

Les machines animales de Pierre-André Arcand. Une écriture à ne pas lire

Sébastien Dulude

Numéro 114, printemps 2013

Poésie autre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69169ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

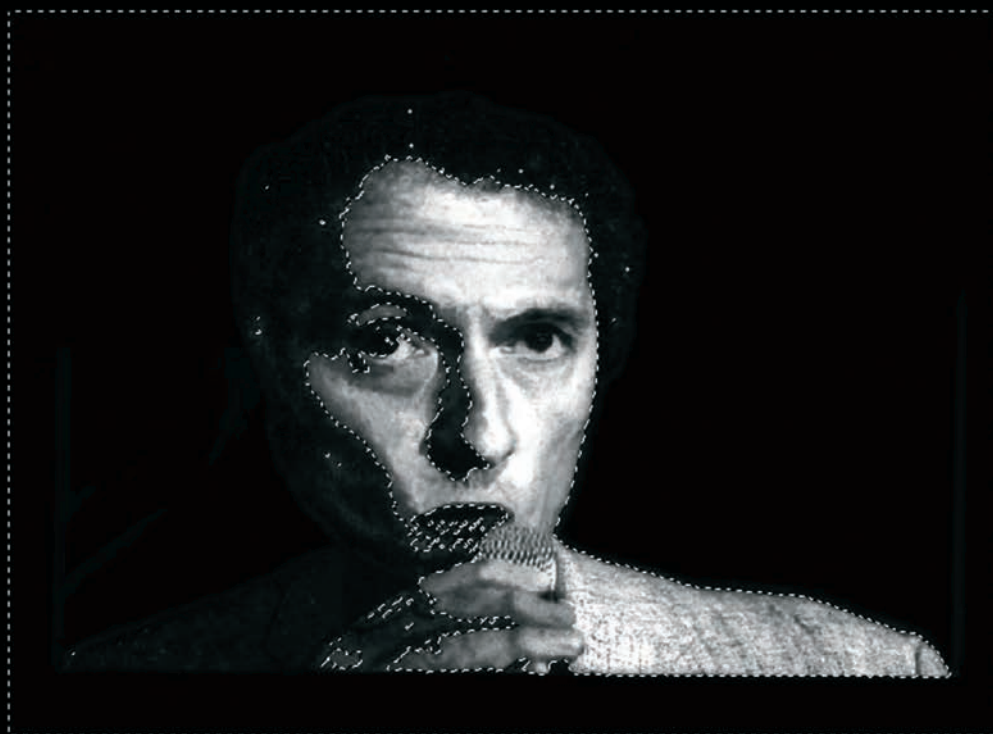
0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dulude, S. (2013). Les machines animales de Pierre-André Arcand. Une écriture à ne pas lire. *Inter*, (114), 30–33.



LES MACHINES ANIMALES DE PIERRE-ANDRÉ ARCAND UNE ÉCRITURE À NE PAS LIRE



SÉBASTIEN DULUDE

> Photo : François Bergeron. Infographie : paarcard.
> paarcard, Ex MACCHINA, graffiti, 2000.

Il est de ces textes dont on ne peut rien dire. Seulement, en quelque sorte, y participer¹. STEVE MCCAFFERY

En écoutant *Les machines animales* de Pierre-André Arcand², on peut être happé par les boucles sonores, accumulatives jusqu'à l'abstraction, et s'y perdre, ne pouvant compter sur les repères mélodiques, rythmiques et harmoniques qui balisent ce qui est convenu de nommer « musique ». *Les machines animales*³ est une œuvre d'un autre genre que musical, du domaine sonore ; une œuvre audio, comprise sur support CD, qui explore le son concret de l'écriture, le bruit de la trace du crayon sur le papier. D'ailleurs, en 1997, Arcand avait fait paraître un recueil de poésie intitulé *Écrire fait du bruit*⁴ qui s'ouvrait ainsi :

Écrire fait du bruit.

En tirer de nouveau du nouveau,
du mouvement.

Dans cet élan,

le goût des réalités du cerveau.

C'est aussi une œuvre action, une performance. Un geste posé par le performeur, par son corps : celui d'écrire. De ce geste, Arcand a consigné le son.

**Le livre sonore est un livre est un objet
est un micro des circuits électroniques
est une machine est aussi un corps
des mains une tête est un animal est
un texte...**

Un texte à entendre. C'est d'abord le texte, non consigné, supposé, de l'écriture manuscrite d'Arcand. C'est le texte sous le geste de la main d'Arcand, de son crayon-microphone sur le livre sonore. Un texte dont on ne connaîtra jamais que le son, une écriture dont on n'a que la trace sonore. Mais l'écriture est là, le texte est là, et je dirais tout autant que la littérature est là. Il y aurait, virtuellement, une lecture possible de cette littérature ; il aurait pu y avoir quelque chose à voir, à lire. La littérature est là : elle fait partie de la trajectoire d'Arcand, poète, et est contenue dans le champ du livre attaché à sa démarche⁵. C'est une littérature qui n'est pas inscrite visuellement, mais advenue par le son. C'est ensuite, et principalement, le texte sonore lui-même, réseau complexe et exponentiel de sonorités qui évoqueraient, selon le catalogue d'OHM/Avatar, des machines et des animaux. Ce qui n'est plus une littérature.

On ne lit pas une performance. La lecture n'est pas le mécanisme de perception en cause dans l'œuvre sonore performée. Entendre un texte suppose au moins une chose que la lecture littéraire ne conçoit pas : la simultanéité. La performance du texte, de fait, est simultanée à sa récep-

tion. Entendre *Les machines animales* prend exactement 31 minutes et 45 secondes, ce qui correspond, très exactement, à la durée de la performance d'Arcand, à la durée du texte. La réception de l'œuvre coïncide, en durée, avec la production de l'œuvre. La littérature, avec ses livres à lire, ne procède pas, ne peut procéder à ce genre d'équations entre production et réception.

Dans une telle simultanéité, écouter l'œuvre se produire, c'est nécessairement y participer. L'œuvre ne s'arrête pas pour moi, pour ma lecture ; l'écouter, c'est la construire, la choisir. Et c'est donc moi qui ne cesse d'entendre une écriture ; c'est moi qui demeure dans la matérialité du son, qui refuse de verser dans la signification, qui persiste à entendre une écriture, à n'entendre qu'une écriture. C'est encore moi qui n'ai rien à dire sur ce que cette écriture écrit. L'écriture se produit, performée par l'artiste. Et toute performance s'offre à un contact, et donc à une ré-action tout aussi corporelle. Il s'agit d'apprécier le moment, le pluriel foncier d'une œuvre performée. À l'inverse du texte proprement littéraire, du texte « lisible » de Barthes, lequel doit être physiquement nié pour accéder à la signification – nier le livre, nier les mots imprimés, nier jusqu'à ses propres yeux pour approcher le signifié –, le texte *performé*, quant à lui, circule, se fait voir, entendre et sentir dans tout son mouvement, *pour* son mouvement. Ainsi, l'immobiliser, le refermer comme on referme le livre lu, c'est s'obliger à dire : « Ce sont des sons qui évoquent des animaux », une signification très partielle, guère plus intéressante que celle, représentative, dénotative, d'une encyclopédie animalière ou encore du jeu de signification imitatif d'une pièce d'origami. À mon sens, il y a dans *Les machines animales* bien autre chose que des évocations d'animaux, comme s'il n'importait aucunement que le sens s'étende jusqu'à l'image évoquée.

Le texte, bien entendu, est ailleurs : il serait, selon Derrida, dans la « différence », dans sa production même qui entraîne un son, dans le son qui transpose un mouvement, dans sa démultiplication électronique, entre ses couches sonores, dans l'action, notre action, plurielle. Le texte agirait dans le paradoxe d'un signifié jamais présent et d'un signifiant qui, bien que présent, n'est jamais lui-même et tient toujours pour un signifié. Qui plus est, dans le cas d'une œuvre performée, produite en simultanéité avec sa réception, le renvoi au signifiant est continu, puisque sans permanence ; dans le cas des *Machines animales*, le dispositif exacerbe le jeu de la production et de la re-production de l'écriture, véritable machine génératrice d'écriture.

Le livre sonore est un livre est un objet est un micro des circuits électroniques est une machine est aussi un corps des mains une tête est un animal est un texte est une machine...

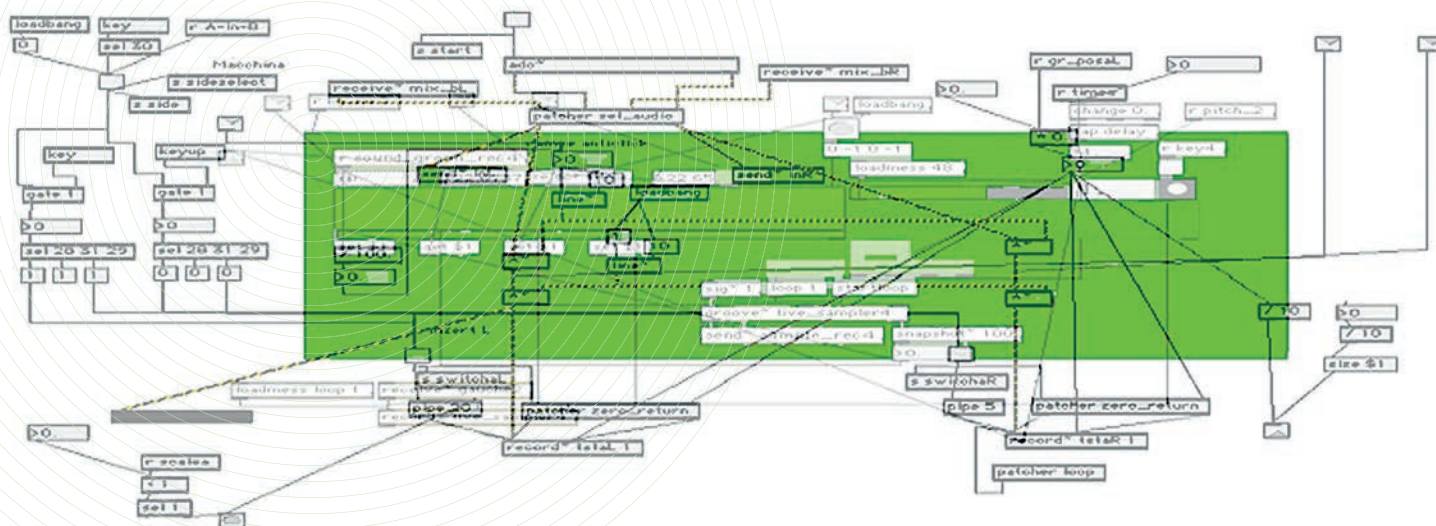
Une machine électronique, cybernétique, la Macchina Ricordi, mais aussi une machine calorique, un corps qui travaille, qui produit, un machiniste. Un animal. Tout ça à la fois : une *machinanimale*. Qui produit, à l'excès, et m'entraîne.

Chez Arcand, l'écriture est ramenée à son signifiant sonore, qui n'est pas phonologique, ni même phonétique, mais *phonique*. Elle est strictement liée à l'ouïe, isolée de sa composante graphématique, de ses lettres, virtuelles, que nous ne verrons ni ne lirons jamais, mais elle est pourtant fixée, aussi concrètement que symboliquement, à un livre. Dans son traitement électronique, l'écriture est à ce point manipulée, hachée, râpée, superposée avec elle-même, qu'elle en vient à geindre, à grogner, à souffler, à renâcler, à rugir. Le grain de l'écriture – comme le grain de la voix pour Barthes⁶ – est exposé, magnifié et perçu de très près, au plus près peut-être, par l'ouïe.

Tout se passe comme si le signifié de ce signifiant phonique n'était articulé que de l'intérieur de sa concrétude, pour elle-même. Le signifié du sonore peut certes dénoter l'écriture – on la reconnaît – et connoter des animaux – on les imagine –, mais c'est un signifié qui ne parvient jamais à s'affranchir du signifiant, à l'emporter. Aucune sémantique ne procède de ce signifiant phonique ; le signifié du sonore est une destination qui n'est jamais actualisée par le signifiant. Le travail d'Arcand se tient sur une mince ligne conceptuelle : son signifiant, l'écriture, devrait avoir pour signifié *ce qui est écrit*, mais les conditions mêmes de cette production de sens ne sont pas empruntées dans le processus. L'écriture est exposée, mais invisible, illisible.

Le sens se trouverait ainsi dans ce jeu continu et oscillatoire entre le signifiant et ce non-signifié, dans la différence déridéenne. Le sens, c'est le mouvement ou, mieux, le mouvement du mouvement. Voilà la machine d'Arcand : une machine à proliférer ; une machine qui, pour reprendre la formule deleuzienne, « précède et entraîne les contenus »⁷.

Les machines animales serait un texte « scriptible », comme l'entendait Barthes : indécodable, telle une galaxie de signifiants tendant vers l'infini, « en présent continu, sur lequel ne peut se poser aucune parole conséquente »⁸. Un texte dont on ne peut rien dire. Je me réfère également à Steve McCaffery, lui qui, en lecteur de Barthes fort compétent, propose du texte scriptible une version complètement détachée de l'écriture littéraire, le *language writing*, une « écriture du langage » qui permet d'entrevoir pleinement les enjeux en cause dans des pratiques dites de poésie concrète où la matérialité du signifiant est affirmée pour elle-même et auxquelles l'œuvre d'Arcand est apparentée : « *What Language Writing is proposing is a shift for writing away from literature and the readable, towards the dialectical domain of its own interiorities as primarily an interacting surface of signifiers in the course of which a sociological shift in the nature of readership must be proposed*⁹. »



► Le circuit de la Macchina Ricordi, montage MAX, 2000. David Michaud.

Ce changement lectorial annoncé s'inscrit, comme chez Barthes, sous une idéologie de la production de sens plutôt que de sa découverte et de sa consommation par le lecteur. Il n'y a, je le répète, aucun intérêt à identifier à quel animal fait penser tel ou tel passage des *Machines animales*. En action, l'écriture sur le livre sonore produit des sons, qui sont traités, superposés, joués en boucle, qui s'accumulent, foisonnent, saturent l'espace sonore, à outrance, à l'excès ; et c'est cet excès qui me sollicite, non pas les représentations animalières, mais l'abondance de la production ; et c'est cette production qui est l'écriture dont il est question, qui est une machine, qui est animale, l'œuvre d'un animal ; et c'est l'effort d'un animal que j'entends, le son concret de l'animal Arcand qui écrit compulsivement, sauvagement, le son concret d'une machine qui le pistonne, machinalement ; et c'est une machine que cette écriture ; et c'est un animal que cette écriture. Dans l'écriture, en mouvement. À l'arrêt, cette écriture n'est ni machine ni animale. Elle ne produit plus.

Le livre sonore est un livre est un objet est
un micro des circuits électroniques est une
machine est aussi un corps des mains une tête
est un animal est un texte est une machine est
un animal...

Et les animaux ? Et les machines ? On les entend, pourtant. Et le titre des pièces, ces images à ajouter aux sons : « Les bêtes nous attendent », « Le retour du chariot », « Le ressort et la poulie », « Le cercle des tambours » et l'inexplicable « Trois heures moins quart à Ankémail » ? On est tenté par la littérature, par le signifié, réflexe de consommateur de sens. On cherche une piste explicative, piste d'identification, piste de trappeur qui trouvera bien l'animal caché.

Repérer les bêtes, discerner la poulie et les tambours, comme des enfants écoutant *Pierre et le loup* ? Décidément, cette affirmation, « des sons qui évoquent des machines et des animaux », agace. Il me paraît pourtant évident que la destination *machines et animaux* n'est d'aucune importance face au processus même de l'œuvre qui génère de telles « images sonores ».

Du côté de la production, celle d'Arcand et la mienne, les machines et les animaux sont le cœur, le moteur de l'œuvre, non sa destination : la main qui écrit, le logiciel qui réplique ; le corps qui écrit, la machine à traitement de texte ; les animaux et les machines qui se confondent dans l'écriture, la performance ; des machines et des animaux qui produisent une écriture à la fois machinale et animale, et qui engendrent un son hybride, machinanimal.

S'il faut discuter du son que produit cette machinanimale, Barthes pointe de nouveau dans la bonne direction, sans se rendre complètement où Arcand agit. Parlant d'une œuvre littéraire luxuriante, d'une machine littéraire qui fonctionne à plein régime, Barthes dira qu'elle « bruit ». Le bruissement serait le son continu, plein et pluriel d'une machine qui fonctionne bien. Ainsi, en littérature, il en irait de même des œuvres dont toutes les composantes – essentiellement les personnages et les lieux – s'agenceraient de façon maximale et créeraient un mouvement dans l'œuvre, une trace perceptible à la lecture de la multiplication des liens à l'intérieur du texte. Barthes parle d'un bruit limite, utopique, en ajoutant que « l'utopie est souvent ce qui guide les recherches de l'avant-garde »¹⁰. Soit. Il mentionne au passage certaines recherches sur la voix menées dans le champ de la musique postsérielle, mais il est évident que Barthes n'entendait pas couvrir le vaste champ des pratiques poétiques et connexes qui font précisément de la multiplication des agencements et de la prolifération du signifiant un objet de recherche. Comme la majorité des chercheurs de l'institution littéraire, il passe sous silence les pratiques de la poésie sonore et de la poésie action, lui qui n'est pourtant pas en mesure d'ignorer leur évolution et leurs répercussions au XX^e siècle.

Je ne suis pas d'avis que le bruissement qualifie adéquatement *Les machines animales*. Le bruissement est idéalisé : trop plein, trop égal. Il manque le sauvage de cette machine. Une machine pourrait, bien sûr, bruisser : bruit blanc, saturation complète d'une musique de machines, d'assemblages qui n'ont de restrictions que la mémoire vive des échantillonneurs qui les construisent. Arcand, lui, produit de l'écriture, et son écriture est une machine sauvage, vivante, pleine de soubresauts et d'à-coups. C'est une machinanimale. Elle ne bruit pas : elle renâcle, elle peine. Elle a sa fragilité et ses ratés. C'est une machine qui n'est pas idéalisée, une machine « mineure » (Deleuze et Guattari).



> Photo : François Bergeron.



> paarcand, *La forêt des mots renversés*, panasonicgraphie, 1987. Photo : François Bergeron.

La nécessité de concepts plus adaptés au travail d'Arcand se fait sentir. C'est que la machinimalité d'Arcand ne tend pas vers le bruit de sa pleine productivité ; au contraire, le bruit est sa seule productivité et s'accorde donc au régime, avec ses baisses et ses reprises. La machine d'Arcand produit un bruit qui est la transposition d'une écriture, de l'effort d'un corps. C'est une écriture en constant devenir d'autre chose sans que la transformation ne s'accomplisse parfaitement : l'état de confusion entre les phases me semble le territoire couvert par l'œuvre, sans au-delà, sans destination, seulement en mouvement.

Deleuze et Guattari proposent des concepts plus séduisants, avec ce qu'il faut d'imperfections et de fuites pour s'agencer à des œuvres de nature foncièrement instable. D'une part, le tandem schizophilosophique n'hésite pas à s'aventurer plus loin que Barthes et à s'intéresser véritablement, bien que non exclusivement, à l'avant-garde. On n'est pas sans savoir, d'autre part, l'attrait des artistes contemporains pour les concepts deleuziens. La pensée deleuzienne a en effet influencé nombre de démarches artistiques avec des concepts ouverts et en accord avec plusieurs tendances contemporaines marquées notamment par l'éphémérité, le déplacement des lieux de l'art hors des institutions et la conceptualisation de l'œuvre artistique. Dans la perspective de l'œuvre d'Arcand, il est facile de constater l'à-propos de pareilles affirmations : « Un écrivain n'est pas un homme écrivain, c'est un homme politique, et c'est un homme machine, et c'est un homme expérimental (qui cesse d'être homme pour devenir singe, ou coléoptère, ou chien, ou souris, devenir-animal, devenir-inhumain, car en vérité c'est par la voix, c'est par le son, c'est par un style qu'on devient animal [...])¹¹. »

Ce sont encore Deleuze et Guattari qui écrivent : « Entrer, sortir de la machine, être dans la machine, la longer, s'en approcher, fait encore partie de la machine¹². » Ce sont eux qui écrivent qu'il faut épouser la machine. Et à quoi reconnaît-on une machine ? À ses connexions, à ses agencements, à sa pluralité, à son rhizome. Florilège de références théoriques possibles pour établir que, pour rendre compte d'une œuvre telle que *Les machines animales*, il est nécessaire de se départir du réflexe de la recherche d'une finalité dans le processus de construction de sens et d'arpenter l'œuvre sur le plan du territoire couvert par son mouvement, et non celui des directions anticipées, convenues ou souhaitables, renforcées par les codes culturels, historiques ou génériques. À la satiété induite par les systèmes clos et totalisants, il convient mieux d'éprouver les sensations labyrinthiques, de manque ou de vertige conséquentes aux œuvres infinies, asymétriques, spasmodiques, vivantes, en somme.

De cette façon seulement, on aura approché l'œuvre, participé à l'œuvre, été aux aguets de l'œuvre. Il faut abandonner une part de logique pour gagner une part d'instinct. Chaque mouvement d'Arcand n'est pas un parfait objet contrôlé : il suffit d'apprécier que chaque mouvement ait amené le suivant et suivi le précédent. À l'intérieur de ce territoire, rien n'est figé : c'est le territoire des sens, impossibles à immobiliser. Le sens n'y existe pas encore. ◀

NOTES

- 1 Steve McCaffery, « Language Writing : From Productive to Libidinal Economy », *North of Intention : Critical Writings, 1973-1986*, Nightwood Editions, 1986, p. 151.
- 2 Notice biographique de Pierre-André Arcand : « Artiste multidisciplinaire et poète, Pierre-André Arcand est présent dans les domaines de la performance, de la poésie, des musiques expérimentales, et dans les sphères de l'exploration artistique qui intègrent les technologies contemporaines. Arcand a poussé des racines en écriture, en poésie visuelle, en poésie sonore, en performance, en installation, en livres-objets. Fin des années quatre-vingt-dix, transfuge en art audio, en arts médiatiques. Traitements audio et vidéo en temps réel. Sons-actions-projections. Pratiques acoustiques, électroniques et numériques en performance, il est équipé de la Macchina Ricordi*, du livre et du cendrier sonores, de sa voix et des multiples personnages qui l'incarnent. *Macchina Ricordi numérique : logiciel qui permet en simultané la diffusion et l'enregistrement son sur son de boucles évolutives. Le verbal, le vocal, les bruits, les instruments, y sont captés et structurés en un continuum sonore par répétition et accumulation. » (« Artistes : Pierre-André Arcand » [en ligne], *DAME/actuellecd*, réf. du 3 janvier 2013, www.actuellecd.com/fr/bio/arcand_pi.)
- 3 P.-A. Arcand, *Les machines animales* [CD + livre], OHM/Avatar, AVTR 013, 1999.
- 4 *Id.*, *Écrire fait du bruit*, Restreintes, 1997, 48 p.
- 5 L'exemplaire d'Arcand du livre sonore est une boîte métallique. En performance, il en ouvre la couverture, geste archétypal du littéraire, et amorce ses séries de frottements à l'aide du micro, geste d'écrivain. Le CD contient quant à lui un exemplaire papier du livre sonore : il s'agit d'un catalogue sous forme de livre-objet contenant textes et images relatant deux décennies de pratiques multidisciplinaires d'Arcand. La même dénomination de « livre » prévaut pour les deux objets : littérature et son se répondent chez Arcand.
- 6 « S'il était possible d'imaginer une esthétique du plaisir textuel, il faudrait y inclure : l'écriture à haute voix. » (Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, coll. « Points », 1973, p. 104 [italique par l'auteur]). Ce souhait de Barthes d'entendre le génotexte d'une œuvre, sa signification précédant l'expression du signifié, se trouve réalisé dans l'œuvre d'Arcand. Toutefois, non de la voix, c'est le grain de l'écriture qui est émis chez Arcand, tout aussi organique, avec la main en lieu de gorge.
- 7 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Minuit, coll. « Critique », 1975, p. 101.
- 8 R. Barthes, *S/Z*, Seuil, coll. « Tel quel », 1970, p. 11.
- 9 S. McCaffery, *op. cit.*, p. 150.
- 10 R. Barthes, « Le bruissement de la langue », *Essais critiques IV*, Seuil, coll. « Tel quel », 1984, p. 95.
- 11 G. Deleuze et F. Guattari, *op. cit.*, p. 15.
- 12 *Ibid.*

SÉBASTIEN DULUDE rédige actuellement une thèse de doctorat sur la performativité du texte poétique québécois en fonction de ses formes matérielles, notamment typographiques (Université du Québec à Trois-Rivières et Université McGill). Il est également poète, performeur et musicien. Il s'est produit en de nombreuses occasions au Québec, en France et en Belgique, notamment au *Festival Voix d'Amérique* (Montréal, 2010, 2011) et au *Festival de la poésie de Namur* (Belgique, 2009).