

# LA MÉCANIQUE LYRIQUE

PIERRE ALFERI et OLIVIER CADIOT

On pourrait raconter l'écriture comme la construction d'un barrage, ou d'un moulin, ou d'un moteur. Ce serait moins que de l'histoire, moins que de l'archéologie, à moins d'en faire un « il était une fois ». Et moins que des recettes, bien sûr. Mais ce pourrait être une science-fiction, un effort d'imaginer pour décrire en détail un chantier dans la cinquième dimension de « l'espace littéraire ». Pour dérouler en plusieurs plans une simultanéité. Décomposer un geste au stroboscope. Découper en épreuves une seule intuition, à rebours. Une théorie fictive, jetable. Puis une autre s'il le faut, et une autre. Une par numéro.

Éditions de la Sorbonne  
100 rue de la Harpe  
75005 Paris  
www.editions-sorbonne.fr

Pierre Alferi et Olivier Cadiot,  
« La mécanique lyrique

paru dans la *Revue de Littérature générale*, n° 1, 1995  
<https://fr.calameo.com/books/000021415635476216749>



Lawrence Sterne, Thémis Slatkine, LTD



Joseph Beatty, Métèque

### Objets verbaux non identifiés

Dans un fictif premier temps, pour essayer d'échapper à cette fausse alternative, on a intérêt à se fabriquer des objets. Il faut que quelque chose arrête, que quelque chose objecte. Des objets-freins. Plutôt que d'un appel du vide (dont il n'y a rien à dire à moins de verser dans une pénible mystique de l'écriture), partir d'un rejet du plein et du disponible. On n'écrit pas avec du donné ou des données. La matière première, la chose même trouvée telle quelle, le cru est un mythe. On l'évoque soit par vantardise, soit à des fins d'intimidation. Ce dont la fiction a besoin, c'est d'un matériau de construction spécifique : des boules de sensations-pensées-formes. Des cal-

culs, des nids d'hirondelles. On peut les appeler Objets, parce qu'ils sont servit être tous de niveau. Pâte durcie en briques et bois taillé en pions, homothétiques et agaçables. Non seulement ils résultent déjà d'un travail, mais ils ne seront que des chevilles ouvrières transitoires, peu visibles. Car leur nature n'est rien d'autre que leur fonction, et seule la fantaisie donne corps provisoire à ces instruments de fiction.

A quoi ressemblent-ils ? Leur première caractéristique, c'est d'être nés dans le chaos, d'un amalgame : très hétéro-

On peut se dire qu'un langage non de fait n'est pas un langage par fait, mais on ne peut pas dire que ce langage n'est pas un langage par fait. Les deux ont en commun l'être fondamental organique, qui ne passe ni de l'un à l'autre.

On ne peut pas dire qu'un langage non de fait n'est pas un langage par fait, mais on ne peut pas dire que ce langage n'est pas un langage par fait. Les deux ont en commun l'être fondamental organique, qui ne passe ni de l'un à l'autre.

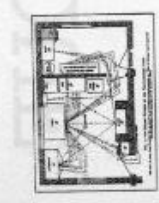
On ne peut pas dire qu'un langage non de fait n'est pas un langage par fait, mais on ne peut pas dire que ce langage n'est pas un langage par fait. Les deux ont en commun l'être fondamental organique, qui ne passe ni de l'un à l'autre.

On ne peut pas dire qu'un langage non de fait n'est pas un langage par fait, mais on ne peut pas dire que ce langage n'est pas un langage par fait. Les deux ont en commun l'être fondamental organique, qui ne passe ni de l'un à l'autre.

On ne peut pas dire qu'un langage non de fait n'est pas un langage par fait, mais on ne peut pas dire que ce langage n'est pas un langage par fait. Les deux ont en commun l'être fondamental organique, qui ne passe ni de l'un à l'autre.

On ne peut pas dire qu'un langage non de fait n'est pas un langage par fait, mais on ne peut pas dire que ce langage n'est pas un langage par fait. Les deux ont en commun l'être fondamental organique, qui ne passe ni de l'un à l'autre.

On distinguerait donc des moments dans un acte où tout arrive d'un coup. Des temps fictifs, une succession dissoute dès qu'on a vu ce qu'il y avait à voir. Car on voudrait y voir plus clair, non pour trouver des modes d'emploi, mais pour revenir à ce b.a.-ba qui périodiquement disparaît comme par magie de la littérature. Et d'abord l'envisager en général, plutôt qu'à travers les oppositions roman/poésie, lyrique/formel, lisible/illisible, qui servent moins une politique de l'écriture que la gestion des stocks. S'approcher davantage de la construction (qui ne se résume pas à des secrets de fabrique), de la diversité et de la résistance des matériaux de pensée mis en jeu. Et, dès qu'apparaît un rouage trop délicat pour être réglé rhétoriquement par un seul discours, assembler plusieurs méthodes intuitives. Ouvrir un sommaire dont le manque de hiérarchie reflète vraiment les utiles pseudo-techniques de récupération littéraires. Fabriquer une doublure, exécuter une maquette à côté de son modèle. Le but n'est pas de redonner ses lettres de noblesse à l'écriture, mais de les lui enlever, de la soustraire aux critères qui commandent, d'autant mieux qu'ils restent implicites, sa critique et sa production : Produits Industriels de Fiction ou Artisanat Local de Poésie.



Kitchin - Merveilleux





de Ce-moment-là-et-celui-ci, d'Une-couleur-et-d'un-souci, d'Un-geste-et-d'une-réplique-et-d'une-température-x. C'est d'allieurs d'autant plus dangereux que cela reste petit. Toujours à la merci d'une erreur de visée : croire que l'on sauve un petit bloc-de-sensations-stéréotype, alors que l'on subit l'emprise d'une représentation préétablie, déjà culturelle ; revoir sur la tête un vieux poncif.

**Cut-up**

Quand la main gauche (celle qui fait des arabesques) écrit que les Objets sont des conceptions perceptives-mémorielles, la droite (celle qui tape à la machine) corrige : oui, la rareté les caractérise - il y en a toujours peu -, mais il ne faut pas rêver qu'il s'agit pour autant d'une qualité intrinsèque. Ou'elle est la magie de l'imprévu où se reflète l'« originalité » d'un auteur. L'esthétisme des pertes de langage, fût-il « moderne » (celui des Fleurs de Tarbes), ne viserait que le dernier cri stylistique, c'est-à-dire une épième méthodes et aux techniques de capture. Les Objets peuvent aussi bien être des trouvailles que des lieux communs, aussi bien des agglomérats inédits que des bouts surcodés, aussi bien une bizarrerie ou un accident syntaxique qu'une phrase morte qu'on exhume.



Extrait des *Handwritten de Delgado*

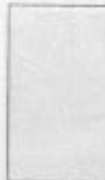
Il s'agit des photos des pages des livres qui ont servi de matière à la création de ce livre. Les photos ont été prises par le photographe de la revue et les textes ont été choisis par le photographe et le poète. Les photos ont été prises par le photographe et les textes ont été choisis par le poète.

<p>Manuel Joseph MORCALS</p> <p>p. 79</p>	<p>Robert Magerat EN ATTIENDANT LE RANG DES PHOTOGRAPHIES</p> <p>p. 95</p>		<p>Christos Prigent MORALE DU CUP-P</p> <p>p. 107</p>
---	--	--	---

Cette dernière variété, sans singularité apparente, oblige à anticiper brièvement sur les méthodes en question. Ou'est-ce qui distingue un lieu commun transformé en Objet d'un simple poncif? Un stéréotype virtuel d'un stéréotype épuisé? Un ready-made de son contenu matériel (voir *Les découpages de Manuel Joseph*)? Comme la méthode du ready-made consiste à faire une chose singulière avec un produit de série (voir *Le catalogue de Sylvie Mayraf*) tout en conjurant le fantôme de l'origine, la méthode du cut-up consiste à donner une seconde vie, juste en les déplaçant, à des membres de texte déjà nécosés. La grande différence, entre le stéréotype littéraire navrant et l'usage libre des stéréotypes, réside dans la littéralité - ça va sans dire. On peut croire découvrir des Objets non identifiés et reformuler des poncifs implicites : on retombe alors dans des représentations au passé dépassé. On peut au contraire prélever des clichés tels quels, et les traiter comme des séquences de signes littérales : Objets libres (voir la méthode Prigent).

En fait, c'est l'opposition entre le standard et le sublime qui abéti. Il suffit d'envisager les stéréotypes et les individus absolus sous le même angle pour que les uns profitent des qualités des autres. Pour qu'un exemple de grammaire ait la chance de devenir





La fenêtre de Max-Bas dans le hall  
ouvert de la ville-Montréal



La fenêtre de Sigisme au club de  
Gatineau, dans le hall ouvert de la ville-  
Montréal

Il s'agit de Sigisme  
OU MOUVE D'EXISTENCE  
DES CHIFFRES LITTÉRAIRES  
p. 149

Car l'unique, l'accident, la coïncidence, se différencie en soi-même indéfiniment. Il faut « arrêter » : couper, cadaver. Et la moins arbitraire des coupes, ce sera la plus évidemment arbitraire, la coupe standard, mécanique. Paradoxalement, c'est donc du sentiment lyrique de la différenciation indéfinie que vient ce besoin d'égalité. Comme au cinéma, où il faut « 24 fois la vérité par seconde », dans 24 fois la même fenêtre et le même laps. Ces accidents compactés ne ressemblent donc pas du tout aux figures aplaties d'un mecano froid (voir la *technologie* selon Simondon-Stiegler). Machine à émouvoir. Mécanique lyrique.

### Samples

Comment une chose peut-elle être à la fois monstrueuse et standardisée ? Voilà des formations provenant de domaines de savoir très éloignés, mêlant des éléments qui appartiennent à des registres aussi divers que possible, et la fiction les utilise au même titre (voir les *leçons de choses* de Harry Mathews). Elles gardent la trace de toutes sortes de hiérarchies, mais les suppriment entre elles : déhiérarchisation. Sur le même plan, les formes et les sujets, les choses du monde et les genres littéraires, les perceptions et les références, la chair ou l'os représenté et les modèles de

prosodie, la description du paysage et le métalangage critique (voir l'usage d'Anne Portugal).

Car la fiction sait traiter ses propres modèles comme des expériences « réelles ». Elle peut ingurgiter son propre passé – conventions, reprises – et le régurgiter sous forme d'objets mixtes. Elle procéderait alors de la même façon que pour la compression de souvenirs, de perceptions, dans l'écriture habituelle, en fabriquant une maquette, en dégageant un « inscape ». Tout un genre littéraire peut ainsi entrer en réduction dans un texte d'un autre genre (comme la Bible entre dans une *dicrée*). Un style compacté en l'électrique peut même jouer comme pôle électrique avec lequel tout le texte entre en tension : pôle sonore (signalé en réduction) pour un poème typographique, pôle contemplatif (indiqué par de soudaines stases) dans un récit, etc.

Cela suppose un changement d'échelle (qui n'a rien à voir avec le pastiche) – miniatures, schématisations –, et surtout un déplacement de la perception. Voilà des formes historiques, des figures élaborées du travail devenues choses visibles, êtres, lieux. Le personnage « sonnet » ; l'hôtel « roman psychologique » ; le sous-terrain « correspondance », l'épisode « vaudeville », etc. Tout se *télescope*,

Anne Portugal  
MES ÉCRITS MÉCANIQUES  
p. 173

Robert & Jeanne Le Ray  
CITÉ DU DAUPHIN  
p. 187

La fenêtre de Sigisme au club de  
Gatineau, dans le hall ouvert de la ville-  
Montréal

La fenêtre de Max-Bas dans le hall  
ouvert de la ville-Montréal

entre soudain à dignité égale, du vol d'une libellule à la faillite du roman bourgeois.

L'enjeu, de nouveau, est tout sauf esthétique au sens étroit du terme. En mettant de plain-pied la méthodologie, la tradition, les formes constituées, avec la perception, la mémoire affective, la matière première, on recherche d'abord une efficacité. Que les figures du travail même soient changées en Objets standards, et elles passeront dans le décor «réel» pour y agir, comme le Billy The Kid de Jack Spicer passait à la radio. Désir de faire ce qui est absolument interdit, de mélanger tous les niveaux, d'écraser les registres – le formel sur l'expressif, le mode d'emploi sur la machine, la technique sur l'objet (le manuscrit sur l'imprimé). Trouver dans ce nivellement positif le point de départ d'une sorte de mixité laïque pour la fiction.

### Passagèreté

Ainsi (mal)traitées, les anciennes formes ne cessent pas pour autant d'agir. Elles peuvent se redéployer autrement, devenues souples. Plus arbitraires, en tant qu'acteurs fictifs, que lorsqu'elles restaient inscrites dans l'Histoire (comme la forme monotype selon Dominique Fourcade); acquérant, d'un autre côté, une nouvelle nécessité,

Le «niveau» est une figure qui permet de faire un pas de côté, de se décaler, de se décentrer. Elle n'est pas un objet, elle est un acte, un geste, une manière de faire, une manière de dire, une manière de penser.

Charles-Edouard Jeunevalle, 2014, *Jeunevalle*, l'ouvrage de la collection *Jeunevalle*, éd. de la Différence, 100 p., 10 €. [www.editions-ladifférence.com](http://www.editions-ladifférence.com)

Plus qu'un objet, c'est un acte, un geste, une manière de faire, une manière de dire, une manière de penser. C'est un acte, un geste, une manière de faire, une manière de dire, une manière de penser. C'est un acte, un geste, une manière de faire, une manière de dire, une manière de penser.

Madeline Berger  
LOOP  
p. 209

Frederick Herzog  
MY VIE PRINCE  
p. 223



Non-Chloris Meyers  
POUR LES FICONS  
p. 237

plus vivante et interne, dans le corps du texte (voir la technique du *sub-pling*). On parle ici pièces et objets, vis et boulons, mais on peut tout de même essayer d'entrevoir le type d'unité, de continuum, qu'ils peuvent produire. Avec ces marquettes de formes, ces styles en réduction, l'unité n'aurait en tout cas plus rien d'une incarnation globale, dans un style qui serait un homme (*plus rien d'intime*). Elle ne devrait plus rien à la signature d'un auteur, et tout à la continuité d'un parcours transstylistique. Passagèreté des styles, passage des frontières au vol.

### Compression

A y regarder de près, on verrait que les techniques de fabrication, dès cette étape élémentaire, varient extrêmement (voir *index*). Selon, par exemple, que l'on obtient des Objets en agglutinant des miettes de sensations indépendantes, ou en les subsumant sous un concept-axiologique; en balayant une zone d'un mouvement continu, ou en séparant des plans; en construisant ce relief par élévation, ou en l'écrasant en perspective cavalière; en retrouvant une même structure à plusieurs échelles, en cadrant un arrangement, ou en prélevant (voir *les poutres de Morris*). Les nuances prennent toute leur importance ensuite, quand il s'agit de voir et de faire fonc-

On pense à la compression, à la réduction, à la simplification, à la condensation, à la concentration, à la densification, à la compression, à la réduction, à la simplification, à la condensation, à la concentration, à la densification.

Blaise Pascal  
THO  
p. 193

Dominique Fourcade  
LE SUIET MONOTYPE  
p. 197



tionner ces petits trucs. Mais à ce premier stade, celui de l'emportepièce, on peut considérer beaucoup de ces gestes sous l'angle de la compression. Nous avons, ne serait-ce que dans ce domaine très modeste, presque tout à apprendre, et pas seulement de la littérature (voir Jess-Luc Nancy).

Comment peut-on tailler dans sa seule romance familiale à la recherche de nœuds de fiction, et comprendre ses souvenirs d'enfance au lieu de les diluer comme des grumeaux ? Comment surcoder sa biographie (voir *Hubert Lucot*) ? Grâce à quel calcul peut-on transférer le contenu d'une journée en une photo écrite suivie de son commentaire ? Quels hypertextes contemporains se trouvent comprimés dans un genre ancien (voir la *Chronique médiévale de Pascale Monnier*) ?

D'autre part, le changement de proportions, par exemple d'une forme ancienne réduite à la taille d'un objet fictif, suppose tout un codage, comme pour faire passer des images par le téléphone (ou *Les textes les plus fragiles par la traduction*). La poésie la plus dense aurait-elle à voir avec la compression des données (voir *l'hypothèse de Jacques Roubaud*), avec l'**espionnage** et le

Jess-Luc Nancy  
COMPTER AVEC  
LA POÉSIE  
p. 243

Hubert Lucot  
COMMENT NAOLIT  
JAC HUBERT LUCOT  
p. 253

Pascale Monnier  
MÉTAPHORISE  
p. 265

Jacques Roubaud  
PORTUPE TEST  
p. 277

Jacques Roubaud  
HYPOTHÈSE DU COMPACT  
p. 289

Guillaume Coste  
VIE AMBIFI  
D'ALAN TURING  
p. 301

John Giorgio  
POETRY SYSTEM  
p. 315

Gilles A. Tibergien  
TUMBERSE DU  
EXPERT DE RETZ  
p. 321

François Desbats  
JIGOU  
p. 333

Henry Zissels  
CONSTITUTION  
D'UN TABLEAU  
p. 343

**chiffre** (voir *Alan Turing*) ? Comment un « mailing » devient-il un poème (voir *John Giorgio*) ? Comment résume-t-on un paysage dans un autre (voir *Gilles A. Tibergien*) ? Comment un compositeur voit-il un relief dans le plan d'une partition d'orchestre (voir *Pascal Dusapin*) ? Comment traduit-on un tableau en typographie (voir *Rémy Zaugg*) ?

Avec ces Objets de fiction on a ainsi le sentiment de toucher vraiment quelque chose. Mais il n'y a rien de plus trompeur, en même temps, et de plus dangereux que cette impression de concret. Les Objets verbaux non identifiés sont le premier prix qu'offre la littérature : ils fascinent, ils endorment. Il est facile, tentant, de les exhausser, de les gonfler comme des baudruches. Ce sont eux qui, dans la prose des stylistes, deviennent des morceaux de bravoure. Exhibés comme des perles, ils se prêtent volontiers à une surculture, en devenant de petits ex-voto enchâssés. Leur monstruosité, au lieu d'alimenter la machine, peut être affichée pour elle-même, et d'au moins deux façons. Soit par enjolivement, harmonisation, préciosité, dans un baroque complaisant. Soit par aberration langagière, dans un expressionnisme qui ne l'est pas moins. Arrêt sur image.

« Peut-être les objets verbaux sont-ils toujours des objets de fiction, et c'est pourquoi ils sont toujours des objets de fiction. Mais ils sont aussi des objets de fiction, et c'est pourquoi ils sont toujours des objets de fiction. »  
Henry Zissels

Henry Zissels

« Peut-être les objets verbaux sont-ils toujours des objets de fiction, et c'est pourquoi ils sont toujours des objets de fiction. Mais ils sont aussi des objets de fiction, et c'est pourquoi ils sont toujours des objets de fiction. »  
Henry Zissels

Henry Zissels

« Peut-être les objets verbaux sont-ils toujours des objets de fiction, et c'est pourquoi ils sont toujours des objets de fiction. Mais ils sont aussi des objets de fiction, et c'est pourquoi ils sont toujours des objets de fiction. »  
Henry Zissels

Henry Zissels

« Peut-être les objets verbaux sont-ils toujours des objets de fiction, et c'est pourquoi ils sont toujours des objets de fiction. Mais ils sont aussi des objets de fiction, et c'est pourquoi ils sont toujours des objets de fiction. »  
Henry Zissels

Henry Zissels

« Peut-être les objets verbaux sont-ils toujours des objets de fiction, et c'est pourquoi ils sont toujours des objets de fiction. Mais ils sont aussi des objets de fiction, et c'est pourquoi ils sont toujours des objets de fiction. »  
Henry Zissels

Henry Zissels



