

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. »