

pierre vinclair

*agir non agir*

*éléments pour une poésie  
de la résistance écologique*

*en lisant en écrivant*



éditions corti

## Dossier de Poezibao • Trois articles

- Laurent Albarracin
  - Auxeméry
  - Mathieu Jung

(Note de lecture) Pierre Vinclair, *La Sauvagerie*, par Laurent Albarracin

Pierre Vinclair publie simultanément deux livres aux éditions Corti : un recueil de 500 dizains composés en hommage à Gaïa (Bruno Latour) et à la Délie de Maurice Scève, *La Sauvagerie*, et un essai critique qui en est le pendant théorique, *Agir non agir*, dont le titre est une référence au « souffrir non souffrir » de Scève aussi bien qu'au Wuwei de la pensée taoïste, mais qui surtout constitue une réflexion d'ampleur sur ce que peut la poésie à un niveau pratique, sur ses pouvoirs concrets et ses vouloirs profonds. On peut (on doit) les lire parallèlement et il n'est pas interdit de songer qu'ils résonnent étrangement avec la crise sanitaire que traverse le monde actuellement. Car c'est bien d'un catastrophisme que la défense et l'illustration de la sauvagerie poétique par Pierre Vinclair partent, à l'âge de l'Anthropocène et d'un monde abîmé, auxquels le poème a à répondre, dont il dit quelque chose en tout cas, étant entendu que ce qu'il en dit, il le dit dans sa manière de le dire, dans l'ouverture et l'élargissement qu'il propose et promet.

Il ne faut pas s'attendre chez Pierre Vinclair à un catastrophisme qui prendrait la forme d'une déploration réactionnaire, ou d'une dénonciation d'un ennemi clairement identifié et unilatéralement fautif. Parce que les choses sont complexes, que la mondialisation est ambivalente (elle est un rétrécissement et un enrichissement à la fois), il ne saurait y avoir un contraire de la poésie à quoi celle-ci s'opposerait positivement. Si le poème peut agir d'une quelconque façon sur le monde, ça n'est en aucun cas d'y réagir frontalement et de s'en retirer, de choisir l'ascèse ou un hypothétique retour à une Nature forcément idéalisée et trompeuse. Mais bien de continuer à interagir avec lui, d'en accueillir la profusion et la part sauvage avec ses moyens de poème qu'on ne saurait réduire, eux, à une fonction utilitaire. Si la globalisation ou encore l'emprise de la technoscience sur nos vies sont bien appréhendées comme sources du désastre environnemental, le poème ne fantasme pas un détachement de la modernité et un retour à un savoir ancien, d'ordre mythico-ontologique disons. Il est bien trop conscient de l'interdépendance où sont enchâssés les choses et les êtres vivants pour les couper du monde et les isoler métaphysiquement. La réalité, à l'heure du numérique, comme on dit, est à la fois appauvrie et augmentée : le vivant subit une extinction massive mais il n'a jamais été aussi bien « informé », une immense partie des connaissances scientifiques étant accessible en quelques clics à un esprit curieux. Pour quelqu'un d'aussi assoiffé de savoir encyclopédique que l'est Pierre Vinclair, internet est une bénédiction : il double littéralement la surface du monde d'un revers savant, si l'on peut dire, même si ce revers est à double tranchant, à double sens : il rend accessible à un citoyen connecté la connaissance scientifique disponible sur le vivant, et en même temps ce revers est celui-là même que subit l'animal. Les espèces animales dont nous n'avons plus une expérience directe mais seulement médiatisée par une généralisation de la technique qui sans doute participe à leur disparition. Les animaux tels que les donne à voir le poème de Vinclair apparaissent

dans la brillante livrée d'un savoir livresque, livresque ou plutôt numérique : il fourmille des données que l'on peut recueillir sur lui. Son aile de papillon reflète l'ouragan d'informations qui tel un bulldozer l'écrase et l'irise de significations macabres. Car il y a un lien tragique et ironique entre le permalink et le permafrost, entre la société de l'information et l'écocide : tout est lié, tout est relié immédiatement et sombre d'être connu, dirait-on, et la banquise fond de notre goût pour la vitesse. Que l'on sache (ou du moins que l'on ait les moyens de savoir) n'empêche pas de courir à la catastrophe, et peut-être même accélère la course dans le mur.

La prosodie catastrophée de Vinclair se fait en quelque sorte l'écho de cette globalisation des causes et des effets. Le poème est toujours chez lui fortement contraint, qu'il s'agisse du sonnet ou, ici, du dizain. Mais le modèle canonique n'y est pas vraiment un cadre formel clos, un moule en béton précontraint dans lequel on coulera ce qu'on voudra : par sa structure même et son fonctionnement, le poème oblige à prendre des libertés nouvelles et à répondre à des appels aussi bien internes qu'externes : sollicitations de la vie quotidienne, dialogues avec les correspondants et amis, ou les auteurs du passé, références multiples qui ne peuvent manquer de surgir comme si l'intertextualité était inhérente au poème de forme classique : son histoire l'informe et le transforme de l'intérieur, semble-t-il.

Il faut bien avoir à l'esprit que le sauvage que le poème de Vinclair explore n'est pas le contraire du civilisé ni du domestiqué, il n'est en tout cas pas un sacré séparé de notre monde technicisé. Bien au contraire, le poète fait du poème le lieu où s'embarquent, comme sur une même galère, hommes et choses, êtres vivants et objets de savoir, forêts et ramifications du sens. Le poème ne cherche pas à s'exclure, à construire une utopie ni même à élire un domaine d'où seraient mis à la porte le contingent et le prosaïque. Précisément, ce que le poème signale, c'est l'interconnexion de tout, la mise à plat (et comme dans un même chaudron bouillonnant) des réalités les plus diverses et appartenant à des domaines *a priori* distincts : d'un peuple indigène jusqu'à telle marque commerciale il n'y a qu'un pas que franchit le poème comme le fait également et cyniquement la mondialisation capitaliste. Le poète est celui qui laisse libre cours à son imagination – grâce aux contraintes prosodiques qui le forcent à inventer pour les contourner – et peut retrouver une intelligence des choses – l'intelligence n'étant rien d'autre ici que ce qui *inter-relie* les choses. Les *inter-relie* et non pas seulement les relie : au-delà d'un simple déroulement causal, c'est un ordre ou un désordre quantique qui distribue le papillon et l'ouragan de la catastrophe dans la chaîne anarchique des causes et des conséquences.

Dès lors tout est sauvage, non en tant qu'il échappe au civilisé mais bien parce que le civilisé même est aujourd'hui le lieu de l'entropie et du chaos. Seul le poète, dans son poème, peut traiter sauvagement d'un événement, c'est-à-dire le relier à une multitude de forces qui lui sont à la fois intérieures et extérieures,

intérieures en tant qu'il répond à une nécessité sourde, mais extérieures aussi parce que l'événement dont le poème rend compte est ouvert à toutes sortes de perturbations venues aussi bien de la logique formelle propre au poème que des associations libres que l'imagination du poète lui insuffle. La sauvagerie du poème c'est cette pensée magique et bricoleuse, dont Vinclair parle dans son essai, qui dépasse la rationalité et s'affranchit d'un usage purement utilitaire de celle-ci. Le poème transforme la langue en un écosystème où les êtres sont vivants, fragiles et imprévisibles.

D'ailleurs le poète ne s'exonère pas des dévastations auxquelles la Terre est soumise et c'est pourquoi il n'a pas l'affront de se réfugier dans une thématique pastorale et idyllique hors d'âge et de propos. C'est pourquoi il n'est pas question pour le poème de s'en tenir à une parole réservée aux seuls sujets réputés nobles, par exemple une nature donnée dans sa version bucolique. Rien n'est indigne aux yeux du poème précisément parce que tout est en relation : du Nutella aux oranges-tombés pour lui. « Il n'y aura plus d'en-haut » dit le poème 311 et dès lors, dans cet arasement général, tout a droit de citer dans le poème sans égards pour la bienséance poétique et la noblesse attendue de ses sujets. C'est bien en cela qu'il est sauvage, qu'il forme un tout ensauvagé, c'est-à-dire rendu à son territoire le plus ouvert comme à ce qui fait friche en lui : y poussent le bon grain comme l'ivraie, les ornements rhétoriques comme l'intertextualité la plus savante ou la plus populaire, l'argot comme la précision d'un savoir taxinomique. Si le poète n'est plus comme au temps de Lucrèce le dépositaire à la fois d'un savoir scientifique et mythique, il est malgré tout celui qui peut voyager librement à l'orée de multiples champs disciplinaires, les décloisonnant et glanant dans leur version vulgarisée de quoi nourrir sa propre vision des choses, en ne se privant pas de brouiller allègrement les frontières, de mêler les registres de langue.

Le poème de Vinclair est sauvage en ce qu'il est touffu, hérissé d'allusions et de références, plein de dialogues et d'invitations, d'embranchements et de dérivations qui le font bifurquer parfois brusquement : on le saisit difficilement dans sa globalité, du moins au premier abord, parce qu'il est lui-même très sensible à ses accidents de parcours, comme s'il était plus attentif à devenir qu'à être. Je veux dire simplement qu'il est libre et ouvert, qu'il est largement improvisé, au sens musical, alors que sa forme close, en l'occurrence le dizain, pourrait faire craindre qu'il ne se fige dans les conventions d'une tradition. Mais c'est tout le contraire qui se passe : quoiqu'il ait la rigueur qu'impose sa forme contrainte, il n'exclut rien *a priori* des sollicitations qu'il rencontre sur son passage, les suscitant en quelque sorte par magie sympathique et par vertu propre. Puisqu'il procure équitablement sa dignité à tous ses motifs, il forme un tout extensif plutôt qu'intensif, c'est-à-dire une totalité qui intègre les bigarrures plutôt qu'elle ne cherche une cohésion où les parties s'imbriqueraient à l'avance les unes dans les autres en ne laissant aucune place à l'inconnu.

Dans le cadre du dizain, Vinclair improvise donc et il joue de rimes sémantiques, et souvent de ce qu'on peut appeler même des rimes de références. Voici le poème 449 :

*L'ACACIA NOIR POUSSAIT Simon dans le jardin  
ses bras poilus touchaient presque le mur  
il écoutait Rameau  
éclairé à lampe frontale  
semblable à quelque feuille de mimosa  
aux longues plumes longues  
tressée dans le chapeau de Jamie Cook  
le disque tournait dans l'océan comme une bonde  
de baignoire s'évacuant sur fond d'azur éponge  
à pois jaunes fleurissant*

On voit comment le système de sens s'établit ici : Simon (un prénom quelconque mais aussi le patronyme de l'auteur de *L'Acacia*) rime avec un mot invisible : siphon, que l'on devine dans le mot bonde, qui lui même semble appeler les noms de James Bond et James Cook (deux aventuriers) que vient synthétiser en quelque sorte celui de Jamie Cook (guitariste du groupe de rock anglais Arctic Monkeys), le tout couronné par des références à Francis Ponge (« *Sur fond d'azur le voici, comme un personnage de la comédie italienne, avec un rien d'histrionisme saugrenu, poudré comme Pierrot, dans son costume à pois jaunes, le mimosa.* »). Rameau fait le lien entre la musique et le végétal, mais nous n'avons probablement pas épuisé ici le jeu des références. La sauvagerie du poème, cela peut donc être aussi une improvisation et une circulation libre entre des objets culturels, jouant son solo selon un principe d'association par assonance des mots ou une attention flottante à des sèmes disséminés.

C'est parce que le poème est contraint par diverses règles prosodiques et qu'il est bricolé, fabriqué avec les moyens du bord, à l'aide de trucs et d'astuces, qu'il est paradoxalement le plus libre. Parce qu'il condamne le poète à une liberté d'invention, qu'il l'oblige à une stratégie de contournement de ces règles – qu'il respecte et malmène en même temps – qui est source de créativité. Celle-ci sauve son poème de l'atonie, lui procure énergie et férocité dans la lutte qu'il mène contre son propre dire, ainsi que le théorise Vinclair lui-même dans ce qu'il appelle « la dramaturgie du poème ». En quoi le poème, s'il est sauvage, est-il salvateur ? Il l'est surtout par sa manière de transposer dans son champ propre un nouveau rapport au monde plus attentif aux « restes », à ce qui résiste ou à ce qui échappe, à quelque chose qui ressemble à du vivant dans la langue. Le poème de Vinclair récupère et recycle ce qui habituellement est rejeté : les chutes et les déchets du langage (ce qui ne fait pas sens immédiatement en lui, son obscurité), les bribes de parler populaire et de langues étrangères dont notre langue française est, qu'on le veuille ou non, traversée. La sauvagerie que défend la poésie de Pierre Vinclair n'est pas la

revendication d'une nature vierge de toute civilisation. Elle correspond plutôt à une attitude éthique – ou poétique – qui consiste d'abord à habiter le monde en accueillant l'autre : l'autre qu'humain et l'autre présent dans la langue. En accueillant le divers, le vivant, ce sauvage qui est la part non asservie du langage (non soumise aux injonctions de la communication efficace) et ce qu'on pourrait appeler *l'incivilisé* de la langue, entendu comme ce qui n'est pas policé par une appropriation de classe ou un usage lettré ordinaire, fût-il « élevé ». Le poème indique bien en cela la voie d'une écologie possible, d'une résistance au Capitalocène. Si le poème nous sauve de quelque chose, c'est d'abord des réifications à l'œuvre dans la langue elle-même et des dérives de la technoscience qui font que la rationalité humaine est avant tout employée à exploiter le vivant, jusqu'à sa destruction. La poésie ne pourra certes pas sauver le monde mais au moins ensauvage-t-elle, un peu, la pensée.

### **Laurent Albarracin**

*La Sauvagerie*, éditions Corti, collection Biophilia, 2020, 329 p., 22 €

*Agir non agir*, éditions Corti, collection « en lisant en écrivant », 2020, 237 p., 19 €

À propos de  
***La Sauvagerie***  
 &  
***agir non agir***

de **Pierre Vinclair** (Corti, 2020)

[abréviations : *Svg* = *La Sauvagerie* ; *aga* = *agir non agir*]

*La musique savante manque à notre désir.*  
 Rimbaud, *Conte*

***Humain très humain sauvage***

Manque-t-elle tant, cette musique ? Arthur nous a fait une fable cruelle, où un Prince (le déguisement sous lequel il se décrit, lui poète épris d'absolu, impuissant à gouverner ses propres pouvoirs) met à mal son domaine, et rencontrant enfin son Génie, en meurt – et Rimbaud achève son *Conte* par ce souhait, ou ce regret. Qu'en penser ? Est-ce injonction ou doléance, cet aphorisme qui conclut sans conclure ? Si elle manque, *musique*, est-ce notre désir lui-même qui en interdit la preuve, l'apparition ? Sommes-nous donc si nuls, si peu ouverts ? Ou Arthur ne parle-t-il, au fond, que pour lui-même, avant de *partir*, avec raison, affronter les pierres de la piste saturée de soleil meurtrier ? Cette musique, ne pouvons-nous, nous, en avoir quelque *mesure*, enfin, nous qui sommes *restés* ? Nous qui sommes, de fait, *soumis*.

Il est 10 heures du matin en un jour  $x$  de confinement/déconfinement, i.e. d'administration à l'aveugle du désastre

– disons  $x$  : tous les jours en effet sont des inconnues à déterminer sur l'axe des abscisses, axe horizontal, plat comme l'ennui en temps de pandémie (nous apprenons, dans une sorte d'expectative relevant de l'usage de quelque stupéfiant, en l'an 2020 de la défunte ère chrétienne, à gérer le temps de l'*esclavage-obligatoirement-consenti*), ou étale comme un plaisir infiniment renouvelé, mais contraint lui aussi, dans l'espace de nos réclusions –

et je rédige lentement, à rythme de retraite active, j'entame mon doux *pensum*, mon *penser-saveur*, ma recension pensive (absorption/digestion), je commence la rédaction de ce compte rendu de lecture de *La Sauvagerie* de Pierre Vinclair, lecture conjointe du poème, et d'*agir non agir*, l'indispensable *vademecum* ;

et sur l'axe  $y$  des ordonnées, axe en érection, axe en ordre d'affirmation, je lis des noms d'animaux, de plantes, de pays et de régions, en écho âpre/farouche/brut à la catastrophe (qui ne date pas d'aujourd'hui, qui est installée, qui nous détermine) ou les noms de poètes vivants ou morts-mais-toujours-là, divers, chacun sa tonalité dans le concert, tous contributeurs référents :

espèces en danger, bêtes admirables, paysages, perspectives, semences de vie, germinations (à *réviser* : décrire-déplorer-magnifier & chanter, mais chanter à *la sauvage*, dit Vinclair, mettre en bouquet futile/fatal, regarder se confronter au néant qui vient, ou pas),

voix donc étrangères à soi (puisqu'inclues dans le grand poème qui va son train, comme hôtesse d'accueil, et donc parlant à un nom qui n'est plus le leur, contribuant à l'édifice commun dont le rédacteur, qui signe à la fin, n'est plus désormais, lui, que le passeur, mais ardent passeur, animé du feu des justes),

contrées-sources (d'Oléron à Hong Kong, du Jardin des Plantes au bassin de la Cère, des pentes du mont Kenya à la Silicon Valley, en passant – simple détour, mais le charme même – par Yosemite ou Yellowstone, par le Machu Pichu et l'Irlande, voire par les lieux-dits du désastre, d'*amazon* en Tchernobyl & Fukushima, toutes les provinces du vaste monde forment *pile-~~et~~-puits*, amas où puiser substance solide et eau-mère à la verticale ce qui sera matière active du poème).

Vinclair est citoyen du monde-comme-il-va, du *beau-monde* si mal-*foutu*, beauté saccagée, réseaux paramétrés & grillés d'avance, paroles encombrées – n'en doutons pas : sa parole à lui est habitée, et c'est un monde de plus, un *monde-plus* qui nous advient, parole d'une maturité sans égale.

Bref – lisons *La Sauvagerie* comme on lirait sur les deux axes du réel :

x temps de lecture – ennui des pandémies contraignant à la misère du quotidien, oisiveté devenue économie de néant, mais aussi, par-dessous, au plus fécond de soi, plaisir égal du déroulé d'une parole attelée à la tâche de dire-l'essentiel-de-ce-qui-est –

& donc y déchiffrement joyeux, obstiné, en forage constant, sans concession à la facilité du prêt-à-penser – un *gai savoir*, absolument – des données accumulées, et brassées, et ventilées, l'indicateur exact du *dépôt d'une sagesse...*

\* \* \*

Le bon sauvage est un mythe et le sauvage le sait. On le voit aisément dans les *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, par exemple : le héros et ses compagnons, derniers survivants de nombreuses avanies maritimes, parviennent sur une terre inconnue : les voilà à fraterniser avec les naturels de l'île ultime, jusqu'au moment où l'évidence apparaît au bout de quelques jours : les sauvages coopératifs avaient des intentions habilement cachées, et ils attaquent les débarqués. Le sauvage est fourbe, autant que le civilisé est vain dans ses prétentions à dominer la situation.

Pierre Vinclair écarte d'emblée ces vieilleries. Il pointe la vérité du réel de ce temps-ci, le nôtre. Sauvage & civilisé : l'un est l'autre, l'autre est l'un. Il convient de faire le sauvage poème de cette double sauvagerie : stupidité sauvage, et torve, du civilisé qui mène le saccage du monde ; beauté farouche, et obstinée, des êtres sauvages qui peuplent encore ce monde. S'il faut distinguer, distinguons ainsi : le sauvage n'est pas le contrepoint, ou le contrepoids, du civilisé, en notre temps ; la « civilisation » a fait son horrible nid partout (exploitation éhontée des ressources de la planète, destruction des milieux naturels, soumission au impératifs imbéciles du « progrès »...) ; ce qu'il faut tenir pour « sauvage » désormais est ce qui n'est pas le « produit du logos » (*aga*, p. 20 sq.), et se développe indépendamment des plans de l'esprit, par opposition à ce qui est « cultivé » (qui donc reçoit un accompagnement de soin et à ce qui est « domestiqué » (qui dépend entièrement de la volonté humaine).

Dizain 189 :

La sauvage n'est pas l'opposé du  
civilisé (dit Vandana Shiva) mais du capturé,  
du travailleur mais de l'organigramme,  
de la maison mais du cadastre, de l'écriture  
mais de l'œuvre qui doit exorciser l'effroi –  
alors, quand le désastre va s'abattre  
sur nous, nouveaux Indiens, désertons  
ou crions à la babine des fauves : j'ai peur,  
je sens d'où vient la peur, je tiens l'objet  
de plus haute vertu, je suis la peur.

Laissons de côté le fait que la pensée de la « philosophe » indienne citée a bien des aspects obscurs et discutables... Elle sert de point de départ pour l'exploration.

Gardons ceci : la peur de ce qui gît, ce qui prospère en nous, « tout est sauvage » (dizain 188). Voyons d'abord ici source & sujet du poème, & référence directe à Scève : *l'objet de plus haute vertu*.

Lisons *aga*, page 24 *sq.* : « ...à partir d'un germe initial, qui peut être une idée, une référence, une vision, le poème sauvage se développe selon des directions imprévisibles, qu'il doit moins à sa correspondance aux attendus d'un genre littéraire ou d'illustres aînés, qu'à des opérations dictées par l'état chamanique dans lequel on est lorsqu'on écrit un poème », soit « une attention flottante et aiguë à toutes les potentialités et ressources qui peuvent nous aider à accompagner le poème dans son développement ». Si bien que le poème apparaît « moins comme une opération linguistique visant à réaliser un plan de l'esprit... que comme un équilibre entre diverses logiques hétérogènes qui répondent à des enjeux qui ne se synthétisent pas ». Exemple suit, le dizain 497, en fin de *Svg*.

Analyse : Vinclair en donne le schéma le plus précis, entre violence et rémission – sorte de dialectique où une parole structurée – le livre à naître, et qui va se fermer, pour s'offrir enfin au lecteur, et se rouvrir et ainsi renaître – se cherche dans la confrontation avec ce qui assiste, en quelque sorte, à sa naissance, ou même et plutôt le conditionne (le fauve en cage qui sommeille et menace la main qui écrit ; les morts qui regardent, voix étouffées de ceux qui savent la cruauté de la parole qui demande à naître).

Le poème sera donc cette *chambre d'échos* où de multiples données entreront en jeu jusqu'à composer l'état final qui le rendra lisible : concordances/écarts. Vinclair fait appel à des poètes-collègues, et part de leur contribution au poème pour *enchaîner* ; quant aux moyens mis en œuvre, qui s'engendrent en se concrétisant – il fait la somme de tous les éléments d'une pratique la plus largement aérée, toutes les ressources de la langue portée à son degré maximal d'efficacité : pas à proprement parler de rhétorique appliquée à la recherche de l'effet, ce serait naïf, ou malhonnête ; mais les moyens que tout praticien conséquent saura utiliser pour *faire tourner la ligne de sens* vers son achèvement – soit : faire advenir la *strophe* telle qu'atteignant sa cible, i.e. composant précisément le lieu des échos. Où l'on voit d'ailleurs que forme et sens sont en relation de surrection coordonnée ; où l'on voit que forme devient ici sens du sens, et signification ultime devient achèvement de la forme même en formation.

\* \* \*

Dizains 245 & 246, en anglais :

I WRITE CLUMSY poems celebrating  
 the wild things wherever they may resist –  
 the tiny grass growing in the jungle,  
 the pest stridulating in the sandpit,  
 the bacterium living between the teeth  
 of cats; instead of using my mother  
 tongue, I'm embarrassed, never feel at home –  
 I go metric, my rhymes show deference  
 as if the tame kneeled before its master –  
 this form may delimit the next crime scene:

one hundred syllables caught in a box  
 of life-bitter chocolates; a tangle  
 of meanings I play with, like a Rubik's  
 Cube, yet a projectile I brought to Hell  
 to smash shop windows in the Undermall  
 since the demonstration against Climate  
 Change's turning to a violent riot:  
 my cobblestone, joyful and desperate  
 yet holy gesture, commemorating  
 Herakles had Cerberus at shot put.

Traduction Alexandre Prioux (cf. *aga*, page 189, version libre en prose ; je complète pour les 3 derniers vers) :

JE BÂCLE DES POÈMES célébrant le Sauvage partout où il résiste  
 encore – l'herbe infime montant dans la jungle, l'insecte stridulant dans les  
 sablières, la bactérie logée entre les dents des chats ; au lieu de me servir  
 de la langue de ma mère, embarrassé, ne me sentant nulle part chez moi –  
 je versifie, mes rimes sont révérentes, comme s'agenouille une bête  
 domptée devant son maître – forme qui peut contenir cette scène de  
 crime :

une centaine de syllabes enfermées dans une boîte de chocolats aussi  
 amers que l'existence ; un écheveau de sens avec lesquels je joue, comme  
 avec un Rubik's Cube, projectile aussi que j'emporte en enfer pour briser  
 les vitrines des boutiques dans l'inférieure galerie, cependant que la marche  
 contre le réchauffement terrestre se change en violente émeute : ce pavé,  
 ce geste de moi, joyeux, désespéré et sacré tout autant, en commémoration  
 de celui d'Héraklès face à Cerbère au lancer du poids.

Voilà le poème *à la sauvage* : 1/une confrontation avec la langue : Vinclair  
 choisit de s'exprimer en anglais, pas dans sa langue maternelle – relation complexe où  
 le décalage induit par une certaine non-maîtrise permet des glissements et de syntaxe  
 et donc de sens où le poème s'embroussaille, se conduit comme une énigme à résoudre

pour exister, et exister dans la menace autant que dans la résistance, dans la tragique ; 2/ une insurrection autant qu'une célébration, une révolte autant qu'une soumission, mais « joyeuse », i.e. détachée de toute ignoble sujétion, au dérisoire de cette résistance, soumission étant ici résolution à l'affrontement nécessaire, donc un combat sans concession ; enfin 3/ une démonstration de parfaite gymnastique verbale, et de Vinclair dans la langue d'emprunt, et de son traducteur élu dans la langue redevenue maternelle...

Le poème ?

Farouche recherche de la résolution de cette mortelle confrontation : voir la monstruosité de *ce qui est* ; descendre là-bas, dans la chambre où prospèrent les ombres ; se laver de l'injure faite à la vie, & remonter, rétablir la vérité de cette vie. On a là un itinéraire qui ressemble fortement à celui de Dante.

Ne pas oublier également que Vinclair est lecteur d'Eliot : « Terre inculte », ainsi a-t-il choisi d'entendre *Waste Land*, terre donc à cultiver, ou poème à composer, pour que naissent les multiples des sortilèges neufs, où le rythme des lignes qui se tracent sur l'écran, puis s'inscrivent sur la page, constitue, véritablement *institue* la prosodie du monde : « lutte » acharnée de la forme explorant les plis du sens à naître.

\* \* \*

Quel est « l'objet de plus haute vertu » ? Évidemment, notre demeure même, la Terre : Gaïa.

Quelle est l'intention du poème ? L'interrogation. La confrontation obstinée au *tout* de la vie en état de déréliction, de défection, d'abandon – aussi bien le *tout* divers des espèces et des individus et que le *tout* du système que le nom divin peut imaginer.

Quelle est la tonalité propre au chant, sa *clé* ? Le tragique, évident – cette ligne de crête sur laquelle il faut tenir, sur l'abîme : l'impossible saisie du *tout* d'une part, et d'autre part, la vocation de la parole poétique mûre, qui est la résolution des énigmes du vivant, et d'autant plus que le vivant est en danger mortel.

Que s'agit-il de *faire*, par le poème ? Penser la catastrophe, ou mieux encore, faire en sorte que la catastrophe se pense, se dise, se construise un sens.

Les moyens ? Avant tout, se garder de toute *poétisation*, de toute confection façonnée. *Poésie est faire*, et donc violence nécessaire à l'encontre de la facilité d'un discours *poétisant* : « contrebalancer, dit Vinclair (*aga*, page 55), la foi en le poème par une saine haine de la poésie, qui est à la fois l'exercice de la lucidité sur le désir de totalité, et son paradoxal instrument ». Il s'agit d'habiter le monde par la parole poétique, et non d'adapter le chant au malheur du monde par leurre et artifices, de « dire cela » (*aga*, p. 140), et donc d'investir dans une forme qui soit condensation de sens, et pas dilution par *travail à façon*.

S'il faut dire « fabrication », ce sera, et je pense que c'est là l'essentiel de la méthode de Vinclair, par référence à la pensée sauvage décrite par Lévi-Strauss, et qui n'est pas « méthode » selon le critère habituel de l'efficacité ratiocinante (ce qui ne signifie pas qu'il n'y a pas « raison » dans le poème de Vinclair ; au contraire), mais « bricolage ». Vinclair analyse très clairement ce qu'il entend par là ; opère ici la référence à l'« objeu » de Ponge, objet et jeu confondus dans la pensée magique, là où se « court-circuitent les causalités... pour identifier [les] rapports occultes entre le signifiant et le signifié » (*aga*, p. 145).

Vinclair en donne un exemple (dizain 73, *Svg* p. 52) concernant une espèce d'amphibien disparue puis réapparue en Israël, le *taxon Lazare*, qui permet de bâtir la strophe sur un facile jeu de mot, facile mais éclairante en termes de pensée magique : la grenouille de bénitier qui renaît après disparition – allégorie d'une résurrection.

Prenons un autre exemple, tout bête, le dizain 4, dans la partie d'introduction du poème (*Svg*, p.15), qui peut indiquer la *voie de composition* du poème, du moins est-ce ainsi que je choisis de le lire :

VOICI DONC UN CHEMIN : il n'y a pas  
de borne kilométrique sûre, ici  
les discours glissent comme des roues, laissant  
les lèvres de terre s'affaisser à la première averse ;  
la température baisse ou monte à marée haute,  
et le mercure déborde sur l'avenir – que peut  
chanter, pour le vivant ? lui faire aimer ses frères  
les fleurs, papillons et cochons grillés ? peut-  
être que vivre détruit, la vache ! (seconde hypo  
thèse : tout ce qu'on aime on le saccage).

Strophe où l'on voit précisément à l'œuvre le sens en train de prendre forme. Un itinéraire à suivre, mais non balisé ; une menace permanente de dérapage du discours ; une discrète mention des « lèvres » de la terre, en passant ; danger du réchauffement, en images « concrètes » (telles que les utilise la pensée magique, le mercure « débordant », métaphore cuisinière) facilement identifiables et parlantes ; le « chanter » substantivé, trouvaille ici opérante à plein ; interrogation finale, préparant un développement ultérieur ; et bien sûr, ce « la vache ! » exclamatif qui fournit la clé, la tonalité dansante du chant lui-même, humour de désespoir, « lèvres » devenant baiser de mort possible : nous sommes dans le combat Eros-Thanatos. Et pas besoin de théorisation bétonnée, ni de poétisation forcenée, nous avons compris.

Je ne sais pas s'il faut aller jusqu'à dire que Vinclair accomplit à volonté ce petit miracle de nous enchanter ainsi, sa modestie en rougirait sans doute (mais le bougre sait bien quels moyens il met en route et comment en user) ! Je m'observe cependant, moi lisant sa *Sauvagerie* : je marche avec lui sur son chemin, sa musique me plaît.

Là, l'essence du bricolage : « mobiliser » les ressources des mots, non pour leur seule signification, mais pour l'ensemble des échos, des « connotations » qu'ils induisent. Et donc, ainsi, proliférer, attaquer sur tous les fronts, et prendre plaisir surtout à essaimer.

\* \* \*

Le poème, ses compartiments.

Vinclair traite sa matière en plusieurs étages, culture en espaliers.

Douze parties, soit un *epos* équilibré vers une résolution ouverte. Le poème ne peut rien en soi au malheur du monde ; mais il a cette fonction d'en éclairer la dramaturgie. Virgile apporte avec les *Géorgiques*, et le mythe d'Orphée qui les conclut, ou la 4<sup>ème</sup> *Bucolique* qui signe d'avance le siècle qui vient, une réponse à l'angoisse des temps – réponse disant le *ça* d'alors, et des nécessités ; Dante en sa *Comédie* ne fait pas qu'exposer une vérité, et il ne le fait certes pas en rhétoricien, mais en arpenteur du

réel (le *réel* étant l'idée qui naît du cheminement lui-même) ; Pound élabore des *Cantos* où l'histoire règle ses comptes en donnant la parole à de multiples intervenants...

Je vois, je lis *La Sauvagerie* de Vinclair comme un accomplissement qui se ménage ses étapes, où se concrétise en avançant une pensée forte qui joue, ou se joue, des obstacles qu'elle se sait devoir affronter.

Les différentes parties de *La Sauvagerie* constituent les facettes du drame : description de la terre devenue inculte, « région de délice et d'effrois » (G. Bataille – les épigraphes fournissent la tonalité particulière de chaque partie) ; passage en revue des espèces menacées (ici utilisation de l'outil informatique pour recenser, et développer selon la formule bricolante) ; réflexion sur le poème lui-même, sa forme en formation, sa fonction, son adresse au lecteur (« MON POÈME SOUFFRE comme une espèce / prenant sur elle l'extinction de tout... – Dizain 142 ») ; recours à la langue étrangère, pour la définition de la sauvagerie, & ses aspects ; en anglais toujours, avec son double traduit à merveille, une localisation précise du sauvage agissant, dans la langue, comme dans l'itinéraire personnel : descente aux Enfers, confrontation avec la mort ; les travaux et les jours à l'heure dite (« la catastrophe est le progrès... », W. Benjamin) ; interrogation sur les fins (Homère & la mer, le « sel » odysseén ; l'éclair atomique ; les révoltes sévères) ; la nature, le paysage humain, après quoi nous laisserons le poème aller vers son estuaire : ici il faut citer le dizain 423, admirable, car faisant allégeance au modèle de la *Délie* :

CAR TEL EST bien le poème : il nourrit  
de morceaux morts sa grande chose orphique,  
élève au milieu de ce qui pourrit  
son chant négatif de métamorphose,  
nymphose d'un trafic verbal en forme,  
pour donner enfin à la vie qu'il sauve  
d'elle-même, suivant Maurice Scève  
tirant dans l'ardeur d'un cadavre froid  
son vers, son prix – la valeur excessive  
de ce qui doit nous plonger dans l'effroi.

Devise inscrite à la fin de la *Délie* : *Souffrir non souffrir.*

Vinclair la traite donc ainsi : *agir non agir.*

Passage du négatif. Le poème de Scève faisait état d'un douloureux combat : le premier de ses dizains parle des « flammes » par lesquelles « Amour » fait passer l'écriture du poème en ses variations ; et la formule finale indique à la fois l'effectivité de la « souffrance » et sa négation par l'écriture elle-même ; le premier mot du premier vers de la *Délie* est un « non » ; le poème était conçu comme mutation de soi, donc affirmation *dans* la négation. Le poème de Vinclair procède par affirmation de même sorte : il est chose active qui, disant le *ça*, agit par sa seule présence, et travaille. Il dit ce qui est, c'est son labeur. Il est action par mise au net, par claire négation de ce qu'il dit, affrontement lucide. Combat tout aussi douloureux : voir le dizain 225, par exemple. Que le lecteur s'y reporte. Tout espoir (ainsi à l'entrée de la *Comédie* dantesque) est exclu : les chants cependant enchaînent, et, disant le mal, exorcisent : toute cette 6<sup>ème</sup> section est admirable.

\* \* \*

Une réflexion personnelle sur l'emploi du dizain. Comparaisons. Le lecteur ici peut *sauter*. Je ne fais que remâcher quelques obsessions enchinoisées (la raison : nous avons quelque parenté confucéo-poundienne, Vinclair et moi, sur ce chapitre).

Le sonnet est en quête de sa *pointe* : les quatrains exposent, et s'équilibrent, jusqu'à la bascule pressentie cependant, et si le premier tercet inaugure une piste de sortie, le second est chargé de boucler la boucle, et la sortie est de fait l'ouverture d'un cercle d'où le trait part, pour conclure – la *pointe* vise le point de départ, et en achève la donnée, en parfait l'ultime implication, et vaut signature. Et ouverture vaut clôture. Le sonnet pense à l'intérieur de lui-même. Tentez de traduire un sonnet en chinois, vous aurez bien entendu des problèmes lexicaux à résoudre au pis aller. La *Causerie* de Baudelaire rencontre de ces difficultés : pour le « limon » du dernier vers du premier quatrain (« Le souvenir cuisant de son limon amer »), il est impossible de trouver un mot chinois qui signifie à la fois « boue mêlé de sables » (de la mer qui monte avec la tristesse) et « le fruit amer », celui du souvenir ; vous aurez encore bien plus à saisir et faire entendre ; l'impératif final « Calcine ces lambeaux qu'ont épargnés les bêtes ! » est plus qu'un bel objet métaphorique... C'est le baisser de rideau d'un drame, qui n'a pas forcément d'équivalent dans la conscience d'un fils du ciel.

Le huitain chinois, lui, va l'amble. Il se construit deux vers par deux ; il fait fond sur les parallélismes ; qu'il soit de procédé *bi* (comparaison, métaphore : cf. *À un ami qui part*, huitain pentasyllabique de Li Bai/李白 : le poète fait appel à une image qui met en parallèle l'homme et l'univers) ou de procédé *xing* (métonymie, cf. *Le pavillon de la grue jaune*, huitain heptasyllabique de Cui Hao /崔颢 ; un souvenir, une idée, un sentiment, quelque chose cherche à se faire dire, et le poète transcrit), le huitain n'a au fond qu'une hantise, qu'un mode de perception du réel à mettre en œuvre – le rapport du sujet à l'objet (homme vers nature, *bi*) ou l'inverse, de l'objet au sujet (nature vers homme, *xing*)<sup>1</sup>. Et les vers se suivent, deux par deux, en établissant ce parallèle de façon constante, mesurée avec précision – traits pour traits, par exemple : eau-montagne, ou passé/présent) jusqu'à la fin, qui n'est pas une pointe (l'ultime trait d'esprit du sonnet), mais un constat, i.e. la fixation (et même dans le fugace ou le mélancolique) d'un état, le support d'une méditation qui ainsi se clôt sans se tarir, tant elle implique de résonances.

Vinclair a choisi le dizain de la *Délie* de Maurice Scève comme référence, comme paramètre, comme source originelle de l'exercice auquel il soumet sa parole. Scève exalte sa dame de haute vertu, chaque dizain répertorie un aspect de ses qualités (avec devises pour chaque section, comme Vinclair pose des épigraphes indiquant la tonalité) ; chaque dizain se suffit à lui-même et il ne se conçoit cependant pas sans les rapports subtils, qu'il entretient avec tous les autres poèmes de même forme avec lesquels il compose l'ensemble du chant. Le dizain traite d'un thème ; il est musical (il travaille dans la portée, il est voué à la célébration) et il est le fruit mûr d'une pensée (il œuvre à l'édification de qui le lit, autant qu'à l'éloge de qui l'inspire). Le dizain est généreux. Sévère peut-être aussi, mais d'une sévérité qui ennoblit et l'objet qu'il chante et la voix qui l'énonce et bien plus, l'oreille qui l'entend – tout ouïe sensible, tout intellect attentif.

Évidemment, le dizain de Vinclair n'est pas celui de Scève, sa forme est en évolution constante, tout en conservant un *cadre* d'action verbale ; disons-le ainsi : la parole poétique obéit au principe de l'*agir non agir* ; le dizain énonce, efface, reprend, c'est le rythme même de l'accomplissement ; il obéit à d'autres nécessités que dans la *Délie*. Et Vinclair réfère là à ce que dit Charles Olson du « transfert d'énergie » opéré par le poème. Le dizain est une forme qui permet cette avancée vers la réalisation plénière. Chaque strophe vaut *mesure* ; chaque mesure finit par *composer*. Le thème se construit de strophe en strophe ; le sens se forme, la forme se fait sens du sens. Dizain vaut pour *retour amont* permanent, et fluent. Rhapsodie.

\* \* \*

Maintenant, concluons. Naviguons.

Il faut concevoir et pratiquer la lecture du poème de *La Sauvagerie* comme la descente du Colorado en radeau : le *rafting* est cette activité sauvage qui consiste à se livrer à l'élément liquide qui vit sa vie d'eau *libre-d'allers-vers*, i.e. de se frayer son chemin d'eau de sa source à sa destinée finale, laquelle est de rejoindre un océan où se dissoudre (perdre sa nature d'eau qui *va-vers*, étant arrivée à plus que soi), liberté on ne peut plus libre, car elle est la *forme* que prend la *force* de la gravité, suivant sa pente naturelle : l'eau s'abandonne à sa nature *en rigolant*, elle fait ruisseau de la rigole originelle que la source enfante, puis rivière, puis fleuve – il lui faut chevaucher ainsi, c'est le flot, la cascade rigolante qui va – et ce rire de l'eau qui part vers sa destinée – le *sens* accompli de l'océan atteint au terme où l'eau qui court va noyer son *tout* –, ce rigollement a affaire à une quantité d'obstacles qui l'empêchent autant qu'ils lui donnent justement sa forme : rives qui râpent et contraignent et dirigent sans imposer vraiment, se laissent dompter en esquissant/provoquant l'évitement ou favorisant/dessinant le cours, rapides/rochers cachés qui précipitent, hauts et larges fonds qui apaisent ou alentissent, voire endorment, etc.

C'est là ce que Vinclair analyse sous le rapport de l'*énonciation* à la *désénonciation* – lutte nécessaire entre ce qui doit se dire et ce qui fait barrage, entre le signifié qui court à sa réalisation et le signifiant qui le fait courir à sa *peut-être*-perte, et ce faisant le contraint à devenir-drame-de-soi.

Le poème sauvage est ce drame-là, en acte(s).

Descendre le cours du fleuve, c'est accéder à la sauvagerie par voie directe.

Mon recours à l'exemple du Colorado n'est pas si mauvais (j'avais un doute en le prenant), quand on sait que ce fleuve, avant d'atteindre l'océan que la destinée lui avait fixée, se trouve *exploité* – la sottise sauvage du civilisé l'ayant transformé en *réservoir*, le lac Powell, aux 4 Coins des États du désert, étant conçu comme producteur d'énergie destinée aux futilités (Las Vegas n'est pas loin : machines à sous pour débiles mentaux, variétés chantées à tue-tête, néonisation du ciel), dispensateur de loisirs pour surmenés, distributeur d'eau pour cultures industrielles assoiffées, et enfin pourvoyeur de fantasmes de fin du monde (c'est là qu'a été tourné *La Planète de singes*, où l'on voit la statue de la Liberté enlisée) – de sorte que parvenant à ce qui devait être son embouchure, il n'arrive plus qu'à rien et se jette au néant de soi ; de sorte que le fleuve domestiqué se réduit à n'être plus que le fantôme de lui-même.

D'où le risque du poème, oui : s'enliser. Se perdre dans le cours de son flot jusqu'à épuisement de sa vertu de sauvagerie. Danger auquel ne succombe certes pas

le poème de Vinclair, parce qu'il use de stratégies diverses, et précises, et éprouvées, et justifiées (c'est ce que nous signifient les claires analyses, les développements ordonnés, les modélisations d'*agir non agir*) ; il se joue de la difficulté qu'il s'est donné de vaincre par méthode efficace, ses moyens sont sûrs ; sachant les obstacles propres à l'entreprise dont il s'est fixé la réalisation – ne pas faire sentimentalement « poétique », ne pas verser dans l'exercice vain de la jonglerie, &c. – il les a *ménagés*, il connaît les voies pour les surmonter, en les utilisant sans les forcer : *agir non agir* donc, en bon taoïste, il se laisse porter pour pouvoir diriger son esquif, comme le pagayeur du radeau dans le *rafting* négocie le rapide ou le rocher en pratiquant l'écart sans obéir à la contrainte, en respectant le nécessaire *allant* sans sombrer dans l'absurde de l'asservissement à la manœuvre... Il accompagne. Il suit le fil. Autre métaphore taoïste, celle de la lame du couteau, qui respecte la découpe de la pièce selon ce qu'en propose le muscle, et tout aussi bien respecte sa propre ligne de découpe. Suivre le fil : tailler dans la matière du poème la forme même du poème qui se fait. Voilà l'*acte* de la dramaturgie instituée. Acte qui pendra différents aspects. Suivra le cours. Éduquera ses propres rives.

Ainsi *La Sauvagerie* nous compose le chant de ce temps de *chiens*, nous-mêmes pataugeant dans la catastrophe.

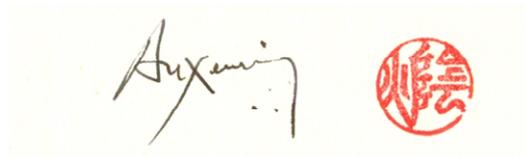
*Catastrophe* : originellement, étymologiquement, dénouement du chant. Là se trouve la *fin* de son cours : *terme & but*.

Pierre Vinclair a écrit la *Comédie*, l'*épos* de ce temps où tout bascule, où l'animal humain se trouve livré au tourbillon qu'il nourrit de ses inconséquences. Son poème : maîtrise de l'infenale poursuite d'un bougre de sens qui s'échappe à mesure qu'on le tient au col, qui se construit de ses impossibilités mêmes.

Savante musique, celle qu'il nous a inventée.

为无为

Auxeméry, mars-avril-mai 2020



<sup>1</sup> Je tiens mes exemples de l'excellent article : *Le chinois – langage idéographique et métaphorique et l'intersubjectivité dans l'image de la poésie chinoise*, de Xiaoxia Wang (in Les Chantiers de la Création, <https://journals.openedition.org/lcc/139?lang=fr>)

## AGIR NON AGIR & LA SAUVAGERIE

DEUX OUVRAGES paraissent en même temps chez José Corti, qui tâchent conjointement d'envisager le fait poétique contemporain. Dans son urgence, dans son impossibilité. « Tout le monde sait maintenant ce qui se trame sur Terre, et ceux qui ne le savent pas écouteront un poète moins que quiconque. » *Agir non agir, La Sauvagerie*. Ce sont des livres de Pierre Vinclair. Mais pas seulement. Ils sont là, surtout, pour témoigner d'une pratique dans la langue, à même le poème. Et ils ont aussi pour vocation de relancer la poésie. De la pousser un peu plus ailleurs. Où elle se doit d'être, où on ne la trouvait plus guère. Aujourd'hui. Maintenant. Au cœur du monde, dirait Cendrars.

Et quel monde.

Avec ce double geste — *La Sauvagerie, Agir non agir* — se dessine une éthique du poème. Mais on assiste aussi bien à un travail collectif. Travail collectif du poème, lequel sauve et valide cette tentative. Parce que, Vinclair le dit bien, « un livre sur la nature doit de toute façon être le fruit d'un travail collectif ». Il faut idéalement tâcher de s'emparer du monde entier, en tant que système.

La résistance écologique fait le propos d'*Agir non agir* et de *La Sauvagerie*. Elle s'inscrit, tout d'abord, dans un dialogue. Avec Jean-Claude Pinson, qui voit en la poésie une « écologie première » (*Pastoral, Champ Vallon, 2020*). *La Sauvagerie* lui doit beaucoup.

À quoi bon le poème durant l'anthropocène ? La question est somme toute plus universellement parlante que le *Wozu Dichter ... ?* de Hölderlin.

L'écologie, de fait, est l'air que l'on respire. Nous l'avons en partage. Au même titre que la poésie, et, tout comme la poésie, elle doit être faite par tous, non par un seul. Il est une éthique du poème, mais incontestablement aussi une politique.

On retrouve dans le projet de Vinclair les complices de la revue *Catastrophes* et ses constellations voisines. *La Sauvagerie* regroupe ainsi autour de Vinclair (il fournit néanmoins l'essentiel du matériau poétique), quarante-huit poètes de maintenant. Singapour, Grande Picardie Mentale, région parisienne, Brocéliande, Philippines, La Réunion, Belgique, Limousin, Chine, etc. : hommes et femmes de tous horizons, de

tous âges et dans différentes langues. Traduits pour l'occasion. C'est un joli volume de plus de trois-cent pages. Cela se veut une sorte d'arche de Noé. Avec un dodo sur sa couverture.

LE DODO, ANIMAL de comédie,  
ressemble à l'amant du placard — est-ce que,  
procédant par un autre arrangement,  
la nature joue aux chaises musicales ?  
on dit que pollution et extinction ne sont  
pas un problème moral dans un monde livré  
aux charognards (où mort et merde sont terre  
aux d'amour et de vie) ; mais quel confort  
tirer en attendant le Vautour Rédempteur,  
du dégazage de tout au néant ?

### écouter les fauves

Quatre-cent quatre-vingt-dix-neuf dizains — ainsi qu'un huitain — composés pour l'occasion, *La Sauvagerie* s'accompagne de l'essai *Agir non agir*. À moins que ce ne soit ce dernier qui prolonge *La Sauvagerie*. Les deux ouvrages tiennent, s'appellent l'un l'autre. L'un l'autre se complètent et dialoguent. Ensembles ensemble : ça tient. *Agir* est déjà dans la *Sauvagerie* et la sauvagerie sauve et rêve l'agir. Il n'est que d'écouter les fauves pour s'en convaincre.

Vinclair fait jouer Ted Hughes contre Rilke ; *Agir non agir* donne lieu à un combat de fauves, jaguar contre panthère. Dans *La Sauvagerie* Vinclair nous livre un bel hommage au *Tyger* de Blake :

#### PANTHERA TIGRIS

Tigre brûlant dans les forêts la nuit  
ta symétrie, offerte aux ciels craintifs,  
ma main n'ose non plus tenir, quel art  
pourrait le tordre, ce feu : qu'est-ce qu'un  
marteau, une verge, qu'est-ce qu'une  
enclume ? toute terreur est mortelle,  
je jette ma douleur à tes pieds, ma pitié  
comme des javelots, le verbe charcute  
pour encadrer ta symétrie sauvage,  
tigre brûlant dans les forêts la nuit. [poème 106]

On le voit, c'est une traduction du poème fameux des *Songs of Innocence and Experience*. À mieux dire, une redistribution des forces, une nouvelle organisation énergétique du poème. Pour que le blakéen *Tyger* retombe sur ses pattes, en 2020, et qu'il rugisse de plus belle dans la langue nôtre. *La sauvagerie* selon Vinclair. Elle était présente, déjà, dans *Terre inculte* (Hermann, 2017), ouvrage important, qui est une traduction commentée du *Waste Land* de T. S. Eliot. On y lit les termes acéphales suivants :

Sauvage est la parole qui a coupé la tête de son créateur, et qui s'organise une subjectivité immanente à la composition des mots. Sauvagerie est la *seule* propriété esthétique (éradiquant la politesse des registres) d'une rudesse qui, sans l'aide du fondement d'une intentionnalité même fictive qu'il s'agirait de manifester, fait brûler les mots dans la consommation du sens incandescent.

Un peu plus tard, Ivar Ch'Vavar reviendra sur la sauvagerie de Vinclair, dès les premières pages de *La vache d'entropie* (Lurlure, 2018), en lui rappelant que le poème n'a de cesse de *travailler* et que finalement, la traduction non seulement est en mesure d'apporter quelque chose au poème, mais — sacrilège, ou sauvage privilège — peut lui être supérieure. Traduire, c'est emporter le poème bien ailleurs, le défigurer parfois, pour mieux le ramener à lui-même. Cela revient à jeter le tigre dans le vide pour voir ce qui se passe. Traduire à la sauvage, c'est rendre sa souveraineté au Tigre.

Ce sont bien les noces éternelles car toujours renouvelées de la pensée et de la poésie qui poussent Vinclair à frayer non pas un de ces chemins trop courus qui ne mènent nulle part, mais au cœur d'une sorte de forêt tropicale, ou encore dans la savane, faisant sauvagement emploi de sa « machette théorique ». Nous l'y suivons bien volontiers.

Écoutons les fauves dans la grande nuit du monde.

LES CHASSEURS SONT allés *Where the Wild Things*  
*Were*, armés de fusils à canons sciés co  
mme une paire d'yeux à vif, terribles ; qui est  
le roi de la savane ? les fauves  
assoupis rêvaient à des neuvaines, tirées  
par le deuil vers une expérience extra  
poétique : un tigre à dix rayures dont les coups  
de bâtons, de canon à l'âme détonante,  
seraient capables du sommeil, de tirer les maxi  
monstres empaillés dans leurs cauchemars. [poème 276]

### *in the Making*

Bien sûr, le titre *Agir non agir* fait signe à la *Délie* de Maurice Scève (dans la *Sauvagerie*, Scève est aussi bien présent) — « souffrir non souffrir ». Vinclair n'en puise pas moins quelques importantes ressources (non pas toutes ses ressources, donc) chez les anglo-saxons. La méthode idéogrammatique de Pound est évoquée, mais le plus intéressant est sans doute *l'animalité du poème* que Vinclair tire de Thoreau, de Gary Snyder ou encore de Ted Hughes. Ce n'est pas le lieu ici de paraphraser la pensée de Vinclair (on lira le livre), mais il se trouve que le *Poetry in the Making* de Hughes sert efficacement de pivot. À ma grande surprise. Ce petit traité quelque peu daté tombe sous le coup de la didactique appliquée à la littérature, par un poète qui deviendra

lauréat. Une façon *a priori* pas très chamanique d'apprivoiser, ou de domestiquer l'animal-poème. À partir de ce manuel d'écriture, Vinclair parvient néanmoins à bricoler quelque chose de ferme et de stimulant. Un objet ludique qui peut aussi se révéler arme par destination. Vinclair sait l'art ancestral et salubre qui consiste à faire un frisbee d'un plat à tartes.

La démarche poétique de Vinclair, réflexive autant que sauvage, procède incontestablement du *in the Making*. Ce discours *dans le faire* témoigne d'une pratique littéraire, authentique et véritable. Non que l'écriture relève absolument du mystère et de l'inexplicable. Simplement, Vinclair montre comment ça se passe pour lui, selon lui. Le frayage qu'il propose dans le champ poétique n'est pas prescriptif, bien que l'espace qu'il ouvre soit considérable. « Afin de comprendre ce que j'ai fait, dans quelle mesure le faire aussi était un *faire* et comment la *poiesis* du poème peut s'intégrer aux *pragmata* qu'il faudrait mettre en œuvre pour rendre la Terre à nouveau habitable. »

*In the Making*, tandis que se fait le poème. Comment ça travaille. Et à plusieurs. « Littérature et politique (et plus généralement, tout ce qui relève de la pensée !) sont [...], me semble-t-il, affaires de *collectifs*, c'est-à-dire d'ensembles articulés d'individus qui s'organisent sans renoncer à leur individualité. » Ainsi, presque un poème sur dix de *La Sauvagerie* vient de poètes invités. Quarante-huit poètes, tout de même. C'est bien plus que n'en comptent les cinq doigts de la main didacticienne. Avec *La Sauvagerie*, Vinclair *et alii* proposent un monde ouvert et généreux. À plusieurs mains. *Agir non agir* : heuristique non didactique.

Mathieu JUNG  
26 mai 2020  
en regardant les canards  
en écoutant la mésange  
alors qu'il faisait beau  
quai Mathiss à Strasbourg