

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 :

× 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 Prieux (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 le 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 leurres 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 *Sawagerie* : 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^{ème} *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^{ème} 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*)¹. 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'*epos* 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'inférieure 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



¹ 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>)