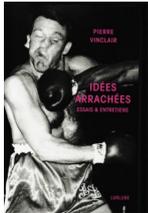


Arrachements

Tearings

Guillaume Artous-Bouvet



Pierre Vinclair, *Idées arrachées*, Caen : Lurlure, coll. « Sciences humaines », 2023, 528 p., EAN 9791095997399.



Pour citer cet article

Guillaume Artous-Bouvet, « Arrachements », *Acta fabula*, vol. 26, n° 5, Essais critiques, Mai 2025, URL : <https://www.fabula.org/revue/document19622.php>, article mis en ligne le 08 Mai 2025, consulté le 21 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.19622

Guillaume Artous-Bouvet, « Arrachements »

Résumé - Cet article rend compte du recueil d'essais de Pierre Vinclair intitulé *Idées arrachées*, en se proposant d'y isoler et d'y discuter les quatre thèses suivantes quant au poème : 1. la redéfinition de la forme comme effort ; 2. la requalification de l'intention comme adresse ; 3. la détermination de l'écriture comme une « forme de vie » ; 4. la saisie du poème comme drame. Il s'agit en dernière instance de mettre au jour la cohérence de la théorie du poème de Pierre Vinclair.

Mots-clés - adresse, forme, poésie, poétique

Guillaume Artous-Bouvet, « Tearings »

Summary - This article reviews Pierre Vinclair's collection of essays entitled *Idées arrachées*, proposing to isolate and discuss the following four theses about the poem: 1. the redefinition of form as effort; 2. the requalification of intention as address; 3. the determination of writing as a "form of life"; 4. the grasp of the poem as drama. The ultimate aim is to reveal the coherence of Pierre Vinclair's theory of the poem.

Keywords - address, form, poetics, poetry

Arrachements

Tearings

Guillaume Artous-Bouvet

Les *Idées arrachées* se présentent comme l'explicitation « à l'arrachée » des conditions (au sens badiouzien) d'écriture du second cycle poétique de Pierre Vinclair, qu'il décrit lui-même comme mouvement d'une réorientation « vers la question du poème, en cherchant dans l'adresse d'une part, et le travail de la forme d'autre part, les ressorts d'une écriture à la fois sauvage et intéressante » (« Note d'intention », p. 9)¹.

Ces quatre pôles (adresse, forme, sauvagerie, intérêt), nous le verrons, constituent quatre concepts recteurs de la construction théorico-poétique de Pierre Vinclair. Il n'en reste pas moins qu'ils prolongent à certains égards les investigations du premier cycle : ce qui s'y concevait comme « formulation d'une philosophie du genre littéraire comme *effort* plutôt que comme collection de propriétés reproductibles » ainsi que comme « réflexion sur le *modus operandi* d'une littérature politique » (*ibid.*) semble pouvoir conduire naturellement à une interrogation sur l'adresse et l'intérêt, tandis que « la contribution épique à la lutte contre le saccage des écosystèmes » (*ibid.*) se redit logiquement comme méditation sur la sauvagerie et la forme.

La traversée des sept chapitres de ce livre dense et débordant (« Gestes du poème », « Politique de la prose ? », « L'œuvre en question », « Philosophie des genres », « Face à la catastrophe », « Échafauder Babel », « Portrait du critique en arracheur de dents ») nous donnera l'occasion de tenter de reconstituer sous une modalité systématique l'une des propositions pensive et poétique les plus stimulantes du champ contemporain.

Nous réduirons l'ensemble des développements de l'ouvrage à quatre thèses, inséparables de quatre gestes, qu'on peut être tenté, au prix sans doute d'un léger déplacement, de rapporter aux quatre pôles que nous identifions : 1. requalifier les formes comme des efforts (c'est la *forme*) ; 2. penser l'intention comme une adresse

¹ Depuis, l'essai *Terrorisme et alchimie. La création poétique du sens* (Hermann, 2023) a défini le geste du poème comme celui d'une « création du sens », et permis de requalifier son effort comme l'articulation de « deux mouvements : terrorisme (destruction des usages et des rhétoriques instituées) et alchimie (magie de la formule) » (quatrième de couverture) — cette « magie » ne s'achevant elle-même que dans le factitif d'une « traduction » généralisée, par quoi le poème appelle à sa traduction dans un autre poème (voir notamment le dernier chapitre du livre, « Extension du concept de traduction »).

(c'est l'adresse); 3. considérer l'écriture comme une « forme de vie » (c'est la sauvagerie); 4. saisir le poème comme un drame (c'est l'intérêt). Nous verrons toutefois au fil de ce bref parcours que ces dimensions sont en réalité indémêlables et s'enveloppent selon la loi d'une tresse qui rapporte (par exemple) l'adresse à l'intérêt et la forme à la sauvagerie.

L'ensemble de ces gestes peut à son tour se comprendre comme la tentative de reconduire le poème à sa « vie », selon l'impératif suggéré par le titre de la *Vie du poème* (2021) : à savoir que le poème soit essentiellement biographème au sens fort, c'est-à-dire tout à la fois écriture de la vie et vie d'écriture. D'où la révocation d'un certain nombre de « fétiches » qui appartiennent, selon Pierre Vinclair, à une tradition théorique structuraliste qui s'avère commandée en son fonds par un essentialisme inaperçu (p. 21) : « je ne crois pas avoir rencontré le "Langage", les "Signes", "l'angoisse du signifiant" dans la composition du drame qu'est un poème ». Pierre Vinclair oppose ainsi à la lecture de Roussel par Foucault, le constituant comme « l'inventeur d'un langage qui ne dit que soi, d'un langage absolument simple dans son être redoublé, d'un langage du langage, enfermant son propre soleil dans sa défaillance souveraine et centrale » (*Raymond Roussel*, p. 210), sa propre expérience herméneutique :

Quand je relis les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, ce qui me frappe et m'émeut, c'est plutôt l'espèce de sensualité froide qui se dégage de cette danse que le poète offre au lecteur : de grands gestes, qu'on découvre baignés d'ironie ; des cabrioles, à la technicité généreuse ; des clins d'œil complices au fond du labyrinthe. (p. 21)

Commentant le vers « *Lire* souvent égale être *leurré* », Pierre Vinclair suggère alors de s'intéresser aux italiques (p. 23) « par lesquelles Roussel semble suggérer (entre *lire* et *leurre*) un rapport étymologique fantasque [...] mais néanmoins *intéressant* » car, il ne relève plus désormais « du vrai ni du faux ». Et Pierre Vinclair de conclure : « Voilà le drame du poème, ici, son action impertinente, son opération facétieuse ».

1. Une telle opération peut dès lors se penser comme *effort* : la théorie de l'effort, chez Pierre Vinclair, vise à déborder l'ordinaire de la catégorisation générique pour proposer une « énergétique » des textes (p. 239) : « au lieu d'arrêter la définition du genre à un relevé de propriétés phénotypiques [...], on rapporte ces propriétés à l'effort "génotypique", au programme profond que le texte essaie d'accomplir ». La note 84 de la page 226 précise à cet égard ce qu'il faut saisir sous cette notion :

par effort je n'entends ni la tentative, ni le projet de l'écrivain, mais l'acte, l'*energeia* de l'*ergon*, c'est-à-dire l'*effet permis par la structure du dispositif*, ou son effet optimal, tel que l'analyse de la structure du texte dans ses différentes dimensions — rhétorique, symbolique, idéologique — permet de le reconstituer.

Cette proposition se fonde notamment sur une relecture de la tradition philosophique qui s'attache au concept de mimésis : il s'agit alors pour Pierre Vinclair d'engager un « retour à Platon », qui se distraie de la vulgate fondée sur le livre X de la *République* où se prononce l'éviction du poète, pour interroger le *Gorgias* (p. 259) : la *technè* s'y distingue de l'*empeira*, en ce que la seconde « s'aveugle et s'épuise dans la satisfaction d'un but », tandis que la première « vise à rapprocher son récepteur du Bien » en s'appuyant « pour ce faire sur la connaissance des éléments qu'[elle] mobilise ». D'où la conclusion de Pierre Vinclair (*ibid.*) : « La littérature n'est pas un art, mais une *empeira* », c'est-à-dire une pratique efforcée vers un « but » en vertu de quoi, pour ainsi dire, tous les moyens — c'est-à-dire toutes les formes et manières, indépendamment de leur occurrence historique et générique — sont bons. Ce qui peut d'ailleurs supposer le recours à l'autre langue, et impliquer, ici ou là, l'exercice de la traduction : « ...le poème faisant feu de tout bois » peut, « lorsque son effort le requiert, avoir recours à telle ou telle langue étrangère » (p. 217).

Le poète est donc essentiellement bricoleur (p. 333) : « il a dans son garage certains instruments et des objets qu'on ne considérait pas jusque-là comme des outils, mais qu'il peut mobiliser s'il en a besoin ». Pierre Vinclair ajoute alors une précision importante, qui semble répondre d'avance à quelque objection : « parfois, [le poète] fabrique un outil : mais ce n'est pas pour opérer dans le monde du bricolage une révolution qui laisserait son voisin du côté des Anciens ». L'essentiel est donc de révoquer la croyance scolaire « que la poésie était formée d'une succession de courants séparés par des révolutions », conception « aussi absurde que si on définissait le bricolage par une succession dialectique et non réversible d'outils » (p. 332).

L'alternative ainsi posée par Pierre Vinclair (entre successivité diachronique et uchronie instrumentale) mérite toutefois discussion. On peut bien considérer l'écriture comme un bricolage formel affranchi d'une stricte détermination historique, cela n'empêche pas de reconnaître que certains dispositifs « bricolés » instituent une irréversibilité instrumentale : non pas d'ailleurs en cela qu'ils acteraient la péremption de telle ou telle forme ancienne, mais bien plutôt car leur singularité s'impose elle-même comme non reproductible, sinon sous les aspects d'une imitation servile. C'est ainsi que l'originalité rimbaldienne peut en effet se concevoir comme un « bricolage » à partir d'un héritage baudelairien et symboliste, d'une matière « populaire », d'une prose vernaculaire, etc., mais il faut ajouter qu'elle finit par rendre méconnaissable les éléments formels hérités dont elle se compose voire, si l'on veut bien aller jusqu'à prendre en compte *Une Saison en enfer*, à en excéder l'horizon de prévisibilité : et ce n'est pas dès, lors, que la forme prosimétrique choisie dans la *Saison* ait « périmé » le poème en vers (par exemple),

c'est qu'il apparaît désormais impossible de la reproduire en tant que telle. Pour le dire autrement, et rejoindre Pierre Vinclair à cet égard, le prosimètre de la *Saison* rejoint la réserve instrumentale des outils poétiques attestés par la tradition, et ne peut être repris que sous condition d'un nouveau bricolage singulier².

2. Mais contrairement au bricoleur de Lévi-Strauss, dont « l'ensemble des moyens » n'est pas « définissable par un projet » mais se définit seulement « par son instrumentalité », le poète, comme l'ingénieur, subordonne ses tâches « à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet » (voir la p. 338 pour la référence à *La Pensée sauvage*). Or, le projet du poème, Pierre Vinclair le formule très nettement dans *Vie du Poème* : « Dire ce qui compte à ceux qui comptent ».

2.1. On y lit, premièrement, l'impératif de l'*adresse* (« à ceux qui comptent », p. 206) : ne plus faire de « la littérature » en parlant « à l'histoire des siècles », mais essayer de « comprendre ce qui nous arrive, de célébrer ce qui compte ou d'écrire à ses filles ». On ne cherchera donc pas à « faire une œuvre » destinée au « lecteur inconnu » (p. 194), mais à écrire « aux gens à qui » on a « quelque chose à dire » : enfants, amis, collègues, sous l'impératif d'une circonstance, d'un « moment important » (« lire un poème à un enterrement » ou à un pot de départ, *ibid.*). D'où l'adieu au roman, si on le comprend du moins selon l'institution méta-historique de son genre :

c'est à ce moment-là [2016] que j'ai commencé à trouver absurde de dépenser autant d'énergie [...] à écrire une "œuvre" qui tombe dans un vide presque absolu, et que j'ai commencé à imaginer ce que pourrait être une écriture uniquement adressée à des gens. (p. 195)

Il n'y a cependant, selon Pierre Vinclair, pas d'adresse sans *captatio*, c'est-à-dire sans ce qu'il désigne comme l'intérêt du poème, au sens du génitif objectif du poème *intéressant*. Il s'agit donc de refuser de se livrer « à une danse autistique censée valoir en soi » (p. 208) :

Même si l'écriture du poème répond souvent à la nécessité d'exprimer une idée ou une émotion, celle-ci doit encore être mise en scène. [...] Aussi, ce n'est pas le lecteur qui doit interpréter le poème [...], c'est au contraire le poème qui doit interpréter l'idée pour le lecteur — et c'est cela son spectacle.

L'intérêt *du* poème enveloppe donc moins un génitif objectif (que le poème, dans son objectalité, puisse « attirer l'intérêt » d'un sujet) que subjectif : que le poème,

² Je me permets d'insérer ici telle précision apportée par Pierre Vinclair dans un mél à nous adressé : « l'intéressant est impliqué par le fait de ne pas croire en "la littérature", surtout comme "histoire" de la littérature [...]. Un poème doit être "matériellement intéressant" car il ne sera pas sauvé par l'histoire littéraire ». Voir aussi à cet égard l'article de Pierre Vinclair dans *Lignes*, no 66, 2021.

donc, soit « sujet » de son propre intérêt, c'est-à-dire opérateur « machinal » ou vivant de sa propre opération. Ce que Pierre Vinclair explicite ainsi :

Le poème intéressant est une *activité* se présentant comme une *chose* : machine, ou organisme. Il a donc une *forme* qui est non seulement son apparence et un appui rhétorique (pour un lecteur), mais aussi le gage de son unité réelle de fonctionnement. Certaines formes sont reconnues classiques (sonnets, dizains, villanelles, rondeaux, ballades, etc.), d'autres d'invention plus récente (calligrammes, poèmes justifiés, poèmes-carrés, etc.)³.

Où l'on retrouve le principe du bricolage formel, dont on comprend qu'il se subordonne en dernière instance au fonctionnement opératoire du poème : le dispositif bricolé n'a de légitimité, en ce sens, qu'à condition qu'il *fonctionne*. Nous verrons toutefois que cette opérativité fonctionnelle du poème se pensera elle-même plus volontiers du côté de l'organicité sauvage que de la mécanique.

2.2. On y lit, deuxièmement, l'impératif de la circonstance (« ce qui compte »), par quoi se nouent les deux dimensions du motif de la sauvagerie, si la sauvagerie s'entend tout à la fois « comme un art poétique ne relevant pas de la "littérature" », et dès lors non domestiqué par telle ou telle tradition constituée, *et* comme enjeu réel de la « vie condamnée des êtres sauvages » (p. 211) : l'urgence d'écrire répond donc « au compte à rebours de la catastrophe, dont nous avons pris conscience très tard, contre laquelle il n'est plus de temps à perdre, et dont chaque délai rend la violence plus difficile à combattre » (p. 332).

L'élection de « ce qui compte » dépendra toutefois d'une évaluation, dont le geste n'est pas thématiqué comme tel dans la réflexion de Pierre Vinclair, sinon sous la forme d'une réversion « problématique » de la formule livrée dans un entretien accordé à Camille Sova :

Pour ma part, j'ai trouvé que ce projet s'incarnait dans cette formule « dire ce qui compte à ceux qui comptent », dont il faut bien voir que *tous les termes sont en fait des questions* (qu'est-ce que « dire » ? comment « dire » ? qu'est-ce qu'une parole pleine ? qu'est-ce qui compte ? l'eau, la nourriture, la santé, la paix, la richesse, l'amour, la poésie, la Terre ? ce qui compte précède-t-il le fait de le dire, ou dire doit-il révéler ce qui compte ? et qui sont ceux qui comptent ? ceux qui nous aiment, ceux qu'on aime ? ou tous les êtres humains, tous les vivants⁴ ?)

³ Voir sur le blog de Pierre Vinclair, « Le poème intéressant », 3 (<https://vinclairpierre.wordpress.com/2019/03/14/10632/>). Voir aussi *id.*, *Agir non agir*, Paris : José Corti, 2020, p. 109 et suivantes.

⁴ <https://zone-critique.com/2021/11/27/pierre-vinclair-dire-ce-qui-compte-a-ceux-qui-comptent/>

On y reconnaîtra le motif nietzschéen de la valeur⁵, conçue comme conséquence d'une évaluation (*Ainsi parlait Zarathoustra* : « L'homme seulement mit dans les choses des valeurs, afin de se conserver — lui seulement créa pour les choses un sens, un sens humain ! Pour quoi il s'appelle "homme", c'est-à-dire l'évaluateur. // Évaluer, c'est créer : oyez, ô vous les créateurs⁶ ! »). Pierre Vinclair, on vient de le lire, en reprend la doublure en posant d'une part la question de la *valeur* (« qu'est-ce qui compte ? »), et d'autre part, celle de l'*évaluation* (« dire doit-il révéler ce qui compte ? »), dont l'articulation problématique a été élucidée par Deleuze lecteur de Nietzsche (*Nietzsche et la philosophie*) :

D'une part, les valeurs apparaissent ou se donnent comme des principes : une évaluation suppose des valeurs à partir desquelles elle apprécie les phénomènes. Mais, d'autre part et plus profondément, ce sont les valeurs qui supposent des évaluations, des « points de vue d'appréciation », dont dérive leur valeur elle-même. Le problème critique est : la valeur des valeurs, l'évaluation dont procède leur valeur, donc le problème de leur création⁷.

Or si le poème peut avoir affaire avec « ce qui compte », ce doit être en effet en tant qu'il affronte la question de « la valeur des valeurs », c'est-à-dire en tant qu'il se constitue comme une création de valeur : ni seulement déclaration (c'est-à-dire discours « sur » la valeur), ni quantification (c'est-à-dire, et quelles qu'en soient les modalités, « calcul » de la valeur). De cette « formativité » de la valeur, Philippe Beck donne un excellent exemple en citant Hérodote, via Hegel :

Hegel reprend l'exemple fourni par Hérodote, *i. e.* l'inscription « *Passant ! va dire à Sparte que nous sommes tous morts ici pour obéir à ses lois !* », qui célèbre l'héroïque sacrifice des Lacédémoniens à la bataille des Thermopyles, où l'armée perse de Xerxès a vaincu l'armée grecque, en 480 avant notre ère : « *l'expression* » d'un « *contenu simple et sobre* » devient poétique, « *c'est-à-dire qu'elle veut se montrer comme poëin [opération] qui laisse* » ce contenu « *dans sa simplicité, mais donne intentionnellement une certaine forme à l'énonciation. La parole qui embrasse les représentations est à soi-même d'une telle dignité qu'elle cherche à se différencier de toute autre espèce de discours et se transforme en distique*⁸. »

Ce que Beck commente ainsi (*ibid.*) : « Le fait de *se communiquer* est tout de suite égal au fait de se livrer à l'opération poétique ou, pour le dire autrement : la première politique de la connaissance exige un "recueillement stylisé", une réflexion rythmée ». La question est donc celle de l'intérêt *formel* du poème, c'est-à-dire de sa

⁵ Pour un développement récent sur la question de la valeur, dans son opposition au réductionnisme sociologisant, voir Pierre Vinclair, « Poétique de la valeur », *Acta fabula*, vol. 25, n° 1, « Essais critiques », Janvier 2024, (<http://www.fabula.org/acta/document17683.php>).

⁶ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. M. de Gandillac, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 80.

⁷ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris : Éditions des PUF, coll. « Quadrige », 1962, p. 1.

⁸ « *Le poème intéressant* », *Lignes*, no 66, 2021, p. 46.

capacité formelle à « capter » formellement un corps lecteur⁹ : d'où la nécessité d'un nouage entre les deux premiers pôles (la forme, l'adresse) que nous évoquions.

2.3. On y lira, troisièmement, l'injonction du collectif, qui peut s'accomplir par la revue (p. 201 : « on a besoin de l'aide de ses camarades, à qui on fait lire des textes (voire à qui on adresse ses textes), demande des critiques, etc. Il y a donc des constellations, des nébuleuses d'auteurs, et une revue comme *Catastrophes* sert de garage, en somme ») ou par le livre (*La Sauvagerie*, dont il est notamment question p. 372) : « collectif, le poème a alors une chance d'avoir moins pour enjeu *l'expression de ce qui compte pour l'un, que la mise en rapport avec ce qui vaut pour tous* ».

De la question du travail collectif, notamment élaborée dans *Agir non agir* (2020), retenons ici qu'elle engage un triple enjeu : premièrement, celui de la « déposition » d'une certaine souveraineté auctoriale, qui s'attache elle-même, quelles que soient les déclarations d'impersonnalité, à un certain essentialisme littéraire ; deuxièmement, celui d'une efficience pragmatique, à supposer du moins que l'engagement collectif démultiplie mécaniquement la force d'un travail, fût-il poétique ; troisièmement — et c'est sans doute le principal — celui du passage de « *ce qui compte pour l'un* » à « *ce qui vaut pour tous* », c'est-à-dire du particulier à l'universel de la valeur.

3. La loi de l'adresse suppose alors de considérer l'écriture comme une *forme de vie*, qui s'ajuste au double horizon d'une destination (nous venons de le voir) et d'une circonstance, comme le marquera d'ailleurs nettement le titre *Vie du poème* (p. 193). « Écrire n'est pas séparé de la vie, c'est une manière de vivre » : ce qui suppose, réciproquement, que l'écriture *manière* la vie, c'est-à-dire donne une forme singulière à l'existence dans laquelle elle s'inscrit.

Il y a donc une « originalité » du poème en sa parole : non pas au sens métaphysique, mais au sens plus restrictivement pragmatique d'une performativité immanente à la vie (p. 201) : « Imaginez que vous êtes Dieu et que vous parlez pour la première fois. Voilà, c'est ça, pour moi, un poème. Vous faites advenir du sens, et un sens inédit, inouï, sur le chaos de la vie. » Ce qui se dit encore ainsi, un peu plus loin (p. 215) : « ...le poème est l'héritier d'une très ancienne promesse — celle de la capacité performative de la langue et du pouvoir des formes à transformer la réalité », qui rapproche « les premiers vers de La Genèse de l'œuvre Ghérasim Luca, et les cantiques de Racine des visions des chamanes ».

Par ces déclarations, Pierre Vinclair paraît s'inscrire dans la tradition récente ouverte par les propositions d'Henri Meschonnic, lui-même lecteur de Wittgenstein : à savoir

⁹ Voir encore Beck à cet égard (art. cit., p. 48), qui évoque, par opposition aux poèmes (simplement) réels, « les poèmes vrais, les engins de captation intéressants, où se joue quelque chose, qui risquent de ne pas passionner consciemment et traversent la répression, en font l'épreuve inévitablement ».

que le poème puisse se concevoir comme la transformation d'une forme de vie par une forme de langage (*Célébration de la poésie*, p. 41-42) : « il me semble que la pensée poétique advient, imprévisiblement, quand et seulement quand une forme de vie transforme une forme de langage et quand une forme de langage transforme une forme de vie, les deux inséparablement ». L'originalité de la réflexion de Vinclair semble tenir à cet égard dans sa manière de requalifier l'une et l'autre forme comme sauvages, comme on le lit dans l'entretien que nous citons :

Il me semble que si la poésie peut faire quoi que ce soit dans l'écocide en cours, c'est d'une part figurer, par ses ressources expressives, les êtres qui disparaissent dans l'indifférence ; et ce faisant, vivifier, contre la langue et la rationalité techniciennes du capitalisme prédateur, le caractère sauvage de notre rapport linguistique au monde, donc notre proximité à ces êtres. Le poème est alors la preuve que les êtres sauvages sont nos frères : il fait venir l'animal dans la langue. Il se comporte comme un être vivant autonome, avec son propre mode de développement et de reproduction. *Vie du poème* essaie d'en produire la biographie¹⁰.

Sauvagerie, premièrement, des « êtres sauvages » ; sauvagerie, deuxièmement, du poème lui-même, « être vivant autonome » ; sauvagerie, troisièmement, « de notre rapport linguistique au monde ». N'est-ce pas là précisément le lieu de nouage que nous appelions de nos vœux, entre la forme même du poème et l'horizon de son « intéressement » adressé-adressant au monde ? La forme de langage (poétique) se dit alors comme une forme de vie (sauvage), dans ce qui apparaît aussi comme un dépassement de la métaphore du bricolage, au nom d'une certaine « pensée magique », si « le poème se trouve justement être ce qui nous reste du langage chamanique » (p. 373) : « La pensée magique, c'est d'abord le refus de la justification purement instrumentale de la présence d'une chose ou d'un être » (p. 339).

4. Le poème apparaît alors en dernière instance comme un drame factitif :

4.1. Un drame, car il excède la règle de la représentation pour « acter » la question qu'il soulève, ou, plus exactement, qu'il incarne (p. 215) :

L'engagement ne consiste donc pas simplement à dire « je suis contre la déforestation » : tout le poème est tendu par un effort pour *faire*. Quand, dans la deuxième partie [de la *Sauvagerie*], j'essaie de faire de chaque dizain un refuge pour protéger telle ou telle espèce menacée, un poème se met, pour accueillir le manakin du Brésil, à parler portugais, et essaie de leurrer les touristes en dissimulant l'oiseau derrière des mots d'argot.

Dès lors, à qui se pose encore la question du nouage entre la forme et l'adresse, nous dirons que c'est le drame qui l'accomplit : le drame, comme forme sauvage,

¹⁰ <https://zone-critique.com/2021/11/27/pierre-vinclair-dire-ce-qui-compte-a-ceux-qui-comptent/>

constitue l'assomption organique et « vivante » (c'est-à-dire aussi bien, comme le montre Pierre Vinclair en analysant sa réécriture de « L'Albatros », p. 330) de la question qui fait la nécessité du poème ou du livre.

4.2. Mais un drame factitif, car sa « praxéonomie » (p. 244, « étude de la manière dont les genres pensent la praxis »), dit Pierre Vinclair, « a une dimension pragmatique : le texte fait, et faire faire quelque chose à son lecteur » : c'est là, au-delà même du performatif (c'est-à-dire de l'horizon du *faire*), l'enjeu de ce que Marielle Macé désigne comme le *factitif*. Le poème, donc, ne se contente pas de dire, il fait (*i.e.* il dramatise); et il ne se contente pas de faire, il fait faire (*i.e.* il intéresse).

D'où (par exemple) la subversion « pornographique » de « L'Albatros » baudelairien, qui se fonde sur la métaphore sexuelle — en argot américain — de la position homonyme pour dramatiser l'enjeu écologique du « massacre d'une espèce » (p. 330) : l'inscription en anglais de la définition de ladite posture (« *the female proceeds to receive / anal, while jacking off sb with both hands* »), elle-même toutefois soumise à l'interruption du vers, et plus largement, à la formalité du dizain, apparaît comme l'incision formelle supposée susciter l'intérêt : énigme, peut-être, et provocation qui sont l'une comme l'autre convocation sauvage d'un corps (poétique) à l'adresse, désespérée mais farouche, d'un autre corps soudain à son tour « acoré ». Dans la ponctualité de ce geste de « traduction » (voir notre note *supra* concernant *Terrorisme et alchimie*) se rejouent les quatre « faits » du poème comme poème : la forme (le bilinguisme) y est *effort* (suscitation d'un effet plutôt qu'exhibition d'une prouesse esthétique); l'intention y est d'adresse (au lecteur contemporain qui peut consulter tel *Urban dictionary* recensant les postures sexuelles); l'écriture s'y ensauvage de la double référence à l'animal et, par métaphore, à la sexualité; le poème enfin, de toutes ces façons, s'y fait drame : du désir catastrophé d'un corps face à la langue.

PLAN

AUTEUR

Guillaume Artous-Bouvet

[Voir ses autres contributions](#)

g.artous.bouvet@free.fr