ARCAND considère au cœur même de l'art audio : « Ce qui est fondamental est que le son soit considéré selon sa nature propre, sa texture, sa morphologie »⁴.

ERES+7 (Obz002)

Le tout premier album de Pierre-André ARCAND, édité par Obscure en 1993, se compose de sept pièces créées entre 1985 et 1990 à diverses occasions. *La civilisation électronique lilliputienne tient à se maintenir en sueur*, par exemple, fut composée pour Montréal Musiques Actuelles/New Music America in Montréal, aux FOUFOUNES Électriques en 1990 ; *La mort d'Antonin Artaud* apparut sur la compilation de poésie sonore Canada-Italie, au catalogue de l'Étiquette 3 Vitrepaire en 1987.

Le matériau sonore y est travaillé selon les facultés de l'instrument : accumulation, saturation, accélération et pulsations articulent un matériau sonore parfois ambigu (archet sur objet en cuivre dans *Traffic entre les médias*), parfois clairement vocal (voix, souffle, cris, bruits de gorge, sifflet...). Ce traitement électronique du matériau vocal s'inspire du travail aujourd'hui quinquagénaire des poètes sonores comme Henri CHOPIN, Jean-Louis BRAU ou Charles AMIRKHANDIAN.

Sur cet album, ARCAND utilise le « livre sonore », une boîte métallique en forme de livre sur laquelle un microphone explore (écrit et lit à la fois) les tex-

tures et échos métalliques. Cette pratique n'est d'ailleurs pas sans rappeler la minutieuse entreprise de Magali BABIN qui, armée d'un microphone, farfouille l'univers textural infini des objets métalliques.

Fait saillant, les deux longues pièces de l'album s'articulent en plusieurs « mouvements » : *Traffic entre les médias*, d'une durée de 19 heures 30 minutes, procède d'une série de sept mouvements (turbulence, Orient-Occident, bouchon à l'italienne, archéologie sonore, concert médiatique, brouillage, orchestre pratique) et *Fer sur fer*, de quatre autres (départ-lente accumulation, accélération, vitesse stable, ralentissement-désaturation), tous intitulés selon les formes, timbres et évocations du matériau sonore. Cette conscience aiguë du matériau suggère l'effort réflexif assuré par son créateur en vue d'une compréhension élargie du vocabulaire de son instrument.

ERES+16 (Obscure [Obz006])

Paru en 1995, *Eres+16* met en relief une nouvelle et stimulante étendue des horizons poétiques d'ARCAND : le langage. Certes, plusieurs pièces du disque sont antérieures à *Eres+7*, et ainsi auraient pu

paraître. Néanmoins, ce premier opus limite son utilisation aux sons de l'appareil vocal et laisse un vide en quelque sorte pour une exploration proprement verbale dans l'opus suivant. *Eres+16* prolonge donc l'exploration texturale d'objets échantillonnés, reprend la pratique poétique sonore dans le sillon de CHOPIN et s'attaque à l'univers de la parole à l'aide de sa *Macchina Ricordi*.

L'album propose donc quatre « chansonnettes » pour le moins bouleversantes, dont les paroles sont transcrites – sur fond transparent d'acétate – au dos du boîtier. *Au-delà des machines* ouvre le bal en s'attaquant de plein fouet au monde des machines. Lors de l'entrevue qu'il accorda à Rogelio PEREIRA, ARCAND jette lui-même une lumière sur ce qu'il serait possible de considérer comme une contradiction ou une autocritique : « Je parvins à l'art audio à travers l'utilisation de machines et d'outillages électroniques, mais ce que j'admire le plus, c'est un simple poème récité. Un ou une poète sonore avec son corps (et de temps à autre un microphone) et c'est tout »⁵. » Ainsi, *Au-delà des machines* formule l'ouverture et même l'entêtement d'ARCAND à reconnaître la richesse et la portée de la poésie verbale : « Le miroir est brisé, il suffit de le traverser ».

1 www.meduse.org/avatar/avatar/arcand/macchina_ricordi_f.html

2 « es al mismo tiempo un muestreador analógico sobre bucles (repeticiones), un mezclador (acumulación : el principio de sonido sobre sonido), y una máquina para componer » www.uclm.es/artesonoro/oloboava.html

3 Noah WANE,

Splendid E-ZINE, February 8, 1999.

4 « Lo fundamental es que el sonido se considere en su propia naturaleza, su textura, su morfología. »

5 « Legué al audio arte a través del uso de las máquinas y de las herramientas electrónicas, pero lo que más admiro es un simple poema recitado. Un/a poeta sonoro con su cuerpo (tal vez un micrófono) y es todo. »

THE ENORMOUSNESS OF CLOUD MACHINE : NORTHERN ANTHOLOGY + SOUTHERN ANTHOLOGY

Steve HEIMBECKER
[OhmAvtr15, 16]

Depuis les années quatre-vingt jusqu'à son arrivée récente au Québec, Steve HEIMBECKER a fait évoluer ses recherches audio entre deux pôles de recherches clés : l'expérience spatiale du son (acousmatique) et l'expérience sonore d'un objet situé dans un lieu (sculpture, installation sonore). Cette polarité très proche de celle qui met en relation la sculpture et l'architecture, explorée par HEIMBECKER parallèlement aux recherches effectuées par Murray SCHAEFFER et le World Soundscape Project, se traduit dans la création de sculptures sonores (le carillon géant NIRVANA de 1987 en est un exemple connu), d'installations sonores (Gilbert A. BOUCHARD du *SEE Magazine* décrivait en 1998 l'installation sonore *Kakaphonia* en ces termes : « [We] get to explore a room occupied by three wooden towers covered by 26 transistor radios wrapped with and connected by antenna wire. The radios, and hence the sound the piece as a whole produces, are controlled by visitors to the gallery via a modified computer keyboard ». ») et dans la réalisation de concerts quadriphoniques improvisés (dont un présenté à Québec lors d'une des soirées *Machines*).

Pour unifier l'ensemble de sa pratique audio, HEIMBECKER utilise l'expression « *sound pool* », désignant par là l'environnement sonore immédiat au sein duquel « baigne » toute personne quotidiennement. Ce matériau hérité de Murray SCHAEFFER et de son *World Soundscape Project*, qui s'attachait à « study the acoustic environment and the impact of technology on it » et corollairement à « find solutions for an ecologically balanced soundscape where the relationship between the human community and its sonic environment is balanced », s'est orienté vers la création d'environnements sonores « artificiels » avec l'objectif de bouleverser et, par là, de questionner notre relation quotidienne à l'environnement sonore.

Afin d'immortaliser le fruit des recherches de HEIMBECKER, le catalogue Ohm-Avatar édite la toute première anthologie (album double) présentant huit œuvres de l'*acousmate* réalisées entre 1992 et 1998. Bien entendu, un tel transfert sur disque réduit grandement la portée de l'œuvre, car la dimension spatiale de l'œuvre ne peut y être reproduite. Comme le souligne François COUTURE, « it translates poorly to record, since the physical experience of "being there" cannot be replaced ». Malgré cette carence, l'intérêt pour l'anthologie persiste dans sa mission de diffuser une œuvre de valeurs poétique et expérimentale.

Engine An Octaphonic Movement (1992) ouvre le bal avec un long et très méditatif collage autobiographique de l'artiste, mêlant les cris d'enfants, la voix du narrateur et les sons de la mémoire de l'artiste. La pièce *Tic Talk #1* fut créée à partir de l'emploi – sur quatre minuteriers de cuisine – du principe très spatial de « traversée sonore », consistant à réinsérer les sons de l'environnement sonore – par des microphones – dans le mélange audio afin de moduler très graduellement le matériau sonore. *Elevator Music* termine le premier disque avec une reconstruction comique et certainement épicée de l'univers acoustique de l'ascenseur, *sound pool* très clairement défini et mode de transport par excellence du col blanc.

Difficile de croire qu'il ne s'agisse d'un hommage à la célèbre pièce *Dripsody* de Hugh LECAINE, *Drip Doodle* (1995) traite le son d'une source d'eau ruisselante en

« traversée sonore ». *Feathers and Flies #1* (1998) par contre se concentre sur l'expérience phénoménologique de l'auditeur, créant des textures et suggérant des relations le propulsant dans un univers (temporel, formel et référentiel) autonome. À travers *The Forum for the Alienation of Art*, HEIMBECKER entreprend une critique de l'aliénation de l'art en juxtaposant quelques définitions de l'art (par exemple : « ce qui n'est pas naturel ») avec l'exemple contraire (des sons de la nature enregistrés et reproduits tels quels). Enfin, l'anthologie se termine avec *Spin Cycle*, œuvre pour laquelle HEIMBECKER a utilisé son système de cartographie acoustique (consistant à cartographier un lieu selon son relief acoustique).

RB

MÖSIÖBLÖ : « À ROBERT FILLIOU »
Christoph GALLIO
2001 [Percasso 19]

Depuis le début des années quatre-vingt, le saxophoniste suisse Christoph GALLIO, connu tout particulièrement en Europe pour sa participation active sur la scène de *Free Improvisation*, a été édité aux catalogues de Leo, de Slam et d'Unit, parallèlement aux albums qu'il a produits sur sa propre étiquette, Percasso, depuis 1986. Tout au long de ce parcours international, il a collaboré avec des musiciens de son pays (Urs BLÖCHLINGER, Werner LÜDI) et provenant des grands pôles internationaux de la *free improvisation* : Allemagne (Peter KOWALD), États-Unis (Rshied ALI, Robert DICK, Samm BENNETT), Angleterre (Phil MINTON, Fred FRITH), Japon (Chie MUKAI, Takashi KAZAMAKI, Uchihashi KAZUHISA), etc.

Le travail de GALLIO s'est caractérisé par un effort de *multidisciplinarité* extrêmement dialogique en ceci que différents médiums ou disciplines ne sont pas soumis à l'œuvre d'art d'un artiste qui engloberait et dépasserait ces composantes. Les artistes, leurs instruments et disciplines qui se rencontrent entrent en dialogue réel, complexe, riche et surprenant. Dans cette voie, GALLIO s'est adonné jusqu'à présent à une série de collaborations avec les danseurs Christine BRODBECK, Yvonne MEIER et Franz FRAUTSCHI.

À l'exemple de Steve LACY, collaborateur et inspiration de GALLIO, ce dernier s'est adonné à un travail de composition en intégrant dans un dialogue fructueux les poèmes d'ascendance haïku de Robert FILLIOU, lus par Sarah MAURER (mezzo-soprano), avec un quatuor composé de Marino PIAKAS à la guitare, de Thomas ECKERT à la clarinette et à la clarinette basse, de Christoph GALLIO aux saxophones soprano et alto, et de Peter SCHÄRLI à la trompette et au bugle. De ce dialogue en découle un second entre l'improvisation et l'interprétation : dans la foulée des recherches d'un juste milieu entre l'œuvre composée et la tradition jazz d'après-guerre du petit ensemble musicalement hyperflexible, GALLIO trouve un bon terrain d'entente en laissant s'improviser librement plusieurs pièces autour des poèmes de FILLIOU et en imposant parfois la partition aux musiciens lors des chaudes récitation angéliques de Sarah MAUER, dont le style évoque celui des opérettes allemandes (Mischa SPOLIANSKY, Kurt WEILL, Rudolf NELSON, etc.).

RB

ASYMÉTRIES

Bertrand DENZLER, Hans KOTH

Bertrand DENZLER (saxophone ténor) et Hans KOTH (clarinette basse et saxophone soprano) « [...] se sont rencontrés en 1996 à l'occasion d'une "conduction" de Butch MORRIS. Ils ont joué pour la première fois en duo en 1999. Ils ont également travaillé en quatuor avec Gunter MÜLLER et Jacques WIDMER ainsi qu'avec le groupe Chamaeleo Vulgaris [...] ».

Sur ce premier disque en duo, les protagonistes (plus instrumentistes que musiciens) offrent quatre pièces exploitant davantage les sons et bruits des instruments que leurs notes ; des compositions qui combinent des textures sonores plus que des accords et des rythmes. Nous sommes en présence d'une musique actuelle et le propos esthétique, donc, repose avant tout sur les actions et les sons qui en découlent (soit aléatoirement, soit spontanément) lancés et mis en relation à l'intérieur d'une dynamique *improvisatoire*. Mais ici le souci de la composition demeure constant et évident. Et malgré les « couacs » on peut même l'écouter



STUDIO – ANALOGIQUE – NUMÉRIQUE

Martin TÊTREAU, Otomo YOSHIHIDE

« Faisant suite à leur exploration électro-mécanique cernant "21 situations", [ils] focalisent cette fois-ci leur jeu sur les phonogrammes et les dispositifs amenant à leur transformation. Tout d'abord une rencontre en *Studio* des plus dynamique (*sic*) enregistrée en direct et sans retouche compose le cd1. En réutilisant la matière première non utilisée pour le cd1, chacun en a fait une relecture avec leur (*sic*) équipement respectif. TÊTREAU s'est servi de magnétophones à bande obsolètes, pour un remix *Analogique* plutôt fluide... cd2. YOSHIHIDE, pour sa part, a usé de l'ordinateur moderne, pour une reconstruction percutante et *Numérique*, cd3. »

Résultat ? Un joli petit boîtier à bijoux protège trois mini-disques compacts, contenant chacun l'esthétique propre à nous transbahuter (aux plans sensoriel et physique) en pleines catastrophes, comme on s'attend d'un tel duo. Ainsi, l'écoute s'avère davantage physique qu'auditive. Bien que les ingéniosités et les inventions pour provoquer et se jouer des sons demeurent la motivation première de ce type de travail, on considère que le résultat mérite d'être entendu, puisqu'on le distribue... Trois expériences de catastrophes, donc, qui valent bien le coup, mais peut-être pas en prenant son « p'tit déj. » (quoi-que...).

André MARCEAU

Dame
4580, avenue de Lorimier
Montréal (Québec)
Canada H2H 2B5
info@actuellecd.com www.actuellecd.com

