

Université de Montréal

**Théorie du langage
et esthétique totalisante
dans l'œuvre poétique de Christophe Tarkos**

Par Anne-Renée Caillé

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la faculté des arts et sciences
en vue de l'obtention du grade de Ph. D.
en littératures de langue française

Août 2014

©Anne-Renée Caillé, 2014

Résumé

Théorie du langage et esthétique totalisante dans l'œuvre poétique de Christophe Tarkos

Cette thèse prend pour objet le nouage entre l'autoréflexivité et la mise en forme esthétique dans la poésie de Christophe Tarkos, produite dans les années 1990. Elle met en lumière les rapports entre l'élaboration d'une théorie du langage au sein de cette œuvre poétique et ses visées esthétiques totalisantes. Il s'agit d'identifier les principes générateurs de la théorie et de fournir une analyse de ses fondements qui s'ancrent dans la crise de la représentation moderne commençant dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Les motifs de la crise revisités par Tarkos inscrivent sa poésie dans une historicité, et notre thèse tente d'interpréter cette actualisation dans une œuvre qui donne forme au monde et à la mémoire individuelle. L'hypothèse qui chapeaute notre étude est que la théorie du langage favorise l'intelligibilité de l'œuvre totalisante en lui offrant un support réflexif.

Notre thèse, qui privilégie une méthode fondée sur l'analyse des textes, se divise en trois parties. La première propose une recension de la réception critique de l'œuvre, dont nous retraçons les grandes lignes d'interprétation, de Christian Prigent à Jean-Michel Espitallier. Tout en plaçant Tarkos dans le champ poétique français, cette étape nous permet de positionner notre recherche par rapport à certains lieux communs de la critique. La deuxième partie vise à étudier la théorie du langage de Tarkos à partir de ses manifestes principaux (*Le Signe =*, *Manifeste chou*, *Ma langue est poétique* et *La poésie est une intelligence*) qui révèlent plusieurs principes, pouvoirs et limites de la langue et de la poésie. Afin de montrer la spécificité du concept de la « pâte-mot » de Tarkos, nous l'étudions dans un dialogue avec la figure de la « pâte » langagière chez la poète française Danielle Collobert. La troisième partie propose une étude de la volonté et de l'esthétique totalisantes dans l'œuvre de Tarkos, qui cherche à donner forme au réel. En effet, la poésie répond à l'excès du réel par diverses stratégies. Tout en voulant représenter son caractère débordant par une énonciation logorrhéique ou en usant de procédés comme celui de la répétition, elle cherche à le maîtriser dans des formes textuelles stables comme des fragments de prose « carrés » (*Carrés*, *Caisses*), dans des listes énumératives (*Anachronisme*) ou dans des réseaux d'images. La volonté totalisante chez Tarkos semble également prendre origine dans un sentiment d'urgence qui concerne, en dernière instance, une bataille contre la finitude.

Mots-clés : Christophe Tarkos, poésie française contemporaine, théorie du langage, crise de la représentation, manifestes, esthétique totalisante, Stéphane Mallarmé, Danielle Collobert.

Abstract

Theory of language and “totalizing” aesthetic in the poetic work of Christophe Tarkos

This dissertation takes as its object the tie between self-reflexivity and aesthetic form in the poetry of Christophe Tarkos, produced in the 1990s. It highlights the relationship between the development of a theory of language within his poetic oeuvre and aims to illustrate its “totalizing” aesthetics. “Theory” is understood as the combination of reflections, meditations and concepts about language and poetry. This thesis endeavors to identify the generating principles in his poetic oeuvre, which are inscribed within the crisis of representation often seen as originating in the mid-nineteenth century. By revisiting this crisis of representation, Tarkos’s poetry can be seen as being located in a historicity. My thesis attempts to interpret this revisiting process through an analysis of a poetic form that gives shape to the world and to individual memory. My assumption is that the theory of language facilitates the intelligibility of his poetry because it provides a reflexive medium.

My thesis, which favors a method based on textual analysis, is divided into three parts. The first provides a review of the critical reception of the work, in which I track major lines of interpretation, ranging from Christian Prigent to Jean-Michel Espitalier. Placing Tarkos within the French poetic field allows me to position my research within the commonplace of criticism. The second part investigates the theory of language in his manifestos (*Le Signe =*, *Manifeste chou*, *Ma langue est poétique* et *La poésie est une intelligence*) that reveal several principles, powers and limits of language and poetry. In order to demonstrate the specificity of the concept of « pâte-mot » (a dough of words) developed by Tarkos, I compare it to the poet Danielle Collobert’s figurative representation of « dough », as « paste ». The third part offers a study of the will and “totalizing” aesthetic present in the work of Tarkos, which seeks to shape the real. Indeed, poetry answers to the excess of the real by various strategies. While wanting to represent his brimming nature through a language akin to logorrhea or by using methods such as repetition, it also seeks to control it in stable textual forms such as « squared » fragments of prose (*Carrés*, *Caisses*), in enumerative lists (*Anachronisme*) or in networks of figures. Tarkos’s willingness to “totalize” also seems to be rooted in a sense of urgency concerning, ultimately, a battle against finitude.

Keywords : Christophe Tarkos, Contemporary French Poetry, Theory of Language, Crisis of Representation, Manifestos, Totalizing Aesthetic, Stéphane Mallarmé, Danielle Collobert.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Liste des abréviations.....	vi
Remerciements.....	vii
Introduction	
Le « oui » de Tarkos.....	1
Actualités « modernes » de l'œuvre.....	7
Chercher sa langue.....	9
Inventorier, s'inventorier.....	12
Synthèse, objectifs et méthode.....	16
Première partie. Réception critique	
Situation de l'œuvre de Tarkos dans la critique et positionnements préliminaires.....	23
Chapitre 1	
Quelques lieux communs de la critique : de quelle nouveauté et modernité « actuelles » est-il question chez Tarkos?.....	29
1.1 Accoucher du « nouveau » à la lisière du XX ^e siècle.....	30
1.2 Être absolument moderne en 1990 : invention et place d'exception.....	41
1.3 Tarkos pensant une avant-garde actuelle et continue.....	49
1.4 Identification de pères, identification de pairs.....	59
Chapitre 2	
Autour de deux lieux communs : Reposséder le sens plutôt que le vider.....	69
2.1 Poétique tautologique et évidemment sémantique : répéter, vider	70
2.2 « Tarkos ne nous parlerait que de la langue » : autoréférentialité, négativité et <i>bibelot aboli</i>	77
Deuxième partie. Théorie du langage	
Pour un support théorique. Figures de la crise de la représentation et de la « pâte-mot ».....	91
Une théorie pour quoi faire ?.....	92
Ce qui est inadmissible en poésie.....	94
Chapitre 3	
Une « loi des phores » au secours de la poésie. Regards sur trois	

manifestes.....	99
Théorie.....	100
3.1 Avant de formuler le monde, manifester.....	104
3.1.1 <i>Manifeste chou</i> : pour une « loi des phores ».....	104
3.1.2 Manifester contre, manifester pour.....	110
3.2 Des manifestes pour s'engager dans un exercice de définition de la / sa poésie.....	117
3.2.1 <i>Ma langue est poétique</i> : cerner une spécificité poétique.....	118
3.2.2 <i>La poésie est une intelligence</i> : l'expérience d'une pensée qui <i>se pense</i> vers une « formulation du monde ».....	123
3.3 Le pouvoir de l'idole.....	128
 Chapitre 4	
Motifs de la crise de la représentation : de Mallarmé à Saussure.....	139
4.1 « [C]et instrument de son mensonge ».....	141
4.2 Après la fleur mallarméenne, vers une autre virtuosité.....	149
4.2.1 Pâte-mot ne tient ni sur de la « beauté » musicale ni sur des fleurs d'éloquence	152
4.2.2 Le livre ne se refermera pas sur les filets de fleurs plissées.....	165
4.3 <i>Le Signe</i> = : de la langue allumette à la langue monnaie d'échange à la langue geste à la langue poétique.....	172
4.3.1 « le signifiant = le signifié ».....	174
4.3.2 « le mot mot ment », « les mots n'existent pas ».....	177
4.3.3 Les mots ne s'allument pas.....	186
4.4 <i>L'Argent</i> : une théorie totalisante.....	190
4.5 Des compotiers qui cassent la représentation : de Cézanne à Tarkos.....	199
 Chapitre 5	
Recoupements de deux figures langagières et poétiques : de la <i>pâte</i> de Collobert à la <i>pâte-mot</i> de Tarkos.....	203
5.1 Une parenté conceptuelle.....	208
5.2 Les « menaces » d'une pâte visqueuse, trouée, menteuse et noire.....	211
5.3 Double statut de la pâte : ennemie / alliée	222
5.4 La « langue vécue ».....	229
5.5 Ses débordements, ses cadres.....	232
5.6 Compotier et beurrier.....	238
5.7 La pâte littéraire.....	240
5.8 « Bonjour / la substance »	245
 Troisième partie. Volonté et esthétique totalisantes	
Expérience et mise en forme du monde et de la « tête ».....	251

Chapitre 6	
Le réel et ses excès.....	263
6.1 Notion du réel et ses caractéristiques	265
6.2 Est-ce que tout au monde peut tenir dans un livre ?	278
6.3 <i>Processus</i> d'une pensée qui associe.....	288
Chapitre 7	
Pour une structure formelle et une mise en ordre <i>minimale</i>	305
7.1 Organiser <i>Le Baroque</i> : dessiner et ordonner.....	308
7.2 L'énumération et ses variantes pour atténuer le bruit.....	323
7.3 Faire des « carrés » et des « caisses » pour voir.....	336
Chapitre 8	
L'hiver, la maladie et le spectre de la fin.....	351
8.1 Faute de temps. Désordre dans <i>Anachronisme</i>	354
8.2 Le potentiel mélancolique de la répétition.....	368
8.3 Agitations et signes lyriques d'une fin de la totalisation.....	378
Conclusion	
À la limite.....	391
Bibliographie.....	411

Liste des abréviations

Corpus – Christophe Tarkos¹

- A* *Anachronisme*, Paris, P.O.L, 2001.
- B* *Le Baroque*, Romainville, Al Dante, 2009.
- C* *Caisses*, Paris, P.O.L, 1998.
- CAL* *Calligrammes. Ma langue*, t. 2, Romainville, Al Dante, 2000.
- CR* *Carrés. Ma langue*, t. 1, Romainville, Al Dante, 2000 ;
- MCH* « Manifeste chou », dans *Carrés*, p. 5-6.
- MLP* « Ma langue est poétique », *ibid.*, p. 7-12.
- LPI* « La poésie est une intelligence », *ibid.*, p. 13-16.
- ÉP* *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L, 2008 ;
- AR* « L'Argent », dans *Écrits poétiques*, p. 261-303.
- EDC* « Entretien de David Christoffel », *ibid.*, p. 361-389.
- EBV* « Entretien de Bertrand Verdier », *ibid.*, p. 353-360.
- JM* « Je m'agite », *ibid.*, p. 305-316.
- PR* « Processe », *ibid.*, p. 61-159.
- O* « Oui », *ibid.*, p. 161-259.
- CCC* « CCC », dans *Oui*, p. 239-240.
- MC* *Morceaux choisis*, Arras, Les Contemporains favoris, n° 7, 1995.
- PFM* « Pupe fan min », dans *Morceaux choisis*, p. 80-100.
- P* *PAN*, Paris, P.O.L, 2000 ;
- T* « Le Train », dans *PAN*, p. 185-252.
- JPP* « Je peux me parler », *ibid.*, p. 73-74.
- S* *Le Signe =*, Paris, P.O.L, 1999.

¹ Sauf indications contraires, les marques de soulignement dans les extraits des textes de Tarkos que nous citons sont les nôtres.

Remerciements

Je dédie cette thèse à deux personnes.

À ma mère Louise, décédée le 27 août 2013. J'ai eu la chance de lire une puissante fierté dans ton regard et ce, jusqu'aux derniers instants. Elle m'a sans l'ombre d'un doute portée tout ce temps et encore davantage depuis cet été-là. Je sais que tu aurais souhaité être témoin de la suite.

À Julien, pour les dix années d'amour et d'amitié ; pour le partage, les rires et l'énergie intellectuelle de *tous* les jours. Ce n'est jamais ennuyant. Et il va sans dire que cette aventure a été encore plus grande avec toi. Un merci particulier pour les derniers mois, autant pour la lecture que les encouragements continus.

Lucie Bourassa, je te remercie de m'avoir fait découvrir Christophe Tarkos dans un séminaire passionnant en 2007. Ta confiance dans mon travail et la liberté que tu m'as laissée pendant le processus ont été des éléments essentiels à mon expérience de thèse. Alain Farah, merci de m'avoir aidée à démêler mes nombreuses intuitions sur l'œuvre de Tarkos dès les balbutiements du projet, cela a été déterminant pour mon travail. Je vous remercie tous les deux pour votre soutien.

Je salue Catherine Mavrikakis qui est pour moi une modèle d'intellectuelle et d'écrivaine. Ton authenticité m'inspire très souvent et ce, depuis dix ans.

Aux amies et amis qui m'ont accompagnée pendant les dernières années, les moments et les dialogues avec vous ne sont jamais banals et je me compte chanceuse d'être si bien entourée : Catherine B., Élodie, Noémie, Marie-Hélène, Émilie, Tania, Florence, Mélanie, Saskia, Monia, Marie-Josée, Nicolas, Yan, Xavier, Alexandre, Hugues, Jonathan, Marc-André.

À mes amis thésards Daniel et Thomas, merci pour votre soutien les garçons. Avec Julien, vous aviez si bien pavé la route l'année dernière.

Renaud, merci pour la révision. C'était très rassurant de savoir qu'un regard aussi attentif que le tien allait repasser sur mes mots – et mes notes de bas de page.

Marie-Andrée, merci pour ton support spontané et généreux.

Julie et Eftihia, merci pour la révision du résumé en anglais.

Aux camarades de *Liberté* et compagnons de thèse, je ne vous nomme pas, mais vous vous reconnaitrez je l'espère.

Merci à Henri Deluy pour les généreux envois de livres et de numéros d'*Action poétique*. Merci à Didier Moulinier pour *Morceaux choisis*.

À ma famille (Amélie, Marcel, Laurent, Jonathan, Isaac) et à ma belle-famille (Marie-José, Jean, Louis-Philippe, Olivia, Emma), merci pour votre compréhension ainsi que pour vos bons mots.

Finalement, je reconnais l'aide financière du Département des Littératures de langue française, de la Raclées, de Figura et, surtout, le soutien financier du FQRSC.

Ces quatre années et demi auront été *tout* sauf ordinaires.

*Un glissement dans la main, délaisser,
écouter le bruit que cela fait, déporter,
guetter. Les ombres serpentent, les
fleuves coulent, tombent, entraînent.
S'asseoir sur le fleuve.*

Christophe Tarkos

Introduction
Le « oui » de Tarkos

Francis Ponge affirmait dans *Pour un Malherbe* que les œuvres de Mallarmé, Racine et Malherbe sont portées par une forte dose de « oui », se traduisant par un renoncement au silence et un engagement dans leur désir de parole :

Cette vibration de la corde la plus tendue, c'est exactement ce tremblement passionné, ce tremblement de certitude [...]. C'est le ton affirmatif du Verbe, tout à fait nécessaire pour qu'il « porte ». C'est le OUI du Soleil, le OUI de Racine, le OUI de Mallarmé [...]; c'est le ton résolu, celui de ce que j'ai appelé la « résolution humaine » [...]. C'est enfin la seule justification de la Parole (prose ou poésie), une fois franchies toutes les raisons de se taire. C'est la décision de parler¹.

Cette idée était déjà présente en 1926 dans « Notes d'un poème (sur Mallarmé) », dans *Proèmes* :

Malherbe, Corneille, Boileau voulaient plutôt dire « certainement ». La poésie de Mallarmé revient à dire simplement « Oui ». « Oui » à soi-même, à lui-même, chaque fois qu'il le désire.

Poète, non pour exprimer le silence.

Poète, pour couvrir les autres voix surprenantes du hasard².

L'œuvre poétique de Christophe Tarkos témoigne d'une importante propension au « oui » et d'une « décision de parler » qui, chez lui, ne se prend pas à la légère. Dès le début des années 1990, le poète français s'engage dans cette voie affirmative. Il signe en effet une série de manifestes qui sous-tendent clairement une prise de position en faveur de la spécificité générique de la poésie et une autoréflexion sur son entreprise

¹ Francis Ponge, *Pour un Malherbe* [1965], dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. B. Beugnot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 186-187.

² Francis Ponge, *Proèmes* [1926], dans *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1948, p. 137-138.

de création : en 1993, il publie *Manifeste chou*³ et fonde la revue *R.R.*⁴ avec Nathalie Quintane et Stéphane Bérard ; puis, en 1996, il fait paraître *Ma langue est poétique*, *La poésie est une intelligence*⁵ et « Le Poème de dehors⁶ ». Dans une entrevue de 1997, il révèle que *R.R.* était pour lui un réservoir de « petits manifestes » :

– *Peut-être que tu peux me raconter un peu ton histoire.*

Christophe Tarkos : Alors donc mon histoire c'est *R.R.*, mon petit périodique qui me sert d'atelier, et qui me sert de production constante de manifestes de toutes sortes. [...] Évidemment, un manifeste c'est quelque chose de fondamental, qui assoit une histoire, qui assoit un grand mouvement historique, culturel, artistique et littéraire.

– *C'est un peu comme King Kong qui se bat avec ses mains.*

C.T. : Oui oui [rires]. Très bien, oui, tout à fait. Et qui va dire « je vais faire beaucoup de choses, etc. ». Donc on va faire des tas de petits manifestes comme ça, qui sont assez microscopiques, et parmi ces manifestes il y a toujours une idée quand même de faire que les choses soient plus directes, plus concrètes⁷.

Tarkos définit dans ses manifestes, dont le plus élaboré est *Le Signe* = (P.O.L, 1999), nombre d'exigences que la poésie actuelle devrait satisfaire et de principes qu'elle

³ La première version du court manifeste paraît en 1993 « sous le titre *Manifeste chou etc.* [...] dans le n° 33 de la revue *Maison Atrides & Cie*, dirigée depuis 1989 par Jean-Pierre Bobillot [...]. On retrouve cette même version dans *Morceaux choisis*. » Un des titres fut *Manifeste Tarkos* (« Notes sur les textes publiés » [*ÉP*, 394-395]).

⁴ La revue, relativement artisanale, est publiée sur des feuilles photocopiées et diffusée dans un milieu restreint d'intéressés. Les exemplaires de *R.R.* font partie du fonds d'archives conservé à l'Institut Mémoires des écrits contemporains (IMEC) à l'Abbaye d'Ardenne, qui compte plusieurs versions des textes de Tarkos, des cahiers, correspondances et enregistrements qui datent de 1992 à 2004.

⁵ Les deux titres sont publiés chez Électre en 1996, avec *Manifeste chou*. Bien qu'ils ne portent pas l'inscription générique de « manifeste », nous verrons que leur registre et leur intention théorique sont similaires. Ils vont être publiés à nouveau ensemble dans *Carrés* (2000) et dans *Écrits poétiques* (2008).

⁶ Défini comme « texte-manifeste » par Tarkos (*ÉP*, 397), il paraît dans la revue *Le Jardin ouvrier* (1996). Il est réédité dans *Oui* (1996).

⁷ Entrevue donnée dans le cadre du *Poetry International Rotterdam* en 1997. Cet extrait, que nous retranscrivons à partir d'un enregistrement, provient du film de Katalin Molnar, *Écrits poétiques de Christophe Tarkos*, réalisé par David Christoffel à l'occasion de la sortie d'*Écrits poétiques* (2008, 25 min 26 s). Le film contient des extraits de *Procès* lus par Valérie Philippin, de performances de Tarkos et de la pièce *Le Cri de l'oie* mise en scène par Thierry Poquet (2008). En ligne : <http://www.youtube.com/watch?v=nKOseR0qpcY>. Consulté le 20 juillet 2014.

devrait appliquer, lesquels guideraient sa propre pratique, notamment l'« intelligence » de la poésie, son « support » et sa « vérité ».

Le « ton affirmatif du Verbe », selon Ponge, est ce qui lui donne la capacité de « porter ». La « vibration de la corde tendue » renvoie à la voix et le « Verbe », écrit avec une lettre majuscule, renvoie à la parole. Tout en résonnant⁸, la parole « porte » des messages, des significations, des actions.

Dans ce verbe « porter », nous entendons « supporter », un motif récurrent chez Tarkos, qui énonce à plusieurs reprises les conditions requises pour un « support » de la parole et de la poésie. Le support constitue chez Tarkos un impératif qui conditionne l'efficacité de la parole et provoque même un sentiment de bien-être. Non seulement le support est d'ordre formel, textuel, sémantique, corporel, mais il est aussi théorique. Dans *Manifeste chou*, il parle des énigmatiques « lois des phores » (*MCH*, 5⁹) desquelles le poète devrait se « soucier », dont le suffixe utilisé comme nom commun, « phores », provient du grec ancien *phoros*, qui signifie « qui porte¹⁰ ».

En affirmant que le manifeste permet d'« asseoir » les mouvements de transformation artistique, Tarkos signale que la teneur théorique de la poésie la

⁸ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, *op. cit.*, p. 186. Il écrit au sujet de Malherbe qu'il « fait vibrer la raison ». Il crée la notion de « réson », néologisme construit à partir de « raison » et « résonner ».

⁹ Nous étudierons plus en détails cette question dans le troisième chapitre. Voici l'extrait du manifeste auquel nous référons : « Cela ne peut plus durer. Cela part dans tous les sens, les poètes créent sans se soucier des lois des phores. On ne sait plus ce qu'on dit. Les établissements ont leurs poètes, qui écrivent des poèmes qui n'ont plus de noms, qui jouent sans peine, et trouvent par-ci par-là, comme par hasard, de quoi poursuivre [...] » (*MCH*, 5)

¹⁰ En grec, *pherein* signifie « porter », *phoros* « qui porte », *phora* « action de porter », *phoreus* « porteur ». (*Dictionnaire étymologique du français*, éd. Jacqueline Picoche, Paris, Dictionnaire Le Robert, coll. « Les Usuels », 1992.)

« supporte » et la « porte », la protège contre une certaine vanité (« frivolité », « n’importe quoi », « ça ne veut plus rien dire » [*MCH*, 5]) et fournit à l’œuvre son exigence critique. Si la « poussée » du « oui » chez Tarkos, essentielle à la poésie, est valorisée, il reste néanmoins que le poète concède qu’il doit faire beaucoup d’efforts pour l’« ordonnancer¹¹ » et lui insuffler du sens et, surtout, une vérité¹².

Oui, publié en 1996, réunit dans un seul livre plusieurs textes publiés dans divers périodiques à partir de 1992 (*Jeub-Jeub*, *Tombe tout court*, etc.). L’assemblage formel garde visible leur division grâce à des titres à la typographie imposante, semblables à des affiches publicitaires, lesquels sont aussi accompagnés de l’interjection « OP OP », variante du « oui », qui marque à la fois le saut d’un poème à l’autre et l’incitation à continuer d’avancer. Dans le premier texte de *Oui*, court manifeste intitulé « Le Poème de dehors » datant de 1996, Tarkos nous apprend que le poème a la capacité d’appréhender le « dehors », la « grande substance » grâce à la « pâte-mot » (*O*, 163), figure conceptuelle la plus importante chez Tarkos qui incarne une forme de matière langagière première. Si le « oui » de la poésie repose sur la foi dans son pouvoir de transformation et de réalisation, le « oui », affirme Tarkos dans un entretien avec Bertrand Verdier en 1996, est aussi son élan, le tout premier mouvement qui la génère : « c’est au départ qu’il faut qu’il y ait le oui. C’est comme la poussée de l’ombrelle, il faut la poussée, le oui au départ pour faire sourire la pâte-

¹¹ Le terme revient à quelques reprises dans l’œuvre. Nous en recenserons les occurrences plus loin.

¹² Nous essaierons de déchiffrer ce que Tarkos entend par « vérité » (*infra*, chapitre 4). Pour Tarkos, la vérité est aussi ce qui combat le « n’importe quoi » (*ÉP*, 32). En plus d’affirmer avoir le souci de dire la vérité, il dit que le poème « veut dire la vérité » et que cela « crée des problèmes. Parce que c’est en parole que ça se fait et que c’est précisément avec rien d’autre. » (*P*, 75-76)

mots. » (*EBV*, 353) L'ombrelle désigne la partie centrale de la méduse¹³, d'où se déploient ses tentacules. Il est ici tentant de poursuivre l'analogie entre l'élan du « oui », celui de cette « poussée » et le caractère *tentaculaire* de l'œuvre de Tarkos, que l'on observe autant dans sa tendance à l'expansion, dans sa nature hétérogène, dans son mélange des registres et des sujets, que dans la thématization et l'incarnation formelle de l'ambition totalisante elle-même.

Produite sur une durée de dix ans, l'œuvre de Tarkos compte une vingtaine de livres, une quantité importante de performances (lectures ou improvisations, parfois accompagnées de musique), en plus des multiples extraits ou poèmes qui ont d'abord été diffusés dans des périodiques français et étrangers. *Oui* regroupe plusieurs de ces textes épars publiés en revues, en plus de poèmes qui avaient initialement été offerts à des amis ou bien qui avaient fait l'objet de performances¹⁴. *PAN* (P.O.L, 2000) procède à une réunion plus volumineuse des publications de périodiques. Cette dispersion de l'œuvre et l'inaccessibilité de plusieurs textes, dues à la fermeture des maisons d'édition et à l'épuisement des titres, ont été palliées par le travail entrepris par P.O.L en 2008 avec le premier tome des *Écrits poétiques*. Il comprend entre autres des rééditions de *L'Argent* (Al Dante, 1999), *Processe* (Ulysse fin de siècle, 1996), *Manifeste chou*, *Ma langue est poétique* et *La poésie est une intelligence* (Carrés. *Ma langue*, t. 1, Al Dante, 2000). Auparavant, P.O.L avait fait paraître *Caisses* (1998), *Le*

¹³ Tarkos réfère à la méduse dans un autre extrait qui concerne la « pâte-mot » que nous citerons plus loin.

¹⁴ Le premier tome des *Écrits poétiques* reprend *Oui*, dont les « Notes » retracent l'origine de chaque poème (*ÉP*, 256-259).

Signe = (1999), puis *Anachronisme* (2001), le dernier livre publié du vivant de l'auteur. Avec l'ajout des livres *Morceaux choisis* (Contemporains favoris, 1996) et *Le Baroque* (Al Dante, 2009), ce dernier paru de façon posthume, ces titres composent le corpus étudié dans notre thèse. En raison de la productivité de Tarkos, nous procédons à une sélection qui permet de parcourir la majorité des mouvements réflexifs et esthétiques de l'œuvre publiée¹⁵.

Actualités « modernes » de l'œuvre

La recension critique que nous proposons dans la première partie de notre thèse révèle deux caractéristiques souvent prêtées à l'œuvre de Tarkos, que nous étudierons dans le premier chapitre : son originalité et sa « modernité » actuelle. La plupart des critiques auxquels nous nous intéressons – Christian Prigent, Jean-Michel Espitalier, Jean-Claude Pinson, Lucie Bourassa – s'entendent pour faire du concept langagier de la « pâte-mot » et de la propriété « orale » de sa poétique les manifestations de son originalité. L'essayiste et poète Christian Prigent définit la nouveauté de la poésie de Tarkos dans ses préfaces de *Morceaux choisis* et d'*Écrits poétiques*, ainsi que dans son essai *Salut les modernes*, qui vise à faire apparaître les actualités d'une modernité encore à l'œuvre dans la poésie contemporaine, par les manifestations d'un renouvellement langagier et de diverses transgressions formelles. Dans le deuxième chapitre, nous émettons des réserves sur la tendance de Prigent à

¹⁵ Le second tome des œuvres de Tarkos chez P.O.L est consacré aux performances, improvisations et lectures du poète : *L'Enregistré*, présenté par Philippe Castellin, sera publié à l'automne 2014.

réduire l'autoréférentialité poétique de l'œuvre de Tarkos et son usage de la répétition à une sorte d'évidement sémantique, qui contribuerait à isoler sa poésie du dehors et à abolir tout désir de produire de la signification.

Toutefois, nous souhaitons inscrire notre étude dans l'entreprise de Prigent qui vise à mettre au jour des permanences d'une modernité chez Tarkos. Les permanences qui nous intéressent tirent leur origine de la « crise de la représentation », dont Mallarmé offre un diagnostic dans « Crise de vers ». Nombre d'interrogations que soulève Tarkos au sujet du signe linguistique, de la langue poétique et des façons de véhiculer du sens concernent les enjeux centraux de cette crise qui se fonde sur une nouvelle méfiance envers la langue. Cette modernité esthétique apparaît dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, alors que le langage devient un objet d'études dans le champ de la pensée¹⁶. Non seulement y aurait-il inadéquation entre les mots et le réel, mais la représentation comme telle est rendue caduque. Il s'agit de penser les motifs d'une modernité chez Tarkos qui, dans la descendance de Mallarmé, se lit et s'interprète à travers des critères conceptuels tels que la réflexivité, l'exposition des conditions de création et la spatialisation de l'écriture¹⁷. Si à travers cet héritage nous pouvons identifier un rapport critique à une négativité langagière relative à l'impossibilité de dire – dont Jean-Marie Gleize

¹⁶ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 2008 [1966]. Voir le chapitre IX, « L'homme et ses doubles », p. 315-354.

¹⁷ Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988, p. 26. Meschonnic pense « le commencement de la spatialisation et visualisation de l'écriture [comme étant] un des traits de la modernité poétique ». Notons que pour l'auteur, la modernité est un « état » toujours « naissant » (p. 9).

explicite plusieurs enjeux pour la poésie dans son essai *A noir*¹⁸ –, nous observons néanmoins qu'il y a chez Tarkos une présence de cette négativité qui s'incarne dans l'œuvre à travers divers obstacles qui empêchent l'ambition totalisante d'être menée à terme.

Chercher sa langue

Dans la deuxième partie de notre thèse, nous étudions la teneur théorique plus explicite de l'œuvre, principalement dans *Manifeste chou, Ma langue est poétique, La poésie est une intelligence* – analysés dans le chapitre trois – et *Le Signe =* que nous examinons dans le chapitre quatre. Nous définissons « théorie » comme l'ensemble des principes, préceptes, méditations sur la langue et la poésie chez Tarkos. Elle englobe le contenu plus autoréflexif et conceptuel de l'œuvre qui prend le langage comme un objet de réflexion. Henri Meschonnic pense l'activité théorique comme étant liée à l'activité poétique et mentionne qu'elle n'est pas une science exacte¹⁹.

L'autoréflexivité du manifeste *Le Signe =*, plus complexe, se déploie dans un enchaînement de gloses sur la langue qui mettent en évidence une volonté de connaissance. En plus d'élaborer le concept de la « pâte-mot », Tarkos y développe une « physique » de la langue à travers plusieurs autres figures polysémiques comme

¹⁸ Jean-Marie Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992. L'auteur retrace chez plusieurs poètes cette tendance négative dans des motifs comme l'innommable, l'inadéquation entre la langue et le réel, etc. Il s'agit de voir de quelles façons les poètes « redéfini [ssent] le travail poétique dans ses limites et pouvoirs » (*ibid.*, p. 37), de la révolution poétique de Rimbaud aux différentes manifestations de la poésie plus « littérale ».

¹⁹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie du langage*, Lagrasse, Verdier, coll. « Poche », 2009 [1982], p. 17.

le « sac », la « fleur » poétique ou le « signe ». Nous considérons les deux dernières figures comme des motifs de la crise de la représentation qui inscrivent une historicité de l'œuvre. La fleur poétique de Tarkos sera mise en relation avec celle que Mallarmé met en scène dans « Crise de vers », et nous penserons, à partir des distinctions que Tarkos propose, à une autre virtuosité poétique que celle que propose Mallarmé. Des liens entre ses propos sur le signe et celui que définit Ferdinand de Saussure seront aussi tissés. De plus, nous cernerons la réflexion qu'il développe sur l'argent – qui est elle-même une « petite » théorie – dans le texte du même nom, en le mettant cette fois en parallèle avec *Money* de Gertrude Stein²⁰. Le cinquième chapitre sera consacré à la figure conceptuelle de la « pâte-mot ». Suivant l'intuition de la poète Liliane Giraudon²¹, nous tenterons de la rapprocher de la « pâte » verbale présente dans l'œuvre poétique de Danielle Collobert, œuvre qui date des années 1960 et 1970. Bien que ce ne soit pas une filiation revendiquée, l'éloquence des mises en parallèle textuelles fera ressortir les similitudes entre les deux figures de « pâte » langagière et le désir commun des poètes pour un « change des formes²² ». Ce faisant, nous dégagerons la spécificité de la substance langagière et poétique que conceptualise Tarkos.

La théorie de Tarkos s'élabore progressivement au fil de l'œuvre et s'imbrique

²⁰ Gertrude Stein, *Money / L'Argent*, trad. É. Giraud et H. Dye, préface J. Roubaud, Corbières, Harpo &, 2009 [1974 dans *Volume II of the Previously Uncollected Writings, How Writing is Written*, Los Angeles, Black Sparrow Press]. Les extraits sélectionnés sont datés de 1936.

²¹ Liliane Giraudon, *Mes bien-aimé(e)s*, Paris, Inventaire / Invention, 2007, p. 60.

²² Jean-Pierre Faye, « Créativité et mouvement du change des formes », *Études littéraires*, vol. 6, n° 3, 1973, p. 402. En ligne : <http://id.erudit.com/iderudit/500299ar>. Consulté le 20 juillet 2014.

dans les textes moins distinctement théoriques. Elle est non seulement perceptible dans les revendications critiques et les réflexions de Tarkos, mais aussi dans la diversité des stratégies qu'il déploie. Tarkos, comme plusieurs autres poètes avant lui, semble répondre à l'exigence utopique des romantiques allemands de l'*Athenæum* d'une œuvre de création qui parviendrait à contenir sa propre théorie. Si pour eux il s'agit d'accomplir une sorte de livre « caché », « unique et absolu²³ », l'entreprise de Tarkos a quelque chose de plus réaliste. Cette volonté théorique, qui a aussi une visée heuristique, se conjugue à celle, fondamentale, de faire une œuvre totalisante. Si nous proposons une étude de la théorie du langage de Tarkos, c'est que d'après nous, elle joue un rôle clé dans la fabrication de la totalité rendue possible par une esthétique qui incarne ses principes et exigences. Une de nos hypothèses est que l'autoréflexivité est une condition importante du surgissement de l'œuvre totalisante grâce au support et à l'encadrement qu'elle lui procure. L'étude que nous en proposons vise aussi à souligner ses contradictions et ses tensions, qui révèlent le caractère spéculatif de l'œuvre de Tarkos et prouvent que l'œuvre *se pense* en s'écrivant, à mesure qu'elle se matérialise.

Ces tensions et paradoxes complexifient la polysémie de l'œuvre et s'opposent, en actes, à une vision réifiante de la poésie. Tarkos expose ainsi que son enquête langagière est constante et soumise à la « pensée kinesthésique » (*PFM*, 97). Bien qu'elle semble se déployer dans une course contre le temps, l'œuvre de Tarkos

²³ Maurice Blanchot, « Le livre à venir », dans *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1959, p. 332.

présente une cohérence singulière que nous nous efforcerons aussi de mettre en relief.

Inventorier, s'inventorier

Dans la foulée d'Alain Farah qui signale « l'ostensible volonté totalisante » des textes de Tarkos, qui « ont simultanément des allures de textes littéraires, de préfaces, de manifestes, de notations, etc.²⁴ », nous choisissons d'examiner sa volonté totalisante en dégagant l'articulation singulière entre les ambitions théorique et esthétique dans la troisième partie de la thèse.

Dans la lecture que Prigent fait de l'œuvre de Tarkos se loge un paradoxe : malgré que la portée autoréférentielle de sa poésie produise d'après lui un isolement du poète par rapport au « monde » (ce dernier resterait sur sa propre « scène²⁵ »), Prigent affirme au détour d'une phrase que Tarkos inventorie le monde, idée féconde que nous investirons. En effet, l'ambition réflexive et théorique de Tarkos s'unit à celle de vouloir « calculer le monde » (*MC*, 39 ; *B*, 65). Le poète accumule, emmagasine, fait des sommes, des listes et fabrique des « blocs » – carrés, caisses – dans lesquels il stocke autant des souvenirs, des mots que des connaissances empiriques diverses. La totalité se divise globalement en deux axes : le microcosmique relève de la vie, de l'intimité, de la mémoire et des sentiments, alors que le macrocosmique concerne le réel, le monde, l'épistémologie et les phénomènes

²⁴ Alain Farah, « Situation de l'écrivain en 1997 : Christophe Tarkos, commentateur de son émergence », *@analyses*, vol. 5, n° 3, 2010, p. 140. En ligne : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/issue/view/189>. Consulté le 20 juillet 2014.

²⁵ « Il fonde en tout cas sa poétique sur une sorte d'immanence radicale de la langue, qu'il installe sur sa propre scène et à laquelle il fait jouer le spectacle de ses propres aventures sans référence à un dehors qu'il aurait à désigner. » (Christian Prigent, « Préface » [*MC*, 13].)

observables. L'œuvre se construit par superpositions successives des deux axes.

Dans le film hommage à Tarkos, *Il est important de penser*²⁶, Katalin Molnar, avec qui il a dirigé la revue *Poézi prolétèr*, se souvient que, lorsqu'on demandait à Tarkos quel type de poète il était, il répondait « poète d'actualité ». S'agissait-il de dire que sa poésie était de son époque, qu'il écrivait suivant les inspirations et soubresauts du quotidien ou qu'il était un poète du présent ? Chose sûre, Tarkos avait à cœur de rendre présent ce qu'il était, voyait et comprenait du monde, que ce soit par le biais de réflexions à teneur phénoménologique, d'un inventaire d'objets sur une table, de la prise en compte de l'existence d'une inconnue rencontrée dans la rue, d'un pneu ou d'un bidon. Pour Tarkos, « Tout est le sujet » du poème. Dans *Il est important de penser*, il récite ce poème : « Il faut qu'un poème parle de tout et tout est le sujet. Tout c'est notre sujet principal. Tout. Tout il fait un peu peur, mais c'est tout qui est notre loi, notre règle. » « Tout » est une des expressions du réel dont Tarkos offre plusieurs définitions et auquel il prête différents attributs, comme celui de « faire peur » ou celui d'être monstrueux et débordant. En cherchant à comprendre le « réel » et à l'accumuler dans des séries de répétitions du même syntagme par exemple, le poème, dans sa saisie, « décompose » aussi le réel. Nous traiterons ces questions dans le sixième chapitre en mobilisant les différentes caractéristiques que Tarkos prête au réel dans son œuvre. Une étude du livre *Le Train* révélera plusieurs

²⁶ *Il est important de penser* est un film réalisé par Katalin Molnar et David Christoffel en hommage à Tarkos, diffusé la première fois au Centre Pompidou, le 7 novembre 2009 (1h 01m) En ligne: http://www.youtube.com/watch?v=AQmDZ_8Dm_U. Consulté le 20 juillet 2014. Le film présente un montage de divers extraits de lectures publiques, d'improvisations et d'entretiens (avec Molnar et Christoffel). Molnar se prête à des exercices d'interprétation intéressants de « Toto » et « Le kilo ».

obstacles qui confrontent le désir de totalisation, alors que celle d'extraits de *Processe* dévoilera les moyens que prend Tarkos pour traduire les mouvements associatifs d'une pensée qui n'arrête jamais. Le septième chapitre s'intéressera aux procédés et stratégies qu'il emploie pour ordonner l'œuvre totalisante. Une analyse du cahier *Le Baroque* montrera son intérêt pour différentes formes de dispositifs de mise en ordre du monde, de la taxinomie à la représentation figurative. Nous nous pencherons aussi sur le procédé hybride de la liste énumérative dans *Anachronisme*, qui a comme double fonction de totaliser et d'ordonner. Les *Carrés* et les *Caisses* seront également envisagés comme des méthodes d'organisation formelle et visuelle qui octroient une intelligibilité à la pâte-mot. Nous explorerons les présences d'obstacles à la totalisation autour des thèmes de la maladie et de la mort dans le huitième et dernier chapitre. Si la volonté de totaliser provient d'une urgence, nous verrons qu'un rapport anachronique au temps constitue la limite du projet, mise en scène dans l'ultime livre de Tarkos, *Anachronisme*. Nous tenterons d'éclairer la tendance aux répétitions variationnelles dans sa poésie, qui porte les marques d'un désir de parole ambigu visant à multiplier les saisies du monde pour retarder la fin de la parole. Finalement, une étude du bref texte *Je m'agite* illustrera le seuil du projet totalisant, qui est ici exposé avec une rare vulnérabilité.

L'aspect totalisant de l'œuvre de Tarkos naît de la conjugaison de plusieurs quêtes : chercher sa langue, déterminer une spécificité poétique, développer un rapport formel à la mise en ordre, retrouver les chemins de sa mémoire et lui donner une présence textuelle et poétique. Tout en déployant divers moyens langagiers afin

de saisir « PAN », la « grande substance » de dehors (*O*, 165), ce réel qu'il faut rendre le plus concret et intelligible possible, il vise aussi à *se* saisir, à *se* totaliser, car il est lui-même du réel et cherche à laisser des traces de son passage. L'idée de l'œuvre comme legs donne à sa visée théorique une autre interprétation. Quoique la théorie manifeste son engagement critique, elle est aussi une façon d'atteindre une œuvre totale qui soit la plus efficace et la plus fidèle à son expérience du monde. Cette expérience fait preuve de la mobilité et de l'excès du réel, d'un rapport au désordre temporel ou cognitif, d'un lien particulier à la « rétention » du savoir, des souvenirs, des événements, dont Tarkos donne l'impression qu'ils peuvent à tout moment lui échapper malgré ses efforts pour les retenir.

Tarkos explique bien ici l'importance de l'intention dans son travail poétique. Il semble affirmer que sans elle, sans la réflexion sur le « faire », la pâte-mot ne sert à rien :

Pâte-mot, c'est comme ça que je travaille, [...] la pâte faite de mots. Ce qui signifie qu'on n'a pas comme ça des petits fragments pour parler, mais on n'a que des choses qui sont collées les unes avec les autres, comme quand on dit, fait une expression, on a une expression, on dit un groupe de mots qui n'ont pas tellement de sens isolément, mais c'est tout un ensemble [...]. Elle peut bouger comme une méduse, elle peut bouger d'un côté et de l'autre, respirer [...]. C'est entier qu'on peut dire absolument tout ce qu'on veut car on peut en faire absolument tout ce qu'on veut, de toutes façons c'est toujours collé on ne peut pas se perdre, passer ni outre ni [*sic*] ça se casse en morceaux, [...] *on peut faire tout ce qu'on veut avec cette pâte, le problème c'est que le faire avec la pâte, ce n'est pas le problème de la pâte, elle suit, mais elle a ses limites*, on ne peut pas l'enlever, on doit la laisser avec nous, mais se faire tout ce qu'on veut avec la pâte ça donne un autre problème qui est juste derrière qui est : qu'est-ce qu'on va faire avec cette pâte²⁷ ?

²⁷ Extraits que nous retranscrivons à partir de l'enregistrement d'une lecture autour de la pâte-mot à Marseille en avril 1997. Voir *Il est important de penser* (*op. cit.*). Nous soulignons.

La poésie chez Tarkos trouve son ancrage dans cette question : « qu'est-ce qu'on va faire avec cette pâte ? » Pendant une décennie, il va « tout » faire avec la pâte, autant que cela va être possible. Il va la malaxer, lui trouver des formes, l'épuiser parfois, faire des « ponts » (*S*, 59) et du « pain » (*S*, 65) avec elle, et ce, jusqu'à ce qu'il ne puisse plus parler : « J'écris de la mort. [...] Je suis mort. » (*CR*, 85)

Synthèse, objectifs et méthode

L'objectif qui chapeaute notre thèse est la mise en lumière des rapports entre l'élaboration d'une théorie du langage au sein d'une œuvre poétique et ses visées esthétiques. Ces dernières comprennent l'ensemble des procédés et stratégies langagières auxquels a recours Tarkos pour mener son projet totalisant à terme. La définition d'esthétique que nous retenons identifie des manières de « donner forme à la totalité du monde », comme l'écrit Tiphaine Samoyault dans *Excès du roman*²⁸. Marc Jimenez, dans *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, écrit que l'art « signifie aussi une manière de représenter le monde, de figurer un univers symbolique lié à notre sensibilité, à notre intuition, à notre imaginaire, à nos fantasmes²⁹. » C'est à même cette « manière » que se trouve la diversité des procédés et stratégies qui produit le travail esthétique. Samoyault cite Jacques Roubaud : « Le travail esthétique consiste à réduire ce désordre [du mouvement de la mémoire] initial, à lui donner une

²⁸ Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, p. 13.

²⁹ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1997, p. 10.

forme³⁰. » Les manières de donner forme au monde font appel autant aux figures de la langue, aux procédés rythmiques, formels et textuels ; et ce « monde » est autant externe qu'interne, fait de « plusieurs » mondes composés et décomposés, comme l'explique Nelson Goodman dans *Manières de faire des mondes*³¹.

La théorie prend forme dans un manifeste principal (*Le Signe =*), mais elle s'incarne aussi dans des textes moins théoriques qui accomplissent certains principes que nous étudierons : la langue n'est signifiante que comme totalité ; la pâte-mot, le concept moteur de la théorie, est une substance langagière normative et contaminante, comme l'« universel *reportage* » de Mallarmé, qui retrouve signifiante³² et vérité grâce à la poésie. En effet, la poésie chez Tarkos constitue le lieu privilégié d'une autoréflexivité, d'une « fabrique de soi³³ », mais aussi d'une atteinte de la vérité matérielle du texte, qui concerne pour lui celle du monde sensible et qui ne relève pas de la ressemblance mimétique. Si cette dernière gouverne un idéal poétique, elle subit depuis la modernité une crise durable. L'œuvre de Tarkos témoigne de ce moment historique fondamental et sa théorie met en place des manières de dépasser les paradigmes d'une crise de la représentation³⁴ soutenue par le principe d'une

³⁰ Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, *op. cit.*, p. 122.

³¹ Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1978.

³² La propriété de signifier, comme le dit Émile Benveniste, se crée dans une « relation sémantique latérale », dans les réseaux du texte, comme le rappelle Michel Riffaterre dans « L'illusion référentielle » ([1978], dans R. Barthes, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt (dir.), *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 93).

³³ Jean-Claude Pinson, *Sentimentale et naïve*, *op. cit.*, p. 28.

³⁴ Pour aborder la crise, nous nous baserons entre autres sur ce collectif qui en propose un excellent panorama : Pierre Glaudes, Daniel Bournoux (dir.), *Crise de la représentation*, Grenoble, Université Stendhal / U.F.R. de lettres, coll. « Recherches et travaux », 1992.

inadéquation entre les mots et les choses. Nous faisons l'hypothèse qu'une théorie totale du langage se manifeste dans ce projet esthétique visant à contenir le monde et la mémoire individuelle dans la poésie. Cette totalité est composée au sein d'une parole logorrhéique dont la progression n'est pas toujours chronologique. Tarkos tente d'ordonner les manifestations du désordre qu'il perçoit et qui s'insèrent dans son discours, entre autres par un travail graphique (*Caisses, Carrés*) et typographique (*Oui*) qui agit comme un dispositif formel, montrant la volonté de maîtriser la langue. Une des visées théoriques qu'énonce Tarkos concerne l'intelligibilité de cette totalité, dont la condition première est sa clarté formelle. Notamment dans *Processe*, Tarkos fait le lien entre la forme carrée de l'écriture et la vérité : « L'écrit est carré comme la vérité. Cela doit aider. Il existe une vérité dans l'exactitude des lignes rectilignes des carrés. » (*PR*, 139) Comme la pâte-mot est molle, qu'elle est initialement une sorte de « bouillie » et que la « gueule n'est pas carrée » (*S*, 51), il doit faire des efforts, prendre des moyens formels pour atteindre cette clarté. Paradoxalement, la poésie de Tarkos représente aussi une totalité disloquée qui est soumise à la discontinuité. Cette tension entre l'ordre et le désordre est omniprésente dans sa poésie. Une des fonctions de la théorie du langage de Tarkos est d'ailleurs, selon nous, de favoriser la compréhension et la lisibilité de sa poésie totalisante.

Notre thèse se structure en trois parties. Premièrement, elle situe l'œuvre de Tarkos dans le champ poétique français en faisant une recension des postulats et lieux communs principaux de la critique comme la modernité actuelle de l'œuvre, ses

héritages, le caractère répétitif de la poétique, qui aurait comme résultat un évidement sémantique, et son autoréférentialité, qui refermerait l'œuvre sur elle-même. Cette première étape situe notre recherche dans les travaux existants.

Deuxièmement, elle définit la forme du manifeste et souligne ses principes générateurs. Le manifeste est la voie que choisit Tarkos pour rendre la poésie recevable à ses yeux, en plus de répondre à son désir de définir la spécificité de sa poésie. Elle fournit une étude des fondements de la théorie de Tarkos, laquelle agit comme « support » réflexif de la poésie, support qui est symbolisé par les « lois des phores ». Elle identifie des motifs de la crise que Tarkos revisite comme l'idole, la fleur, l'argent et le signe, motifs qui dévoilent l'historicité de l'œuvre. Elle propose un dialogue entre la figure conceptuelle de la « pâte-mot » de Tarkos et la « pâte » verbale chez Danielle Collobert.

Troisièmement, elle définit l'esthétique totalisante à travers une analyse des stratégies textuelles qui visent une représentation paradoxale du réel, entre ordre et désordre. La poésie de Tarkos, dans son traitement du réel – qui est le plus souvent envisagé comme débordant –, réplique à son excès, tout en tentant de l'ordonner et de le mettre en forme. Nous comprendrons que la totalisation ne vise pas seulement à faire l'inventaire ou le calcul du monde, qu'elle provient aussi d'un sentiment d'urgence provoqué par la peur de la fin. Ces objectifs sont gouvernés par une ambition : articuler les rapports entre l'élaboration d'une théorie du langage et l'esthétique totalisante.

Nous nous appuyons sur les réflexions de la crise de la représentation, à partir

de « l’histoire de la ressemblance³⁵ » et du changement de paradigme qu’analyse Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses*. Nous empruntons des outils d’analyse aux travaux sur les théories du langage (Ferdinand de Saussure, Émile Benveniste, Henri Meschonnic) et les pensées sur le réel (Jacques Lacan, Maurice Merleau-Ponty, Franc Ducros). Le concept d’œuvre totalisante est entendu comme un travail esthétique visant à donner forme au monde et à son excès (Tiphaine Samoyault). Notre recherche tente de révéler l’articulation complexe que la poésie de Tarkos établit entre théorie et esthétique totalisante, puis à tenter des « agencements » à la fois généalogiques, avec les textes de Mallarmé, Denis Roche, Danielle Collobert ou Gertrude Stein, et théoriques, avec la linguistique moderne (le signe linguistique, le caractère relationnel de la langue), la psychanalyse (le concept du réel, la poétique du « parlé ») ou la phénoménologie de la perception, même si, *a priori*, pour reprendre les mots de Gilles Deleuze et Félix Guattari, ces « agencements [...] enveloppent des Machines différentes³⁶ ».

Tarkos reprend ainsi un siècle plus tard deux visées de la poésie moderne telles que définies par Mallarmé, soit celle de montrer une pensée qui se pense³⁷ et celle de produire un « livre total ». Bien que Tarkos tente de dépasser cette « crise »

³⁵ Philippe Hamon, « Un discours contraint » [1973], *Crise de la représentation, op. cit.*, p. 119.

³⁶ « Ces trois âges, le classique, le romantisme et le moderne (faute d’un autre nom), il ne faut pas les interpréter comme une évolution, ni comme des structures, avec des coupures signifiantes. Ce sont des agencements, qui enveloppent des Machines différentes, ou des rapports différents avec la Machine. » (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, t. 2, Paris, Minuit, 1980, p. 428.)

³⁷ « Ma pensée s’est pensée », écrivait Mallarmé à Henri Cazalis dans une lettre du 14 mai 1867 (Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, p. 342).

grâce à une œuvre qui répond à l'excès du réel par son excès esthétique, nous constatons qu'il ne témoigne pas seulement de la puissance et de l'efficacité des moyens mis en œuvre dans sa poésie. Il expose aussi les écueils de son parcours.

L'objectif qui guide ce travail est la connaissance de l'œuvre de Tarkos. Cette thèse est une thèse de lectures. Elle fait le choix d'une approche fondée sur des analyses minutieuses du corpus. Nos hypothèses émergent de manière inductive, en s'appuyant sur une étude qui porte une attention particulière aux réseaux sémantiques, aux réseaux de figures et de motifs récurrents que convoque Tarkos. Nous avons souhaité restituer autant les cohérences de l'œuvre qu'exposer ses tensions. Étant donné ce parti pris, il nous a semblé nécessaire d'embrasser un corpus qui soit le plus large possible afin de rendre raison des correspondances et des irrégularités, des permanences et des mutations dans l'œuvre sur près de dix ans. Sans vouloir diminuer l'importance du travail de « performance » chez Tarkos, nous avons privilégié l'étude des textes écrits et publiés, car ils forment déjà un corpus substantiel. Cette approche méthodologique exige de confronter les textes entre eux. Bien que nous fassions dialoguer cette étude de l'œuvre de Christophe Tarkos avec des théories et des concepts qui nous apparaissent opératoires, l'apport de cette recherche et son impulsion première se situe dans les analyses que nous proposons.

PREMIÈRE PARTIE
RÉCEPTION CRITIQUE
Situation de l'œuvre de Tarkos dans la critique
et positionnements préliminaires

Dans un entretien datant de 2011, Paul Otchakovsky-Laurens explique pourquoi il a décidé de publier Christophe Tarkos de son vivant, puis de faire paraître de façon posthume ses œuvres complètes. Il résume les raisons pour lesquelles, d'après lui, sa poésie revêt une importance dans le champ poétique français :

– *Vous publiez également l'œuvre complète de Christophe Tarkos, mort trop vite, trop jeune. Une œuvre forte et prometteuse. Pouvez-vous me dire quelques mots sur les raisons qui vous ont poussé à publier très vite cette œuvre, et ce qu'elle représente pour vous ?*

– Comme pour Hubert Lucot, ou Dominique Fourcade, par exemple, c'est après avoir entendu lire Christophe Tarkos en public que je lui ai proposé, si d'aventure lui-même le désirait, de travailler avec moi. Nous avons donc publié quatre livres ensemble. Après sa mort, il me semblait qu'il fallait faire vite, en effet, et le mieux possible bien sûr, pour que le mouvement de cette œuvre soit rendu sensible, sa cohérence, malgré là aussi une certaine dispersion éditoriale et que, surtout, l'énergie qui la portait, non seulement soit restituée, mais ne se dissipe pas. Aussi quand Valérie Tarkos et Katalin Molnar m'ont proposé de publier l'œuvre complète, je n'ai pas hésité. Ce qui apparaît clairement aujourd'hui, et que souligne la remarquable analyse de Philippe Castellin qui assure l'édition des lectures et performances pour le tome II, c'est que la poésie de Christophe Tarkos est une poésie extrêmement savante, voire érudite, et c'est une nouveauté dans l'appréhension que nous pouvons en avoir. Elle se sert de l'improvisation ou plus exactement de l'esthétique de l'improvisation comme d'un matériau, un matériau parmi d'autres. Et ainsi elle ouvre un nouvel espace à la création. Sinon, bien sûr, sa charge de désarroi et d'ironie, son emportement hétébété me paraissent fondamentalement subversifs, et pour longtemps¹.

Paul Otchakovsky-Laurens, tout comme la critique existante, constate que

¹ « Entretien avec Paul Otchakovsky-Laurens, ou P.O.L, dans lequel il est question de Bernard Noël et Christophe Tarkos, entre autres », dans A. Girard-Daudon (dir.), « Quelques aspects de la poésie d'aujourd'hui : sans raison et sans rimes et de ceux qui la font vivre », *Initiales*, dossier poésie BAT, 2012, p. 23-25. En ligne : <http://www.initiales.org/Sans-raison-et-sans-rimes.html>. Consulté le 20 juillet 2014.

l'œuvre de Christophe Tarkos fait preuve d'une nouveauté langagière et formelle. Les critères qui engendrent d'après lui son innovation poétique sont aussi identifiés par les commentateurs auxquels nous nous intéresserons dans ce chapitre qui reconstitue la réception critique : son énergie, sa performativité ou son oralité (« l'esthétique de l'improvisation ») et sa subversion. L'« emportement hébété » que note l'éditeur renvoie à notre avis implicitement au rapport à la signification particulier dont l'œuvre fait preuve. Bien que la poésie de Tarkos soit portée par une fougue, pour certains sa poésie se caractérise par une propension à fabriquer un matériau à l'apparence insignifiant, idée qui entre en contradiction avec l'« érudition » et la « cohérence » dont elle témoigne globalement. Ces propos de Paul Otchakovsky-Laurens nous permettent deux choses. D'abord, ils synthétisent la majorité des lignes de force de la critique qui retiendront notre attention dans cette première partie, puis ils signalent une tension présente dans la critique qui pose une question déterminante pour notre thèse : une poésie en apparence bon enfant qui travaillerait contre un sens « référentiel » peut-elle également représenter le monde et la vie aux moyens d'une esthétique portée, entre autres, par l'élaboration d'une théorie du langage ?

Nous proposons donc de dresser un parcours de la réception critique autour de quelques-uns de ses points nodaux, ce qui situera l'œuvre de Tarkos dans le champ poétique. Dans un premier temps, nous définirons ce qu'entend Christian Prigent, un des commentateurs de l'œuvre les plus influents, par « nouveauté » et « modernité » poétiques lorsqu'il parle de l'œuvre de Tarkos. Le poète occupe une place de choix dans les panoramas de poésie française contemporaine de Jean-Michel Espitallier ;

nous verrons quelles inventions poétiques lui méritent cette place d'« exception » au sein des livres de l'essayiste. Ces dernières observations trouvent écho chez Alain Farah à travers ses lectures d'une avant-garde « actuelle ». Étant donné que l'identification des « paternités » ou des parentés poétiques tient une place importante dans la critique de Tarkos, nous en ferons un survol rapide afin de souligner les fonctions potentielles de cette approche critique.

Notre tâche ne se veut pas exhaustive et elle vise à entamer, en parallèle, une réflexion sur l'œuvre en déterminant les positionnements préliminaires de notre étude, lesquels seront regroupés en deux axes principaux et abordés au deuxième chapitre. Nous discuterons plus longuement de deux des postulats que nous avons souvent rencontrés dans les comptes rendus et commentaires sur l'œuvre de Tarkos, c'est-à-dire l'évidement sémantique produit par sa poétique tautologique et la négativité qui découle de la dimension autoréférentielle de sa poésie. Cela nous donnera l'occasion de nous situer par rapport aux conceptions de la signifiante et de la théorisation qu'ils sous-tendent. La théorie du langage de Tarkos nous apparaît comme une façon de générer une positivité de l'œuvre et d'ancrer son ambition totalisante. Néanmoins, cela n'empêche pas le poète de thématiser des obstacles langagiers et d'inscrire des motifs d'une « crise de la représentation », créant des tensions « négatives » dans l'œuvre.

Ces deux premiers chapitres visent donc à identifier certains lieux communs de la critique, parfois en nuancant certains des constats, d'autres fois en dépliant des observations qui feront aussi partie de l'économie de notre étude. Nous souhaitons

que cette mise en place nous permette de jeter un regard sur la situation actuelle de l'œuvre de Tarkos dans la critique, tout en délimitant certaines hypothèses à partir desquelles nous travaillerons.

Chapitre 1
Quelques lieux communs de la critique :
De quelles nouveautés et modernité « actuelles »
est-il question chez Tarkos ?

1.1 *Accoucher du « nouveau » à la lisière du XX^e siècle*

En juin 1992 paraissait dans la revue *Action poétique* un extrait d'une version préliminaire de *Process*, première publication de Christophe Tarkos, poète pour ainsi dire inconnu¹. Après quarante années à la barre de la revue, le flair littéraire d'Henri Deluy pour repérer de nouvelles voix lui fait reconnaître tout de suite une valeur aux écrits de Tarkos. Dès lors s'amorcera pour Tarkos la publication de petits textes ou d'extraits de longs textes (dont plusieurs seront par la suite publiés dans des maisons d'édition comme Al Dante, Les Contemporains favoris ou P.O.L) sur une période de près de dix ans au sein d'une cinquantaine de plateformes littéraires, parmi lesquelles *DOC(K)S*, fondée par Julien Blaine ; *Java*, dirigée par Jacques Sivan et Jean-Michel Espitalier ; *Nioques*, menée par Jean-Marie Gleize ; *Quaderno*, animée par Philippe Beck et que Tarkos codirigera momentanément, et *TTC*, pilotée par Vincent Tholomé². Cette courte énumération met en évidence l'importance des différents acteurs littéraires qui se tiennent à la tête des revues auxquelles Tarkos a participé et qui estimèrent son travail, une communauté interprétative qui continue d'ailleurs à alimenter la réflexion autour de l'œuvre de Tarkos.

¹ « Process », *Action poétique*, n° 127, 1992, p. 56-60. On peut lire en liminaire cette note : « Carrés imprimés, raconte l'histoire de la théologie chrétienne, de Staline et de ma mère. Quatre pages extraites, la page 3, la page 52, les pages 102 et 103. Le texte poétique machiné "Process" possède 333 pages. » Notons que Tarkos publie par la suite quatre fois dans la revue : « Ronds » (n° 142-3, 1996, p. 62-65), « Tu vois, dire la vérité, c'est le poème. » (n° 144, 1996, p. 51-52), Sans titre – ce sont des poèmes « ronds » (n° 156, 1999, p. 175-181), « Lettre et carnet d'A. » (n° 158, 2000, p. 14-18). Paraissent de façon posthume « Rouge » et « Trois » dans le numéro hommage à Tarkos (n° 179, 2005, p. 5).

² Il y a dans les *Écrits poétiques* une liste des textes publiés dans des périodiques (*ÉP*, 415-423).

Si Henri Deluy fut le premier à offrir sa chance au poète et à lui accorder une place dans une revue littéraire, Christian Prigent tient de son côté le rôle de « chef de file » de la critique de son œuvre. C'est en 1992 que Tarkos a retenu son attention, alors que ce dernier lui avait envoyé une « liasse » de textes soumise à la revue *TXT*, que Prigent animait et qui était sur le point de tirer sa révérence. Il relate ce souvenir dans la préface des *Écrits poétiques* en ajoutant : « L'envie de publier quelques-unes de ces pages fut pourtant l'une des rares raisons qui faillirent me convaincre de maintenir *TXT* encore un temps en vie. » (*ÉP*, 10) En 1995, l'essayiste préface *Morceaux choisis*³ et rédige un énoncé qu'il reprendra dans *Salut les modernes* et auquel la critique subséquente se référera⁴ :

Il me semble que Christophe Tarkos (dont le nom est l'anagramme de Sokrat), froidement maïeutique, dadaïste farfelu et moqueur, héritier lunaire de Fluxus, disciple ironiquement allégé de Gertrude Stein, est de ceux (rares) qui sont en train d'accoucher sous nos yeux une part du nouveau à quoi aspire notre assez opaque époque⁵.

Cette citation de Prigent est éloquente et sa force d'évocation est sûrement due à sa déclaration finale, qui constitue la chute de la préface. C'est en 2000 que Prigent la reprend dans *Salut les modernes*, à quelques petites variations près par rapport à son état initial :

[...] il me semble que Tarkos (anagramme de Sokrat), froidement maïeutique, héritier lunaire de Dada et de Fluxus, disciple ironiquement allégé de G. Stein,

³ Dirigés par Didier Moulinier, les « Contemporains favoris » regroupent Jean-Pierre Bobillot, Michel Ohl, Lucien Suel, Alain Robinet et Thierry Dessolas.

⁴ Jean-Claude Pinson, *Sentimentale et naïve*, *op. cit.*, p. 126; Alain Farah, « Travail politique du poète. L'engagement dans la poésie française contemporaine », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2005, p. 48.

⁵ Christian Prigent, « Introduction » (*MC*, 13).

est de ceux qui sont le plus visiblement en train d'accoucher sous nos yeux une part du *nouveau* de l'époque⁶.

Cette version occulte deux détails : la « rareté » du statut de « nouveauté » du travail de Tarkos et le constat d'une époque « opaque », mais elle soutient les mêmes héritages et, plus déterminant encore, réaffirme cinq années plus tard l'apport de Tarkos à la création d'une « modernité » renouvelée qui serait encore à l'œuvre.

C'est précisément cette idée qui forme l'assise de *Salut les modernes*, deuxième partie de son livre gigogne dont la première est *Salut les anciens*, qui est un essai réflexif « sur ce qui apparaît » (ce sous-titre nous l'annonce d'entrée de jeu) dans le champ poétique, essai jalonné de ces « apparitions » ou de ces présences d'une modernité poétique actuelle. Dans la continuité des essais *Ceux qui merdRent* (1991) et *Une erreur de la nature* (1996), Prigent pense une modernité langagière et formelle *après* les avant-gardes⁷. Les prochaines pages seront consacrées à l'essai de Prigent afin de bien comprendre sa saisie du champ poétique et, surtout, d'inscrire son affirmation phare sur l'œuvre de Tarkos dans un spectre plus large, c'est-à-dire à même ce qui définit pour lui le « nouveau » de l'époque.

Comme dans la plupart de ses écrits, une des idées unificatrices de *Salut les modernes* concerne l'inadéquation entre la langue et le réel, fondement sur lequel

⁶ Christian Prigent, *Salut les modernes*, Paris, P.O.L, 2000, p. 90. Afin d'alléger la démonstration, les numéros de pages des extraits cités seront indiqués entre parenthèses dans le corps du texte.

⁷ Tel que présenté sur le site de son éditeur, *Ceux qui merdRent* (Paris, P.O.L, 1991) s'intéresse aux inventions langagières et à un « être » « après la mort des avant-gardes et la fin des utopies ». *Une erreur de la nature* (Paris, P.O.L, 1996) tourne autour de la notion d'illisibilité des œuvres, qui témoignent, par leur esthétique et leur travail de la langue, de l'expérience de la séparation des mots d'avec le réel. C'est dans cette perspective que Prigent pense les actualités d'une « modernité ».

reposerait l'acte poétique. C'est dans un style non académique et parfois frondeur qu'il adresse, en premier lieu, treize lettres à ses amis « modernes » : « Chers amis, je vois (derrière des lunettes sans doute embrumées d'a priori périmés) vos écrits constituer quelque chose d'une modernité nouvelle. » (24). À la suite de ces lettres, il propose trois courtes études sur des poètes qui, d'après lui, incarneraient une modernité poétique : Philippe Beck, Charles Pennequin et Christophe Tarkos. Une des expressions de l'innovation poétique serait celle des revues littéraires. Mais d'après l'auteur, mises à part certaines réussites (il donne les exemples de *Poézi Prolétèr*⁸ et *Formules*), elles seraient souvent vouées à l'échec à cause de leur manque d'ambition théorique ou programmatique, qu'il leur reproche : « Pas de points de vue généraux sur la question *littéraire*. Pas d'auscultation des enjeux idéologiques, politiques, civiques de cette question. » (31) Ce manque de vision globale que soulève ici Prigent est plus large et s'étend à la question des héritages dans la production poétique. Autrement que de revendiquer bêtement des paternités, « que font-elles *passer*, c'est-à-dire circuler et mourir, dans la vie toujours-déjà agonisante du monde artistique et "culturel" ? À quoi servent, chers amis, vos revues ? » (39) Une autre façon de demander : que garde-t-on ? Pour quelles raisons et sous quelles formes ? Car si le renouveau que livre le poète n'apparaît pas *ex nihilo*, alors pourquoi le faire croire ? En cela se situeraient la fonction et la valeur de la teneur programmatique des revues d'après Prigent. En regard de ce foisonnement

⁸ Dirigée par Christophe Tarkos, Katalin Molnar et Pascal Doury.

au sein de la sphère poétique, la question de la mort des avant-gardes se pose⁹ : « On disait les avant-gardes mortes. Mais non. Elles ne cessent de revenir. Elles reviennent, d’abord, comme toujours dans des revues nouvelles. À lire comme symptôme d’époque ? » (41) Les filiations idéologiques avec les avant-gardes seraient durables. L’auteur précise sa position en observant que les avant-gardes d’aujourd’hui proviennent d’une « toute petite bourgeoisie » (42) où la culture a une posture paradoxale : « Vous savez bien que l’enjeu poétique appartient au monde culturel – mais qu’il est aussi l’ennemi du dedans. » (43) Le poète « moderne » doit parvenir à « forcer quelques hommes de notre temps à ne pas détourner le regard » (44), ce qui semble concerner la vaste question de l’engagement et du politique, face à laquelle la culture s’effraie.

Le treizième fragment (49-53) tient lieu d’introduction aux études des trois poètes en retournant à l’idée initiale d’une définition provisoire et multiforme du renouveau poétique actuel. Il s’ouvre avec cette citation de Jean-Marie Gleize : « il n’y a pas dix solutions possibles, il y en a trois : restauration, invention, négation, c’est-à-dire affirmation autre. » De cette « affirmation autre » des poètes, Prigent définit quatre aspects (qui apparaissent comme une synthèse des douze lettres précédentes) : « une certaine réticence à théoriser » (peu ou pas de théorisation ou de conceptualisation), « une volonté de “désaffublement” » (ce terme marquant de

⁹ Prigent ne spécifie pas toujours les limites de périodisation des avant-gardes dont il parle. S’agit-il des avant-gardes françaises de la fin du XX^e siècle, dans la foulée des dadaïstes, des futuristes ? S’agit-il plus spécifiquement des auteurs de *TXT* (1970-1990), de *Tel Quel*, de *Change ?* Cela dit, Prigent identifie longuement ce qui pour lui est de l’ordre d’une « modernité » renouvelée, laquelle croise par la force des choses certaines avant-gardes.

Francis Ponge qui renvoie aux propensions littéraliste, objectiviste, non figurative, anti-lyrique qui mènent à une expression *plate*), « peu d'intérêt pour le partage précodé des genres » (c'est-à-dire la classification spécifique, le carcan générique) et le désir d'éliminer la « verticalité » (expressivité, affects, transcendance poétique) au profit d'une « horizontalité » (objectivisme, matérialité, rapport plus frontal au réel). Nous remarquons que Prigent omet volontairement certaines sources bibliographiques ou définitions des concepts utilisés ; l'auteur fait le pari de s'adresser à l'initié du champ poétique français moderne et contemporain, comme l'atteste par exemple l'emploi des notions de « désaffublement » pongien ou de celle de l'« horizontalité » et de la « verticalité » qui renvoient au texte de Jean-Marie Gleize, « Un métier d'ignorance¹⁰ ».

La section analytique (« Trois d'entre eux ») s'amorce avec le texte sur Beck, « Le fondu déchaîné », lequel poursuit la réflexion sur le « malaise de la langue », le *décalage* entre mots et réel qui inspire une analyse du rythme presque phénoménologique des vers du poète : « Pas d'autres questions que : comment tombent en cadence dans les trous du sens les figures mondaines que font affleurer et s'évanouir les grumeaux de mots ? » Le rythme apparaît ici comme un outil de combat face « à l'illusion prosaïque d'une langue adéquate à un réel conçu comme une plénitude nommable » (62).

« Au dedans du dehors du dedans » relate l'expérience de la réalité (d'un réel médiatisé, surmédiatisé, le « Spectacle-de-la-Réalité ») chez Pennequin, où « la

¹⁰ Jean-Marie Gleize, « Un métier d'ignorance », dans *A noir. Poésie et littéralité*, op. cit., p. 89-152.

phrase littéraire ne peut plus guère noter que le décolllement de l'expérience et de la langue » (72). La parole poétique de Pennequin, avec ses tensions, halètements et chutes mettrait en forme cette expérience « sensible » (73). Puis, l'emprunt au registre médiatique (le slogan publicitaire, le dialogue de feuilleton) ferait ressortir l'emprise de ce « Spectacle-de-la-Réalité » dans lequel le sujet et sa langue sont pris.

Le texte qui clôt l'essai, « Evidante évidence », porte sur Tarkos. Il s'ouvre sur la description d'une performance du poète qu'il a vue à Bruxelles en 1994, lors de laquelle son « élocution [lui] parai[ssait] toujours au bord de l'effondrement » (81). Il compare Tarkos à Buster Keaton, Ubu et Groucho Marx¹¹. L'auteur mentionne la position notable qu'occupent les performances qui inscrivent une « projection orale des enjeux poétiques » (82). Prigent relie cette inclinaison à des formes langagières exploratoires aux tendances affectées. Pourtant, pour lui, ce que fait Tarkos se situe davantage dans un phrasé dénudé.

S'il est vrai que le phrasé peut être minimaliste, il faut entendre et voir une performance de Tarkos – qui est tour à tour assis, debout, qui s'essouffle – pour éprouver une forme d'*affection* : énergie et intensité énonciatives, rythme pulsionnel, parole compulsive, etc. Prigent se plaît à mettre de l'avant, chez Tarkos, une poétique tautologique (« tautologies remâchées en coq-à-l'âne cocasses ») qui aurait comme

¹¹ En d'autres mots, il rejouera la description de cette même performance de Tarkos dans sa préface des *Écrits poétiques* en 2008 : « Bruxelles, 1994, *Polyphonix au pays de Tintin et de Magritte*. Tarkos debout, au bord du déséquilibre, est un Buster Keaton froidement acrobatique parmi la catastrophe des mots qui tombent de sa bouche. Née à même sa voix bizarrement accentuée, une matière verbale volubile et fragile tourne sur elle-même, s'emballe dans le vide, crève ses bulles, retombe en pluie sonore et s'évanouit. Il joue, immobile, le drame bref de cette épiphanie et de cette agonie. C'est à la fois désopilant et poignant. Qui écoute ça n'en sort pas indemne. » (*ÉP*, 10)

fonction l'évidement sémantique (« [l]a phrase, rabâchée et précipitée [qui] semble effectivement n'avoir d'autre but que de *vider* le sens qu'emporte sa mécanique » [87]), mais il affirme tout de même ensuite, presque à contrecœur, que « le monde est là pourtant, scrupuleusement inventorié ». Il va clore son analyse en disant que ce n'est peut-être que l'« absence » du monde qui est exposée (« inventoriée »), ce qui témoignerait de la perte ou de la disparition au sein de l'énonciation.

Dans ses analyses, la pensée de Prigent file. En rafale, il juxtapose ses intuitions de lecture, fécondes, qui s'opposent et esquissent les paradoxes mêmes de l'œuvre. Il donne ainsi l'impression qu'ils attendent des résolutions, lesquelles restent absentes et révèlent sa stratégie rhétorique, c'est-à-dire qu'un dialogue serait entamé dès lors que la question est posée. Lorsqu'il dit que Tarkos peut-être « ne nous parle que de la langue » (85), Prigent ne fait pas qu'identifier une thématique, il affirme également la prédominance dans l'entreprise des différents modes méta-poétiques et autoréférentiels. Cela signifie que Tarkos nous parlerait de la fabrication textuelle et langagière, ce qui est loin d'une poésie qui se plairait à tourner à vide tel que l'auteur l'évoque. Il arrive que les affirmations de Prigent sur l'œuvre de Tarkos paraissent péremptoires, car il ne les accompagne pas d'analyses et de citations, ce qui leur donnerait une profondeur et un ancrage dans l'œuvre. Cela étant dit, les mandats de ses textes (préfaces, brèves études) ont comme objectif principal de proposer une première analyse d'un panorama poétique circonscrit autour d'un axe (dans *Salut les modernes*, ce serait l'apparition d'une modernité actuelle) et non pas une étude

exhaustive d'un seul auteur. Il en résulte quelques apories au sein du discours sur l'œuvre de Tarkos, lesquelles sont aussi perceptibles globalement dans la critique chez des commentateurs qui proposent des lectures semblables, comme Christophe Hanna et Renaud Ego, par exemple, qui reprennent certaines idées de Prigent. Notre survol montrera cependant que des commentaires ou études s'en émancipent en offrant des pistes de lecture fécondes : l'engagement politique du poétique (Alain Farah), les enjeux langagiers de l'être-au-monde et le questionnement sémantique et phénoménologique (Samuel Lequette) ou bien l'aspect « continu » de la pâte-mot (Lucie Bourassa), par exemple.

Toujours dans la préface de *Morceaux choisis*, en 1995, Prigent écrit : « Je ne vais pas entrer ici dans l'analyse (elle viendra, il est inévitable qu'elle vienne). Je retiens seulement quelques impressions de lecture surgies au fil d'un parcours dans les textes que j'ai reçus de Christophe Tarkos depuis deux ou trois ans. » (*MC*, 10) Voulait-il dire que « l'analyse viendra » par l'entremise de son propre travail ? Était-ce un appel lancé à ses pairs ou bien s'agissait-il d'une promesse plus vaste ? Si Prigent affirme qu'il n'« entre » pas dans l'analyse dans sa préface de 1995, qui constitue, pour reprendre ses mots, des « impressions de lecture », il « entre » dans l'analyse dix années plus tard dans sa préface des *Écrits poétiques*, publié en 2008, alors qu'il chemine dans une réflexion qui se déplie avec plus d'ampleur et de nuances.

Au contact prolongé de la critique de Prigent, certaines observations émergent. D'abord, par la reprise de ses textes ou de ses propos sur l'œuvre de Tarkos, au cours

d'une dizaine d'années, l'essayiste montre non seulement qu'il a continué de se sentir « concerné » et stimulé par ses « écrits [qui] forçaient à réapprendre à lire » (*ÉP*, 12), mais il a ainsi témoigné du renouvellement continu de sa « foi » en l'œuvre. Comme nous l'avons dit précédemment, Prigent est le précurseur de la critique de l'œuvre de Tarkos et le mandat qu'il s'était donné (les « impressions de lecture ») n'engageait pas d'études textuelles exhaustives. Force est de constater qu'il a su opérer un travail important de défrichage de l'œuvre et de repérage de plusieurs caractéristiques notables de la poétique et de l'esthétique des écrits de Tarkos. En raison de la force et de la validité de ses affirmations sur l'œuvre ainsi que par son autorité intellectuelle, Prigent aura une influence sur la critique subséquente.

Le problème principal que nous rencontrons dans cette concertation critique réside justement en cette influence, ainsi qu'en la rareté des analyses qui dépassent le compte rendu, l'impression de lecture et le commentaire, lesquels se transposent souvent en séries énumératives des caractéristiques stylistiques ou thématiques de l'œuvre sans supports textuels substantiels. Il est surprenant qu'une œuvre présente dans des panoramas de poésie française contemporaine et sur plusieurs plateformes littéraires, une œuvre que l'on dit innovatrice, ambitieuse, dense et complexe par son hétérogénéité générique et formelle, puisse être lue dans un cadre parfois restreint. Il est entendu que le rayonnement critique reste important et l'entrée de la poésie de Tarkos dans le champ littéraire se fait rapidement, bien qu'ils ne se traduisent pas par

une récupération académique¹² ou par l'instauration de dossiers critiques. L'étude d'objets littéraires et artistiques de l'« extrême » contemporain pose toujours plusieurs obstacles tels qu'une prise de distance qui est ardue, des enjeux de légitimité ou un positionnement dans le champ littéraire qui est potentiellement précaire¹³.

De plus, il apparaît évident que par son aspect monstrueux, totalisant – l'« excès » de l'œuvre, pour reprendre la notion de Tiphaine Samoyault qui sera centrale dans notre recherche¹⁴ – et certainement hétéroclite, l'œuvre exerce une résistance à l'analyse ; elle semble aussi résister aux lectures qui sont à la fois cursives et englobantes dans la mesure où elles aspireraient à la traiter dans son ensemble comme une unité essentialisante. L'œuvre tentaculaire mérite d'être traitée avec une certaine *expansion*, étudiée au moyen d'une sélection précise de caractéristiques esthétiques et thématiques afin de parvenir à déterminer la diversité des stratégies de Tarkos. L'exposition des quelques lieux communs et quiproquos de la critique fera en sorte que ces dernières remarques dépassent l'impressionnisme, tout en plaçant certains jalons pour la suite de notre étude. Trois axes de la critique retiendront notre attention : l'idée d'une poétique tautologique et son évident sémantique ; l'autoréférentialité et la négativité linguistique à l'œuvre ; et

¹² Elle tarde à se construire, bien que les livres de Tarkos soient mis à l'étude dans des cours universitaires. À notre connaissance, des thèses en cours de rédaction ont des textes de Tarkos dans leurs corpus, mais aucune thèse monographique n'a été publiée au moment d'écrire ces lignes.

¹³ Voir Mathilde Barraband (dir.), « L'Histoire littéraire du contemporain », *Tangence*, n° 102, 2013. Le numéro problématise l'historicisation du contemporain.

¹⁴ Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, *op. cit.*

l'établissement d'un spectre d'identifications filiales.

1.2 Être absolument moderne en 1990 : invention et place d'exception

Prigent expliquait bien dans *Salut les modernes* ce qu'il entendait par une modernité actuelle, laquelle s'incarnait surtout d'après lui chez Tarkos dans la mise en perspective des enjeux d'oralité en poésie. Il le répétera en 2004, dans *L'Incontenable* :

Si quelque chose de neuf a eu lieu ces dernières années en France dans le champ du poétique, ce quelque chose doit beaucoup à ce qu'a déplacé cette rencontre en soulevant la question de la projection orale des enjeux poétiques et de leur visibilité incorporée. On le voit bien aujourd'hui, les exemples de lectures publiques ont imposé des formes litaniques giratoires et scandées à ce qui s'imprime dans des livres comme ceux de C. Tarkos, C. Pennequin ou C. Fiat¹⁵.

La pratique répétée de la performance orale chez Tarkos, qu'elle soit de l'ordre de l'improvisation, ou bien de la lecture publique visant une diffusion animée du texte écrit, replace sa poésie dans une relation étroite avec la parole¹⁶. Cela participerait d'une « radicalisation¹⁷ » de la pratique poétique qui montre autrement la résistance langagière face au réel en faisant apparaître des traces du « parlant et [de] la parole » dans l'écrit, dira encore Prigent, que ce soit par le rythme ou la forme. Il sera

¹⁵ Christian Prigent, *L'Incontenable*, Paris, P.O.L., 2004, p. 34.

¹⁶ Plusieurs enregistrements de performances de Tarkos sont facilement accessibles en ligne, comme *Le petit bidon* (4 min 10 s) sur le site de P.O.L., *L'homme de merde* (4 min 6 s), *Tambour et tombola* (3 min 20 s) et *J'ai un problème* (3 min 4 s) sur Youtube.com. Quatre autres enregistrements sont disponibles sur le site du *cipM* (cipmarseille.com): *La pâte-mot* (2 min 26 s), *Le texte est expressif* (5 min 17 s), *Ombre* (10 min 5 s) et *Sinuo* (5 min 29 s). Consultés le 20 juillet 2014.

¹⁷ Terme utilisé par Prigent au début de *L'Incontenable* alors qu'il se demande ce que peut la poésie en tant que « radicalisation de la question de la littérature » (*op. cit.*, p. 9.)

effectivement pertinent de montrer que certaines manières de l'esthétique totalisante chez Tarkos peuvent relever d'une pratique plus près d'un « parlé » – un thème qu'il aborde dans *Le Signe* = – et d'une certaine transposition à l'écrit d'un exercice de la performance qui devient ainsi rejoué sur la page, que ce soit par parole logorrhéique ou les répétitions syntagmatiques.

Prigent n'est pas le seul à inscrire Tarkos dans une « modernité actuelle » qui présente un caractère « inouï » – « Peut-être plus radicalement que d'autres, sans doute avec plus d'obstination et de profusion, ils [les textes de Tarkos] auront fait entendre quelque chose d'*inouï*. » (*ÉP*, 13). Il n'est effectivement pas rare que l'on place Tarkos dans une position « d'exception ». En 2000, l'écrivain et cofondateur de la revue *Java* (1989-2006), Jean-Michel Espitallier, inclut l'œuvre de Tarkos dans son anthologie de la poésie contemporaine¹⁸ – où il propose un premier repérage dans la « nouvelle cartographie de la poésie française » –, puis il l'intègre à nouveau six ans plus tard dans son panorama de la poésie française d'aujourd'hui, *Caisse à outils*¹⁹, lequel s'attarde davantage aux courants, tendances et « outils » poétiques, c'est-à-dire aux procédés, techniques et autres stratégies utilisés par des poètes qui tentent un renouvellement des formes et ce, après la mort présumée des avant-gardes. L'exploration y est vaste et offre une multitude de méthodes afin d'interroger ces

¹⁸ Jean-Michel Espitallier, *Pièces détachées. Une anthologie de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Pocket, coll. « Poésie », 2000.

¹⁹ Jean-Michel Espitallier, *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française d'aujourd'hui*, Paris, Pocket, coll. « Poésie », 2006.

nouveaux lieux poétiques. Publié en 2006 et dédié « à la mémoire de C. Tarkos », ce panorama essaie de cerner ce que la poésie a de « saillant » et d'« expérimental²⁰ », mais aussi quels sont les acteurs qui rendent possible cette émergence. L'auteur fait référence au travail de Tarkos une dizaine de fois dans son livre. Étant donné qu'elles informent pertinemment l'œuvre et sa position dans le champ, nous les recenserons rapidement.

Dans un entretien publié dans le *Matricule des anges*, Espitallier signale le caractère protéiforme du travail poétique de Tarkos :

- *Vous tentez de cartographier un territoire, celui de la poésie, tout en reconnaissant ses pluralités et l'élasticité de son statut...*
- Oui. Il m'a fallu cartographier sans rigidifier. Prenez Christophe Tarkos : ce n'est pas un poète sonore, mais il a travaillé avec le sonore ; c'est un poète répétitif et aussi quelqu'un qui a travaillé sur la banalité²¹.

Espitallier sous-entend le caractère totalisant de la poésie de Tarkos, qui résiste au classement ferme, qui navigue entre un style minimaliste (qui va certainement dans le sens d'une « banalité ») et excessif, présentant à la fois des enchaînements de répétitions ainsi qu'une densité langagière, ne serait-ce que par la quantité de mots sur les pages. Ce genre de contrastes dans la poétique pourrait expliquer la présence répétée de l'œuvre au sein du panorama contemporain d'Espitallier, tant elle ratisse différents procédés et stratégies esthétiques.

C'est en lançant une pointe à ceux qui produiraient sournoisement des imitations de Tarkos qu'Espitallier intègre pour la première fois le poète dans son

²⁰ Pierre Hild, « Caisse à outils de Jean-Michel Espitallier », *Matricule des Anges*, n° 72, avril 2006. En ligne : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=52453. Consulté le 20 juillet 2014.

²¹ *Id.*

panorama en relevant au préalable sa grandeur, qu'il oppose d'emblée à un poétisme²² de seconde main : « Quant aux épigones de Tarkos, toujours plus nombreux, ils ne peuvent que nous affliger, et même nous révolter quand on connaît la puissance inégalable de ce grand poète mort à quarante ans. » (55) Espitallier prête ainsi une forte influence de Tarkos sur son milieu ; tout en portant à l'attention la tendance aux épigones, il nourrit du même coup un certain culte du poète (« puissance inégalable de ce grand poète mort à quarante ans »).

Au sujet de différents traits du comique en poésie, l'auteur traite du procédé de répétition chez Tarkos : « Comment par exemple ne pas voir tout ce qu'il y a de comique (en l'espèce, comique de répétition) dans les syllogismes diaboliques de Jean-Luc Parant, de Christophe Tarkos ou de Ghérasim Luca ? » (77-78) Il ajoute que cette tendance aux déductions en série, qui ont un effet comique, met en lumière une prise de pouvoir du langage face au réel.

Dans son survol, l'auteur aborde très rapidement la question importante du lyrisme, que nous prendrons le temps de déplier ultérieurement dans la thèse ; Espitallier suggère qu'il y aurait une forme de lyrisme renouvelée dans certains textes du poète. Celle qu'il cible est d'ordre parodique :

[...] la rhétorique politique a beaucoup donné dans le lyrisme grandiloquent des grands poètes engagés, Aragon, Éluard, Char, [...]. Mise à distance chez Henri Deluy ou franche dérision chez Bory [...] et même dans certains poèmes parodiquement déclaratifs de Christophe Tarkos (« Je suis un poète français »)

²² Espitallier définit le poétisme comme « un esthétisme sans invention, la réutilisation sans recyclage de propositions antérieures [qui] ne produit que du cliché et épuise la langue à force de la gonfler. » (*Caisse à outils, op. cit.*, p. 51.) Ce serait une poésie trompeuse et abusive qui pille sans reconnaissance des textes sources ou des influences. Les prochains renvois au panorama d'Espitallier seront indiqués entre parenthèses dans le corps du texte.

(89-90).

La fonction du panorama étant ici de donner une vision globale du champ en associant le plus de caractéristiques possible à des œuvres poétiques, l'auteur ne prend pas le temps de développer davantage son hypothèse²³. Outre ce lyrisme déclaratif politique qui aurait une fonction parodique, il faudra penser d'autres formes de lyrisme plus « sérieuses » chez Tarkos. Sans qu'elles soient de l'ordre d'un pathos appuyé ou d'un chant exalté, elles se rapprochent d'un lyrisme plus grave et affecté²⁴. Il sera aussi possible de mettre en rapport l'emploi du répétitif énonciatif (de la variation ou de la tautologie) avec une mélancolie qui aurait un ressort lyrique, pensons à *Anachronisme* et aux retours constants des fragments de prose qui ont trait à l'hiver. Plus loin dans son ouvrage, dans la section « Du rythme, de la boucle et du répétitif », Espitallier écrit que les formes de répétition qui sont centrales dans les écritures contemporaines ne sont pas sans liens avec le lyrisme : « Que serait le lyrisme s'il n'était, aussi, une matière sonore, des pulsions de sens, un chant tracé dans des manières de refrains, de complaintes, des *da capo* et des silences²⁵? » (163)

Lorsque Espitallier propose des observations autour des héritages et des

²³ Notons que l'analyse que propose Alain Farah du texte « Je suis un poète français » développe cette idée d'un discours aux allures « militairement » engagées et révolutionnaires. L'auteur concentre son attention sur sa portée politique tout en ciblant des aspects ironiques qui pourraient se rapprocher du caractère lyrique parodique, surtout concernant la tendance « mégalomane » de certaines affirmations déclaratives chez Tarkos.

²⁴ *Infra*, chapitre 8.

²⁵ Au sujet de la répétition, l'auteur renvoie aussi à Tarkos : « Une grande part de l'extrême contemporain, de Jean-Luc Parant à Christophe Tarkos et Serge Pey, surchauffe ces dispositifs de répétitions, injecte des énoncés dans des circuits fermés, fabrique des boîtes à rythmes en langue, chamanisme obsessionnel pour les uns, ressassements hypnotiques pour d'autres, désir pour tous de désarticuler le réel et de faire sortir la langue de ses gonds [...] » (163-4).

généalogies dans le champ poétique contemporain, il fait un lien entre le groupe *TXT* et certaines poésies, dont celle de Tarkos :

[...] le groupe TXT revendique son appartenance généalogique aux *grands irréguliers du langage*, Rabelais, Sade, Jarry, les futuristes, Artaud, Bataille, etc., inventant par l'outrance, l'exubérance et les manipulations anagrammatiques, phonétiques, une langue organique qui cherche à se dire elle-même en s'infligeant purges, électrochocs, torsions. (115)

Fondée en 1969 par Christian Prigent et Jean-Luc Steinmetz, la revue *TXT*, qui a paru jusqu'en 1993, a parcouru deux décennies marquées par les avant-gardes, une propension aux explorations langagières (linguistiques et formelles) et par la métaréflexivité langagière influencée par une prolifération de discours théoriques issus de diverses sphères, de l'importation des théories formalistes russes en sol français, du couplage des théories de Lacan et de Derrida jusqu'au post-structuralisme deleuzien. D'autres commentateurs suggéreront cette « filiation » entre la poésie de Tarkos et *TXT* sans jamais pour autant en proposer une analyse qui dépasserait l'identification de l'alliance. Le rapprochement des esthétiques, enjeux et idéologies des deux « partis » devrait pourtant être examiné avec plus d'attention afin d'évaluer à quel point et en quels points Tarkos est redevable à *TXT*, mais aussi peut-être à *Change*, revue fondée en 1967, qui regroupe des écrivains comme Jacques Roubaud, Maurice Roche et Jean-Pierre Faye – c'est d'ailleurs Faye qui publie Danielle Collobert, qui collobore aussi à *Change*, dont l'œuvre sera étudiée et mise en relation avec celle de Tarkos, lorsque nous analyserons le concept langagier de la « pâte-mot » au cinquième chapitre.

C'est dans la section de l'anthologie consacrée aux poésies sonores

qu'apparaît Tarkos pour la dernière fois, alors qu'Espitallier indique qu'elles sont à la croisée de l'oralité et de la musicalité. Elles ne consisteraient pas en une instrumentalisation de l'écrit à l'oral et inversement, de l'oral à l'écrit : « la poésie sonore n'est pas l'oralisation, accessoirement appareillée, de textes, mais une pratique qui engage, rémunère, traite le son comme matière première, redonne au mot sa dimension sonore et le déchausse de sa signifiante (qui fait écran) pour produire d'autres effets de sens. » (219-220) Tarkos fait lui-même référence à cette relation étroite dans sa poésie entre la parole, l'écrit et la lecture dans ce texte inédit qu'Espitallier sélectionne pour introduire les « pièces » poétiques choisies pour son *Anthologie de la poésie française aujourd'hui*, en 2000, où il y a aussi des extraits de *Bâton* et de *Oui* :

Je suis celui qui parle de la lecture. [...] Puis je lis ce que j'ai écrit, j'écris sur la lecture pour qu'en le lisant on sache que c'est un texte sur ce que l'on est en train de faire puis je lis à haute voix ce que j'ai écrit ou ce que je n'ai pas encore écrit qui me traverse la tête pour faire ce qu'un texte fait sans l'écrire, mais cela seulement lors d'une lecture publique à haute voix où je ne suis pas obligé de lire alors je ne parle pas de la lecture, je lis dans ma tête sans feuille²⁶.

En jouant ici sur différentes affirmations (je lis ce que j'écris, j'écris sur la lecture, j'écris à voix haute sans lire, je lis dans ma tête, etc.), Tarkos démontre la force des liens qui existe, dans son travail, entre la lecture de ses textes, l'improvisation orale et ce qui devient une improvisation textuelle, mais aussi, de façon plus élémentaire, entre la parole qui est dite et celle qui est écrite. Espitallier parle d'« improvisations

²⁶ Jean-Michel Espitallier, *Pièces détachées*, op. cit., p. 135-137. En l'absence de renvoi bibliographique, outre le fait que l'on indique que Tarkos en est l'auteur, nous supposons que le texte est un inédit fourni par le poète lui-même.

giratoires », lesquelles renvoient probablement aux performances du poète où le débit de la parole semble faire un mouvement circulaire, car, l'énonciation étant criblée de reprises, elle semble sans arrêt revenir aux syntagmes de départ et faire des boucles. Néanmoins il serait injuste de voir ses « performances » et les textes écrits qui en découlent comme un engendrement de circularité ou, comme l'a écrit Prigent, quelque chose qui tournerait sur lui-même. Le mouvement giratoire renvoie au fonctionnement circulaire de la répétition qui impliquerait du surplace, alors qu'à notre avis la poésie de Tarkos, malgré les tautologies, avance et veut avancer. Même s'il y a un caractère parfois accidenté du rythme chez lui caractérisé par des bégaiements, digressions et déconstructions syntaxiques, nous nous intéresserons de notre côté à l'opposé d'une circularité de la parole, à sa progression, à son avancée logorrhéique. Dans son étude sur la théorie du langage de Tarkos, Lucie Bourassa parle d'ailleurs de celle-ci comme étant « hantée par le continu [et] dont la pâte est la principale figure²⁷ », la pâte-mot étant en étroite relation avec une pensée qui n'arrête pas ou une parole qui arrête peu. D'ailleurs, il sera intéressant de voir comment Tarkos découpe sa pâte langagière, quelles stratégies formelles et graphiques sont privilégiées afin d'opérer une fragmentation et une mise en ordre minimale²⁸.

En somme, même si Prigent et Espitallier s'y prennent de façons différentes dans leurs essais, qui ont des mandats distincts, leurs lectures se croisent en plusieurs

²⁷ Lucie Bourassa, « “Il n’y a pas de mots” et “Ma langue est pleine de mots” : continu et articulations dans la théorie du langage de Christophe Tarkos », *Études françaises*, vol. 49, n° 3, 2013, p. 145. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/1021208ar>. Consulté le 20 juillet 2014.

²⁸ *Infra*, chapitre 7.

points alors qu'ils essaient de cerner ce que la poésie française contemporaine produit encore de moderne au seuil du XXI^e siècle, ce qu'elle transgresse, modifie et établit comme codes d'une nouveauté naissante. Tous deux considèrent l'œuvre de Tarkos comme une donnée incontournable non seulement lorsqu'il est question d'innovation poétique, mais plus simplement lorsqu'il s'agit de cartographier l'horizon poétique français de la fin du siècle dernier.

1.3 *Tarkos pensant une avant-garde actuelle et continue*

Dans le cadre d'un mémoire de maîtrise²⁹, Alain Farah étudie deux textes de Tarkos : « Je suis un poète français³⁰ » paru dans *PAN*, puis *L'Argent*, publié d'abord chez Al Dante, et ensuite dans les *Écrits poétiques*. Puis, dans sa thèse doctorale³¹, il étudie « L'histoire de... », publié dans la revue *Java*, qui articule et développe certaines hypothèses de travail de son mémoire concernant l'engagement politique et la revendication d'une avant-garde qui serait toujours vivante. Nous dégagerons quelques observations qui, sans se détacher en tous points de celles de Prigent ou d'Espitalier, ouvrent certains plis et replis de textes circonscrits afin d'en exhiber des coutures *a priori* moins visibles. Farah réussit à situer les textes choisis dans leur

²⁹ Alain Farah, « Travail politique du poète... », *op. cit.*

³⁰ « Je suis un poète français » (*P*, 77-78) a été publié initialement dans *Facial (Mouvement littéraire numéro 1)*, Les presses littéraires, mars 1999, p. 24-25), revue que fonde Tarkos avec Charles Pennequin, Vincent Tholomé et Nathalie Quintane, qui ne comptera que son numéro inaugural de 1999.

³¹ « La possibilité du choc. Invention littéraire et résistance politique dans les œuvres d'Olivier Cadiot et Nathalie Quintane », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal / École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines de Lyon, 2009. La thèse fut remaniée dans un essai : *Le Gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2013.

contexte d'élaboration, un *après* avant-gardes, mais aussi à les étudier à l'aide d'un outillage théorique et méthodologique, la sociologie du champ, qui lui permet de proposer un examen des textes plus approfondi que celui de la critique préexistante.

D'abord, au sujet de « Je suis un poète français », Farah affirme que l'ambition de Tarkos « oscille de manière ambiguë entre l'énonciation fantasmatique et le discours parodique³² » ; loin d'un engagement poétique plus traditionnel, le poète jouerait plutôt sur les codes d'une parole propagandiste en ne lésinant pas sur l'emphatique³³. Dans ce bref texte, Tarkos affirme avec véhémence que le poète sauve la langue et sauve le peuple français, tel le soldat qui sauve les siens au combat dans un geste hautement altruiste. Lorsque Farah utilise l'adjectif « totalisant » (un engagement « totalisant », par exemple), il l'emploie dans le sens d'une démesure dont témoigne l'affirmation de la posture et de l'ambition poétique frondeuse.

Cette surenchère que signale Farah va dans un sens conjoint au nôtre. Selon nous, Tarkos octroie à la langue un pouvoir totalisant en tentant dans sa théorie du langage de définir *tout* ce que la langue est, n'est pas, ce qu'elle peut et parfois ne peut pas, en lui donnant une spécificité dans le cadre de son travail par le biais de son concept de la pâte-mot et en élaborant une physique de la langue qui convoque un réseau de figures connexes. Cette ambition totalisante est aussi véhiculée et incarnée dans son esthétique, dans des effets discursifs et grâce à plusieurs procédés qui visent

³² Alain Farah, « Travail politique du poète... », *op. cit.*, p. 6.

³³ « Tarkos tente d'incarner dans ce texte un *fantasme d'engagement*, où le poète, par le biais de sa parole toute puissante, porte sur lui la destinée de tout un peuple. Le poème porte en filigrane une idée totalisante et fondatrice de l'engagement. Le poète possède cette force incantatoire qui lui permet de donner vie à la nation uniquement en utilisant sa langue. » (*Ibid.*, p. 55.)

l'accumulation, le rassemblement et la multiplication de diverses sommes.

S'il se dégage sans contredit du ton et de la posture poétique de Tarkos un caractère excessif qui peut nous diriger vers une lecture concentrée sur le parodique ou l'ironique, il serait dommage de s'y limiter. Farah écrit d'ailleurs :

[L]e portrait que Tarkos dresse de la poésie est tellement déformé par rapport à la réalité qu'il représente qu'il convient d'y voir une exagération volontaire. À ce faux portrait de la poésie se joindrait donc un faux portrait de la nation. Embellissant autant la situation du poète que celle du peuple français, Tarkos propose un portrait cinglant où le déclin de chacune de ces institutions est exprimé par un éloge qui sonne faux³⁴.

Il ne sera pas question d'engagement poétique d'ordre politique dans cette thèse³⁵, mais il nous semble justifié de replacer l'ambition totalisante de Tarkos dans le spectre d'un projet poétique global qui vise un « sérieux poétique » par une esthétique et une théorie qui engagent l'œuvre au-delà des fausses postures. Ceci laisse croire que la présence d'une ironie de premier plan est une feinte qui camoufle superficiellement d'autres prétentions : celle qui veut « refonder » le langage et la poésie tout en définissant sa propre spécificité et celle qui veut fabriquer une esthétique macrocosmique et microcosmique dans un geste poétique éminemment totalisant.

L'analyse de *L'Argent* que propose Farah témoigne d'un intérêt plus marqué pour la portée rigoureuse du projet que pour le caractère ironique du « poème qui passe de l'humour bon enfant à l'analyse philosophique rigoureuse³⁶ », alors que

³⁴ *Ibid.*, p. 61.

³⁵ Alain Farah a déjà bien balisé la question de l'engagement politique chez Tarkos.

³⁶ Alain Farah, « *L'Argent* : un poème à gages », dans « Travail politique du poète... », *op. cit.*, p. 65.

Tarkos « tente d’englober, dans une plaquette de 40 pages, tout ce que le discours social dit sur l’argent [...], cherchant à incarner l’entité de ce qui se dit au sujet de cette valeur, pierre angulaire de nos sociétés³⁷. » Farah fait ce rapprochement entre « L’Argent » de Karl Marx, publié dans *Manuscrits de 1844*, et le texte de Tarkos en reconnaissant certains échos dans l’énonciation ainsi que dans la teneur des axiomes énoncés (l’argent comme valeur hégémonique et aliénante, par exemple). Farah ne fait pas une lecture comparative des deux textes, à l’évidence par souci de concision, mais ce qu’il repère mériterait sûrement l’attention, surtout en sachant que Tarkos semble se plaisir à inscrire des motifs historiques, littéraires et poétiques dans sa poésie³⁸. La portée totalisante de *L’Argent* concerne aussi l’implicite récupération d’un discours qui établit des liens entre l’argent et la langue qualifiée de « monnaie d’échange ». Chez Mallarmé, cette langue contribue à « desser[vir] l’universel *reportage*³⁹ ». Mais est-ce que cela « suffi[t] pour échanger la pensée humaine⁴⁰ » ? Cette citation de Farah agit comme l’amorce d’une réflexion qui est à mener d’après nous quant au rapport qu’il y a à instaurer entre une certaine conception de la langue chez Tarkos et l’argent comme valeur symbolique puissante : « Tarkos nous rappelle

³⁷ *Ibid.*, p. 73.

³⁸ Quelques motifs seront analysés progressivement : la langue comme monnaie d’échange, la fleur mallarméenne et la langue « pâte ». *Infra*, deuxième partie.

³⁹ « Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu’à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d’autrui en silence une pièce de monnaie, l’emploi élémentaire du discours dessert l’universel *reportage* dont, la Littérature exceptée, participe tout entre les genres d’écrits contemporains. » (Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 368.)

⁴⁰ *Id.*

d’ailleurs à d’innombrables reprises le lien étroit qui existe entre le réel et l’argent. Véritable agent de concrétisation, la valeur devient le moyen par lequel le réel prend forme [...]»⁴¹ ».

À notre avis, en nous parlant d’argent, Tarkos nous parle de la langue comme médiation et les passages qui font référence au réel le prouvent de façon claire : la langue comme l’argent fonctionnent sur la base d’une valeur symbolique, d’un système de valorisation, d’échange et d’utilisation par une *masse* d’individus. La langue de monnaie d’échange mallarméenne se compare à la langue de la « masse parlante » dont traite Ferdinand de Saussure dans ses *Cours de linguistique générale*⁴², qui est celle du pouvoir (contrôlée, réglementée, normative), de laquelle la totalité des individus qui l’utilise est dépendante et sur laquelle elle peut avoir un certain contrôle seulement si cela se fait dans une concertation à grande échelle et sur un terme suffisamment long. Cette citation de Tarkos ne pourrait mieux illustrer ces attributs de la langue, avec la « pâte-mot » et son allégorie de la manifestation :

Pour faire bouger un tout petit peu la pâte-mot, il faut se mouiller un peu sinon elle ne bouge pas d’un millimètre. Pâte-mot, c’est un peu comme dans les manifestations – j’aime bien cette image du troupeau – : une manifestation, c’est une positivité totalement molle, étouffante, et tu ne peux pas la bouger beaucoup, elle bouge très très peu et très doucement. (*EBV*, 354⁴³)

Se « mouiller » signifie peut-être pour le poète qu’il faille entrer à l’intérieur de la pâte-mot afin de comprendre son fonctionnement, ses moyens et sa puissance

⁴¹ Alain Farah, « *L’Argent* : un poème à gages », *op. cit.*, p. 75.

⁴² Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, éd. crit. Tullio de Mauro, Paris, Payot-Rivages, 2005 [1916], p. 37.

⁴³ Nous reprendrons cette citation en cours de route.

potentielle. De toute façon, le poète ne peut qu'écrire avec elle, il n'a qu'elle. Le poète immergé au centre de la *manifestation-pâte* ressent à quel point l'action individuelle a peu de pouvoir sur elle. Le changement de la langue, comme le mouvement de la manifestation, ne peut vraiment avoir lieu que s'il y a une concertation minimale. Le rôle du poète est d'être au cœur de la langue de tous, la langue ennemie, la pâte-mot, et d'en faire son alliée afin de la faire bouger, ne serait-ce que « d'un millimètre ». C'est à croire que le fantasme ultime est celui d'une manifestation langagière grandiose qui fasse bouger la langue dans un sens esthétique ou formel machiné... Mais on comprend que ce n'est pas aussi simple dans l'esprit du poète, qui milite avec un bataillon qui reste minoritaire.

Dans « Christophe Tarkos : situation de l'écrivain en 1997⁴⁴ », Farah aborde lui aussi la question d'un « nouveau » poétique, comme Prigent et Espitallier l'ont fait. Il est question de ce texte marquant dans lequel Tarkos dit « Je suis l'avant-garde en 1997 », affirmant sans détour que l'avant-garde n'est pas morte, qu'elle est « maintenant » et qu'il en fait partie. Cette déclaration pour le moins ostentatoire apparaît dans « L'histoire de... », qui est constitué d'une série de cinq courts textes : « L'histoire du bruit », « L'histoire d'un beau gars », « L'histoire de l'occultation », « L'histoire de là » et « L'histoire de l'expression ». Tarkos énonce ce qui lui paraît être une évidence : s'il existe encore des « inventeurs », alors les avant-gardes existent encore. Les décréter mortes ne sert que l'expression, c'est « pour faire l'expression » (*P*, 35), écrit Tarkos. C'est donc une formule strictement utilitaire, et sa

⁴⁴ Alain Farah, « La possibilité du choc... », *op. cit.*, p. 28-37.

teneur négative participe de cette tendance qui veut absolument établir des courants par ruptures, qui *décrit* surtout « par manque, par lavés, par guéris, par récusés » (*P*, 35), bref par la disparition et le rejet. Comme le dit Farah, Tarkos « brise les lignes de périodisation rigides⁴⁵ », peut-être dans le but de refonder le processus de périodisation.

Prigent dans *Salut les modernes* identifie les valeurs d'une modernité qui serait toujours à l'œuvre. Espitallier soutient qu'« il se passe des choses » au sein de ce qu'il appelle un âge d'or⁴⁶. Tous deux font des constats qui sont similaires, au tournant du siècle, tout comme Tarkos en 1997. Dans une lettre adressée à Jean-Marie Gleize qui date de janvier 1995⁴⁷, le poète va même jusqu'à parler de la présence d'une « avant-garde historique actuelle⁴⁸ », ce qui s'accorde tout à fait avec ce qu'il propose dans « L'histoire de l'expression⁴⁹ ». L'idée que Tarkos poursuit est que l'avant-garde est continue, se modifie depuis les années soixante-dix et n'aurait pas cessé brutalement : la preuve est qu'il se tient au centre de son effervescence, semble-t-il soutenir. Mais lorsqu'il dit « avant-garde » (ou avant-gardes), Tarkos pèse-t-il le

⁴⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁶ Jean-Michel Espitallier, *Caisse à outils*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁷ Cette lettre fait partie d'une correspondance privée entre Jean-Marie Gleize et Tarkos.

⁴⁸ Dans cette lettre, Tarkos écrit à Jean-Marie Gleize : « tu es le rebord de l'avant-garde historique actuelle ». Il fait vraisemblablement référence à la revue *Nioques*, qu'il a fondée en 1990, qui avait comme démarche de s'inscrire dans un héritage « moderniste » et d'opérer un défrichage des propositions « post-poétiques », en exposant des formes poétiques plus littérales et objectives, afin de défier ou de dépasser un néo-lyrisme ambiant. Pour une présentation moins synthétique de la revue, voir la section « accueil » du site internet de la revue : <http://revuenioques.blogspot.ca/>. Consulté le 20 juillet 2014. Notons qu'on peut y lire qu'il a été important pour la revue de « mettre l'accent sur les jeunes pratiques émergentes » comme celle de Tarkos.

⁴⁹ Dans *PAN*, la même série de textes est intitulée « Il y a un bruit » (*P*, 33-37).

terme choisi ou bien parle-t-il à travers lui de l'*invention* en général qui a lieu maintenant et de ce que les poètes et artistes tentent comme révolution – qu'ils feraient d'ailleurs de façon progressive ?

Ce caractère progressif, sur lequel nous reviendrons à plusieurs reprises, est fondamental chez le poète qui, dans sa propre œuvre, multiplie les titres, ne se conforme pas génériquement et ne se cantonne pas dans une poétique déterminée. Chez Tarkos, cette hétérogénéité résiste aux catégorisations. Dans un entretien que Farah fait avec Nathalie Quintane, cette dernière ira beaucoup plus loin au sujet du processus de classification du travail de Tarkos et de sa « revendication » d'avant-garde :

Quant à Tarkos, il sera toujours plus complexe que ce à quoi on voudra le réduire successivement. Il avait cet avantage – et cette souffrance – que l'Être (pour cette fois, j'emploie le mot) l'avait quitté assez vite une bonne fois pour toutes, et sans retour. Il n'est pas. Il n'est jamais. Il n'est donc pas d'avant-garde, pas plus que d'arrière-garde. Peut-être qu'il aura juste été une succession de postures, de devantures, et que c'est justement ça qui lui a permis d'écrire des textes beaucoup plus variés qu'on ne le croit (on a tort d'en faire le champion exclusif du mouvement répétitif)⁵⁰.

Quand Tarkos affirme qu'il appartient à une sorte « d'avant-garde historique actuelle », il ne calcule peut-être pas l'étendue de son affirmation. Outre le fait que Tarkos ne cesse de se décatégoriser successivement, parler d'une « succession de postures [et] de devantures » est peut-être un peu réducteur par ailleurs, autant que d'en faire « un champion exclusif du mouvement répétitif » le serait, comme le reproche Quintane à la critique. L'image de la « devanture » enlève toute profondeur

⁵⁰ Alain Farah, « Trois questions pour Nathalie Quintane », annexe à « La possibilité du choc... », *op. cit.*, p. 299.

aux intentions derrière la poésie de Tarkos.

En étudiant la teneur politique de certains écrits de Tarkos qu'il révèle engagés, Farah contribue à prouver que le travail du poète, malgré des airs parodiques ou ironiques, est sérieux. Tarkos dira d'ailleurs à Bertrand Verdier qu'il ne comprend pas l'ironie : « Non, il n'y a pas de pratique de l'ironie. C'est très bizarre. C'est le mot qui me gêne. [...] J'ai un problème avec ça, avec ce qu'on entend par ironie – il y a toujours un problème avec ce qu'on n'entend pas. [...] Parce que c'est comme si ce n'était plus le travail du mec. » (*EBV*, 354-355) Pour Tarkos, l'ironie enlèverait la substance – le sens – au travail et, en cela, il semble dire qu'il arrête toujours son poème avant que l'ironie s'en empare et que ce ne soit plus *son travail*, dans lequel il s'est engagé. C'est ainsi qu'il envisage la critique qui voit en son travail une stricte mise à distance, comme ce qui n'est plus supporté par le sens ou la vérité alors qu'ils sont pour lui fondamentaux. En effet, l'étude de sa théorie du langage et de son esthétique montrera qu'il valorise des notions comme le « sens », le « support » et la « vérité », exigences que nous essaierons de définir. Il émettra même cette critique : « Je dirais que même si ça a un aspect ironique, ce n'est qu'un aspect, l'aspect que ça donne. » (*EBV*, 354-355) C'est justement la nature de l'« aspect » qui fait en sorte qu'elle puisse être prise pour un attribut réducteur de l'œuvre ; la confrontation des divers « aspects » dans l'économie du discours métapoétique, ainsi que dans l'esthétique, vise à rendre compte de la cohérence de l'œuvre totalisante et à éviter de multiplier les « aspects » que « donne » sa poésie.

Nous avons ainsi isolé le consensus critique selon lequel l'œuvre de Tarkos

présente des caractéristiques d'une nouveauté poétique, d'une « proposition poétique revigorée », comme le dit encore Prigent (*ÉP*, 11). Ce discours critique s'accorde manifestement avec l'ambition du poète d'être « l'avant-garde en 1997 » (de l'être *maintenant*), qui est en quelque sorte sa propre version réactualisée du « il faut être absolument moderne » qu'énonce Rimbaud dans son poème « Adieu », dont le vingtième siècle s'emparera, et qui rappelle que les langages répondent à leur temps et au monde tel qu'il se présente : ils doivent leur correspondre. Chez Rimbaud, cet impératif est énoncé avec une certaine dérision et une méfiance, alors que l'ère de modernité sociale provoquait un recul plus qu'un élan vers l'avant pour le poète, comme nous l'explique Henri Meschonnic alors qu'il discute de la récupération positive et anachronique du vers⁵¹. Chez Tarkos, la poursuite d'un langage qui soit encore et toujours « moderne », en ce sens, est non seulement existante, mais également centrale. Elle apparaît comme une des visées de l'œuvre, alors qu'il cherche lui aussi, avec ses propres moyens poétiques, nous le verrons bientôt, à « étreindre une réalité rugueuse ».

⁵¹ Voir Henri Meschonnic, « “Il faut être absolument moderne”, un slogan en moins pour la modernité », dans *Modernité modernité*, *op. cit.*, p. 123-127. Selon Meschonnic, à la fin d'*Une saison en enfer*, Rimbaud formule avec ce vers une méfiance envers l'« absolument moderne », doublée de son désir de tirer à ce moment-là sa révérence poétique en cette « acceptation, amère, du monde moderne ». Cela dit, le poète privilégiait tout de même un renouvellement poétique, mais il se situait du côté de l'« inconnu » – selon son propre lexique –, plus près de la « réalité rugueuse », pour reprendre sa formule célèbre.

1.4 *Identification de pères, identification de pairs*

Une autre donnée pour le moins invariable de la critique est cette tendance à identifier des « paternités » chez Tarkos. Elles sont le plus souvent énumérées les unes à la suite des autres, sans démonstrations qui rendraient possible un repérage plus précis des similitudes grâce à des extraits d'œuvres, nous privant ainsi d'une réelle reconnaissance des caractéristiques esthétiques ou thématiques partagées par les auteurs. Les rapprochements sont en conséquence assez cursifs. Pourtant, si l'on utilise le terme de « paternités », cela devrait soulever des questions d'ordre filial : est-ce une alliance endossée ? involontaire ? hasardeuse ? Prêter des « parentés » à l'œuvre de Tarkos n'a pas les mêmes conséquences et peut avoir comme simple fonction de la positionner dans un courant, une esthétique, et ce faisant de la définir rapidement, ce qu'on ne peut reprocher à la critique.

Nous ne confirmerons ni n'infirmerons les paternités ou les parentés, nombreuses et hétéroclites. Nous soumettrons au fil de ces pages nos propres rapprochements textuels en exposant une reprise de motifs théoriques (la terminologie de la linguistique moderne, par exemple) et poétiques circonscrits (la fleur mallarméenne, la pâte langagière, entre autres). Il ne s'agit donc pas de prouver ou de disqualifier les parentés proposées par la critique, mais bien d'en offrir un recensement sommaire. Voici un tableau qui permet d'en prendre acte :

Tableau dénombrant des paternités ou parentés prêtées à l'œuvre de Tarkos

C. Prigent	Beckett, Stein, Ponge, Prévert, Perec, O. Pastior (préface de <i>ÉP</i> , 14-15) J.-Luc Parant, Quintane, Dada, Fluxus (<i>Salut les modernes</i> , 90)
J.-C. Pinson	Pennequin, Quintane, objectivisme américain (<i>Sentimentale et naïve</i> , 126, 140, 175)
J.-M. Espitallier	<i>TXT</i> , Rabelais, Sade, Jarry, les futuristes, Artaud, Bataille, G. Luca, Novarina, J.-Luc Parant, Pennequin (<i>Caisse à outils</i> , 114-115)
R. Ego	Beckett, Stein, Dada, Schwitters, Artaud, l'automatisme, H. Michaux, Guyotat (« Poésie-infinie-réalité », 185-190)
P. Boisnard	Beckett, Stein, poésie facialiste (« Poésie de face sans fond »)
C. Hanna	Refus des paternités, mythification du poète (<i>Nos dispositifs poétiques</i> , 28)
S. Lequette	Critique de l'abondance des paternités (« Lire Tarkos »)

Christian Prigent parle d'un « projet » qui a des « allures de » ou bien qui a « quelque chose de » tel ou tel écrivain ou bien il souligne en quelques mots en quoi les poétiques s'apparentent. Dans « Évidante évidence », l'auteur renvoie, par exemple, aux « psalmodies extatiques de Jean-Luc Parant », aux « constats » objectivistes quotidiens de Nathalie Quintane et il dit qu'il est un « héritier » de Dada et Fluxus et un « disciple » de Stein⁵².

Pour Jean-Claude Pinson, Tarkos partage le même goût pour la « performativité » orale⁵³ que Pennequin et Quintane, puis il fait partie des « Nouveaux Réalistes⁵⁴ » qui travaillent la poésie de façon plus frontale ou littérale. L'auteur mentionne d'ailleurs par la suite l'influence de l'objectivisme américain sur

⁵² Christian Prigent, *Salut les modernes*, *op. cit.*, p. 90.

⁵³ Jean-Claude Pinson, *Sentimentale et naïve*, *op. cit.*, p. 126

⁵⁴ *Ibid.*, p. 144.

la prose poétique à la « disposition [plus] “naïve”⁵⁵ » chez Tarkos.

Jean-Michel Espitallier note que l'influence de la revue d'avant-garde *TXT* rayonne encore chez certains « lointains alliés⁵⁶ » tels que Tarkos. *TXT*, écrit-il, puisait ses assises esthétiques, théoriques et son « appartenance généalogique » chez les irréguliers du langage. La méthode d'Espitallier consiste à mettre en place, à travers la cartographie de son panorama de la poésie française d'aujourd'hui, un important réseau de poètes qui sont regroupés autour d'une typologie qu'il instaure et qu'il base sur des rapprochements esthétiques et poétiques. Ce dispositif a comme avantage de favoriser la prise en compte des auteurs en compagnie desquels Tarkos se retrouve plus d'une fois autour de tendances similaires, comme Luca, Novarina, Parant ou Pennequin.

Renaud Ego inscrit l'« une des [voix les] plus originales de la poésie française contemporaine » dans ce « faisceau de généalogies⁵⁷ », qui concerne principalement les propriétés poétiques qui relèvent de la répétition ; la logorrhée et la motilité énonciative placent sa poétique dans la lignée d'une langue pulsionnelle « du corps ».

Philippe Boissard revient sur la poésie « facialiste⁵⁸ », élaborée dans l'unique numéro de la revue *Facial*, fondée et écrite par Christophe Tarkos, Charles

⁵⁵ *Ibid.*, p. 175.

⁵⁶ *Caisse à outils, op. cit.*, p. 114-115.

⁵⁷ Renaud Ego, « Poésie-infinie-réalité », *La Pensée de midi*, n° 28, 2009, p. 185-190. En ligne : www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2009-2-page-185.htm. Consulté le 20 juillet 2014. Le texte reprend et complète une version préalable publiée dans *Quatorze poètes. Anthologie critique et poétique* (Paris, Prétexte éditeur, 2004).

⁵⁸ Philippe Boissard, « Poésie de face sans fond : quelle fut la prétention faciale ? », *Libr-critique*, 21 mars 2007. En ligne: <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/?p=528>. Consulté le 20 juillet 2014.

Pennequin, Vincent Tholomé et Nathalie Quintane, et propose de lire la poétique de Tarkos à travers elle. Ce dernier article fait un va-et-vient entre le programme de la revue et certaines caractéristiques de la poésie de Tarkos qui s’y rapportent (ou bien certaines citations qui s’inscrivent dans sa conception langagière, telle qu’élaborée dans *Le Signe* = ou *Ma langue*, tous deux cités) et il est à notre avis symptomatique d’une tendance à vouloir lire Tarkos dans la grille du programme facialiste qui, il ne faut pas l’oublier, est circonscrit et ponctuel. Selon Boisnard, l’œuvre et le programme partagent plusieurs traits comme un rapport langagier au monde « idiot⁵⁹ » (dans le sens d’un rapport de surface) et un effort de faire *déraper* la langue communicationnelle. Des équivalences trop sommaires sont parfois établies entre la langue poétique (ou la « pâte-mot ») de Tarkos et le facialisme, alors que, pour que cela soit convainquant, il aurait fallu citer d’autres textes que les manifestes afin de vérifier de quelles manières ils dialoguent dans sa poésie moins autoréflexive – le danger étant de faire de son travail un prolongement linéaire du programme de *Facial* à partir de quelques rapports qui ne suffisent pas à les constituer en un ensemble uni. D’ailleurs, si Boisnard voit d’un bon œil la continuité du facialisme tarkosien qui s’incarne singulièrement dans l’œuvre de Pennequin, il n’en est pas de même du poète Arno Calleja, contemporain de Tarkos, qui est considéré par l’auteur comme un « faux » héritier du facialisme, dans la mesure où son énonciation ne serait que superficiellement facialiste (par le flux de la parole, les effets de glissements et les dérapages), et placerait le sujet en son centre (un sujet « vertical »). Alors que le

⁵⁹ Voir Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l’idiotie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2004 [1977].

sujet facialiste serait plutôt « horizontal » et multiple ; il « se compose [rait] / décompose[rait] linguistiquement ». Cette courte réserve critique est éloquente : les alliances « généalogiques » sont abondamment prêtées au travail de Tarkos, qui mérite d'être lu dans la lignée de Beckett ou de Stein, alors que certains poètes ne « mériteraient » même pas d'être lus dans l'ascendance du travail de Tarkos⁶⁰.

En affirmant que le poète n'avait « jamais clairement conçu cette écriture comme une activité historicisable », Christophe Hanna⁶¹ procède de son côté à une surenchère qui va par ailleurs dans le sens inverse d'une abondance des identifications généalogiques :

Il dit : « Je suis quelqu'un qui fabrique des poèmes », mais il ne lit presque pas la Littérature et la Poésie, en est très peu imprégné. « Poème », « poésie », appliqués à ce qu'il fait, désignent, au fond, des fonctionnements verbaux dont les visées sont fort peu tributaires de notre mémoire collective, de notre vision historique, même moderne, du poétique⁶².

Hanna refuse de prêter, contrairement à ses contemporains, des « paternités » à l'œuvre de Tarkos et il dresse pratiquement le portrait d'un poète qui crée *ex nihilo*, hors des catégories génériques ou des canons, hors de l'histoire et de la production

⁶⁰ Au moment où l'article de Boisnard est publié, il y a un petit « débat » d'idées au sujet du travail de Calleja, que certains envisagent effectivement comme une pâle imitation de Tarkos. Pour en avoir un aperçu, voir l'article d'Hortense Gauthier sur *Libr-critique* qui date du 21 mars 2007, où elle répond aux attaques qui ont fusé à la suite de la publication d'un bref texte dans lequel elle critiquait le travail de Calleja et de ses parentés, peut-être trop appuyées, avec les travaux de Tarkos et de Pennequin. Les commentateurs – dont Pennequin lui-même – participent d'ailleurs au débat et nous font regretter l'absence de Tarkos. En ligne : <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/?p=527>. Consulté le 20 juillet 2014.

⁶¹ Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden beach », 2010, p. 27-32. D'abord publié dans *Lettres françaises* en décembre 2004.

⁶² *Ibid.*, p. 28.

moderne et même contemporaine. Cela crée quelques problèmes, dont celui de croire possible une pratique poétique ou même langagière qui soit indépendante ou isolée de toute historicité, alors qu'elle l'implique toujours, intentionnellement ou non. De plus, comment soutenir cette hypothèse alors qu'une grande part de l'œuvre s'occupe à réfléchir la langue comme concept et sa spécificité poétique dans des manifestes ? Une telle négation des parentés, des influences ou motifs historiques surprend et il est vraisemblable qu'Hanna conteste la multiplication des « paternités » qui émerge lorsqu'il s'agit d'écrire sur l'œuvre de Tarkos. Si l'hypothèse est envisageable, il reste que cette acrobatie critique apparaît décalée, surtout lorsque l'auteur réédite son texte en 2010, alors qu'a été publié de façon posthume en 2009 le cahier *Le Baroque*, qui incarne de la façon la plus explicite l'intérêt de Tarkos pour l'histoire et la langue, pour différents savoirs et disciplines, qui exhibe son atelier de création visiblement chargé de lectures scientifiques, philosophiques et historiques. Malgré ses airs superficiellement ludiques et désintéressés, Tarkos nous informe de certains fondements des rapports entre le langage, les structures ordonnantes et le figuratif, par exemple. Certaines positions du texte d'Hanna, par leur nature restrictive, constituent un contrepied à la critique qui s'efforce justement de noter les présences de la « Littérature et [de] la Poésie » (soulignons les majuscules) chez Tarkos.

Dans son compte rendu critique des *Écrits poétiques* paru dans la revue électronique *Sitaudis.fr*, Samuel Lequette⁶³ propose une courte étude qui exprime

⁶³ Samuel Lequette, « Lire Tarkos » (sur *Écrits poétiques*), *Sitaudis.fr Poésie contemporaine*, 2009. En ligne : <http://www.sitaudis.fr/Parutions/ecrits-poetiques-de-christophe-tarkos.php>. Consulté le 20 juillet 2014.

judicieusement le malaise jusqu'ici ressenti lorsqu'il s'agit de faire une recension des paternités ou parentés qui sont accordées à l'œuvre de Tarkos :

Pour décrire « le style de Tarkos », poètes et critiques ont construit, selon des appariements plus ou moins pertinents et hétérogènes, des parcours interprétatifs généreux mobilisant des œuvres multiples. Des comparaisons prégnantes ont été établies avec des auteurs tels que : Gertrude Stein, Kurt Schwitters, Artaud, Beckett, Michaux, Guyotat, Cadot, Ponge, Oskar Pastior, Prévert, Perec. Outre qu'ils renvoient à des aires et à des genres plus ou moins distants, ils témoignent d'un imaginaire classificatoire très carpe et lapin fondé sur la comparaison et l'exemplification. L'œuvre est éclairée par une lignée d'ascendants qui identifient par approximations successives des impressions de lecture. L'utilisation de ce procédé de qualification montre des conceptions tant précises que restrictives concernant les auteurs mentionnés.

À la différence de Hanna, Lequette ne prête pas une autonomie créative au poète qui serait isolée de toute histoire littéraire et langagière. La réserve qu'il formule est basée sur plusieurs éléments de réflexion qui traduisent un inconfort : comment se fait-il que l'on cherche aussi massivement à jumeler le style ou l'esthétique de Tarkos avec autant de voix et de formes qui, bien qu'elles recèlent certainement des parentés, ne forment, en l'absence d'interprétations, qu'une prolifération de couplages imprécis ? Cette approche de l'œuvre ouvre tant de possibilités de rapprochements, circonscrits à tel ou tel critère esthétique, qu'elle ne peut mener qu'à une sorte de *fractionnement* de l'œuvre, laquelle n'est plus considérée dans son économie totale.

La réserve émise par Lequette a choqué Xavier Girard, qui critique à son tour les *Écrits* de Tarkos, dans la revue électronique *J.S.O*⁶⁴. Ce dernier y oppose sa vision de l'œuvre tout en déconstruisant l'article de son confrère. Concernant la position que

⁶⁴ Xavier Girard, « Les Écrits poétiques », *J.S.O. (Journal-Sous-Officiel)*, Ventôse, 2009, n° 39. En ligne : <http://journalsousofficiel.free.fr/jso/j39/jso39.htm#tarkos>. Consulté le 20 juillet 2014.

Lequette tient dans la citation ci-haut, Girard rétorque :

Lequette disserte sec sur le « style de Tarkos » en rejetant d’abord la théorie des « comparaisons prégnantes », Lequette dixit, qui ne les trouve pas si prégnantes que ça, dont Tarkos est habituellement habillé [...] ⁶⁵. Lequel Lequette donc de considérer de haut de sa petite dunette académique les « approximations successives » et autres « impressions de lecture » qui conduiraient à « négliger toute déontologie » (rien moins) en assignant l’œuvre de Tarkos dans une sorte de cabanon du côté de chez Chaissac à la limite de l’Art brut sans daigner désigner au passage les auteurs de si improbables biffures.

Girard, à la fin de l’extrait, ne critique plus *Écrits poétiques*, mais il s’oppose en bloc aux positions de Lequette – et même à son savoir académique. Lequette ne rejette pourtant rien. Sa lecture des *Écrits* est effectivement soutenue par des bases théoriques (les travaux sur la sémantique du style de François Rastier), mais cela ne mérite probablement pas un reproche. Le blâme formulé finement par Lequette est pourtant clair : pour que les comparaisons « filiales » ou esthétiques tiennent la route, elles doivent être étayées ; ainsi listées, elles restent approximatives et hétérogènes et ne sont pas très profitables à la compréhension ou à la connaissance de l’œuvre. Lequette ne prétend pas pour autant que la poésie est issue d’un « Art brut », ce qui serait davantage la position de Hanna.

Cette tendance de la critique met en valeur la pluralité de l’œuvre de Tarkos,

⁶⁵ Il récupérera le sommaire de Lequette, mais ajoutera aussi une quinzaine d’auteurs, comme s’il s’agissait de renchérir : « et pourquoi pas Thomas Bernhard, et W. Burroughs et Julien Blaine et Denis Roche et Charles Pennequin et Valère Novarina et Vincent Tholomé et Nathalie Quintane ou, rare écrivain français à les écouter voir : “Gubaidulina, Nono, Lachenmann, Ligeti, Xenakis, Saariaho, Tiensuu” dont il dresse la liste dans *Anachronisme* à cause du “poids net” et de la “conscience aiguë” de la “matière musique” qui s’enclenchait là directement “dans le tas” du texte. Mais aussi La Monte Young, Aperghis, Morton Feldman, George Crumb, John Cage, Steve Reich et les images de Martin Parr et Nan Goldin aimés du poète, lesquels, Lequette, auraient pourtant fait bonne mesure. »

ses changements de registres et sa richesse formelle, qui forcent peut-être une telle inclination à la recherche de parentés issues d'œuvres d'auteurs déjà connus et reconnus. Tout en restant avisé que cette démarche est impressionniste, la fonction de ce genre de repérage est d'offrir en biais une esquisse du projet et des intertextualités potentielles à creuser. De plus, il est possible que cela ait comme avantage de stimuler la recherche et l'examen des pistes sillonnées par ce repérage initial. Après tout, des essayistes et poètes comme Prigent et Espitallier ont contribué à situer rapidement l'œuvre de Tarkos dans le champ en se faisant les défricheurs d'une œuvre contemporaine dont la « nouveauté » leur a paru inouïe.

Chapitre 2
Autour de deux lieux communs :
Reposséder le sens plutôt que le vider

Dans la foulée de la réception critique que nous venons de parcourir, il nous apparaît important de circonscrire deux de ses lieux communs interprétatifs qui tirent une conclusion semblable. Dans un premier temps, nous traiterons l'idée voulant que la répétition ait comme effet de vider la langue et par extension la poésie de sa capacité de signifier. La deuxième observation est le corollaire de la première : l'autoréférentialité de l'œuvre contribuerait à sa négativité. Ce faisant, l'analyse de ces interprétations nous servira à marquer certains points de désaccord avec eux, lesquels seront utiles pour positionner des éléments essentiels pour la poursuite de notre étude.

2.1 *Poétique tautologique et évidemment sémantique : répéter, vider*

L'aspect de la poétique de Tarkos qui frappe le plus au premier abord est sûrement la répétition et la tautologie¹. Nous regrouperons certaines interprétations de la critique autour de la répétition, laquelle relèverait le plus souvent pour elle de la tautologie et provoquerait un évidement sémantique.

Quand Prigent dit que la langue est « giratoire », cela signifie qu'elle tourne sur elle-même et devient son propre pivot, sans pouvoir indiquer une direction vers laquelle avancer : « la phrase ressassée et précipitée semble n'avoir d'autre but que de

¹ *Infra*, troisième partie. Les modalités de la répétition chez Tarkos sont multiples. En général, la notion de variation s'applique plus souvent au fonctionnement énonciatif chez lui et elle contribue à faire entendre une certaine mélancolie.

vider le sens qu'emporte sa mécanique² ». La langue de Tarkos piétine parfois et les répétitions tautologiques laissent croire qu'elle stagne. Une analyse textuelle plus exhaustive montrera que, par l'usage de la variation, l'énonciation *avance* pourtant, et dans cette mécanique même le sens s'agrippe : « le sens formel³ », un sens qui est rythmique, qui émerge au détour d'une phrase certes répétitive (qui reprend à quelques différences près le ou les syntagmes précédents, créant des chaînes ou des séries), mais dont la syntaxe remodelée indique une autre saisie du réel. Si la langue de Tarkos répète quelque chose, c'est justement la saisie ; il rejoue la proposition avec les mêmes composantes, mais avec de légères variations, la saisie du monde se recompose et l'énonciation progresse.

Tout comme Prigent, la critique a défini la langue, l'énonciation ou la poétique de Tarkos tour à tour comme étant « giratoire⁴ », faite de « répétitions à la Gertrude Stein⁵ », comme une « logorrhée réitérative⁶ », une « “rythmique

² Christian Prigent, « Inquiéter l'idylle ahurie entre choses et langue », *Le Monde* (dans le cadre du Printemps des poètes), 12 mars 1999. Une version électronique est disponible sur *remue.net*. En ligne : <http://remue.net/spip.php?article245>. Consulté le 20 juillet 2014. Prigent parle ici précisément de *Caisses*, mais cette lecture se répète dans plusieurs textes de l'essayiste.

³ Nous empruntons l'expression attribuée à Jacques Roubaud que reprend Jean-Claude Pinson dans *Sentimentale et naïve* : « du “sens formel”, du sens “créé par la mémoire et le rythme, par la *forme poétique*” » (*op. cit.*, p. 60). L'auteur indique qu'il rejoint la notion de *signifiante* présente chez Michel Riffaterre, Julia Kristeva ou Henri Meschonnic. Par la suite, Pinson parle davantage du mécanisme qui porte le sens, un sens plus formaliste, tel que perçu chez Gertrude Stein. Il sera intéressant de voir de quelles façons et à quels moments les différents niveaux sémantiques se rencontrent chez Tarkos.

⁴ Jean-Michel, Espitallier, *Caisse...*, *op. cit.*, p. 219.

⁵ Bertrand Laverdure, « La pensée liquide » (sur *Anachronisme*), *Spirale*, n° 183, mars-avril 2002, p. 9.

⁶ Renaud Ego, « Poésie-infinie-réalité », *loc. cit.*, p. 187.

obsessionnelle” » ou encore une « poésie “répétitive”⁷ ». Le plus souvent, les propositions aboutissent au raisonnement d'évidement sémantique : « le sens n'encombre plus le dire⁸ » ; « [il] ne cherche pas à tirer de la manipulation rhétorique des effets de sens frappants : il use plutôt le sens [...] il vide la capacité de signifiante des segments mobilisés⁹ ».

Parallèlement, des textes nuancent ces positions, notamment ce compte rendu de *Oui* écrit par Bertrand Verdier :

Il conviendrait sans doute d'évoquer à propos de Tarkos la théorie de la pâte-mot, ses écholalies et répétitions, la façon si singulière qu'a son écriture d'épuiser le mot dont elle se saisit, de l'accommoder tour à tour sujet, verbe, complément, de l'adjectiver... L'enjeu cependant d'une telle pratique d'écriture est ailleurs, moins en ce que Tarkos donne à lire qu'en ce qu'il n'écrira pas. Des quelques livres qui commencent à paraître ici et là, *Oui* est le premier qui propose comme une théorisation du travail que nombre de revues depuis un certain temps déjà publient¹⁰.

L'auteur reprend le postulat de la répétition qui « épuise le mot dont elle se saisit », mais indique qu'elle a pour fonction de rendre perceptible que quelque chose nous échappe. À la lumière de la parution de *Oui*, il affirme que le travail repose maintenant sur un support théorique, comme si Tarkos, à force de publier des textes, à force de s'exposer et de donner à son travail une amplitude, laissait peu à peu percevoir une entreprise aux fondements plus raisonnés que ce qu'elle laissait alors

⁷ Jean-Claude Pinson, *Sentimentale...*, *op. cit.*, respectivement p. 126 et 143.

⁸ Renaud Ego, *loc. cit.* Ou bien l'auteur parle d'un « minimalisme sémantique » (p. 186).

⁹ Christian Prigent, « Préface » (*ÉP*, 17).

¹⁰ Bertrand Verdier, « Tarkos/Tarkos » (sur *Oui*), *Prétexte*, n°12, hiver 1997. En ligne: http://pretexte.perso.neuf.fr/ExSiteInternetPr%C3%A9texte/revue/critique/notes-de-lecture_fr/notes-de-lecture/tarkos_oui.htm. Consulté le 20 juillet 2014.

paraître dans sa pratique.

Dans la préface des *Écrits poétiques*¹¹, Prigent insiste particulièrement sur la poétique qui aurait comme incidence l'évidement sémantique. L'effet d'« évidence », le fait qu'il y ait d'après lui peu de « sens caché » (13) ou « crypté » (14) chez Tarkos, naît entre autres d'une « manipulation rhétorique » (par les différentes formes de répétitions, de la litanie au radotage, dit-il encore) qui « use le sens [...], vide la capacité de signifiante des segments mobilisés » (17) du fait que le mouvement de l'écriture éclipserait son objet. Pour Prigent, le sens s'évanouit derrière le style. Il arrive pourtant que l'essayiste se contredise en écrivant par exemple : « Les poèmes de Tarkos ne disent pas rien¹² » (19). Cette ambivalence entre une lecture « insignifiante » et « signifiante », aller-retour perceptible également dans la critique, est symptomatique de deux choses. D'abord, d'une œuvre poétique qui résiste aux interprétations binaires, comme celle qui sous-tend que l'usage de la répétition, par l'accumulation, serait corollaire de la fuite du sens. Considérant que la poétique de Tarkos est non homogène, que l'énonciation se décline sur divers plans, il est difficile de souscrire à l'idée d'une sorte de rhétorique de l'insignifiante qui tourne à vide. Ensuite, une telle position interprétative révèle une vision du sens ponctuellement appauvrie. De quel sens ou de quelle signifiante est-il question ? Fait-on allusion à un

¹¹ Christian Prigent, « Préface. Sokrat à Patmo » (*ÉP*, 9-23). Les prochaines citations de la préface seront insérées entre parenthèses dans le corps du texte afin d'alléger la lecture.

¹² Prigent nuance ensuite son propos et dit que les poèmes ne parlent « de rien », car ils parlent d'eux-mêmes, métapoétiquement. Nous y reviendrons dans la section suivante. Il écrit aussi, sans s'y attarder, que Tarkos parle également du monde, que ses poèmes « montrent effectivement un monde » (19). Dans l'esthétique totalisante se trouve effectivement une forte tendance à l'inventaire, au bilan et à la somme.

sens qui serait limité à la référentialité ? Un sens qui « se vide » ou « est vidé » par une mécanique énonciative répétitive pointe vers la teneur référentielle de la langue. Cela nous amène à formuler ces interrogations qui parcourront notre thèse. Que fait-on de la signifiante qui passe dans la mobilité rythmique, dans la motilité pulsionnelle et les affects présents dans la performativité d'une langue répétitive ? N'y a-t-il pas chez Tarkos une tentative de « repossession du sens¹³ » qui passe par un rapport au monde sensible, et ne devrions-nous pas en étudier les manières ? Le sens dont il est question a plutôt à voir avec une médiation entre le sujet, le monde et la langue, que l'on pourrait qualifier de cognitive ou de phénoménologique, au-delà d'une adéquation entre la langue et le sens référentiel. Le répétitif tautologique ou variationnel montre un traitement du réel plus proche d'une *praxis* que d'une représentation, qui implique une question de méthode :

Elle [la répétition] ne vise pas à vider la phrase de son sens, ou à jouer de sa pure musicalité, mais à structurer une collection de potentiels permettant de démultiplier les *relations à*, les *accès vers* [...] ¹⁴.

Lequette s'en prend à cette lecture de l'évidement sémantique et propose, comme nous tenterons de le faire à notre tour, de voir en cet effet répétitif une positivité plutôt qu'une négativité.

À défaut de voir la répétition qui vide, il nous apparaît plutôt que la répétition emplit. Elle s'inscrit chez Tarkos dans une esthétique totalisante qui est aussi une

¹³ « À l'opposé des deux formes traditionnelles de réalisme, empirique et transcendant, pour lesquelles le sens est une représentation (il est extrinsèque) et le langage un instrument de représentation, la poésie de Christophe Tarkos amorce une repossession du sens dans le domaine du sens et donc du monde où nous vivons. » (Samuel Lequette, « Lire Tarkos », *loc. cit.*)

¹⁴ *Id.*

esthétique de l'excès ; elle veut ériger, accumuler ; compulsivement elle veut reposséder le sens, le déjouer, le délier et non pas le vider, le faire fuir ou disparaître. La somme magistrale que composent les variations « du même » ou du semblable chez Tarkos se construit dans la multiplicité, les rapports sémantiques ne cessent de se construire et de se reconstruire. La représentation se précise non par l'accumulation de microdétails ou d'images, mais par la refonte constante des syntagmes qui transmet une multitude de visions et d'angles du réel.

Notre thèse vise à montrer cette importance du sens dans la pratique poétique de Tarkos – son exigence, sa recherche –, tel qu'il l'énonce lui-même à plusieurs reprises et de diverses façons. Tarkos nous semble avoir une conception du sens flexible, qu'il associe d'ailleurs à la notion de vérité, dont l'occurrence est aussi notable dans son œuvre. Le sens, la vérité et le support sont des notions qui sont reliées et mettent de l'avant une quête de signifiante, qui se conjugue avec des exigences fonctionnelle et réflexive.

Si le sens est référentiel et lié à la reconnaissance du monde, l'énonciation répétitive crée un mouvement de surplace qui finit par surchauffer et abolir la capacité même de signifier, à la fois dénotative *et* connotative. En élargissant la notion de sens vers les sphères rythmiques, sensibles et même affectives, on ne peut plus parler d'évidement sémantique. Car Tarkos, dans cette rhétorique variationnelle, véhicule un sens qui est lié au temps, au corps, à une heuristique langagière et à un traitement du monde qui n'est pas unilatéralement lié à la représentation et à la

reconnaissance. La « rémunération¹⁵ » de la langue – à entendre dans le sens d'un enrichissement – qui passe par l'usage de la répétition donne ainsi une extension de la catégorie « sens » ; le sens n'est pas vidé, il est lui-même « rémunéré » :

Il faut répéter. Il faut répéter les mots, les phrases, les blocs de mots, les séquences de phrases. Il faut répéter pour poétiser la langue. Il faut répéter parce qu'il n'y a qu'une poétisation de la langue qui libère la langue des mécanismes de pouvoir qui rabattent la langue sur la signification. Signifier, toujours signifier, tel est l'impératif du pouvoir [...]. La seule issue, pour la poésie, c'est de faire fuir la langue. Comment la faire fuir ? En inventant dans la langue des biais, des plis, des options qui ne tombent pas sous le coup de l'exigence de la signification, mais qui cependant ne renoncent pas au sens¹⁶.

Christophe Fiat évoque des propos que tient Tarkos lui-même concernant la poétisation de la langue qui passerait, entre autres, par l'usage de la répétition, car la langue, d'après lui, « se répète poétiquement » (*MLP*, 10). La formule « la seule issue, pour la poésie, c'est de faire fuir la langue » pourrait d'ailleurs être comprise comme une tentative de faire fuir la langue normative, ou celle du pouvoir, attachée à une signification tout aussi normative, de lui imposer des « plis » et « biais », c'est-à-dire de lui ajouter des sillons, une dimension supplémentaire et non pas comme une fuite qui irait dans le sens de la « disparition » négative. Il pourrait aussi s'agir de faire fuir la langue au sens de « déborder », une action que l'on rencontre chez Tarkos, mais qui est loin de ne jouer qu'un rôle rémunérateur dans l'esthétique totalisante.

¹⁵ Nous renvoyons à l'acception mallarméenne dans « Crise de vers ».

¹⁶ Christophe Fiat, *La Ritournelle. Une anti-théorie*, Paris, Léo Scheer, 2002, p. 101-102.

2.2 Tarkos ne nous parlerait que de la langue : autoréférentialité, négativité et bibelot aboli

Nous avons relevé jusqu'ici que la figure de la répétition était considérée par la critique comme une tautologie et qu'elle menait à postuler un évident sémantique. Dans une perspective structuraliste, l'autoréférentialité poétique peut être envisagée sous l'angle de la négativité. La teneur réflexive de l'œuvre – même sa teneur poétique –, la refermerait sur elle-même, car elle ne ferait que montrer ses jeux formels, langagiers, c'est-à-dire son autonomie et celle du signifiant dépris du signifié¹⁷. En se coupant d'un renvoi au dehors, il y aurait une certaine libération de l'œuvre et parfois, à l'extrême, une sorte d'*abolition* de toutes contraintes sémantiques. Au plus simple, c'est dire que, par sa nature théorique, une œuvre « ne doit pas sa cohérence à son adéquation à une réalité observable, mais à la rigueur de ses articulations internes¹⁸ », pour reprendre la formule de Vincent Kaufmann parlant du « discours réflexif » du théorique.

Si nous réduisons le raisonnement à son expression la plus élémentaire, certains commentateurs soutiennent que Tarkos ne nous parle que de la langue et que, dès lors, cette autoréflexivité fait du projet poétique une autre « scène » de l'inadéquation entre la langue et les choses, jouant la crise de la représentation. Ce genre d'hypothèse de lecture a tendance à esquiver tout un pan de l'œuvre qui montre

¹⁷ Alors que le signifiant est plus près de la matérialité de la langue et du son, du « tissu littéral », le signifié est « par extension signification et sens ». (Vincent Kaufmann, *La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2011, p. 104.)

¹⁸ *Ibid.*, p. 48.

une ambition claire : celle de s'agencer positivement au monde et au réel et de le traduire dans une esthétique – ce que le théoricien chez Tarkos poursuit entre les lignes, nous le comprendrons ultérieurement. Cet agencement d'ordre macrocosmique n'exclut pas un autre agencement, microcosmique, qui concerne le sujet, sa « tête » ; si « la tête est un poème », tel que Tarkos l'écrit dans la « préface¹⁹ » du cahier *Baroque*, et que le « monde [est] moins baroque que votre tête » (*B*, 66), il devient nécessaire que la poésie rende compte non seulement du monde baroque, mais aussi de la « tête ». Cela nous renvoie à un réel interne, tout aussi difficile de saisie que celui que l'on décrit toujours comme externe, au dehors. Le réel est partout à la fois et constant ; il est quelque chose comme une matière mobile qui vient dans tous les sens, qui est en continu. Dans « Pupe fan min », Tarkos écrit à juste titre que « tout est en train²⁰ » (*MC*, 81). Ce n'est pas seulement la langue qui faillirait à représenter « tout », mais le sujet même qui ne peut le percevoir que par fragments, alors qu'il est un flux débordant et ne s'arrête pas. Il s'agit de voir comment « apparaît » le réel chez Tarkos et si ce dernier ne le traite justement pas à même les visions conflictuelles qu'il inspire, entre les mainteneurs d'une approche du réel qui est « soustractive²¹ » et les conceptions du réel qui est matière et énergie, qui

¹⁹ Faite de deux pages manuscrites qui, indique-t-on, étaient une lettre adressée à Julien Blaine.

²⁰ « Je pars courir dans tous les sens. Pour aucune raison valable. Mais il n'y a pas que moi qui suis en train, tout est en train. » Le double sens de « être en train » (être dans la locomotive qui avance et être en train de faire quelque chose) indique une progression, que ce soit de lui ou de « tout », et dans ce cas-ci « tout » pourrait être le monde, le réel. *Infra*, chapitre 6.

²¹ L'expression utilisée par Alain Badiou – « une approche soustractive du réel » – nous ramène à la somme des échecs et impossibilités qui surgissent « devant » le réel. (Alain Badiou, « Avant-gardes », *Le Siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2005, p. 185.)

est toujours *là*²².

L'autoréférentialité est une notion qui fédère plusieurs aspects de l'œuvre et renvoie aussi à la négativité sémantique abordée plus haut. Nous pensons à Christian Prigent qui écrit, dans « Évidante évidence » : « Là encore Christophe Tarkos nous parle de la langue, et peut-être ne nous parle que de la langue. Il règle des phrases hoquetées, ressassées ou ironiquement précipitées – qui vident le sens dont elles pourraient être chargées²³. » Bien que l'affirmation concerne précisément des « performances » orales de Tarkos dont il retrace certains extraits, Prigent en reprend la teneur au sujet du caractère « *text-building* » de sa poétique :

Si alors il nous dit quelque chose, c'est comment naît la phrase, comment elle va, comment s'enroule le phrasé, comment une langue poétique s'engendre à même la voix, comment elle se retourne sur elle-même, *s'auto-commente, se mord la queue, s'amuse et s'abolit – souffle des bulles agoniques d'inanité sonore*²⁴.

Ainsi dit, l'autoréférentialité de Tarkos passe dans sa poétique et dans une démarche autotélique, laquelle atteint un autre seuil : celui de s'abolir. Doit-on interpréter qu'avec le sens qui s'abolit dans son enroulement, *toute* la langue s'abolit dans l'inanité sonore ? Il faut à notre avis regarder du côté de l'inscription du vers de

²² Nous pensons ici à la réflexion de Laurent-Michel Vacher dans *Pour un matérialisme vulgaire*, sur le « ça-de-réel », qui est envisagé comme une matière-énergie qui est partout, dans tous les sens, qui n'est ni particulièrement externe ou interne, ni « caché ». Il résisterait pour ces raisons aux différentes lectures d'une métaphysique négative. (Laurent-Michel Vacher, *Pour un matérialisme vulgaire*, Montréal, Les Herbes rouges, 1984.)

²³ Christian Prigent, *Salut les modernes*, *op. cit.*, p. 85.

²⁴ *Ibid.*, p. 86. Nous soulignons. Voici ce qui semble la version initiale de cette même citation, dans la préface de *Morceaux choisis* : « En somme il ne dit rien. Il dit seulement comment va la phrase. Il nous dit : «Voyez comment va cette phrase», comment elle vient, se ressasse, fait sa bulle d'inanité sonore, balbutie son bibelot, s'amuse – et s'abolit. » (*MC*, 11) Il la reprend aussi dans *Java* (n° 16, hiver 1997-98, p. 109.) Prigent renvoie sans contredit au vers de Mallarmé : « Aboli bibelot n'inanité sonore » (« Ses purs ongles... » [1887], *Œuvres complètes*, *op. cit.*)

Mallarmé dans la citation de Prigent : « aboli bibelot d'inanité sonore ». Dans la version antérieure du sonnet datant de 1868, intitulée *Sonnet allégorique de lui-même*, le vers allait ainsi : « Insolite vaisseau d'inanité sonore ». Dans la structure du poème, il renvoie au fameux mot du vers précédent, « ptyx²⁵ », dit hapax et souvent déterminé comme un « mot total » :

sans signification, il n'est avéré dans aucun dictionnaire, il ne doit son existence qu'à la valeur de son timbre, justifié par la rime, gratuite, mimétique ; il est « aboli bibelot d'inanité sonore ». Sonorité pure, formelle, il s'impose comme un silence, immédiatement sémantique²⁶.

« Ptyx » en tant que « bibelot d'inanité sonore » témoigne de façon paradoxale de sa stérilité comme mot-unité fermé et il rappelle l'artifice que peut représenter la rime. Dans l'économie du poème, est-il possible de dire que le poète lui confère un rôle et un sens d'envergure, celui de faire miroiter en son sein tout le mystère de la langue ? « Ptyx », seul, peut effectivement réfléchir sa propre abolition (une abolition qui serait plutôt limitée, comme il ne réfère à rien sauf au son), mais le fait qu'il soit impliqué dans la structure du poème, une unité qui dépasse la sienne, accolé aux autres mots et vers qui entrent en relation pour décrire une scène, un lieu et même un contenant²⁷, invite à le lire comme un désir de signifier. Érudit, le commentaire de Garnier réunit aussi plusieurs analyses et prouve bien l'impossibilité d'une abolition

²⁵ « Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx ». Dans les deux versions, le vers se termine par « nul ptyx ».

²⁶ Éric Garnier, *Le Sonnet en x de Stéphane Mallarmé. Commentaire*, Billère, Vallongues, 2003, p. 36.

²⁷ La lecture de Garnier nous prouve cela : « ptyx » est d'une certaine façon « posé comme un équivalent à rien, à "nul" » (*op. cit.*, p. 37), mais il « existe » dans le contexte d'un rite funéraire (p. 40) ; une hypothèse récurrente veut qu'il soit issu du grec « ptux » signifiant un vase dans lequel puiser, renvoyant dès lors à l'« onyx » étant lui-même une sorte de calice (p. 61)... Ainsi on peut interpréter « ptyx » comme ce qui contient, ce qui peut transporter... du sens.

qui ne fasse subsister que le son pur. Le poème dans sa globalité lui rend une multitude de sens, de là sa richesse. Sa capacité de signifier ne cesse de croître. « Mallarmé démontre [...] que l'élection qu'il fait des mots excède leur sémantisme apparent [...] », écrit encore Garnier²⁸.

Par conséquent, il nous apparaît surprenant de lire ce vers de Mallarmé à travers cette description de la poétique de Tarkos chez Prigent, alors que, si « abolition d'un bibelot d'inanité sonore » il y a, provenant de la répétition tautologique, ou associée à une poétique autoréflexive (et non pas d'un sonnet autoréflexif qui a une cohérence interne virtuose²⁹), l'abolition entendue par Prigent est bien différente. L'essayiste se réfère sûrement aux interprétations du poème de Mallarmé qui en font l'incarnation d'un repli sur lui-même, d'une autosuffisance poétique, d'une « hypostas[e] de la Forme³⁰ » ou d'une incarnation même de la « disparition élocutoire³¹ ». Comme si Tarkos, seulement par certains effets énonciatifs d'autoréflexivité, parvenait à recréer un repli similaire, cette autosuffisance de celui qui reste « sur sa propre scène ».

La formule-choc et inspirée de Prigent fait bien sûr l'intérêt de ses essais.

²⁸ *Ibid.*, p. 73.

²⁹ Les effets autoréflexifs du sonnet chez Mallarmé sont autant structurels, formels, sémantiques, symboliques, etc. Nous ne pouvons évacuer cette virtuosité du travail poétique.

³⁰ « Nous nous intéresserons au point ultime de cette investigation, d'hypersymbolisme, qui aboutit à cette conclusion que ce "*sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons*" hypostasie la Forme, que là réside sa finalité, s'il en est une. Tout, en effet, concourt à la réflexion de la forme sur elle-même [...] » (Éric Garnier, *Le Sonnet en x...*, *op. cit.*, p. 27-28).

³¹ Vincent Kaufmann explique bien que la supposée « mort de l'auteur » prendrait une de ses sources dans cette « disparition élocutoire » mallarméenne, qui devient fédératrice d'une autonomie du langage et de l'œuvre. Elle aura une fortune évidemment très importante à la fois chez Roland Barthes, Jacques Derrida, Julia Kristeva ou Michel Foucault. Voir *La Faute à Mallarmé*, *op. cit.*

Tarkos ne traite pas seulement de la langue, pas plus qu'il la montre seulement s'abolir dans sa sonorité, hors du transport du sens, dans une sorte de *ptyx*. Il est vrai que Tarkos traite abondamment de la langue et de sa langue ; à travers elle il discute de la langue communicationnelle qui est normative et qu'il faut travailler avec acharnement afin de la rendre poétique. Il nous parle aussi ce faisant de bien d'autres choses, comme le souligne Jacques Roubaud dans une prise de position connue qui conteste la réduction de la réflexivité à sa fermeture sur elle-même :

La littérature parle du langage en parlant d'autre chose, ne parle d'autre chose qu'en parlant du langage [...]. Et ceci sépare nécessairement la littérature de la science du langage ; la littérature de la science de la littérature [...] en dépit des grands rêves réducteurs³².

Tarkos s'intéresse en fait à « plusieurs » langues, car la langue serait faite de différents états, registres et tons qui s'emboîtent dans les mouvements énonciatifs, dans les flots de paroles. Mais il nous apparaît que la force de son rapport autoréférentiel est justement dans ce que Prigent appelle le *text-building*, c'est-à-dire la dimension poétique de son travail, qui fait se combiner la conceptualisation et la fabrication, dimension qu'il élabore dans sa théorie du langage.

L'édification de ce qui a une portée théorique, ce qu'elle promet, s'oppose à tout effet immédiat de stérilité, sonore ou sémantique. Ce que l'on nomme « idiotie », « facialité » ou « naïveté bon enfant » sont des effets ponctuels d'une poétique qui érige, à travers une esthétique totalisante, nombre de chaînes de signifiante qui dépassent ainsi le paradigme même de négativité. Il faudra se demander si ce dernier

³² Jacques Roubaud, « Quelques thèses sur la poétique », *Change*, n° 6, Paris, Seuil, 1970, p. 10-11.

n'est pas inopérant chez Tarkos et s'il ne s'agit pas plutôt de la présence d'une thématization de la négativité langagière dans son œuvre.

Chez Tarkos, il est tentant de prétendre que les « mots [sont] comme des carcasses à manipuler comme objets bruts³³ » et de prétendre qu'ils sont séparés de tout « dehors » et de poursuivre le raisonnement en affirmant que Tarkos, par conséquent, ne nous parlerait que de la langue, en restant sur « sa propre scène » tel un insulaire. Cet état langagier formaliste peut être perçu chez Tarkos dans les effets de soliloque. Le poète ne mime pas seulement comment vient la phrase et où va son souffle, il nous parle de sa langue comme telle, entre autres dans des manifestes ; il ambitionne de la traiter métapoétiquement, d'inclure une conceptualisation théorique à même ce qui s'incarne. Bien que certains veuillent en faire un poète littéraliste, ironique, la quête théorique positive existe, d'autant plus qu'elle va de pair avec une quête esthétique. Bien sûr, elles cohabitent avec une bonne part de désordre, de chaos et d'hétérogénéité formelle et poétique. Mais comme Paul Otchakovsky-Laurens le disait³⁴, il ne faut pas oublier la teneur savante et érudite de la poésie de Tarkos. Cette dernière vise aussi un ordonnancement.

La poésie accueille bien le type de raisonnements qui soutiennent une inadéquation entre la langue et les choses ou une négativité mise en actes. Au début de son essai *Excès du roman*, Tiphaine Samoyault fait cette distinction importante

³³ Alain Farah, *Travail politique...*, *op. cit.*, p. 50. L'auteur relate cette interprétation de l'esthétique de l'œuvre qu'il met en lien avec le « sémiotique comic » dadaïste dont parle Jean-Claude Pinson dans *Habiter en poète* (Paris, Champ Vallon, 1995, p. 48).

³⁴ « Entretien avec Paul Otchakovsky-Laurens... », *loc. cit.*, p. 23-25.

entre les genres romanesque et poétique. La poésie aurait un « contenu » autopoétique plus « naturel » :

Le poème semble toujours porté par la question de ce qu'il est, question indissociable de la vertu performative de la parole poétique elle-même. Le roman s'interroge moins directement sur ses fondements [...] Même lorsqu'il s'accompagne de son effort théorique, il ne peut être absolument autopoétique³⁵.

La poésie rend ainsi possible un « redoublement », ajoutera-t-elle. La lecture de Prigent est influencée par une lignée de pensées théoriques issues d'une crise de la représentation³⁶. Marquée par les axiomes lacaniens qui soutiennent que les mots et les choses sont intrinsèquement séparés puisque le réel est non symbolisable, le langage et le sujet ne peuvent que mentir et « le manquer ». Il faut rappeler qu'au-delà du constat d'un réel toujours manqué « qui subsiste hors de la symbolisation³⁷ » et d'une langue-leurre, il s'agit pour Tarkos de *faire avec* cette forme de « structuration » ou de mise en ordre défailtantes du réel et de trouver certaines stratégies d'accès à ce réel – et peut-être d'échouer. La recherche de vérité chez Tarkos ne passe pas par une représentation fidèle du réel. Chez Lacan se trouve une distinction, que nous considérons comme éloquente, entre le langage et la parole, la parole étant toujours plus près d'une subjectivation. Est-ce à dire qu'elle est plus près du réel ? « On voit donc l'antinomie immanente aux relations de la parole et du langage. À mesure que le langage devient plus fonctionnel, il est rendu impropre à la

³⁵ Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, *op. cit.*, p. 9.

³⁶ Nous apporterons bientôt les nuances nécessaires au survol historique de cette « crise » qui évolue temporellement et épistémologiquement. *Infra*, deuxième partie.

³⁷ Jacques Lacan, *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1966, p. 386.

parole, et à nous devenir trop particulier il perd sa fonction de langage³⁸. » Cette antinomie existe chez Tarkos et certains des principes qu'il formule nous font croire que la langue poétique se situe davantage du côté de cette parole rendue si particulière qu'elle en perd presque sa fonction de communication. Et c'est dans cette même parole que s'expriment des failles et des symptômes, que se répètent des syntagmes, qu'émerge une vérité du sujet et qu'une absence de censure opère, comme dans la cure psychanalytique.

Dans son œuvre, Tarkos fait montre à plusieurs égards d'une certaine inquiétude face aux limites de la langue, mais aussi d'un intérêt pour elles – ce qui nous semble suffisant pour justifier un retour historique sur la « crise de la représentation » et sur plusieurs discours autour de la question langagière, de Platon à Mallarmé, jusqu'à Saussure. Sa réflexion n'en fait pas un poète de l'inadéquation langagière pour autant. Montaigne décrivait en d'autres temps l'immotivation de la langue : « Il y a le nom et la chose ; le nom, c'est la voix qui remarque et signifie la chose ; le nom, ce n'est pas une partie de la chose ny de la substance, c'est une pièce estrangere jointe à la chose, et hors d'elle³⁹. » La chose, hors de tout cratylisme, est envisagée dans une suffisance presque ontologique. Cela est d'ailleurs tout à fait central dans le discours poétique : la chose malgré son nom, peut continuer à être « remarquée ». Il faut seulement des efforts, soutient Tarkos. Des efforts qui se

³⁸ *Ibid.*, p. 297.

³⁹ Michel de Montaigne, « De la gloire », *Essais*, livre II, ch. XVI, Villey, Paris, PUF, 1978, t.I, p. 618. (Cité par Michel Jarrety, dans *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1991, p. 27.)

traduisent par un appareillage de procédés et de stratégies, qui tient aussi du style, du rythme et des formes.

Dans un texte hommage à Tarkos paru dans *Action poétique*, Philippe Boissard affirme que, malgré la répétition d'une matière langagière qui se génère presque par algorithme, il ne faut pas réduire la poétique de Tarkos à une seule négativité « formaliste » qui serait de l'ordre de la fermeture et de la disparition de la signifiante :

[...] alors que la poésie moderne a posé le langage comme ce qui se brise sur le réel, venant témoigner de l'aporie du dire, se disposant en confrontation au trou (au -1) qui est à la fois supposé et interdit de langue, l'articulation de Tarkos se pose à distance de ces positions, créant par la continuité de l'articulé le miroitement d'un sens qui n'en finit pas de se présenter en tant que seulement ce qu'il y a à entendre, mais jamais clos, comme si, toujours, par le jeu de l'algorithme du *pâtemot*, il y avait toujours du reste à dire, la nécessité d'un *c'est-à-dire*, qui n'est ni extérieur au dire (le -1), ni à côté du dire (la chose), mais qui est le dire lui-même ; joie impérieuse à l'écouter, entendre le dire dans sa restance, à savoir dans la ligne toujours déjà à-venir de la vie du dire qui s'invente signifiante⁴⁰.

Tarkos ne nous parlerait pas seulement de la langue ni du dire ni de la pâte-mot ; Boissard remarque une donnée tout à fait essentielle de la poétique de Tarkos qui est sa mobilité et, comme il le dit, son « reste à dire⁴¹ ». Cette progressivité se perçoit même à travers le répétitif qui renvoie aux limites du langage face au réel, mais non

⁴⁰ Philippe Boissard, « D'un mot-au-mot poétique », *Christophe Tarkos (1963-2004), Action poétique*, n° 179, 2005, p. 27.

⁴¹ Nous avons cité Bertrand Verdier plus haut qui énonçait une idée semblable au sujet de la poétique de Tarkos, qui donne l'impression qu'il y a toujours quelque chose qui reste à écrire : « Il conviendrait sans doute d'évoquer à propos de Tarkos la théorie de la pâte-mot, ses écholalies et répétitions, la façon si singulière qu'a son écriture d'épuiser le mot dont elle se saisit, de l'accommoder tour à tour sujet, verbe, complément, de l'adjectiver... L'enjeu cependant d'une telle pratique d'écriture est ailleurs, moins en ce que Tarkos donne à lire qu'en ce qu'il n'écrira pas. » (Bertrand Verdier, « Tarkos/Tarkos », *loc. cit.*)

pas intrinsèquement à un écart entre le mot et la chose, plutôt à la nature transitoire du réel. Le réel ne serait pas seulement externe, mais il serait aussi ce qui se réverbère dans le sujet, qui s’emmêle à sa mémoire, à ses sentiments, à ses limites, bien au-delà du combat inhérent à l’usage des signes linguistiques. Le caractère variationnel et progressif de la parole chez Tarkos montre bien la nature transitoire du réel, mais les traces du discontinu sont nombreuses chez lui (la fragmentation, les digressions ou ruptures syntaxiques), créant des chocs constants. Si dans « la continuité de l’articulé [Tarkos crée] le miroitement d’un sens qui n’en finit pas de se présenter⁴² », que le dire n’est jamais clos et que la signifiante ne cesse de s’inventer, le rôle du fragment et des « blocs » dans l’esthétique de Tarkos, comme la répétition à certains égards, est de montrer cette collision constante entre le continu et le discontinu, mais surtout, de montrer qu’il ne peut être saisi que par découpages.

Ces mots de Vincent Tholomé pourraient chapeauter cette partie tant ils s’alignent avec notre appréhension globale de l’œuvre : « Ce que sont les poèmes de Tarkos : des actions, des désirs. Ce serait injuste de prétendre de ces mots et de ces phrases qu’ils ne sont que des assemblages sans complément d’objet⁴³. » Tholomé affirme ainsi que la négativité langagière, qui va dans le sens d’une inadéquation et d’un évidement sémantique, n’est pas centrale dans la poésie de Tarkos : les phrases et les mots « s’assemblent », dans le sens d’un agencement, à divers « compléments

⁴² Philippe Boisnard, « D’un mot-au-mot poétique », *loc. cit.*, p. 27.

⁴³ Vincent Tholomé, « Tarkos et compagnie », *TTC*, n° 3, 1997, p. 2-3.

d'objet », qu'ils soient de l'ordre du sens ou du réel. Ils ne sont pas « sur leur propre scène » et ils développent une relation de dépendance à quelque chose – que ce soit la vérité, le support, la mémoire, pour reprendre des motifs récurrents de l'œuvre. En somme, si Tarkos témoigne des limites, des failles et des seuils de la langue normative, il ne se complaît pas seulement à les montrer : le poète soutient qu'il faut *faire* avec elle aussi et pas seulement contre elle ; le poète conçoit une langue qui ne s'abolit pas devant le chaos ou la monstruosité du réel, mais qui s'essaie à les traiter. Pour ce faire, sa théorie du langage apparaît comme le moyen d'accomplissement idéal, positif et qui solidifie l'esthétique totalisante, laquelle en exécute certains principes tout en en fabriquant d'autres. La théorie ne fait pas fi des diverses limites négatives – Tarkos admet parfois que la langue ne peut pas, qu'elle glisse, qu'elle tombe dans des trous –, mais sans arrêt elle entre en conflit avec des tentatives répétées d'ériger, de totaliser, sans nécessairement être celle qui va combler quoi que ce soit ; il s'agit d'écrire avec les failles de la langue plutôt que de prendre le parti des stratégies d'évidement, de silence et d'absence.

Il nous apparaît que l'ambivalence entre les lectures de la signifiante et de l'insignifiante dans la critique s'accorde justement avec un conflit entre positivité et négativité qui est prégnant dans la réflexion de Tarkos. La théorie qui s'élabore de façon manifeste ou qui s'incarne dans les textes nous semble constituer un support de l'œuvre, dont Tarkos parle d'ailleurs lui-même, en ces termes, et en disant qu'il est essentiel à la poésie. L'intention de Tarkos est donc claire : faire de la langue imparfaite une langue poétique et transformer les limites poétiques en puissances tout

en développant cette dialectique entre les faiblesses et les pouvoirs. La théorie est une recherche, une enquête⁴⁴, mais c'est aussi un ensemble de descriptions, une synthèse totalisante sur ce qu'est la langue, ce qu'est sa langue, concrètement, physiquement⁴⁵, ce qu'elle fait, contient, supporte et ne supporte pas. Les pouvoirs poétiques chez Tarkos sont intermittents et, comme nous l'avons suggéré, cela a peut-être contribué à provoquer des lectures critiques qui naviguent entre l'évident et la repossession sémantiques. Cela n'est-il pas aussi lié chez lui à une conception très vaste de la langue qui va de l'outil communicationnel à la substance « matérielle », jusqu'à l'énergie énonciative et sonore⁴⁶ ? Cette intermittence entre les « pouvoirs » négatifs et positifs de la langue est peut-être en définitive ce qui génère l'écriture même.

⁴⁴ *Infra*, deuxième partie. Comme le propose Henri Meschonnic dans *Critique du rythme*, dans la mesure où l'activité poétique implique une activité théorique, qui expose les enjeux sémantiques, qui oblige une pratique historicisée de la langue et un rapport critique par rapport à elle. (Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*)

⁴⁵ Nous dirons que Tarkos élabore une physique de la langue plus encore qu'une « philosophie » de la langue, par exemple.

⁴⁶ Sans oublier que les acceptions de « langue, » « parole » et « langue poétique » ne sont pas systématiquement distinguées chez lui.

DEUXIÈME PARTIE
THÉORIE DU LANGAGE
Pour un support théorique.

Figures de la crise de la représentation et de la « pâte-mot »

[La poésie] est une activité de langage, un mode de signifier qui expose plus que tous les autres que l'enjeu du langage, son historicité, est le sujet, le sujet empirique comme fonction de tous les individus, hors du privilège grec du poète et du philosophe. Elle fait une exposition du sujet. D'où sa vulnérabilité [...].

Henri Meschonnic, *Critique du rythme*

Une théorie pour quoi faire ?

Alors que nous nous demanderons, dans la troisième partie de cette thèse, quelle est la mesure formelle de la totalité anticipée et créée par Christophe Tarkos en étudiant les diverses stratégies esthétiques et stylistiques qu'il déploie, cette deuxième partie permettra d'étudier une des stratégies devant le réel et son excès qui nous apparaît centrale : l'élaboration d'une théorie du langage. Non seulement elle rend possible une conceptualisation métapoétique de la totalité qu'elle rend plus intelligible, plus « abordable » (au sens de border la totalité), elle exhibe aussi les conditions de création et de fabrication de l'œuvre, tout en participant elle-même de l'ambition totalisante. Cette volonté de faire la somme passe aussi par l'examen de la langue et du langage, lesquels deviennent fondamentalement les supports d'une totalisation qui s'élabore de façon progressive et persistante dans l'œuvre.

Le poète, traducteur et poéticien Léon Robel, qui a fait partie de la revue *Change*, écrit que « [l]e XX^e siècle apparaîtra peut-être comme celui où l'homme

s'est avisé qu'il avait une langue dans la bouche¹. » La formule est éloquente. Le vingtième siècle est parcouru par des réflexions linguistiques et poétiques qui marquent un foisonnement de pratiques et de méditations d'ordre autoréflexif chez les poètes. Cela dit, ces réflexions ne datent pas du XX^e siècle et apparaissent chez ces derniers dès le XIX^e siècle :

Faire du langage son objet, en explorer les virtualités et le pouvoir : autant d'objectifs qui sont aussi ceux de la poésie et plus précisément de celle qui s'élabore simultanément à la linguistique, tout au cours du siècle [le XIX^e], dans l'espoir de « trouver une langue » selon la formule de Rimbaud².

Les poètes poursuivent l'objectif d'exposer les processus d'élaboration ainsi que les inadéquations présentes dans l'acte de représentation langagier. Après que l'on eut affirmé de diverses façons l'existence d'une spécificité du langage poétique, les poètes ont voulu préciser ce qu'était *leur* langue poétique et développer la « propre » spécificité de leur écriture.

Les manifestes de Tarkos cherchent justement à définir la spécificité de sa poésie. Ils s'élaborent sans visée programmatique ou didactique qui irait dans le sens de l'inauguration d'un mouvement littéraire. Ils ne visent pas non plus à valider sa pratique. Le poète, à travers un vaste constat décevant qu'il émet sur la langue et la poésie, va encourager une prise de parole poétique qui soit « bénéfique », « sensée » et même « supportée » – selon sa propre terminologie – par certaines prescriptions,

¹ Cité par Jacques Roubaud dans *La Poétique, la mémoire, op. cit.*, p. 82.

² Hugues Laroche, « Poésie de la linguistique : la tentation du dictionnaire », *Linguistique et poésie : le poème et ses réseaux, Semen*, n° 24, 2007. En ligne : <http://semen.revues.org/5933>. Consulté le 20 juillet 2014.

comme en témoigne ce qu'il nomme les « lois des phores », que nous interpréterons comme l'impulsion des manifestes. C'est aux termes de ses observations, mais aussi de ses réflexions et conceptualisations, que prend forme une théorie qui emprunte des voies plus spéculatives que normatives.

Ce qui est inadmissible en poésie

En 1968, Denis Roche écrit : « La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas³. » Cette affirmation sert de titre au « texte théorique⁴ » paru dans *Théorie d'ensemble*. Par la suite, poètes et essayistes récupéreront l'énoncé devenu un point d'ancrage historique de la poésie française de la fin du vingtième siècle, sorte de slogan d'une crise de la poésie imminente⁵. Nous éviterons ici la simple reconduction de l'énoncé en le replaçant dans son contexte d'énonciation, afin de mettre en relief son importance conceptuelle.

Dans le texte de 1968, le poète formule plusieurs critiques envers la poésie de

³ Titre de son texte publié dans *Théorie d'ensemble* (Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 221-233). Malgré son titre, il ne faut pas le confondre avec « La poésie est inadmissible », constitué de sept poèmes, publié dans *Tel Quel* à l'automne 1967, ni avec « La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas », au titre identique, publié dans *Mantéïa* à l'automne 1968, qui comprend onze poèmes. Tous deux sont repris dans *Le Mécrit* en 1972. Voir *La poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995, p. 455-598. Pour ce qui est du texte de *Théorie d'ensemble*, il s'agit en réalité de *Dialogues du paradoxe et de la barre à mine*, précédé de son « Préambule » (voir *Œuvres poétiques complètes*, p. 427-446), lesquels portent pour l'occasion le titre « La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas ».

⁴ Ainsi décrit pas par Marcelin Pleynet dans « La poésie doit avoir un but... », *Théorie d'ensemble*, *op. cit.*, p. 103.

⁵ Cette « crise » est portée par une volonté de renouveler les formes poétiques et la spécificité même du genre poétique, qui est conjugée à un engagement politique. Ce mouvement est entraîné et alimenté par les revues *Tel Quel*, *Change* et *TXT*. Notons que la « crise » aura aussi ses relents dans les années 90, autour du numéro de la revue *Action poétique* intitulé « La forme poésie va-t-elle, peut-elle, doit-elle disparaître ? » (n° 133-134, hiver 1993-1994). Paraîtront dans cette foulée : *À quoi bon encore des poètes ?* de Christian Prigent (Paris, P.O.L., 1996) et *À quoi bon la poésie aujourd'hui ?* de Jean-Claude Pinson (Nantes, Pleins Feux, 1999).

son époque qui serait faite d'« imagerie » poétique, de symbolisme idéaliste bourgeois et d'« exotisme des métaphores » surréaliste. La poésie serait devenue synonyme de *ce* « poétique ». C'est à la suite de l'énumération de ses griefs qu'il adresse son blâme :

Depuis, la poésie est inadmissible et, tous filins coupés au ras de la terre, toutes amarres rompues avec la société qui la fondait, elle n'existe plus que sous forme de ces beaux dirigeables, de ces belles « saucisses » grimées qui servent aux observateurs de la guerre de ces baudruches inutiles.

Toute écriture qui ne dénonce pas ce « poétique » est vaine. Toute poésie qui se veut « poétique » *contre* une écriture à portée idéologique précise est vaine ; et de même toute personne « poète » qui prétend exalter ce « poétique ». La logique de l'écriture moderne exige que l'on contribue massivement à l'agonie de cette idéologie symbolarde et périmée. L'écriture ne peut symboliser que ce qu'elle est dans son fonctionnement, dans sa « société ». Elle doit coller à cela. C'est la condition première de toute chance neuve⁶.

Dans la foulée théorique et réflexive telquelienne, Denis Roche attaque certains traits et postures poétiques qu'il considère comme normatifs, conventionnels, complaisants, superficiels et surtout datés – inchangés depuis un siècle : « il y a une mesure à prendre, en fin de lecture, d'une INADMISSIBILITÉ immédiate d'une certaine sorte d'intelligence de la poésie telle qu'elle fonctionne depuis 1868 (Publication du Chant I de Maldoror). D'une intelligence *SYMBOLARDE* de la poésie [...]»⁷. Cent ans plus tard, la poésie à laquelle il réfère ne répond pas ou plus à la société dans laquelle elle devrait pourtant évoluer. Roche en appelle à une écriture qui doit par tous les moyens dénoncer cette situation et qui, dans le cas inverse, resterait ou restera « vaine ». C'est une poésie dont la portée serait vide, qui répéterait « le même » (conventions, figures,

⁶ *Théorie d'ensemble, op. cit.*, p. 226-227. Dans *La poésie est inadmissible, op. cit.*, p. 437.

⁷ *Ibid.*, p. 222-223.

esthétiques, prosodies) sans égards aux changements historiques, sociaux et épistémologiques.

Philippe Sollers répond à son collègue dans *L'Aréopagite* : « L'admissible n'est pas poétique, d'ailleurs il existe juste assez pour nous relancer, pas question de s'en débarrasser en remettant les instruments à leurs places⁸ ». Sollers achève-t-il la pensée de Roche en disant que, depuis les « imageries » du symbolisme et du surréalisme, la poésie est devenue « inadmissible », mais que de toute façon « l'admissible n'est pas poétique » ? Est-ce une aporie ? Ou est-ce que l'ambivalence de ce complément à sa réflexion vise à nuancer l'autorité de l'affirmation initiale ? S'agit-il simplement de réaffirmer autrement, obliquement, que le poétique devrait avoir, à la base, comme motivation de dépasser l'admissible, ses normes, ses habitudes⁹ ? Selon Roche, le poétique devrait faire violence, chercher à résister et à provoquer une réception presque intolérable. En revanche, cet intolérable poétique de 1968 est envisagé comme quelque chose de négatif, c'est l'admissibilité des codes du genre poétique même qui est réfutée ; il faut refonder la modernité poétique. Pour Sollers, l'« inadmissible » se trouve à l'origine même du geste poétique, car c'est contre l'admissible que le poète doit écrire. Sollers joue sur la polysémie de l'énoncé

⁸ « L'Aréopagite » de Philippe Sollers est le texte liminaire du *Mécrit*. *Op. cit.*, p. 465.

⁹ « En dépit de toutes les audaces d'écriture, disons depuis Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, la convention poétique avait été maintenue, métriques et rhétoriques continuaient globalement à donner leurs formes aux différentes écritures aussi novatrices fussent-elles au regard de la tradition. Tout l'effort de Denis Roche est alors de tenter de montrer que ces formes de composition sont éculées et que la poésie, ne se soutenant que de ces conventions, n'existe pas. » Stéphane Baquey, « La rage de l'expression ou le dernier des Mohicans », *Prétexte éditeur revue*, Paris, n° 21-22. En ligne : http://pretexte.perso.neuf.fr/ExSiteInternetPr%C3%A9texte/revue/critique/articles_fr/articles/roche_la-rage-de-l-expression-ou-le-dernier-des-mohicans.htm. Consulté le 20 juillet 2014.

d'origine, qui appelait les poètes à dénoncer une poésie qui était devenue trop admissible pour vraiment pouvoir porter une quelconque puissance.

Dans cette optique, Tarkos trace les voies possibles d'une sorte de rachat, différé, d'une admissibilité poétique qui réponde par ailleurs aux critères de provocation engagée évoqués par Roche en 1968. Le bilan désenchanté de ce dernier l'aura fait se détourner de la poésie pour orienter sa pratique artistique vers la photographie. Trente ans après Roche, Tarkos émet à son tour un constat critique sur la poésie dans ses manifestes. Il s'engage à créer une œuvre qui parvienne à répondre à l'impératif premier d'une poésie « admissible », dans le sens critique initial que lui donnait Roche, c'est-à-dire une poésie soutenue par une visée réflexive sur le monde autant que sur les formes poétiques, qui se matérialise chez lui par l'élaboration d'une théorie du langage.

Chapitre 3
Une « loi des phores » au secours de la poésie.
Regards sur trois manifestes

Théorie

Le mot « théorie » n'est pas ici à entendre comme un système interne qui doit être parfaitement cohérent en lui-même et en accord avec l'œuvre poétique, mais bien comme un ensemble de principes, préceptes et méditations qui s'incarne à même l'œuvre et au-delà des textes plus proprement théoriques – une théorie qui est aussi liée à l'expérience et qui prend forme de façon spéculative, progressive et non pas forcément normative ou programmatique. Plutôt que de se sentir menacé par les efforts à déployer afin de parvenir à l'œuvre totale, Tarkos s'astreint à quelques contraintes qui le mèneront vers elle, laquelle sera soutenue par ce qu'il appelle une « loi des phores », le premier critère qu'il valorise dans son *Manifeste chou* et qui apparaît comme l'expression d'un besoin de support conceptuel.

Le poète cherche à définir la langue dans une démarche et une tentative totalisante, c'est-à-dire qu'il définit plusieurs langues (la langue commune, la langue poétique, *sa* langue, le concept de la « pâte-mot ») tout en posant l'hypothèse qu'elles sont toutes issues d'une seule et unique langue qui les génère. Il répète que nous n'avons qu'une seule langue à la base¹. De plus, la multiplication de *tout* ce qu'est ou peut être la langue poétique, telle que mise en scène dans *Ma langue est poétique*, confère à la langue une portée considérable. Devant l'excès du réel, externe (le monde) et interne (la « tête », pour reprendre son image), qui implique la pensée, le

¹ Bien que le concept de langue semble *a priori* pluriel, nous tenterons au fur et à mesure de cette deuxième partie de déceler les distinctions et les similitudes entre ces « différentes » langues.

temps, le corps, l'espace, le poète élabore une théorie qui est une composante de la totalisation dans la mesure où langage et langue sont eux-mêmes définis comme des entités, substances et objets totalisants. Tout ce qu'ils sont, comportent et peuvent faire est sommé, énuméré, ce qui n'est pas sans créer un effet de vertige.

Avant d'examiner les enjeux et ascendances de la théorie du langage à travers son concept phare, la « pâte-mot », au dernier chapitre de la présente partie, nous nous efforcerons de définir ce que Tarkos entend par « loi des phores » et de cerner la nature de ses manifestes et leurs fondements dans l'économie de la théorie. Ensuite, nous mettrons au jour l'historicité de cette théorie par l'identification de certains motifs ou figures d'une « crise » (de la représentation, du langage, de la poésie – nous apporterons les nuances nécessaires), que ce soit par le biais de sa thématization, de la conception du mot en tant qu'« idole », par les présences de la figure de la fleur mallarméenne ou bien à travers le signe saussurien.

Dans quatre manifestes différents – *Manifeste chou*, *Ma langue est poétique*, *Ma langue est une intelligence* et *Le Signe* = – le poète dit *voici ma langue* et *voici ce que devrait être la langue poétique et la poésie*. Bien que la part théorique de son œuvre trouve sa place dans l'ensemble du corpus et ne soit pas limitée aux manifestes, ce corpus circonscrit à notre avis son discours plus explicite et permettra d'en étudier les grands axes et principes. Nous choisissons d'examiner des textes génériquement identifiés comme manifestes et des textes qui appartiennent au même registre, encore qu'ils ne soient pas désignés comme tels. Nous renverrons ponctuellement à d'autres écrits afin de faire entendre des échos ou bien des

discordances.

À l'esthétique totalisante de Tarkos se joint l'ambition de fournir une vision totalisante du langage que la théorie ne parvient pas à contenir dans un système « clos » ; elle n'a pas un développement linéaire organisé d'un point *a* à un point *b* et elle n'est évidemment pas entendue comme un processus scientifique², mais bien comme une quête ou une enquête assez libre, qui se développe au sein de l'expérience poétique. Dans notre étude, « théorie » est utilisée dans son acception spéculative : l'enquête « méditative » est liée à l'expérience du poète. Comme Henri Meschonnic le postule, s'il y a activité poétique, il y a activité théorique³. « La théorie est [une] recherche de la théorie⁴ », comme l'écrit encore l'auteur. La définition sied bien à l'entreprise de Tarkos qui ne semble pas délimitée par un début et une fin. Le philosophe Clément Rosset rappelle ainsi la part d'expérience contiguë à l'élaboration de toute théorie, en reprenant l'étymologie grecque du mot : « le résultat d'un regard porté sur les choses : regard à la fois créatif et interprétatif qui prétend, à sa manière et selon ses moyens propres, rendre compte d'un objet ou d'un ensemble d'objets donnés⁵. » Quand Tarkos déclare que « ça ne peut plus durer comme ça », on

² Henri Meschonnic distingue la conception d'une théorie du langage d'un processus scientifique : « La théorie du langage n'est pas science au sens de sciences exactes ou des sciences de la nature. Parce que le langage n'est pas la nature. » (Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 17.)

³ Meschonnic insiste sur l'idée qu'un usage de la langue l'inscrit par la force des choses dans une historicité. Ces postulats rappellent avec puissance qu'il n'y a pas de langue neutre, anhistorique. (*Ibid.*, p. 57.)

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ Clément Rosset, *Le principe de cruauté* [1988], dans *L'École du réel*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 202.

comprend que la théorie est aussi une réponse à son époque.

Même si elle n'est pas « scientifique », la théorie du langage de Tarkos est tout de même inspirée par un désir de connaissance voisin de celui des sciences, mais sans l'impératif d'exactitude que celles-ci sous-tendent ; elle accueille l'empirique et l'heuristique. Elle émerge au sein des manifestes et nous verrons qu'elle s'incarne aussi ailleurs, qu'elle « déborde ». Il est possible de détecter la charpente d'un système, plus l'œuvre avance, par exemple dans les réseaux de répétitions, d'images ou de thématiques. Nous ne pouvons toutefois affirmer la présence d'un *système*, car ce terme renverrait à un dispositif qui est clos et fixe, régi par des règles strictes. Il faut envisager l'idée d'un système ouvert et libre. Une théorie du langage peut même exister à l'insu de celui qui parle. Si elle peut être « inaperçue de ceux qui parlent⁶ », le poète est de ceux qui tentent de la percevoir.

Chez Tarkos, la présence d'une théorie présuppose une pratique pour la bonne raison qu'elle a son objet à vue, elle y « fait face », pour paraphraser une formule d'Antoine Compagnon⁷. Dans une des définitions de la théorie qu'il propose, il fait référence à une *praxis* à partir de laquelle la théorie prend corps, que ce soit par la conceptualisation de ses codes, par un mode de classification ou par une autoréflexion qui concerne les fonctions de la pratique même et ses exigences. Cela consiste en une prise de conscience critique pouvant s'appliquer au poète qui, dans le cas qui nous intéresse, imbrique la théorie à la pratique.

⁶ Meschonnic, *Modernité, modernité*, *op. cit.*, p. 11.

⁷ Antoine Compagnon, « Introduction », *Le Démon de la théorie*, Seuil, coll. « Couleurs des idées », 1998, p. 9-26, p. 17-19.

3.1 *Avant de formuler le monde, manifester*⁸

Au début du premier tome de *Ma langue*, intitulé *Carrés*⁹, le poète insère trois manifestes : *Manifeste chou*, *Ma langue est poétique* et *La poésie est une intelligence*. Nous choisissons d'étudier conjointement ces textes d'ouverture puisqu'ils furent publiés ensemble à trois reprises¹⁰, ce qui nous indique qu'ils forment une unité. Avec *Le Signe* = (1999), ils participent de la part plus visible ou explicite de la théorie du langage.

3.1.1 Manifeste chou : *pour une « loi des phores »*

Au début de *Manifeste chou*¹¹, Tarkos fait un premier constat, portant sur l'utilisation du mot « poésie » :

Ça ne peut plus durer comme ça. Il y a quelque chose qui ne va pas. Dans l'utilisation faite du mot poésie [...] Il faut faire quelque chose. On se retrouve dans n'importe quoi, la divagation, on sait plus où on met les pieds, il y a tout et rien, personne ne sait plus ce qu'il fait, ça ne veut plus rien dire. (*MCH*, 5)

Les « lois des phores », qui font leur énigmatique apparition plus loin dans le texte,

⁸ Nous avons publié des extraits des sections qui suivent dans un article (sur *Manifeste chou*, *Ma langue est poétique* et *La poésie est une intelligence*) auquel nous nous permettons de renvoyer : Anne-Renée Caillé, « Avant de formuler le monde, trois manifestes » (sur *Ma langue 1. Carrés*), *Littéralité. Compte tenu contemporain des écritures intempestives*, Webster University, juin 2013. En ligne : <http://littéralité.com/rethinking-cities/>. Consulté le 20 juillet 2014.

⁹ Les deux autres tomes sont *Calligrammes* et *Donne*.

¹⁰ En 1996 dans un fascicule (*Électre*), en 2000 dans *Ma langue* (Al Dante) et dans les *Écrits poétiques* en 2008 (P.O.L). (Voir « Notes sur les textes publiés » [*ÉP*, 394-395].)

¹¹ Nous citerons la version parue dans *Carrés* chez Al Dante en 2000 (*MCH*, 5-6). Subséquemment, nous citerons *Ma langue est poétique* (*MLP*, 7-12) et *La poésie est une intelligence* (*LPI*, 13-16), parus dans le même livre.

visent justement à nous aider à comprendre où l'on « met les pieds », à nous éviter de trébucher. Elles sont les lois d'un « repose où », pour reprendre une des expressions de Tarkos, que nous pouvons interpréter comme un préalable poétique important et qui réapparaît de façon continue dans son œuvre sous différentes figures du support¹² (la tenue, la bordure, la rampe, la caisse) que le poète envisage de manière favorable. Ces supports sont thématiques, mais aussi incarnés formellement. D'ailleurs, le support d'ordre métapoétique et théorique doit-il être considéré comme antérieur au support formel ? Il y a un support de l'énonciation, du sujet parlant lui-même, mais surtout, dans le cas qui nous intéresse, un support à plus large prospection : celui du projet poétique. Il s'agit de se demander en quoi l'exigence de « lois des phores » contribue à fonder la théorie du langage, qui offrira une « tenue » à l'œuvre.

Dans une lettre datée de novembre 1995, Yves Di Manno, alors directeur depuis un an de la collection de poésie chez Flammarion, annonce à Tarkos qu'il refuse les textes qu'il lui a soumis :

[...] je peux donc vous dire que ces deux textes (extraits, si j'ai bien compris, d'un travail en cours ?) ne me semblent pas échapper à une certaine rhétorique, formaliste en surface, mais assez vide de « sens » à mes yeux – bien que je comprenne assez bien que vous jouiez délibérément de cette absence au bénéfice [...] d'une écholalie alphabétique¹³ ?

Nous comprenons qu'un des deux extraits qui avaient été envoyés à l'éditeur est une version d'un texte sur la compote et le compotier. À la lettre de Di Manno, Tarkos

¹² *Infra*, troisième partie. Nous étudierons les autres fonctions du support qui sont d'ordre matériel, formel et graphique. Nous reviendrons sous peu aux « lois des phores ».

¹³ Correspondance privée, novembre-décembre 1995, entre Yves Di Manno et Tarkos, suite à sa soumission d'extraits de manuscrits.

répond longuement que « dire la vérité » et fabriquer du sens font partie des exigences qu'il s'impose dans son travail poétique. C'est à ce moment qu'il parle du « repose où » :

Mon souci est pourtant de ne dire que la vérité qui veut dire de ne pas dire n'importe quoi, mais seulement ce qui est vrai. Je vois bien qu'on ne peut pas faire grand chose avec, [...], mais de là à jouer bêtement pour rien, c'est, je le pense aussi, une violence néfaste et injurieuse faite à notre lecture. Ce serait comme prendre, discrètement, des vessies pour des lanternes. Mais c'est bizarre, c'est la critique que je ferais aussi sur la production, le vide de sens, le gratuit, *le repose où*¹⁴?

La lettre adopte un ton sérieux et vise à défendre son travail : il ne faut pas se méprendre et n'y percevoir que de l'insignifiance, de l'*idiotie*¹⁵. Tarkos soutient l'idée selon laquelle le sens, la motivation et le « repose où » sont indispensables pour lui et il critique leur absence dans la « production », comme c'est aussi le cas avec l'absence de « lois des phores », qui incarnent bien l'exigence de support poétique.

La version de *Manifeste chou* qui se trouve au début de *Morceaux choisis* en 1995 sera modifiée dans le premier tome de *Ma langue* cinq ans plus tard. C'est la dernière version qui est reprise dans les *Écrits poétiques* en 2008. La différence principale concerne justement l'apparition de la référence aux « lois des phores », absentes de la version de 1995. Cet ajout ultérieur, dans le troisième et dernier paragraphe, retiendra notre attention.

¹⁴ *Ibid.* Nous soulignons.

¹⁵ Pour reprendre une fois de plus l'expression de Clément Rosset, dans *Le Réel. Traité de l'idiotie* (*op. cit.*), qui parle de l'impossibilité de doubler le réel, car il est *idiot*, simple, sans double. Cette perception de la notion de réel *idiot* ne débouche-t-elle pas d'ailleurs sur une série d'apories ? Comme Laurent-Michel Vacher, nous préférons penser le réel chez Tarkos comme « un-peu-de-réel », pour reprendre une notion de *Pour un matérialisme vulgaire* (*op. cit.*, p. 47).

La prescription que Tarkos formule et qui s'applique à ces « lois » nous indique la fonction même des manifestes, c'est-à-dire de « faire quelque chose » pour la « poésie » et de lui donner du sens et une définition, car elle « ne veut plus rien dire » (*MCH*, 5). Tarkos clarifie ensuite sa critique : « La pensée créatrice, la beauté verbale sont réduites à des frivolités municipales, à des claquements de mains, s'engluent dans la bande sonore du championnat américain de basket, dans le chuchotement de phonèmes murmurés [...] ». On peut se demander si l'énumération de ces formes poétiques est ironique. Le poète se réfère-t-il aux pratiques de la poésie sonore qui recouraient aux sons du corps (claquements, sifflements, souffle), aux enregistrements sur des magnétophones et autres échantillonnages ? Il nous apparaît improbable que Tarkos critique la vacuité ou l'inutilité des poésies de ce courant, dont Bernard Heidsieck est le principal instigateur, tant il s'inscrit lui-même dans des pratiques d'oralité et de « performance » avec ses lectures et improvisations, qui se destinent tout autant à des cercles restreints que ce qu'il appelle des « frivolités municipales ». Quoiqu'il arrive que le poète fasse appel à des procédés humoristiques, l'ironie n'est pas le *modus operandi* des manifestes, alors que la finalité principale est de traiter de questions poétiques et esthétiques qui le préoccupent. Il est possible que le poète reprenne un discours ambiant et propose ce clin d'œil moqueur, qui se prolonge ensuite dans cette représentation d'une poésie jouant justement avec le « sonore » : « C'est chou, chouchou, un chou [...] c-h-o-u, ou le grand C.H.O.U, le c, h, o, u, x, Ahgrrchouououou..., hou... [...] ». Le fragment isolé renvoie au titre du manifeste et peut avoir plusieurs interprétations.

Est-ce dire que le manifeste compte plusieurs « feuilles » de chou et aura des suites (ce qui est le cas) ? Est-ce plutôt une référence à la pâte à choux, afin de lier le manifeste au concept de la pâte-mot ? Ou bien, Tarkos tente-t-il de dire que son manifeste est « bête », selon l'expression « c'est bête comme chou », qu'il utiliserait dans le même sens que « Manifeste simple » ?

Le coup d'envoi de la théorie semble prendre origine dans l'extrait suivant, qui met en scène les fameuses « lois » :

Cela ne peut plus durer. Cela part dans tous les sens, les poètes créent sans se soucier des lois des phores. On ne sait plus ce qu'on dit. Les établissements ont leurs poètes, qui écrivent des poèmes qui n'ont plus de noms, qui jouent sans peine, et trouvent par-ci par-là, comme par hasard, de quoi poursuivre [...].
(*MCH*, 5)

Nous savons que le phore est le « comparant » ou l'« image » du « comparé », appelé aussi thème¹⁶. L'étymologie du suffixe « phore », que Tarkos emploie comme nom commun au pluriel, renvoie à l'acte de « porter¹⁷ », au support. C'est cette dernière acception que nous retenons. Le support recherché n'est pas seulement formel ou langagier, il est celui du projet poétique, qui relève d'un ensemble de codes, d'exigences ou d'idéaux qui régissent l'œuvre en cours d'élaboration et à venir. Dans l'extrait, le poète s'en prend à l'institutionnalisation des poètes, à une complaisance et

¹⁶ Bernard Dupriez, *Dictionnaire Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Christian Bourgois, coll. « 10 / 18 », 1984. Par exemple, dans la comparaison figurative, il y a le thème, le comparé, et le syntagme ou le mot qui sont les phores, les comparants (p. 122-123). Dans d'autres procédés, comme la correspondance, l'auteur rapproche le phore de l'« image » (p. 136). Dupriez explique que, chez les surréalistes, le thème est supprimé au profit du phore. Il ajoute, au sujet de Mallarmé : « Le rêve de Mallarmé était d'aller jusqu'au bout, de supprimer aussi le phore ! C'était l'aboutissement de la quintessence, un poème qui aurait dit absolument tout, avec rien, un livre blanc, vierge... » (p. 287).

¹⁷ Nous rappelons qu'en grec, *pherein* signifie « porter », *phoros* « qui porte », *phora* « action de porter » et *phoreus* « porteur ». (*Dictionnaire étymologique du français, op. cit.*)

à un état poétique général qui manque de consistance, de direction, d'héritage même. Se préoccuper des « lois des phores » pourrait préserver le poète de ce qu'il déprécie. Ces lois ne constituent pas une prescription concrète, d'autant plus que ce qui porte ou porterait la poésie n'est pas décrit dans ce texte de deux pages, mais la théorie à venir pourrait en dresser un portrait. C'est à partir des bases de son propre travail que le poète le fera et qu'il définira ce qui fait en sorte que la poésie est supportée ou ne l'est pas, tient ou ne tient pas. Le manifeste se termine en précisant que « [ç]a peut durer encore comme ça » ; il n'annonce pas que sa poésie révolutionnera la tendance qu'il décrit, mais peut-être qu'à partir de là – à partir d'une théorie du langage qui se fonde – commence à petite échelle la mise en œuvre de ses propres « lois des phores ».

Le poète ne dit pas non plus que cela ne doit plus aller ou partir « dans tous les sens », mais on comprend que le support a possiblement comme fonction d'équilibrer le mouvement de désordre ou l'excès. La dialectique entre l'ordre et le désordre, déjà en germe dans ce texte, sera reconduite fréquemment, à la fois dans les propos plus autoréflexifs et dans sa pratique. « Ça ne peut plus durer comme ça / ça va dans tous les sens / ce n'est plus de la poésie », écrit-il dans la première version du manifeste de 1993, comme s'il annonçait qu'il s'agira pour lui de réfléchir à ce qui est de la poésie, d'énoncer ce que sont « [s]a langue poétique » et l'« intelligence » poétique, qui sont des actions d'ordre spéculatif qui participent de son propre *souci* pour les « lois des phores ».

3.1.2 *Manifester contre, manifester pour*

Selon notre hypothèse de départ, le déclencheur des manifestes ou du projet théorique pourrait être une contrariété (« ça ne peut plus durer comme ça [...] les poètes créent sans se soucier des lois des phores [...] »). Comme les manifestes sont souvent fondés sur les bases d'une crise poétique et esthétique, il est vraisemblable de croire que l'intention théorique de Tarkos s'inscrit dans un désir de changement. Dans son *Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique* en 1962, Pierre Garnier écrit « Nous piétinons¹⁸ », affirmation dont se rapproche le « ça ne peut plus durer » que formule Tarkos, et qui témoigne d'une volonté de changement et de transformation.

Prenons l'exemple notoire de Dada. Le 14 juillet 1916, Hugo Ball formule des contrariétés et des griefs contre une littérature ambiante ; il propose plusieurs issues possibles qui dépendent d'une volonté de renouvellement :

Comment en finir avec tout ce qui est journalisticaille, anguille, tout ce qui est gentil et propre, borné, vermoulu de morale, européanisé, énervé ? [...] Je ne veux pas de mots inventés par quelqu'un d'autre. Tous les mots ont été inventés par les autres. *Je revendique mes propres bêtises, mon propre rythme* et des voyelles et des consonnes qui vont avec, qui y correspondent, qui soient les miens. [...] Je laisse galipetter les voyelles, *je laisse tout simplement tomber les sons*, à peu près comme miaule un chat... Des mots surgissent, des épaules de mots, des jambes, des bras, des mains de mots. AU. OI. U. Il ne faut pas laisser venir trop de mots. Un vers c'est l'occasion de se défaire de toute la saleté. *Je voulais laisser tomber le langage lui-même, ce sacré langage, tout souillé, comme les pièces de monnaie usées par des marchands*. Je veux le mot là où il s'arrête et là où il commence. Dada, c'est le cœur des mots¹⁹.

¹⁸ Pierre Garnier, *Spatialisme et Poésie concrète*, Paris, Gallimard, 1968, p. 130.

¹⁹ Hugo Ball, *Manifeste Dada*, Zurich, 14 juillet 1916. D'autres versions du manifeste seront rédigées, par Tristan Tzara par exemple.

Dans ses manifestes, Tarkos revendique aussi *sa* « propre » langue, son « propre » rythme, ses sons, ses bruits, sa grammaire ; lui aussi veut laisser « tout simplement tomber les sons », car « le langage ne se déforme pas, il tombe » (S, 73). En d'autres termes, il parlera aussi d'un « sacré langage » « souillé comme les pièces de monnaie », ce langage-transaction, cet « universel *reportage* » mallarméen ; le poète formule d'ailleurs, dans sa théorie de la « pâte-mot », toute une dialectique autour d'une langue qui est à la fois l'ennemie et l'alliée, qui est pour lui la même, car le poète n'a qu'une seule langue à sa disposition. « Il n'y a pas d'autre langue que la langue. Il faudra essayer d'entrer. » (S, 45) Il doit faire avec elle, pour être contre elle. À plusieurs reprises le poète se décrit comme étant au centre de la pâte-mot, entre ses différentes « couches » de pâte qu'il façonne de l'intérieur. Car pour le poète, les transformations surviendront ainsi, par une manipulation poétique *du dedans*.

Il ne s'agit pas de comparer le manifeste Dada avec les manifestes de Tarkos, mais de montrer la reconduction de certains fondements, tels que celui de vouloir définir sa propre langue et de remettre en cause sa base même. Marc Angenot rappelle que « [l]e point de départ de cette réflexion [dadaïste] porte sur l'ambiguïté du signe, à la fois transparent et opaque, et particulièrement, sur les rapports entre signifiant et signifié²⁰. » Dada renverse les limites de la langue pour en faire ce qu'il veut, il enlève peut-être aux mots unitaires leur ascendant pour redonner la force à l'*idée*,

²⁰ Marc Angenot, « *La pensée se fait dans la bouche – De Dada au surréalisme –* », dans D. Baudouin (dir.), *Au temps de dada. Problèmes du langage*, Paris, Lettres modernes, « Cahiers de l'Association internationale pour l'étude de dada et du surréalisme », n° 4, 1971, p. 93.

mais sans jamais oublier que les mots restent nécessaires : il faut les réinvestir²¹. Le principe réside dans ces mots de Tristan Tzara, qu'Angenot reprend : « La pensée ne saurait exister hors de sa formulation, hors des mots²². »

À différentes époques, le poète ressent le désir d'émettre des « mise[s] en jugement » de la langue et de la poésie, pour reprendre une expression de Benjamin Fondane dans son *Faux Traité d'esthétique* de 1938²³. Fondane, qui fréquentera momentanément Tzara et adhérera au mouvement surréaliste, indique qu'un acte poétique est à la fois une activité qui produit une conceptualisation, mais aussi un objet qui, en s'incarnant, expose ses conditions de création. Le travail de Tarkos s'inscrit dans cette démarche poétique. Ce critère poétique fonde d'ailleurs l'aspiration poétique des romantiques allemands de l'*Athenæum*. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, dans *L'Absolu littéraire*, ne manquent pas de souligner l'expansion utopiste de cette vision de l'œuvre :

[...] à un idéalisme de la manifestation elle oppose – ou impose – un autre idéalisme [...] toujours à l'œuvre dans notre modernité, même et surtout là où on croit y voir un « matérialisme » ou un « structuralisme » ou un « machinisme » – l'idéalisme de la production, des conditions de production et de l'exhibition des conditions de production²⁴.

²¹ *Ibid.*, p. 95.

²² Tristan Tzara, « Geste, Ponctuation et Langage poétique », *Europe*, n° 85, janvier 1953, p. 60.

²³ Benjamin Fondane, *Faux Traité d'esthétique. Essai sur la crise de réalité*, Paris, Plasma, 1980 [1938], p. 12.

²⁴ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 383. Dans *Critique et Vérité*, Roland Barthes donne quelques exemples de l'écrivain au vingtième siècle qui, depuis Mallarmé, devient celui qui expose les conditions de production de l'œuvre : « non seulement les écrivains font eux-mêmes de la critique, mais leur œuvre, souvent, énonce les conditions de sa naissance (Proust) ou même de son absence (Blanchot) [...]. Le livre est ainsi pris à revers par celui qui le fait [...] » (Roland Barthes, *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 49.)

Au début du *Manifeste chou*, le poète flaire une crise poétique, ce qui suscite un élan de l'activité réflexive. Les sources et circuits de la crise seront définis ultérieurement dans son œuvre. La présence de certains motifs historiques l'inscrit dans une plus vaste crise de la représentation aux multiples enjeux au sein de diverses sphères de savoir. Il y a une urgence à l'origine de ce manifeste parce que quelque chose ne va pas avec la poésie.

L'inscription générique signale la volonté théorique de l'entreprise, bien qu'elle ne soit pas sans humour – chou ! –, et que le poète n'ait pas l'intention de proposer un « mouvement littéraire » comme tel, geste qui motive la plupart du temps la rédaction d'un manifeste littéraire. À cet égard, ce commentaire de Vincent Tholomé nous éclaire, alors qu'il rappelle que *Facial*, le seul numéro de la revue qu'il a cofondée avec Tarkos, Charles Pennequin et Nathalie Quintane, était sous-titré « Mouvement littéraire » pour le plaisir de provoquer :

« mouvement littéraire » sur la couverture, c'était d'abord et avant tout pour le fun, la provoc... jamais on n'a pensé lancer quoi que ce soit du genre... comme dit Charles [Pennequin] : c'était juste pour affirmer une écriture... une façon de réagir face au monde... poésie réactive donc... le sujet s'y affirme car il dit... le sujet ne s'y affirme pas par ce qu'il dit... la poésie faciale : un art de dire en somme, quelque chose qui glisse dans le monde parce que ça glisse dans la langue [...] [*sic*]²⁵.

Dans le numéro inaugural de *Facial*, on peut d'ailleurs lire : « ici c'est la révolution / [...] ici on met Maïakovski et / le texte de lui où on voit / bien que c'est

²⁵ Commentaire de Vincent Tholomé en réaction à l'article en ligne de Philippe Boissonard, « Poésie de face sans fond : quelle fut la prétention faciale? » (*op. cit.*). Voir la section « commentaires » de la page.

de la révolution²⁶ ». Tarkos octroie un pouvoir de changement vaste au poème, jusqu'à invoquer Vladimir Maïakovski, un des poètes militants révolutionnaires les plus légendaires – ce que l'on peut lire aussi, comme le dit Tholomé, comme un excès de « provoc ».

Le désir de « révolution » le plus incontestable s'exprime chez Tarkos par une thématization de *tout* ce que peut faire la poésie, qui témoigne d'une foi profonde dans la forme et dans la pratique. Mais le plus souvent, il s'agit de sa capacité à modifier la langue et à changer son appréhension du réel, objectifs qui se concrétisent si la poésie est « bien » accomplie. Bien qu'il se dise révolutionnaire, ses intentions révolutionnaires n'ont pas la même valeur que celles de Maïakovski, qui sera membre du Parti ouvrier social démocrate et participera à plusieurs manifestations, en plus d'écrire sur la révolution d'Octobre de 1917 ; la nature politique des engagements n'est pas comparable. Dans une « autoprésentation » qui date du 22 novembre 1993, Tarkos écrit :

Je suis un poète révolutionnaire. Je fais la révolution seulement avec des prés... La révolution est l'objectif des inventions des écrits qui sont comme des poèmes parce qu'un poème est un texte. [...] Les textes c'est l'endroit où on ne peut pas dire n'importe quoi comme ça nous arrange²⁷.

Que peut vouloir dire cette expression, « faire la révolution seulement avec des prés » ? Est-ce une façon de signifier une révolution sans réels affronts, sans violence,

²⁶ *Facial, op. cit.*, p. 3. La revue avait fait le choix de ne pas identifier l'auteur de chaque texte, nous citons l'extrait en tenant pour acquis que la citation est endossée par les trois fondateurs de la revue ; néanmoins, comme Tarkos se réfère dans son œuvre à la figure de Maïakovski, il est possible de présumer qu'il est l'auteur.

²⁷ Le premier tome des *Écrits poétiques* reproduit cette « autoprésentation » datant du 22 novembre 1993 (*ÉP*, 32).

les « prés » pouvant être un symbole de la nature, lesquels, verdoyants et fleuris, s'étendent dans l'horizon ? Ou bien, est-ce en référence à l'expression « défendre son pré carré » ? Compte tenu du fait que Tarkos donne une forme carrée à sa prose poétique (*Carrés, Caisses*), peut-être s'agit-il de dire qu'il fait seulement la révolution avec ses poèmes qui sont carrés comme des prés ?

L'extrait témoigne d'une foi dans la poésie, dans son rôle et le pouvoir que Tarkos lui prête est révolutionnaire. Le lien avec Maïakovski concerne plus vraisemblablement le fait que toute révolution s'accompagne d'une « transformation radicale du langage²⁸ » ; que ce dernier suit les soubresauts historiques, sociaux et culturels. Nous remarquons une fois de plus que Tarkos insiste sur la portée du geste de « dire » ; le poète doit se responsabiliser, il « ne peut pas dire n'importe quoi ». Tarkos utilise ailleurs cette même expression que celle de son autoprésentation dans la lettre de 1995 qu'il envoie à Yves Di Manno (« Mon souci est pourtant de ne dire que la vérité qui veut dire de ne pas dire n'importe quoi [...] »), citée plus haut, ainsi que dans *Morceaux choisis*, où il est question de trouver des mots justes afin de formuler des sympathies à un ami : « Il existe des mots justes des expressions toutes faites pour le dire [On ne peut pas dire n'importe quoi] : Cher Michel, [...] » (*MC*, 88). La mise en place d'une théorie du langage consiste à se mettre à l'abri du « n'importe quoi », qui serait, comme il le nomme dans *Manifeste chou*, un produit

²⁸ Nous empruntons l'expression à Alain Deneault : « Le mot *révolution* peut sembler très fort, mais je le distingue d'occurrences romantiques ou dramatiques. Il s'agit d'une révolution dans le sens où, une révolution, essentiellement, c'est une transformation radicale du langage. Il n'y a pas de révolution qui ne s'accompagne d'une nouvelle sémantique. En Russie on ne parle pas de la même manière avant qu'après 1917. Même chose pour la révolution industrielle. » (Alain Deneault, « La gouvernance : un crime parfait », *Liberté*, n° 300, été 2013, p. 61.)

poétique vide qui ne repose nulle part.

Christian Prigent signale le côté « matamoresque²⁹ » des manifestes de Tarkos, affirmant qu'ils mimeraient le ton du genre du manifeste, mais en videraient le contenu conceptuel. S'il est vrai que les propositions de ses manifestes peuvent paraître atypiques, nous verrons que leur contenu conceptuel s'éclaire dans certains fondements de la théorie ; le poète ne feint pas de dresser un constat poétique et langagier. Il ne singe pas l'urgence d'élaborer plusieurs petits manifestes jusqu'à celui, plus exhaustif, du *Signe* =. Tout ce travail n'est pas réductible au « matamoresque », même si Prigent a raison de mettre en évidence le côté excessif et anarchique des manifestes de Tarkos.

Alain Badiou identifie deux éléments permettant de définir le propre des manifestes d'avant-garde³⁰ : une urgence d'agir pour le changement des formes et une projection dans le futur. « [Le manifeste] témoigne [...] d'une violente tension visant à asservir au réel tous les pouvoirs de la forme et du semblant³¹. » Le *Manifeste du Parti communiste* de Karl Marx, qui fixe en 1848 la « tradition moderne » du manifeste, est « une annonce, un programme » qui impliquent aussi une « urgence » et une « promesse » d'ordre social et politique³². L'essayiste donne également l'exemple des premier et second *Manifestes du surréalisme* d'André Breton où l'on retrouve les mêmes motifs alors que « le programme, l'annonce et la déclaration

²⁹ Christian Prigent, « Sur ce qui apparaît », *Java*, « Attention travaux ! », n° 6, hiver 1997-98, p. 106.

³⁰ Alain Badiou, *Le Siècle*, *op. cit.*, p. 193-207.

³¹ *Ibid.*, p. 193.

³² *Id.*

d'intention » prennent appui dans un avenir idéal, un « indiscernable futur », dans une « rhétorique projective », en plus d'un engagement dans la rupture³³. Même lorsqu'il y a une projection, le manifeste prend son assise première dans un présent de l'action et c'est principalement la modalité temporelle qui domine chez Tarkos en 1993 : « ça ne peut plus durer comme ça » témoigne d'un désir de rupture avec une certaine pratique et une période poétique, mais le poète ne fournit pas une série très précise de règles à suivre pour s'en détacher et parvenir à une poésie *idéale*. La voie principale qu'il suit est de réfléchir sans contraintes au langage et à la poésie ; se développent des exigences et des promesses. Le poète a la conviction que le genre poétique recèle des pouvoirs de changement et il trace les voies d'accès.

Un poète qui écrit un manifeste fait le choix de la parole dans l'adversité. Christophe Fiat signalera la « spécificité guerrière³⁴ » de la poésie de Tarkos. Il n'est pas de ceux qui se laissent menacer par le silence ou les faiblesses du langage, ni même par de plus vastes enjeux, inséparables de la pratique poétique, comme l'excès du monde et sa plénitude incomparable et vertigineuse.

3.2 *Des manifestes pour s'engager dans un exercice de définition de la / sa poésie*

Avec *Ma langue est poétique* et *La poésie est une intelligence*, publiés moins de trois ans après *Manifeste chou*, le poète entame un mouvement d'affirmation, propre au manifeste, de l'identité de *sa* langue poétique et de la poésie comme forme

³³ *Ibid.*, p. 194.

³⁴ Christophe Fiat, *Ritournelle...*, *op.cit.*, p. 138

« intelligente », soit une poésie réfléchie ou sensée – la thématique du sens figure parmi les plus récurrentes de sa théorie. Ce mouvement cheminera jusqu’au *Signe* = publié en 1999. L’idée est récurrente : la langue commune devient « poétique » ou « intelligente » par diverses actions ou manipulations que le poète délimite.

3.2.1 Ma langue est poétique : *cerner une spécificité poétique*

Alors que dans *Manifeste chou* le poète s’en prend à ce qui n’est plus poétique, il expose ici ce qui représente et constitue le poétique, dont sa langue est le vecteur. Il emploie souvent la forme négative pour dire ce que n’est pas sa langue ou bien pour laisser le lecteur la définir en renversant la forme négative :

Ma langue est poétique. Elle n’est pas un mécanisme ferroviaire installé devant la maison du garde-barrière aux côtés de deux manettes d’aiguillage. Elle ne subit pas la logique thermodynamique de la machine à vapeur, elle n’est pas électrifiée, elle ne possède pas de plan de montage et de démontage annuel pour la huiler. Elle ne se dirige pas par va-et-vient et par rotation. Elle est fluide. Comme un ruisseau de montagne. Elle court, elle descend, elle se retourne et continue, elle court dans les pierres. (*MLP*, 7)

Le poète affirme que sa langue poétique n’est pas un système de transport qui fonctionne grâce à des manœuvres qui nécessitent régularité, précision et savoir-faire ; il la décrit comme naissant d’un mouvement plus libre. Il y aurait quelque chose de naturel dans son flux et son support ; la montagne et l’eau qui y coule la transportent naturellement, à la différence des voies ferrées qui nécessitent des manœuvres d’aiguillage ou une source d’énergie pour permettre l’avancée. D’ailleurs, on peut lire un peu plus loin : « Ma langue est poétique, *est naturelle*, est sonore, est bruitée, est féconde, est inondée de soleil [...]. » (*MLP*, 10) À la page suivante, le

poète dit de sa langue poétique qu'elle « n'est pas le cadre vide de juridictions » et « qu'elle ne désire pas être le cadre rigide des lois ». Étant « vivante », elle s'oppose à cette inflexibilité d'une justice qui définit le vrai du faux, le bon du mal. Elle aurait le droit de se mouvoir dans les interstices. Le poète signale à nouveau qu'elle ne devrait pas être dominée par une organisation systématique (du « mécanisme ferroviaire » au mécanisme législatif), comme l'est la grammaire qui la normalise.

Lorsqu'il écrit que la langue « est poétique et musicale [...] elle fait le bruit de tous les instruments de musique, elle fait le bruit de tous les sons des animaux et phénomènes naturels », il ne s'agit pas d'une musicalité harmonieuse, mais bien de la capacité du langage de recréer des bruits et des sons de *tout* ce qui existe, ce qui est un fantasme. *Ma langue est poétique* donne bien la mesure de la capacité totalisante de la langue poétique, ou du moins du désir du poète de la rendre totalisante. Si le court texte accumule tout ce qu'elle est (ses habiletés, qualités, actions), on peut aussi croire que c'est sa propre virtuosité poétique que Tarkos décrit.

Les fragments de formes rectangulaires et de longueurs similaires sont placés les uns sous les autres sur la page, légèrement décentrés. Ils commencent une fois sur deux par « Ma langue est poétique », sorte de « leitmotiv » – c'est le mot qu'utilise Tarkos. Ces fragments-ci, à teneur plus conceptuelle ou didactique, sont suivis par des fragments de nature plus figurée qui répondent de façon analogique à la description qui les précède, comme s'ils devaient y référer ou les incarner. Par exemple, le bloc qui succède à « Ma langue est poétique et musicale », cité précédemment, énumère des bruits et sons entendus :

Le murmure s'entend, ce sont les bruits d'un groupe d'enfants pendant un moment dans la cour, c'est la perceuse, la scie ou la ponceuse, c'est la fin du repas, le mouvement des chaises sur le sol et de la vaisselle déplacée, l'eau des robinets, de la chasse d'eau, les freins de la voiture qui freine, qui se gare, la porte ouverte, la porte refermée, la porte ouverte, le cycle tourne qui fait un bruit [...]. (*MLP*, 8)

Ici, la langue poétique ne reproduit pas les bruits comme tels, mais elle a la faculté de produire une série de sources productrices de sons. Par exemple, le « murmure » serait la rumeur de la ville. L'énumération de Tarkos n'est pas imitative, mais plutôt évocatrice. Le poète peut dans sa langue relier des bruits, tous les bruits qu'il entend ou choisit de réunir et c'est aussi de cette façon-là que la langue peut être musicale, car elle « n'est pas composée de mots attachés à des mots par hasard, par des peines, par des agrafes ». Le poète souhaite fabriquer une langue poétique qui ne naisse pas d'une force de composition aléatoire (« par un miracle en perpétuel déséquilibre »). Paradoxalement, le poète témoigne d'une foi dans la langue poétique en lui prêtant le pouvoir d'être autogène : son « souffle s'appuie, se réinvente au sein de son souffle ». Mais il n'oublie pas qu'il fabrique un parler et qu'il combat le hasard par l'ordonnement de sa langue poétique, qui s'impose entre autres par l'usage de la répétition : « elle se répète poétiquement [...] s'agence poétiquement » (*MLP*, 11) ; la reprise régulière et symétrique du syntagme « ma langue est poétique » contribue d'ailleurs à la rendre poétique. Si le poète évoque son aspect autogène ou naturel (elle suit le rythme de l'eau qui s'écoule dans les sillons d'une montagne), sa poétisation presque spontanée, comme s'il n'y avait pas de manipulations, il n'en est rien ici dans cet extrait qui présente l'effet « performatif » de la langue poétique :

Ma langue abonde accélère accorde accumule additionne agresse alterne
 amalgame amorce amplifie annonce ânonne anticipe appelle applaudit articule
 aspire assimile associe attaque atteste attrape augmente avertit automatise
 bafouille bâille baise balbutie balade banalise barre bégaye bénit biffe blanchit
 blasphème bonimente bouffonne bredouille brouille brise bruit cabotine [...].
 (MLP, 10)

La série de verbes majoritairement transitifs directs signale plusieurs actions potentielles de la langue. Le poète se soumet à l'ordre alphabétique (de a à c) dans son inventaire, jusqu'à ce qu'il décide de tronquer la suite à « colle combine », cette chute incarnant avec justesse ce qu'il fait lui-même à sa langue. Dans un bloc sans ponctuation, il « agglutine » des gestes et des opérations que peut faire sa langue, au présent de l'indicatif, insistant sur son activité immédiate. Elle n'est pas « naturelle » dans ce cas, car le poète fabrique un rythme et une syntaxe qui permettent de mimer le sens des verbes d'action qu'il lui prête et qui la rendent poétique, sans compter qu'il divise la langue en blocs, par l'accumulation et l'agencement de fragments qui révèlent « sa taille imposante ». « Le grand un se subdivise » en « autant de petits traits noirs qu'il faut » (MLP, 7) : une manipulation de plus, subie par la langue poétique, qui *fait voir* le tout, vertigineux³⁵.

La langue poétique de Tarkos est une substance totalisante dans la mesure où elle est à la fois naturelle et fabriquée, autosuffisante et active autant qu'elle est

³⁵ Ce type d'énoncé qui signale la tension entre l'ambition de totalisation et l'acte de fragmentation est récurrent dans l'œuvre de Tarkos. Cette citation de *Carrés* l'illustre de façon similaire : « Bon il y a il y a et c'est ainsi et il y a se divise en parties et là sont écrits les noms [...] ces désignations possèdent des effets et fonctions effectives [...] » (CR, 57). « Il y a », c'est le monde en entier, la totalité qui est divisée en parties, fragments et noms qui permettent la dénomination, la désignation et le partage de la connaissance, et cette distinction d'une chose par rapport à une autre.

soumise à des stratégies formelles et rythmiques plus réfléchies. Le poète dit même que sa langue est poétique « par tous ses pores ». L'expression révèle que la substance de sa langue est corporelle, mais surtout qu'il ne fait pas de doute que sa langue *respire* le poétique. Encore une fois, c'est sa propre virtuosité poétique que décrit Tarkos. Il revendique ainsi une spécificité poétique qui peut paraître assez vaste, mais il précisera que « la poésie [doit] être une intelligence ». Le poète « accorde [sa langue] en ordre à l'ordonnement de sa grammaire, de sa syntaxe » (*MLP*, 12) ; la fonction poétique existe du fait qu'il modèle et soumet sa langue à un certain contrôle. Il soutient qu'elle n'est pas poétique « par hasard » (*MLP*, 8). C'est *tout* cela que Tarkos revendique dans ses manifestes : ce qui fait sa spécificité, ce qui produit le « support » ainsi que l'« ordonnancement » de sa poésie. Ce n'est pas programmatique, il privilégie une approche sans contredit libre et *baroque*, qui ne concerne pas un idéal littéraire lié à des règles strictes de bon goût et d'esthétique à suivre à la lettre. Les ordonnancements grammatical et syntaxique dont parle Tarkos ne sont pas régis par des règles claires même si *quelque chose* de la grammaire et de la syntaxe de Tarkos se transmet et s'entend. Par l'étude plus vaste de son œuvre, il sera possible de retracer les modalités formelles de l'« ordonnancement » de l'œuvre.

3.2.2 La poésie est une intelligence³⁶ : *l'expérience d'une pensée qui se pense vers une « formulation du monde »*

La poésie est une intelligence est un court texte en prose qui suit *Manifeste chou* et *Ma langue est poétique* au début du premier tome de *Ma langue*. Les trois textes avaient au préalable été publiés ensemble chez Électre en 1996. L'éditeur, Jean-Pierre Bobillot, ajoute cette note à la fin du fascicule, dont voici un extrait : « [...] le manifeste de tarkos publié par électre dans la série aoriste à arras & à lyon en décembre 1996 ceci est donc l'édition originale de ma langue est & et la poésie est & le manifeste de tarkos voilà ma langue & la poésie [*sic*]³⁷ ». Même si le poète avait comme objectif de définir sa langue et sa poésie, chacun des textes possède des fonctions et des finalités secondaires distinctes. D'abord, Tarkos affirme la nécessité pour la poésie d'avoir un support réflexif et théorique, ensuite il fournit une synthèse des propriétés poétiques de sa langue. Finalement, il procède dans *La poésie est une intelligence* à une fermeture du cycle, alors que le mouvement d'affirmation qui prend forme dans les trois textes trouve un aboutissement dans la finale même du manifeste : « Il formule le monde³⁸ ».

Avant cet apogée du dire, Tarkos décrit une « pensée difficile » (*LPI*, 13) et les

³⁶ Entre la version de *Ma langue 1* (13-16) et celle des *Écrits*, une seule phrase est modifiée : « il se prépare à translater les images » est remplacée par « il se pare à translater les images », ce qui ne change à proprement parler rien au sens de la phrase.

³⁷ « Notes sur les textes publiés » (*ÉP*, 395). En raison de cette réunion reconduite des trois textes, nous choisissons de considérer *La poésie est une intelligence* comme une forme de manifeste et de les étudier ensemble dans ce chapitre.

³⁸ Le cycle ne se referme pas complètement – *Le Signe* = et « Le Poème de dehors » en sont les preuves ; c'est un processus réflexif de longue haleine qui accompagne l'œuvre. Néanmoins, le mouvement d'affirmation qui prend forme trouve une sorte d'aboutissement dans la chute même du poème : « Il formule le monde ». Car au-delà d'avoir affirmé « voilà ma langue & la poésie », l'horizon était l'action, le dire poétique.

obstacles auxquels le poète ne peut se soustraire ; la poésie le mobilise entièrement, jusqu'à le soumettre à la violence. « La poésie est une intelligence », elle est le produit d'un travail éprouvant, car « [l']intelligence ne sort pas d'elle-même », elle provient de « la pensée humaine » (*LPI*, 13), et le texte repose sur la mise en scène de la figure du poète qui s'éreinte à la tâche. De quel type d'intelligence s'agit-il? Cet engagement constitue-t-il une autre « loi des phores » ? Rappelons-nous que Denis Roche combattait « une intelligence *SYMBOLARDE* de la poésie dont l'écriture n'a jamais été vue que comme puérilement évocatrice d'une activité personnelle esthétisante [...]»³⁹.

En même temps que Tarkos s'active dans *La poésie est une intelligence*, que sa pensée se déploie, qu'il s'engage physiquement dans la quête du dire, le texte mime ce mouvement par paliers de fragments de prose de longueur régulière. Ces derniers sont espacés par des aphorismes, autour de la *préparation* de la pensée, produisant un mécanisme d'embrayage⁴⁰ : « La poésie est la pensée humaine. », « Le poète prépare sa pensée. », « Le poète se prépare pour penser. », « Le poète crie. », « Le poète prépare sa tête. », « Le poète s'entraîne à penser. », « La pensée se prépare. », « La pensée se chauffe. », « La préparation de la pensée. », « Le poète lève la pensée. », « Le poète s'entraîne à penser. Les vagues abordent. », « Le poète se prépare. » et « Le poète pense. » (*LPI*, 13-16) Ces paroles agissent comme le moteur du court texte, alors que se déploie la pensée qui avance vers la formulation

³⁹ Denis Roche, « La poésie est inadmissible... », *Théorie d'ensemble*, *op. cit.*, p. 223.

⁴⁰ Définition d'embrayage : « Mécanisme permettant de relier le moteur et la boîte de vitesse. » (*Dictionnaire Le nouveau Littré*, Paris, Garnier, 2004, p. 466.)

poétique.

L'état initial de la pensée est précisé : elle est « engoncée, dure et pâteuse » et doit être massée, amollie, réchauffée (*LPI*, 13), des gestes qui trouveront écho dans les descriptions de la « pâte-mot » dans *Le Signe* =. Le poète se débat contre cette pensée qui « engourdi[t] » son intelligence. « Il veut se désincruster. Il décortique la bouche et rogne le bras droit de son maître. » (*LPI*, 13) Ces deux images, disséquer la bouche et couper le « bras droit » du « maître », témoignent d'un affranchissement du poète face à une langue, reconnaissable par analogie avec l'organe de la parole – ou face à une poésie, reconnaissable en ce bras droit qui exerce un contrôle sur la pensée. Ces images ne sont pas sans faire écho à celle, fameuse, de Mallarmé dans « Crise de vers », qui expose cette « main » mourante de Victor Hugo : « Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer ; pour, lui, se rompre⁴¹ ». Le vers, par procédé de personnification, attendait la mort de son « maître » pour se libérer de son emprise, alors que toute prise de parole, tout écrit et toute éloquence avaient été « rabattus » dans la forme versifiée et sa métrique réglée. Chez Tarkos, la pensée qui recherche la poésie *intelligente* n'attend pas que le bras droit du maître, et en lui la main écrivante, meure, pour se libérer. Le poète « rogne » le bras du *monument* (pour reprendre la métaphore utilisée dans « Crise de vers » pour décrire Hugo), que l'on suppose tout aussi « tenace et ferme ». Le poète agit, il saisit l'occasion.

Diverses actions rendent possible l'approche de la pensée intelligente : « [I]

⁴¹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 361.

entraîne sa vision de voir au-delà de ce qui, tari, se colle, séché, dans les plis de la pensée, il déchire son ventre. Il ne se lance pas sans préparation, le poète est intelligent [...] ». Être « intelligent » suppose de se préparer ainsi, longuement, avec peine et heurts, car la poésie ne se fait pas sans acharnement. Ce n'est pas seulement la langue commune et normative qui doit être *chauffée*, la pensée aussi, car les deux fonctionnent ensemble pour « translater les images » (*LPI*, 13).

Le corps du poète se soulève du sol (« Le poète, mouvant, se déplace ») pour retomber ensuite : « Il se laisse tomber dans les escaliers [...] il s'abandonne à tomber. La poésie est l'intelligence même, en train de naître⁴². » (*LPI*, 13) La mise au monde de la langue poétique intelligente est croissante et elle est, si l'on veut, constamment naissante. Et elle ne vient pas sans tombées ; nous retrouvons cette figure ailleurs chez Tarkos, alors que par moments la tombée est envisagée comme une nuisance, car elle atteste d'une absence de support⁴³, alors qu'ici elle se compare à un acte d'abandon. Dans *Le Signe* =, la figure de la tombée concerne le réel et le langage, qui seraient des entités qui tombent : « On ne peut pas déformer la pancarte le langage ne se déforme pas, il tombe » (*S*, 72). Le réel comme le langage ont besoin du support pour exprimer leur vérité chez Tarkos, l'affiche ou la pancarte étant les

⁴² Ou bien plus loin : « il tombe des chaises, tombe des tables, tombe des arbres, il s'abandonne à tomber. La poésie est une intelligence en train de naître. » (*LPI*, 14)

⁴³ Par moment c'est le langage ou le réel qui tombent, comme s'ils fonctionnaient simultanément et consistaient à apparaître au sujet en même temps, de façon frontale. D'autres fois, c'est le sujet qui tombe, et dans ces circonstances, la tombée n'est pas positive, elle est analogue à la mort et liée à la thématique du hasard : « on peut tomber à n'importe quel moment [...] on en voit pas les bords [...] c'est vraiment le hasard, c'est vraiment le coup de dés, c'est vraiment le non-sens » (*EDC*, 380).

formes parfaites de support pour attraper et retenir cette vérité⁴⁴ – notion dont le poète parle abondamment. La tombée, du sujet ou du langage, est donc positive si elle peut atterrir sur quelque chose et, idéalement, s’y fixer le plus longtemps possible. Ce sont des arrêts intermittents, qui permettent au sujet de reprendre son souffle, de se poser un temps pour ressentir une impression de contrôle.

Le poète se remet ensuite en mouvement, reprend de l’altitude : « Le poète monte sur les versants boisés de la montagne en renard frileux et rusé, d’en haut, il dévale [...] », pour s’écraser au sol l’instant d’après : « il avale la terre, s’agite dans la boue [...] » (*LPI*, 14). Les mouvements opposés transposent bien une conception binaire d’un langage poétique qui est soit transcendant (vertical) ou bien immanent (horizontal). En cela, nous y lisons aussi l’opposition entre la figure d’un poète annonciateur (mystique) et profane, qui se retrouve au sol, tête première face au réel *rugueux à étreindre*⁴⁵.

La difficulté d’*extraction* de la pensée intelligente provient du fait qu’elle doit *se penser*, se regarder penser, bientôt se regarder écrire : « La pensée est difficile à extraire de la pensée. » Cette difficulté est exposée dans les extraits où le poète s’inflige une série de maux, des trous dans le crâne à la dent arrachée, à la scarification jusqu’au morcellement du corps et à l’exorcisme : « il court des heures, il s’allonge sur le dos et sur le ventre, il passe sa main derrière sa nuque, son pied

⁴⁴ *Infra*, chapitre 6.

⁴⁵ « Moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! » (Arthur Rimbaud, « Adieu », *Une saison en enfer* [1873], *Œuvres complètes*, éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 279.)

autour de sa poitrine, il se met à maudire et à cracher, il se lamente, il s'arrache les cheveux, il se donne des gifles [...] » (*LPI*, 14). L'expérience est totale et, de façon fantasmée, elle montre que l'intégrité physique du poète est compromise. Dans *La poésie est une intelligence*, Tarkos renvoie avec surenchère à l'incommunicabilité et au lieu commun du poète qui se débat dans la langue. Il rend la grandeur de l'épreuve, mais il montre que ce n'est peut-être pas aussi unilatéralement insurmontable.

Si, dans un fragment précédent, le poète se préparait à traduire « les images », par la suite il « caresse les représentations [et] [il] apprivoise l'intelligence restée sauvage. Il lèche des cailloux [...]. » (*LPI*, 14) La première proposition est sémantiquement très riche et mérite qu'on s'y attarde plus longuement. Sans vouloir anticiper sur le développement ultérieur consacré aux motifs de la crise de la représentation, disons simplement quelques mots dès maintenant sur ce motif de la « caresse [d]es représentations » dans l'économie du texte étudié.

3.3 *Le pouvoir de l'idole*

L'image renvoie bien entendu à nouveau à la figure du poète mystique, qui traite ici les représentations, ces chimères, comme des *idoles* (il les « caresse »). Le pouvoir de reproduction du réel que le poète possède, qui est de faire croire à la vérité, est justement la raison pour laquelle le poète doit être chassé de la cité dans *La*

République de Platon⁴⁶: « [P]arce que plus ils sont poétiques, moins il faut les faire entendre aux enfants et aux hommes [...]»⁴⁷ ». Le risque est que, devant ses inventions, le peuple « se prostern[e] devant lui comme devant un être sacré, [...] il n'existe pas de tel homme dans notre cité, et [il] n'est pas permis qu'il en existe un ; et nous le renverrions vers une autre cité⁴⁸. » Car le poète est un « fabricant de fantômes⁴⁹ », lesquels peuvent être pris pour la réalité et la vérité par le peuple. Au langage est ainsi octroyée une confiance dont le poète n'a pas le droit d'user à mauvais escient pour exercer son pouvoir sur la cité, ce qui pourrait en faire l'objet d'un culte, d'où la méfiance qu'on lui porte. Le pouvoir de la représentation concerne un langage-idole qui, selon Platon, fabrique du leurre. Le langage fonctionne également par rapports de ressemblance et de similitude, le philosophe valide sa capacité de reproduction et de mimétisme (cette « imitation de semblance⁵⁰ »). Le plus grand risque est que le leurre soit pris pour la réalité.

Une méfiance envers ce même pouvoir existe dans l'*Exode*⁵¹, alors que, sous la gouverne de Dieu, Moïse obtient un bâton qui peut « accompli[r] les signes » divins (Exode 4, 17) afin que le peuple soit convaincu de l'absolue vérité de sa

⁴⁶ Platon, « Livre III », « Livre X », *La République*, trad. P. Pachet, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, p. 143-199 et p. 491-538.

⁴⁷ *Ibid.*, « Livre III », p. 145.

⁴⁸ *Ibid.*, « Livre III », p. 166.

⁴⁹ *Ibid.*, « Livre X », p. 499.

⁵⁰ *Ibid.*, « Livre X », p. 497.

⁵¹ *La Bible de Jérusalem*, trad. sous la dir. de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 2009, p. 90-147.

parole, jusqu'à ce que les commandements qui matérialisent l'alliance leur soient transmis, dont celui, célèbre, qui proscribit justement un culte des *idoles* :

Tu n'auras pas d'autres dieux devant moi. Tu ne te feras aucune image sculptée, rien qui ne ressemble à ce qui est dans les cieux, là-haut, ou sur la terre, ici-bas, ou dans les eaux, au-dessus de la terre. Tu ne te prosterner pas devant ces dieux [...] Vous ne ferez pas à côté de moi des dieux d'argent, et des dieux d'or vous ne ferez pas. » (Exode 20, 1-24⁵²)

La reprise des enjeux de la représentation langagière « *idole* » par Nietzsche dans *Le Crépuscule des idoles* aura une fortune aussi importante que celle du poète chassé de la cité chez Platon, ou du deuxième commandement biblique, qui font certainement partie des emblèmes de l'origine de la « crise de la représentation » de la fin du dix-neuvième et du vingtième siècle⁵³. Cette phrase du texte trouve encore un écho aujourd'hui : « Une autre cure qui, dans bien des cas, me semble encore préférable, consiste à ausculter les idoles... Il y a dans le monde plus d'idoles que de réalités : c'est ce que m'apprend le mauvais œil que je jette sur le monde [...]»⁵⁴ ». Le philosophe en appelle à l'examen du langage et des pouvoirs qui lui sont prêtés ; la confiance en lui est altérée, la méfiance est surtout déplacée alors que le langage-

⁵² Plusieurs autres traductions existent, dont celle-ci, de Louis Segond dans *La Sainte Bible* : « Tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre. » Le pouvoir de la représentation de la vérité n'appartient pas à l'homme. Selon le texte, la méfiance est ainsi installée envers sa parole pour toujours.

⁵³ Par emblèmes, nous suggérerons simplement qu'il est récurrent de retrouver le motif de la représentation « *idole* » ; cette courte étude ne fait que mettre en relation quelques occurrences qui nous semblent pertinentes. La fortune qu'a la citation de Nietzsche, par exemple, témoigne de l'aspect « emblématique » dont nous parlons.

⁵⁴ Friedrich Nietzsche, « Avant-propos » [30 septembre 1888], dans *Le Crépuscule des idoles*, éd. G. Colli et M. Montinari, trad. J.-C. Hémerly, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1974 [1969], p. 9.

idole n'est plus qu'un producteur de « simulacres⁵⁵ ». Le philosophe mythifie l'innommable :

Nos vraies expériences capitales sont tout sauf bavardes. Elles ne sauraient se communiquer, même si elles le voulaient. C'est qu'il leur manque la parole [...]. La langue, semble-t-il, n'a été inventée que pour les choses médiocres communes, communicables. Par le langage, celui qui parle se vulgarise⁵⁶.

Nombre de discours sur l'incommunicabilité et la faillite du langage s'inscrivent dans ce postulat d'une inadéquation entre la langue et réel, mais que faire pour l'instant du sujet poétique de *La poésie est une intelligence* qui « bavarde », s'essaie sans arrêt à la parole et à la traduction et qui « caresse les représentations » ? Accepte-t-il de prendre cette langue de communication et de « se vulgariser » le moins *médiocrement* possible, non seulement avec les mots de la représentation, *idoles*, mais aussi avec un ensemble de moyens poétiques qu'il utilise au secours de cette langue qui est écartée de l'expérience ? C'est le rôle que le vingtième siècle a assigné à la poésie et au poète, celui de dépasser l'inadéquation et de se débattre dans cette langue, dans cette pensée, comme le présente avec une certaine exubérance Tarkos dans *La poésie est une intelligence*. Alain Badiou rappelle bien ce pouvoir relayé au poète :

⁵⁵ Chez le poète et philosophe grec Lucrèce, au 1^{er} siècle avant Jésus-Christ, la notion de *figura* est reliée à l'acception de simulacre, c'est-à-dire de faux-semblant, qui renvoie ainsi à une origine « doublée » : « Lucrèce utilise *figura* dans son sens philosophique grec, mais de manière extrêmement libre, personnelle et significative. [...] On s'aperçoit ici que seul *figura* pouvait se prêter à un tel jeu sur "modèle" et "copie" [...] Une variante particulière au sens de "copie" se retrouve dans la doctrine lucrétienne des simulacres, qui se détachent des choses tels des membranes (*membranae*) et qui se répandent tout autour dans les airs. [...] Aussi est-ce chez lui qu'on trouve pour la première fois *figura* dans le sens "d'image onirique", de "vision" de "fantôme". Ces variantes s'affirment avec force et furent appelées à un brillant avenir : "modèles", "copie", "semblant", "image onirique", tous ces sens se fixèrent à celui de *figura* », (Erich Auerbach, *Figura*, trad. M.-A. Bernier, Paris, Belin, 1993 [1938], p. 15-16.)

⁵⁶ Nietzsche, *Le Crépuscule...*, *op. cit.*, p. 73.

Le XX^e siècle, dans la descendance de Mallarmé, fonde une autre figure, celle du poète comme exception secrète agissante, comme mise en réserve de la pensée perdue. Le poète est le protecteur, dans la langue, d'une ouverture oubliée, il est, comme le dit Heidegger, le « gardien de l'ouvert ». Nous sommes bien toujours dans l'obsession du réel, puisque le poète garantit que la langue conserve le pouvoir de le nommer⁵⁷.

Notre lecture doit aussi tenir compte de la seconde partie de la proposition de Tarkos – « Il caresse les représentations. *Le poète apprivoise l'intelligence restée sauvage* » (*LPI*, 14) – qui nous rappelle une autre citation marquante mettant aussi en scène le motif de l'idole et qui, tout en dialoguant avec les citations de Platon, de l'*Exode* et de Nietzsche, est énoncée cette fois par un poète qui est le contemporain de Tarkos, Valère Novarina :

Voici que les hommes s'échangent maintenant les mots comme des idoles invisibles, ne s'en forgeant plus qu'une monnaie : nous finirons un jour muets à force de communiquer ; nous deviendrons enfin égaux aux animaux, car les animaux n'ont jamais parlé, mais toujours communiqué très très bien. Il n'y a que le système de parler qui nous séparerait d'eux⁵⁸.

L'examen des deux énoncés de Tarkos montre l'union de deux choses : une foi possiblement ironique dans les représentations et un désir d'ensauvagement de l'intelligence (de la pensée et de la langue, connexes). Le constat de Novarina est plutôt défaitiste. L'homme a tant usé la langue à force d'instrumentalisations et de transactions qu'il risque de perdre la fonction de parole et de retourner à une communication sauvage, intouchée, vision plutôt utopique de la régression. Les animaux communiquent par les odeurs, les signaux – hors de la langue, qui est

⁵⁷ Alain Badiou, *Le Siècle*, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁸ Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 1999, p. 13.

l'élément principal qui nous sépare d'eux. Chez Tarkos, plusieurs tactiques qui sont employées pour ensauvager la langue passent par la parole, par son biais et non pas hors d'elle, par exemple dans un mutisme. Mais nous verrons que le geste chez Tarkos est souvent idéalisé. L'ensauvagement est aussi rendu possible par les formes poétiques, hors d'une langue normative et donc par l'usage ou l'invention d'une langue étrangère, mineure⁵⁹. La clé de compréhension se trouve dans la théorie de la « pâte-mot », alors que Tarkos propose que c'est l'usage du « parlé » qui permet peut-être le plus de créer une langue poétique « animale » : « Merci la parole quand on est dans tous les coins, / animale, attention le parlé est animal » (*S*, 62).

Atteindre l'« intelligence restée sauvage » n'est pas possible sans souffrance ou altération physiques, comme le souligne Tarkos à grands traits : « Il prend sa tête dans ses mains, il la tâte, appuie dessus, sort les yeux, extrait la langue, il déforme les os de son crâne et y creuse des trous, il découpe dans la forme, il appuie, il flaire, arrache une dent [...] » (*LPI*, 14). L'expérience de la pensée est organique, et à travers elle, le poète cherche des voies d'accès. Il lèche même des cailloux, comme le personnage de *Molloy*, de Beckett, qui calcule et déplace cycliquement ses « pierres à sucer » dans sa bouche, dans le but d'atteindre une « inspiration divine touchant la

⁵⁹ Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, indiquent ce que signifie être étranger dans sa propre langue. À partir de la citation de Proust : « les chefs-d'œuvre sont écrits dans une sorte de langue étrangère », ils écriront qu'un des moyens de faire varier la langue – qu'ils identifient chez Beckett et Gherasim Luca entre autres – est d'être bègue dans sa propre langue : « C'est la même chose que bégayer, mais en étant bègue du langage et pas simplement de la parole. Être étranger, et pas simplement comme quelqu'un parle une autre langue que la sienne. Être bilingue, multilingue, mais dans une seule et même langue, sans même dialecte ou patois. Être un bâtard, un métis, mais par purification de la race. C'est là que le style fait langue. C'est là que le langage devient intensif, pur continuum de valeurs et d'intensités. C'est là que toute langue devient secrète, et pourtant n'a rien à cacher [...] » (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 124-125.)

parole poétique⁶⁰ ».

À travers les topoï de la figure du poète – fou, maudit, sacrifié –, il y a aussi celui du sorcier⁶¹, dont voici l'un des rituels, qui suit de peu la « caresse des représentations » : « Il laisse tomber un lièvre mort puant dans un cercle de craie, il réfléchit, il écrit son secret avec un feutre jaune, sur une planche tachée du sperme d'un jeune homme et du sang d'une jeune souris et la brûle [...] » ; et plus loin : « Il coupe le prépuce du gland, mêlé à la pulpe de banane, le gobe dans un œuf. » Tarkos s'amuse avec la thématique de la langue mystérieuse ou magique⁶², alors qu'à l'opposé il y a aussi celle d'une langue aussi précise que des formules d'algèbre.

Il faut se rappeler que pour atteindre la poésie intelligente, le poète « essaye des choses ». L'expérience tend au sacrifice et il n'est pas surprenant de rencontrer une figure poétique presque christique : « Le poète se dénude. Il entre dans l'eau glacée, pose son visage contre le masque de glace, et le fer brûlant, il s'écorche, il entre dans le tunnel de ronce, en sort griffé [...] » (*LPI*, 15). Il s'inflige ces tortures jusqu'à ce qu'« il s'écroule », atteignant une fois de plus le sol : « Il sacrifie à la

⁶⁰ « Il envisage d'abord un transfert global des pierres, mais cette solution, tout à fait similaire d'un point de vue structural, ne le satisfait pas (l'aléa y est le même). Il tombe alors dans une méditation de « colère et de perplexité » avant d'être touché par une véritable illumination (« dans une lueur ») comparée à l'inspiration d'une parole divine (« comme un verset d'Ésaïe ou de Jérémie »). La dernière solution est donc présentée comme une inspiration divine touchant la parole poétique, même si c'est sous une forme parodique [...]. » (Henri Garric, « Les poches de Molloy : pour une lecture burlesque de la littérature », *Fabula LHT [Littérature, histoire, théorie]*, n° 2, décembre 2006. En ligne : <http://www.fabula.org/lht/2/Garric.html>. Consulté le 20 juillet 2014.)

⁶¹ On se souviendra que dans le « Livre X » de *La République* de Platon, le poète est comparé à un sorcier.

⁶² Novarina joue du même topos aussi : « Ils savent qu'ils [les mots] sont échangés entre les hommes non comme des formules et des slogans, mais comme des offrandes et des danses mystérieuses. » (*Devant la parole, op. cit.*, p. 15.) Les deux poètes englobent de façon similaire tous les attributs de la langue et la poésie. Elle y est tour à tour négative, positive, énergie, arme, messianique.

pensée. [...] s'assassine. » Le poète ira jusqu'au bout dans l'expérience de « l'intelligence de la pensée ». Une scène semblable est présente par la suite dans *Carrés* : « Dans ce cas, essayer avec un petit tournevis. [...] Si cela ne suffit pas, utiliser les doigts, mettre les ongles [...] » (CR, 73). Ensuite tout le corps est impliqué : des « coups de pied, puis des coups de tête [...] hurler, crier, maudire, cracher, pleurer, jurer. » À la fin, ce sont la voix, les cris et les jurons qui surviennent, montrant la gradation d'une technique plus délicate (procédé ou mécanisme d'ouverture de l'outillage), vers un ensemble de gestes de plus en plus violents et pressés. L'analogie christique est bouclée dans la finale du manifeste, alors que le poète se soulève ultimement du sol et qu'il atteint le verbe : « Il s'assoit, il regarde, il bouge, il sort, le poète, de penser. / Puis se tait. / Il sourit intérieurement à la pensée qui vient. Le poète monte au ciel. / Il formule le monde. » *La poésie est une intelligence* se clôt par l'accession à la parole ; le chemin parcouru, on le comprend, est celui de la pensée à la poésie.

Dans l'ensemble de son œuvre, la poésie n'est pas un acte sacré ou mystique. La posture énonciative est même plus souvent immanente et prosaïque. Cela dit, l'ambition poétique de Tarkos a quelque chose de « christique » ; que ce soit dans ce désir d'atteinte d'une poésie « intelligente » (« vraie », dira-t-il aussi) ou celui d'une formulation totale du « monde ». À travers ses différents paliers, le manifeste met en scène l'engagement absolu du sujet dans la poésie, dans sa langue, son « intelligence mystérieuse », son expérience du réel, le tout sans mesure. La surenchère de la proposition a sûrement un aspect humoristique, mais notre lecture a voulu souligner

la réflexion sous-jacente à l'ensemble des différentes figures du poète, insistant sur la notion, chez Tarkos, d'un acte poétique qui n'est ni aléatoire ni aisé.

L'examen des trois manifestes expose bien l'engagement et la responsabilité que devrait avoir le poète envers son art selon Tarkos, et il témoigne d'une exigence de support réflexif pour la poésie, ce que les « lois des phores » symbolisent bien. Dans cette autoprésention de 1993, que nous avons citée plus haut, Tarkos renvoie à la notion de responsabilité, qu'il associe à celle de vérité – notion éminemment complexe dont le poète discute à plusieurs moments :

Les textes c'est l'endroit où on ne peut pas dire n'importe quoi comme ça nous arrange. C'est qu'on ne peut pas tout le temps se servir de parler pour faire en sorte de s'en tirer en parlant parce qu'alors à un moment donné on ne sait plus où est la vérité parce qu'on a dit trop de n'importe quoi mensongers qui ne veulent rien dire et on ne sait plus ce qu'il en est, je veux dire la vérité. (*ÉP*, 32)

Cette dialectique mensonge-vérité revient souvent chez Tarkos en ce qui concerne la prise de parole – le langage, globalement. Il ne s'agit pas chez lui de ne jamais user du mensonge, mais de se méfier d'en abuser. Si parler c'est mentir un peu, cet extrait d'un texte de *PAN* résume assez bien sa quête de la vérité : « Le poème ne veut pas dire la vérité du monde mais il veut dire la vérité, je ne vois pas si la différence est compréhensible, si tu l'entends. » (*P*, 75) Le poète est conscient du fait que le langage implique une dose de mensonge. Dans « Pupe fan min », un texte de *Morceaux choisis* (*MC*, 80-100), le poète énumère des aspects et des conditions de création du poème qui seraient « stricts » (*MC*, 91) ; il doit être court, visible, doit parvenir à une forme concrète (bien que les supports puissent être libres) et, il doit être honnête

malgré la présence du mensonge : « Les coups tordus, les mensonges, et les malversations sont autorisés. Cependant, le résultat après subterfuges, doit être un honnête poème. » (MC, 92) Tarkos semble renvoyer au topos de la langue inadéquate au réel, mais il ajoute une notion tout à fait intéressante afin de s'y opposer : celle de l'intention de vérité, qui est ici une sorte d'intégrité poétique qui ne recherche pas l'« Idéal » :

Ouvre la moindre page, ouvre n'importe quelle page. Ce que tu perçois, ce que tu lis, qui s'accumule, qui prend place, étalé, qui veut sortir sous la forme d'une poésie rêvée, accroché à l'Idéal poétique. Et qui tombe. Tombe des mains. Vois, le résultat. C'est insupportable d'engluement. C'est de la poisse. (MC, 92)

Dans ce passage, Tarkos traite aussi d'une « notion élevée » de la poésie « pure », « L'imaginée, La notionnelle », « Sans héritage » qui provient des « sources de l'Unique » (MC, 92) ; il ajoute à la description le caractère « sensible » et « l'angoisse sincère typiquement poétique » (MC, 93). En bref, Tarkos s'attaque de façon cinglante à une certaine poésie pour laquelle il n'a pas de respect. Il cible une fois de plus le manque d'héritage et l'insignifiance (MC, 93). Le reste du texte propose une tournure intéressante, alors que Tarkos élargit son propos et glose sur la fonction « thérapeutique » de cette poésie et opère un rapprochement entre la poésie et la maladie (idée que l'on retrouve ailleurs, dans *Anachronisme*) : « La poésie accueille les besoins de parler et les besoins sacrés, des besoins malades. » (MC, 94) Ainsi, de l'exigence d'honnêteté du poème que formule Tarkos, il en vient à la « poisse » d'un semblant d'« Idéal poétique » et au topos de la sensiblerie de la poésie qui, pour lui, seraient opposés à sa perception d'une vérité telle qu'il l'entend. Cette poésie

continue néanmoins d'être produite et continue de « tombe[r] des mains ». Il est difficile de savoir de quel idéal il s'agit, mais le caractère « notionnel » de la poésie renvoie peut-être à un réalisme descriptif ou référentiel – à ce type de vérité-là.

Ainsi, même si l'outil du poète, le langage, peut mentir, cela ne l'empêche pas de produire un poème « honnête ». En fait, il se doit de le faire. La vérité chez Tarkos se trouve à la fois dans l'émotion, la pulsion, la page matérielle, la répétition et même la forme géométrique du carré. L'examen de quelques autres *morceaux choisis* de sa théorie du langage nous permettra de façon plus précise d'inscrire son discours dans une crise de la représentation et du langage qui, par la force des choses, interroge la notion de vérité.

Chapitre 4
Motifs de la crise de la représentation:
de Mallarmé à Saussure

Nous avons discuté de l'interprétation de la critique selon laquelle Tarkos représente sa langue poétique dans un geste autotélique et montré qu'il existe une dimension conceptuelle de l'œuvre et un désir de connaissance inhérent à la théorie. Elle concerne une démarche empirique liée davantage à une heuristique. La théorie est aussi le fait d'un désir de véhiculer du sens. L'élaboration d'une théorie du langage implique une éthique, une expérience et une méthode, et ces considérations présentes dans l'œuvre contribuent à l'inscrire dans une historicité – celle de la crise de la représentation, par le biais de motifs poétiques et linguistiques que Tarkos convoque. À l'intérieur de l'édification théorique de Tarkos prennent graduellement forme des réseaux de thématiques et des figures que le poète ne cesse de convoquer et, ce faisant, il lui donne une charpente.

Quelles sont les fonctions des présences de motifs dans la théorie du poète, du signe saussurien à la fleur mallarméenne ? Leur réactualisation fournit-elle un regard critique sur son travail ou sur une époque poétique ? Ces inscriptions nous permettront de prouver que Tarkos n'élaborait pas sa théorie et son œuvre « au hasard », pour reprendre son vocabulaire. Le poète non seulement lisait ses contemporains, mais il réfléchissait à sa position, à sa pratique et aux différentes postures poétiques et esthétiques qui le précédaient.

Nous allons sélectionner pour la démonstration les extraits qui recourent aux motifs qui nous intéressent dans le manifeste principal de Tarkos, *Le Signe* =. Publié

en 1999, il apparaît comme une suite logique au travail de définition de sa langue poétique entrepris dans les plus brefs manifestes que nous avons étudiés, écrits trois à six ans plus tôt. Le texte de cent cinquante-sept pages est particulièrement dense, autant dans son contenu que formellement. Divisé par des sous-titres qui délimitent certaines thématiques ou figures abordées (« Le lien », « Le parlé », « Les relations », « La bouillie », etc.), *Le Signe* = a pour objectif fédérateur d'élaborer une théorie du langage. Les diverses images conceptuelles sont expliquées par le poète qui en précise les rôle, fonction ou mode d'action dans sa théorie. L'étude du manifeste se fera obliquement et en trois temps. D'abord en nous intéressant aux extraits qui mettent en scène la figure de fleur, ensuite autour du motif du signe et finalement, plus longuement dans le chapitre suivant, par l'étude du concept central et unificateur de la théorie, la pâte-mot, qui vient apporter la cohérence analytique unificatrice.

4.1 « [C]et instrument de son mensonge »

« Le langage de l'homme, cet instrument de son mensonge est traversé de part en part par le problème de sa vérité¹ ». Jacques Lacan rappelait plus tôt qu'« [a]ucun linguiste, ni aucun philosophe ne saurait plus soutenir en effet une théorie du langage comme un système de signes qui doublerait celui des réalités, définies par le commun accord des esprits sains dans des corps sains [...] ». Le philosophe et psychanalyste expose ici la pierre angulaire des réflexions sur le langage, c'est-à-dire le problème de la vérité. Certes, il ne sera pas le seul à le faire. Ne serait-ce qu'en 1966, année phare

¹ Jacques Lacan, *Écrits I*, op. cit., p. 165.

au cours de laquelle est publié le premier tome des *Écrits*, alors que paraissent en même temps deux livres qui auront aussi leur importance dans les pensées de la crise de la représentation au vingtième siècle : *Critique et Vérité* de Roland Barthes² et *Les Mots et les Choses* de Michel Foucault³. Dans son histoire du structuralisme, François Dosse souligne que l'année 1966 est une « année lumière⁴ », une « fièvre du samedi soir [...] pour un structuralisme qui atteint alors son apogée. [...] 1966 est le “repère central” [...]. L'année 1966 peut être sacrée année structuraliste⁵. »

Barthes dans *Critique et Vérité* soutient que l'appréhension du langage doit changer⁶, de même que celle des œuvres littéraires, par l'intermédiaire de la critique, car on ne peut les aborder avec des « certitudes⁷ ». Il sera de ceux qui reprendront la référence à la langue de transaction⁸ : « À la limite, les mots n'ont plus de valeur référentielle, mais seulement une valeur marchande : ils servent à communiquer, comme dans la plus plate des transactions, non à suggérer. En somme, le langage ne

² Roland Barthes, *Critique et Vérité*, *op. cit.*

³ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, *op. cit.*

⁴ La section « 1966 : l'année lumière » est présentée en trois temps : I. L'année structurale ; II. Foucault comme des petits pains ; III. Quand Julia arrive à Paris. (François Dosse, *Histoire du structuralisme I. Le champ du signe, 1945-1966*, Paris, Éditions de la Découverte, coll. « textes à l'appui », 1991, p. 384-415.)

⁵ *Ibid.*, p. 384-385.

⁶ L'idée première du texte est de « manifester » pour une « nouvelle critique », contre une « ancienne critique » qui envisage les textes strictement dans le faisceau de l'histoire littéraire, d'où la réponse au texte de Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (1965). Nous faisons appel au texte spécialement pour ses propos autour du langage.

⁷ Roland Barthes, *Critique et Vérité*, *op. cit.*, p. 19.

⁸ Nous en reparlerons quand nous aborderons le motif du signe dans la prochaine section.

propose qu'une certitude : celle de la banalité [...]»⁹. La langue de transaction est une langue instrumentalisée, une langue réduite à la communication ; la banalisation à laquelle renvoie Barthes concerne le fait que la langue soit limitée au facteur « commun ». Comme la littérature « critique » le langage, dit-il encore, la confiance absolue dans le signe n'existe plus. Même si elle n'a jamais vraiment existé, du moins en continu¹⁰. Chez Barthes, le désenchantement face aux mots-monnaie s'accompagne d'un enchantement face au langage littéraire qui aurait le pouvoir de régénérer le symbolique, car une autre vérité se construit à travers les réseaux sémantiques que l'œuvre construit.

La capacité de la langue poétique à résister à une sorte de langue commune, « marchande », est thématifiée chez Tarkos. Elle se reflète à notre avis dans son insistance à définir le « propre » de sa langue, car comme il l'écrit dans *Le Signe* = : « on a ce qu'on a dans la bouche [...] les bouches ont leur propre profération, leur propre parole, leur propre vomir, leur propre langue. » (*S*, 41) Même si le poète affirme écrire avec « une seule langue » (celle de tous ?), il reste que les procédés du langage poétique déployés permettent de la dépasser, grâce aux

⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰ Dès l'Antiquité, « le langage vaut comme le signe des choses », écrit Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses* (*op. cit.*, p. 48). Dans *La République* de Platon, le poète est un fabricant de fantômes ; la confiance dans le signe est une confiance dans son pouvoir de « semblance ». La crainte vient du fait que les œuvres (les tragédies homériques par exemple) puissent transmettre des émotions, témoignant ainsi de leur capacité de véhiculer certaines idées (politiques, sociales, morales). Foucault montre notamment qu'au XVI^e siècle c'est la « ressemblance [qui] fonde le savoir », c'est la confiance dans les signes qui permet de classer et d'ordonner le monde (les projets encyclopédiques) ; et qu'au XVIII^e, les projets de nomenclature non seulement nomment le « visible », mais le structurent en voulant le fixer. Jusqu'à ce qu'à la fin du siècle, on réalise que la représentation avait ses limites, qu'un signe pouvait renvoyer aussi à de l'invisible, du caché, ce que révèlent les découvertes sur la biologie, par exemple (p. 241-242). Ainsi, le régime de la représentation est progressivement secoué.

modulations rythmiques, aux mises en forme multiples, aux stratégies graphiques, à l'usage de la répétition, etc. Tarkos expose ainsi ce qu'il a dans la bouche, sa « propre langue » et sa propre « profération ». Nous verrons que sa recherche vise aussi à définir en quoi la pâte-mot, comme langue courante, renferme une potentialité poétique. Nous l'avons dit, Tarkos explore la question de la spécificité poétique et il s'occupe à la définir constamment, comme si elle n'avait jamais fini de se délimiter et de s'épanouir.

En affirmant l'importance d'investiguer la langue par le biais de l'étude d'objets poétiques, les formalistes russes ont établi une spécificité à la langue poétique par rapport à la langue pratique. Roman Jakobson, du Cercle linguistique de Moscou, en a défini la littérarité et diverses fonctions dont celle, poétique, qui renvoie à sa valeur esthétique. Victor Chklovski, du cercle de Saint-Petersbourg, a abordé les poèmes comme des « objets créés à l'aide de procédés particuliers¹¹, dont le but est d'assurer pour [eux] une perception esthétique¹². » Cette donnée esthétique est importante chez Tarkos, et permet un dépassement de la « langue marchande », celle que Chklovski renvoie à la prose, au « discours ordinaire, économique, facile, correct¹³ », somme toute équivalent à l'« universel *reportage* » mallarméen¹⁴. Selon

¹¹ Voir B. Eikhenbaum, « La théorie de la “ méthode formelle ” », dans Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965 [1925], p. 45. L'auteur fait référence à Victor Chklovski : « La langue poétique diffère de la langue prosaïque par la caractéristique perceptible de sa construction. On peut le percevoir soit par l'aspect acoustique, soit l'aspect articulatoire, soit l'aspect sémantique. »

¹² Victor Chklovski, « L'art comme procédé » [1917], *ibid.*, p. 78.

¹³ *Ibid.*, p. 96.

¹⁴ Dans « Crise de vers », Mallarmé faisait la distinction entre deux états de langage, le brut et le poétique.

lui, il faut procéder à une « violation » de son « ordre » rythmique. La matière langagière que Tarkos appelle la pâte-mot concerne à notre avis cette langue économique, mais le poète réussit à la transformer – très peu selon Tarkos car « elle bouge très très peu » (*EBV*, 354) – grâce aux manipulations rythmiques et formelles, qui construisent petit à petit une esthétique. Nous reviendrons sur ces questions, mais il nous apparaissait important de faire ce détour pour signaler l'héritage que recèle les propos de Barthes de l'année 1966 – qui marque aussi, il est à noter, la parution du premier tome des *Problèmes de linguistique générale* d'Émile Benveniste. Influencé par la psychanalyse, ce dernier réintègrera le rôle du sujet dans le langage : « unique est la condition de l'homme dans le langage¹⁵. »

La citation de Lacan (« Le langage de l'homme, cet instrument de son mensonge est traversé de part en part par le problème de sa vérité ») nous sert donc de porte d'entrée pour étudier certains motifs de la crise de la représentation et de la crise poétique que l'on reconnaît ponctuellement dans la théorie de Tarkos, car elle signale la méfiance envers le langage ; son usage dialectise toujours des enjeux de vérité et de mensonge. Selon Lacan, non seulement il est impuissant à représenter le Réel – qu'il ne peut doubler –, mais le langage implique une construction qui témoigne de l'intention d'un sujet et d'une motivation ayant diverses sources (intime, sociale, culturelle, esthétique, historique). Le réel comme le « moi » sont des constructions imaginaires, des semblances, sur lesquelles agissent toutes ces sources.

¹⁵ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 260. Voir « De la subjectivité dans le langage », p. 258-266.

Ainsi, la citation de Lacan signale toute la part intangible de l'usage du langage et de son approche : quelque chose nous échappe. Quelque chose nous échappe dans le mot même (« le mot mot ment », écrira pour sa part Tarkos), dans la médiation entre la pensée et le langage, entre le réel perçu et traduit. Cette vision des choses est propre à plusieurs discours du structuralisme où le sujet n'est plus *absolument* maître de sa raison et de son langage, comme si quelque chose pouvait advenir « à son insu », « s'énonce[r] à son insu¹⁶ ».

Par moment, Tarkos exprime une perte d'emprise sur le réel qui passe, lequel ne peut être rattrapé par le langage, le sujet se trouvant « décalé » ; à d'autres moments, par contre, le réel apparaît simultanément au langage, de façon frontale. Les deux états coexistent, quoique le deuxième domine dans l'œuvre. Tarkos affirme que le langage et le réel ne sont pas séparés. Pour lui, les deux sont simultanés :

Ce que je trouve bizarre dans cette idée-là, c'est le fait que la langue et le monde soient séparés. Pour moi, la langue n'est pas en dehors du monde, c'est aussi concret qu'un sac de sable qui te tombe sur la tête, c'est complètement réel, complètement efficace, efficient, utile. (*EBV*, 357)

Les extraits qui recourent à cette figure du réel qui tombe témoignent d'une conception d'un langage immanent, qui ne se soucie justement pas de « manquer le réel » ou bien d'une prétendue séparation entre lui et la langue. Souvent, la conception de la langue chez Tarkos est presque matérialiste ; l'étude du concept de la pâte-mot en témoignera. Comme nous l'évoquions plus haut, dans quelques

¹⁶ François Dosse, *Histoire du structuralisme*, *op. cit.*, p. 244. À travers une intention théorique de connaissance et de mise à découvert des coutures des objets, du langage-système saussurien aux réflexions autour du sujet (Lévi-Strauss et *Tristes Tropiques* ou Foucault et son *Histoire de la folie*), il y a un dénominateur commun : une perte des certitudes et une mise à découvert de l'existence des écarts (de la perception, des constructions d'objet, du sujet clivé).

descriptions de la pâte, le poète indique qu'il se trouve à l'intérieur d'elle ; cette image témoigne d'un rapport intrinsèque à la substance langagière, qui s'oppose à toute séparation. Il affirme dans *Le Signe* = : « Il n'y a pas d'autre langue que la langue. [...] il faudra entrer à l'intérieur, on a toujours été à l'intérieur [...] on est dedans » (*S*, 45). Plus loin : « On peut respirer la pâte, on est dans la substance, on peut respirer la substance, la substance me respire. » (*S*, 64) Et dans *Carrés* : « Il est à l'intérieur. Il est à l'intérieur. Il est à l'intérieur. Il est sous la première couche et sous la seconde couche. [...] Il y est en permanence. Sous la première et la deuxième et la troisième. » (*CR*, 26) Le poète n'est pas à l'extérieur de la substance langagière qui lui sert à médiatiser son rapport au monde : cette répétition insistante du poète qui dit être dans la pâte est aussi une façon d'affirmer qu'il est contraint de l'utiliser.

Ce caractère immanent de la langue n'empêche pas Tarkos de mettre en lumière la propriété mensongère de la langue et le fait que la poésie doit doubler les limites qu'impose une crise de la représentation. Le poète n'est pas complètement dégagé de ses décombres. Dans *Les Mots et les Choses*¹⁷, Michel Foucault met en perspective plusieurs jalons fondamentaux de l'histoire de cette crise, montrant le changement de paradigme du langage fonctionnant par mimétisme qui réimpliquera la force créatrice du sujet-écrivain. Ce dernier n'étant plus soumis au langage-tableau, il cherche à dépasser l'idée d'un langage négatif et ses inadéquations. Foucault trace le passage d'une ère où la représentation mimétique (le « calque ») est reine, à celle

¹⁷ Dans les prochains paragraphes, les références des citations du texte de Foucault seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte.

où production et réalisation du langage par un sujet deviennent prédominantes à la fin du dix-neuvième siècle. La « ressemblance » (33) ou la reconnaissance des « signe[s] des choses » (48) dans le langage était à la base du système de représentation jusqu'au seizième siècle (et à la base de la mise en ordre du monde) ; au dix-septième siècle, il y a une transition vers la « connaissance » de ce signe qui représente – avec Port-Royal (78) et la Grammaire générale (101) –, puis vers une ambition de nomenclature qui cherche à fixer la nature dans le langage, jusqu'à une mise en doute même du système de représentation qu'est le langage : l'essor des recherches scientifiques fait poindre l'idée que le signe puisse aussi être invisible – ou renvoyer à de l'« invisible » (241-242). Les découvertes et réflexions (en économie, biologie et philologie¹⁸) déferlent jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle alors que le langage entre dans le champ de la pensée¹⁹ et qu'il transite du régime mimétique réaliste et naturaliste vers celui d'une mimésis étroitement liée à l'expérience de l'homme.

Dans sa vaste étude que nous survolons trop rapidement, Foucault traite de la révolution poétique entamée par Mallarmé, qui concerne justement ce changement de paradigme. Foucault stipule que « [t]oute une mystique est en train de naître, celle du verbe, du pur éclat poétique qui passe sans traces, ne laissant derrière soi qu'une vibration un instant suspendue [...] ». Le signe « a acquis une nature vibratoire qui le détache du signe visible pour l'approcher de la note de musique », ajoute-t-il (298-299). Il réfère certainement au passage connu de « Crise de vers » : « Je dis :

¹⁸ Voir « Travail, vie, langage », *Les Mots et les Choses*, *op. cit.*, p. 262-313.

¹⁹ Voir « L'homme et ses doubles », *Les Mots et les Choses*, *op. cit.*, p. 314-354.

une fleur! et hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autres que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets²⁰. » La fleur mallarméenne est un motif qui incarne bien la « crise » poétique à la fin du vingtième siècle et il n'est pas surprenant d'en retrouver l'empreinte dans *Le Signe* =. Nous essaierons de comprendre ce que le poète en fait, un siècle plus tard, dans sa propre théorie. S'agit-il d'une mise en contraste ou d'une évolution de la figure ? Quelle fonction peut-on prêter à ce type de réactualisation ?

4.2 Après la fleur mallarméenne, vers une autre virtuosité

*il y a les fleurs, le vide des fleurs, le vide
des jardins de fleurs des fleurs ouvertes,
pétalées, accueillantes, fraîches fragiles,
sur lesquels souffle un air faible
Christophe Tarkos, Le Signe =*

Tarkos décrit ici en quoi sa poésie ne convoite pas une vérité d'ordre transcendant :

Ma langue est poétique. Elle n'est pas un grand trou de silence entre les deux hautes colonnes énonciatrices des séries des termes purs en masses compactes qui pèsent, en séries régulières, verticales de faits et de vérités déposent, s'agglutinent sur les plus hautes pistes en poursuivant plus loin une verticalité toujours plus pesante, écrites par compacité, par vérité, plus vraies les unes que les autres, plus authentiques les unes que les autres, venues de rien, par un laborieux travail d'affolement et d'afouillement au nez et à la barbe des prophètes qui continuent à marmonner. (*MLP*, 9)

²⁰ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 368.

Contraire à une supériorité poétique déterminée par conventions (« termes purs », « séries verticales », « verticalité pesante »), sa poésie n'est pas inférieure aux « hautes colonnes énonciatrices » qui la représentent, dont la seule authenticité (« authentiques » et « vérité », à deux reprises) proviendrait des « prophètes ». Il convient de se demander si Tarkos ne fait pas référence aux « poètes-prophètes » romantiques²¹ à qui l'on donnait une valeur de médiateurs entre le monde divin et l'humain, ici-bas. Les symboles que réunit Tarkos pourraient être associés au Parnasse, « [m]ontagne de Grèce dont un des sommets était consacré aux Muses, [...] devenu synonyme de poésie²². » Le courant qui a à sa tête Leconte de Lisle, soutenant le principe de l'Art pour l'Art, n'a d'ailleurs pas hésité à emprunter des tons prophétiques dans certaines de ses publications programmatiques²³ ; les Parnassiens se montraient convaincus de posséder la « vérité » sur ce qui devait être la poésie « pure ».

Tarkos dit que sa langue poétique ne choisit pas le camp du silence et ne s'en laisse pas imposer ; le poète ne rêve pas d'atteindre cette vérité sacrée, il pense que sa vérité, la « vérité palpable de l'existence matérielle du texte » (*EBV*, 358), pourrions-

²¹ Voir Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1988. Lamartine, Vigny et Hugo, poètes d'une même génération, font preuve d'après l'auteur d'une « même confiance dans l'avenir » (p. 16). Leurs œuvres portent chacune à leurs façons une mission. Les poètes se font guides et mages, inspirés par des forces qui les dépassent et leur donnent des pouvoirs de visions, de communications et d'explorations supérieures.

²² Définition du « Parnasse » dans *Le Dictionnaire du littéraire*, P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala (dir.), Paris, PUF, coll. « Quadrige / Dico poche », p. 549.

²³ « En 1852, Leconte de Lisle emboîte le pas à Gautier en faisant précéder ses *Poèmes antiques* d'une préface-manifeste à forte dimension prophétique. Il y dénonce d'un côté l'infatuation lyrique des romantiques et leur relâchement formel, de l'autre les platitudes de l'École du Bon Sens [...]. Un système doctrinal prend corps, empruntant ses métaphores théoriques à la statuaire et à l'orfèvrerie : refus du lyrisme personnel, neutralité morale et politique [...], thématiques marquées par l'obsession du néant, l'exotisme et le passéisme [...]. » (*Id.*)

nous croire, possède elle aussi toute une puissance²⁴. Et elle ne *vient pas de rien* (« par vérités, plus vraies les unes que les autres, plus authentiques les unes que les autres, venues de rien. » [*MLP*, 9]). Il s'évertue à présenter tous les efforts à déployer qui contribuent à sa mise en œuvre : les techniques, les stratégies formelles et rythmiques, la fabrication textuelle. Il y a une maîtrise technique, et le fragment suivant tend à le montrer, faisant du poète un maçon : « Les matières seront mesurées dans des caisses ou des brouettes. Le gravier et la pierre cassée, après avoir été lavés dans des brouettes [...], seront ajoutés à la matière, le mélange s'opérera à l'aide de rabots et de griffes de fer [...] » (*MLP*, 9). Le poète devient celui qui possède une expertise technique, une connaissance qui appartient au domaine de la maçonnerie, de l'édification, de la structure et du support. Non seulement cela fait référence au rôle actif du poète, qui n'attend rien des muses ou des hauteurs sacrées, mais cette description réfère métaphoriquement au poïétique qui expose la fabrication. Chez Platon, le verbe *poiein* désigne l'activité de l'artisan et du poète « qui fait exister toutes les choses²⁵ », sans oublier que, dans le dialogue philosophique, le poète a la

²⁴ Chez les romantiques allemands de l'*Athenæum*, la notion de vérité est centrale. La vérité est l'horizon de l'expérience poétique et elle reste souvent à atteindre. Le discours des romantiques allemands de l'Iéna est marqué par la supériorité d'un « à venir » de l'œuvre totale qui comprendrait sa propre théorie : « la chose littéraire y produit la vérité de la production en soi, et donc [...] de la production de soi, de l'autopoïésie. » (P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire*, *op. cit.* p. 21.) Le sujet aurait en lui, en puissance, toute la vérité de l'œuvre. Il y a toutefois une dissension chez Schelling. Lacoue-Labarthe et Nancy rappellent qu'en envoyant ce poème-ci à Schlegel, Schelling prend ses distances du groupe : « Me suis vraiment trouvé au mieux / Pour avoir bien clairement vu / Que la matière est vérité unique ». Ainsi, on comprend que sa vision de la vérité est plus immanente. Tarkos se rapprocherait d'ailleurs davantage de cette vision, qui propose que la vérité soit dans la matière et non pas contenue abstraitement et uniquement dans une forme d'invisible (soit en soi-même, en puissance). Chez Tarkos, la seule vérité possible est celle du texte, de la matière du poème et cette vision est récurrente.

²⁵ Platon, « Livre X », *La République*, *op. cit.*, p. 493.

capacité de fabriquer le reflet du monde, mais pas le monde réel (« des choses qui paraissent, mais pas des choses qui véritablement soient réelles »), car les choses sont perçues²⁶ ; il s'agit d'imiter une chose telle qu'elle apparaîtrait dans un certain angle.

Avec sa conception de la fleur poétique, Tarkos affirme que la poésie peut fabriquer autre chose que des reflets et des évocations. Nous avons soumis l'idée plus haut que les « lois des phores » permettaient de combattre une vanité de la poésie. La mise en place d'une théorie, conjointement à une poétique, réactualise une autre virtuosité poétique. À divers moments, dans *Le Signe* =, la notion de virtuosité va être associée au motif de la « fleur » poétique, qui semble être liée à la fleur de la « Crise de vers » de Mallarmé. Chez ce dernier, la fleur représente vraisemblablement une poétique qui lui semble caduque ; il veut substituer la « fleur de rhétorique » par une fleur évanescence. Nous verrons que Tarkos la renouvelle à son tour, un siècle plus tard, en en faisant une fleur poétique plus matérielle : une fleur « plissée ».

4.2.1 *Pâte-mot ne tient ni sur de la « beauté » musicale ni sur des fleurs d'éloquence*

Les diverses présences du motif de la fleur apparaissent dans un contexte où le poète entame sa définition de la pâte-mot, au début du manifeste, et où, plus précisément, les énoncés concernent le support de la substance langagière – un support qui est ici non pas d'ordre formel ou graphique, mais qui concerne la langue même, les mots et les phrases. Afin de mettre en lumière les présences du motif floral, voici plusieurs extraits du fragment intitulé « Il y a pâte-mot » :

²⁶ *Ibid.*, p. 496.

Le sac des phrasés, de la phraséologie, des phrases des morts, des morts momifiés, des sarcophages, des sacs pour les morts, de l'ensachement, des lacs, des fleurs des jardins, des flots, le sac de le compréhensible [*sic*], le attendant, le joint, le collé, l'accident, le saut, le saut ne va pas très loin même avec un bon tremplin et beaucoup d'élan, pâte-mot ne repose pas sur du vent, faire du saut, planer puis atterrir, il faut à un moment donné réatterrir [...] *s'il ne repose pas sur de l'air, ni sur des bouquets de fleurs, sur quoi repose pâte-mot ? Pâte-mot repose sur autre chose que sur la virtuosité des bouquets de fleurs*, la pâte mot repose sur l'élasticité du des [*sic*] sensations, sur une seule couche d'existence, sur une modification de l'appréhension, ce qui prouverait qu'il existe une appréhension, que l'appréhension est dans le sac dans lequel une pensée est ensachée, une pensée ou ce qui sert de pensée une pensée inorganisée, soit une panique, un organisme non né, un moment de ne pas être encore né ensaché. Ce qui signifie qu'il ne sera plus possible d'espérer qu'un mot survive longtemps dans l'air libre, il en mourrait, il retombe, il a un effet de retombée, comment est-il assez tordu pour ne pas retomber immédiatement comment fait-il pour faire une bosse d'où partir, d'où voler et réatterrir, que *cela rendra caduc tout ce qui repose sur l'idée qu'un mot tient, et les dispositions méticuleuses de mots à en faire des bouquets [...] à en faire des groupes de mots sensés, qui restent débiles. [...] La pâte fera le reste en disant la vérité*, il n'y en a pas d'autre, après la pâte mise. L'absence d'extériorité, de séparation entre les morceaux de pâte et le non figuré dans la lourdeur du sens propre de la pâte, on ira pas plus loin, il n'y a pas de raison d'aller loin sans figures, sans sautilllements, sans piquants, sans sauts, là où se trouve la productivité de la pâte face à sa confrontation, où se trouve l'inhabitude de la cervelle à se reconnaître sans autre forme que celle de la pâte, *comme si sa beauté n'était due qu'à de la figuration et ainsi de suite dans la préciosité d'en abuser debussyssement sans jamais devenir musique.* (S, 35-38)

Premièrement, la figure du sac chez Tarkos fait partie du réseau de métaphores qu'il développe dans plusieurs textes et qui participe d'une sorte de physique de la langue. Elle n'est pas facile à percer, mais si l'on se fie à un passage précédent du *Signe* = (S, 15-16), le sac semble faire référence à une « équation » qui ensache (celle même du titre du livre ?). Le sac procure du confort car il est « chaud », « mou », « entouré », mais il est aussi limitant, car « [l]e sac ne va pas loin, on ne peut pas tout faire » puis, c'est le « monde » qui lui « donne une paroi », comme s'il y avait aussi quelque chose

de naturel dans ce processus d'ensachement. C'est un support à la fois positif (il borde) et négatif (il est bordé) : « Le support est dans le sac, l'empêchement est dans le sac²⁷. » Le sac pourrait n'être que le sac. Or, le poète parle du sac « de la phraséologie, des phrases des morts » ; la phraséologie se rapporte à une façon précise de construire des phrases, à un style qui est propre à un individu ou à un ensemble de phrases pompeuses et vides de sens²⁸. Selon l'acception linguistique, elle relève des codes et conventions d'une langue. Serait-il juste de dire que le sac représente l'aspect normatif de la langue (« l'empêchement ») puisque ce sac, chez Tarkos, produit une langue morte (« phrases des morts ») ? Cet autre extrait corrobore cette interprétation : « La métrique est remplacée par le sac. » (*S*, 16). Comme si une doxa (la métrique) avait été relayée par d'autres doxas : le sac, la phraséologie ou la virtuosité. D'après l'extrait, à partir des phrases le sac fait des momies et des tombeaux (« sarcophages »), le sac tue la langue, il aspire tout. Le poète se demande : comment lui redonner de l'air, de la vie ? Avec la pâte-mot peut-être, qu'il s'efforce de définir dans *Le Signe* = et dont il cherche le support.

²⁷ Les états positifs et négatifs liés au sac représentent bien le paradoxe qui existe dans l'œuvre de Tarkos entre un support qui permet de tenir et de retenir, mais qui peut aussi créer un effet oppressif. Par exemple, dans l'extrait du texte *Je m'agite* (*JM*, 312), nous percevons l'oppression du sac : « je m'agite de ce qu'il veut sortir de ce sac / qu'il est dans un sac / qu'il ne veut plus de ce sac-là / de ce qu'il veut s'extirper / de ce qu'il veut que ce sac disparaisse / soit enlevé / soit éloigné / soit oublié / soit mort / qu'il ne veut plus de ce sac qui colle à lui. [...] ». Dans la troisième partie, nous essaierons de déterminer s'il existe alors des catégories de supports positifs (le carré) et négatifs (le sac, les murs, l'informe) et à quel point le paradoxe entre les deux états existe. C'est un paradoxe que l'on peut relier d'ailleurs dans son ensemble à ce que Tarkos dit sur la langue, lui donnant à la fois une posture d'alliée et d'ennemie ; présentant ici aussi une double posture, positive et négative.

²⁸ « Phraséologie, s.f. (gr. *phrasis* et *logos*) En gramm. Étude et connaissance de la phrase. • Construction de phrase particulière à une langue ou à un écrivain. • Discours creux et vides de sens. » (*Dictionnaire le nouveau Littré, op. cit.*, p. 1018.)

Si le sac est un support inadéquat, sur quoi la pâte-mot peut-elle tenir ? Une chose est sûre, elle ne tient pas sur des phrases mortes, ni sur du vent (« pâte-mot ne repose pas sur du vent, faire du saut, planer puis atterrir, il faut à un moment donné réatterrir [...] »), ni sur des bouquets de fleurs agencés avec savoir-faire (« s'il ne repose pas sur de l'air, ni sur des bouquets de fleurs, sur quoi repose pâte-mot ? La pâte-mot repose sur autre chose que sur la virtuosité des bouquets de fleurs »). Elle tient sur des sensations, sur du sensible, et surtout « sur une modification de l'appréhension ». L'appréhension se rapporte à la perception, de même qu'à une sorte d'instinct créatif ; c'est du moins dans ce sens que Tarkos réutilise le terme plus tard, dans une fiche biographique qu'il rédige le 12 février 2000 : « je fais des improvisations dont il reste quelques traces d'enregistrements, je fais ça en vue de dire de la poésie, je ne sais pas ce que je vais dire, j'ai une appréhension et puis voilà²⁹. » Il faut donc sortir du sac et réapprivoiser ses intuitions langagières, car avec le temps l'accumulation des normes qui régissent la langue qui l'a usée.

Le mot lui-même n'offre pas de garantie de tenue ; comment peut-il dépasser son rôle qui consiste à faire des « bouquets » soigneux et ordonnés ? Comment peut-il atteindre sa capacité sensible, laquelle puisse donner du relief à la langue, c'est-à-dire lui faire faire des « bosses », lui donner des « plis » ? À la différence du mot unique que Tarkos met en évidence, qui se trouve à la base de la production des phrases-momies ou des bouquets de fleurs d'éloquence, la pâte « colle » tout ensemble, elle ne sépare pas, ne diffère pas, ce qui revient à la conception d'une langue en rapport

²⁹ Christophe Tarkos, dans « Notice biographique » (*ÉP*, 35).

simultané et frontal au réel, qui produit du « non figuré » et du « sens propre » qui a un poids (une « lourdeur »). Selon la métaphore du poète, la pâte doit être massée et réchauffée ; beaucoup d'efforts doivent être déployés. Face à cette pâte, l'esprit du parlant (la « cervelle ») doit changer ses acquis, ses habitudes (son « appréhension »).

Il en est de même pour le poète ou le lecteur de poésie, car la beauté de la pâte et sa « virtuosité » n'ont plus rien à voir avec des valeurs de reproduction et de traduction (de la « figuration ») du réel, la pâte ultimement doit former une autre musique, c'est ce que la dernière phrase nous indique³⁰, en nous ramenant peut-être ainsi à Mallarmé et à son concept de « Musique », qui incarne un de ses idéaux poétiques. Tarkos fait du nom de famille du compositeur Claude Debussy un adverbe de manière (*debussyssement*) qu'il relie aux termes « préciosité » et « abus », précisant que cet abus poétique jamais ne devient musique. De quel « abus » poétique et musical, qui serait en lien avec le travail de Debussy, peut-il être question ? Si nous présumons que Tarkos renvoie auparavant dans le texte à la fleur mallarméenne, est-il possible de supposer qu'il instaure un lien entre le concept poétique de Musique chez Mallarmé et le compositeur français qui, ne l'oublions pas, composa une pièce musicale, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-1894), à partir du poème de Mallarmé intitulé *L'Après-midi d'un faune* (1876) ? Peut-on supposer que l'« abus »

³⁰ Nous la recopions ici pour plus de clarté : « L'absence d'extériorité, de séparation entre les morceaux de pâte et le non figuré dans la lourdeur du sens propre de la pâte, on ira pas plus loin, il n'y a pas de raison d'aller loin sans figures, sans sautilllements, sans piquants, sans sauts, là où se trouve la productivité de la pâte face à sa confrontation, où se trouve l'inhabitude de la cervelle à se reconnaître sans autre forme que celle de la pâte, comme si sa beauté n'était due qu'à de la figuration et ainsi de suite dans la préciosité d'en abuser debussyssement sans jamais devenir musique. » (S, 38)

que Tarkos décrie après-coup critique au passage cette transposition musicale ou l'idée même de la traduction ou de la paraphrase musicale ? La qualité de la pièce de Debussy et la renommée de son « premier chef-d'œuvre³¹ » sont sans conteste. La proposition musicale audacieuse et avant-gardiste a offert un renouvellement par son approche musicale dite impressionniste. Debussy avait de l'admiration pour Mallarmé, il a même revisité d'autres poèmes dans sa carrière. Néanmoins, au sujet du *Prélude*, Valéry a évoqué l'idée que Debussy n'avait pas su comprendre ce que Mallarmé voulait signifier avec son concept de « Musique » et sa recherche poétique. Il affirme que Mallarmé n'était pas enchanté par la transposition de Debussy :

Mallarmé n'a pas été très satisfait de voir Claude Debussy écrire une partition de musique pour son poème. Il estimait, quant à lui, que sa musique à lui suffisait et que c'était un véritable attentat contre la poésie que de juxtaposer, même dans les meilleures intentions du monde, la musique, fût-ce la plus belle, à sa poésie³².

³¹ « Le premier chef-d'œuvre incontesté de Debussy est le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-1894). Comme Mallarmé, son inspirateur, Debussy se révèle le poète moderne de la musique, inventeur de sa rythmique, de sa syntaxe, de sa rhétorique, de sa forme propres. Les incessantes fluctuations de l'harmonie (considérée sous l'aspect horizontal ou vertical), la richesse rythmique, la souplesse et la liberté du phrasé instaurent d'emblée une nouvelle « façon de parler » en musique. L'écriture instrumentale est d'un raffinement et d'une légèreté incomparables. Quant à la forme, si l'on peut y distinguer à l'analyse un plan traditionnel (exposition-développement-reprise-coda) très libre, à l'audition, en revanche, on ne perçoit qu'une continuité en constante transformation où les retours apparaissent comme des évocations, des souvenirs modifiés, non comme des reprises. «L'idée engendre la forme», écrit Paul Dukas au lendemain de la création, résumant ainsi, en une phrase, une des caractéristiques fondamentales de l'œuvre debussyste. » (« Claude Debussy », *Dictionnaire de la Musique*, éd. Marc Vignal, Paris, Larousse, 2005, p. 301.)

³² Paul Valéry, « Stéphane Mallarmé », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 670. Bien que nous retenions cette citation de Valéry pour des raisons apparentes et dans la mesure où nous nous basons sur la relation que les deux poètes entretenaient, il semble qu'il y ait eu divers opinions et commentaires au sujet de la pièce musicale de Debussy, certains indices laissant croire que Mallarmé ne l'avait pas détestée pour autant. Voir Alexandre Bleau, « D'une Rome l'autre », dans *La Crise chez Mallarmé et Debussy*, mémoire de maîtrise en littératures de langue française, Montréal, Université de Montréal, 2007. En ligne : https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/7260/Bleau_Alexandre_2008_memoire.pdf?sequence=1. Consulté le 20 juillet 2014.

Le concept de « Musique » chez Mallarmé, tel qu'il l'explique dans « La Musique et les Lettres » par exemple, n'avait pas nécessairement à voir avec « des cordes, des cuivres et des bois », mais plutôt avec « les sinueuses et mobiles variations de l'Idée, que l'écrit revendique³³ », avec la Suggestion, la création et la composition d'une nouvelle prosodie, la « modulation individuelle³⁴ », qui puissent exprimer le monde et la pensée avec singularité, sans avoir recours à une prosodie figée et datée. « [L]a musique mallarméenne n'est pas d'abord timbre, écrit Lucie Bourassa, elle est rapports, mouvement³⁵ ». C'est un nouveau « partage » entre la Musique et les Lettres que proposait Mallarmé. Ainsi, on se demande si l'« abus » auquel Tarkos fait allusion aurait été celui de composer une pièce musicale à partir d'un poème, témoignant d'une vision plutôt réductrice du souhait poétique musical de Mallarmé. Cette présence du néologisme adjectival forgé à partir du nom du célèbre compositeur, accolé à un jugement de la « préciosité », demeure énigmatique. Ce dernier énoncé (« l'inhabitude de la cervelle à se reconnaître sans autre forme que celle de la pâte, comme si sa beauté n'était due qu'à de la figuration et ainsi de suite dans la préciosité d'en abuser debussysement sans jamais devenir musique ») signifie peut-être que la pâte-mot deviendra *musique* seulement en suivant ses propres

³³ Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 648.

³⁴ « Au lieu qu'au début de ce siècle, l'ouïe puissante rimantique combina l'élément jumeau en ses ondoyants alexandrins, ceux à coupe ponctuée et enjambements ; la fusion se défait vers l'intégrité. Une heureuse trouvaille avec quoi paraît à peu près close la recherche d'hier, aura été le *vers libre*, modulation (dis-je souvent) individuelle, parce que toute âme est un nœud rythmique. » (*Ibid.*, p. 644.)

³⁵ Lucie Bourassa, « Du signe à l'articulation : Humboldt, Hegel, Mallarmé », dans B. Lindorfer et D. Naguschewski (dir.), *Hegel. Zur Sprache. Beiträge zur europäischen Sprachreflexion*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002, p. 195. L'auteure postule ici que Mallarmé serait plus près de la notion d'« articulation » de Humboldt que de celle du signe.

« modulations ».

Si la pâte poétique veut créer une nouvelle virtuosité et une musique, elles proviennent alors de la parole singulière. Tarkos tente-t-il à sa façon, un siècle après Mallarmé, d'inscrire l'héritage d'une partition de la parole, d'une prosodie intériorisée, à travers sa définition de la pâte-mot ? Malgré ses limites et contraintes, la pâte-mot offre cette liberté, sans compter celle de sa plasticité.

Après avoir abordé l'extrait à partir de la figure du sac et fait un détour par la nouvelle virtuosité musicale de la pâte-mot, il est à propos de revenir à la figure de la fleur. Centrale dans la poésie parnassienne, elle est traditionnellement un symbole poétique d'éloquence. Prenons l'exemple d'un traité d'éloquence du dix-septième siècle, *Essay des merveilles de Nature*, publié par Étienne Binet en 1621, qui se situe à mi-chemin entre l'encyclopédie de « dévotion baroque », qui fait l'inventaire et la description du monde, et la « louange du Créateur³⁶ ». Pour Binet, « l'univers visible [est] un réservoir de métaphores » dans lequel puiser ; pourtant, dans son chapitre intitulé *Fleurs*, « il met son lecteur en garde [...] contre “une éloquence qui n'est

³⁶ Gérard Genette, « Mots et merveilles », *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001 [1966] p. 171-183. Les citations proviennent de ce chapitre consacré aux écrits d'Étienne Binet. Le titre complet de son ouvrage est : *Essay des merveilles de Nature et des plus nobles artifices : pièce très nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence*.

qu'une enfilure de fleurettes de rhétorique³⁷ ». L'expression « fleurs de rhétorique » renvoie à l'utilisation de figures de style, aux ornements de la langue ; en revanche, l'emploi du terme fleurettes (petites fleurs) insiste sur la valeur péjorative donnée aux ornements rhétoriques.

Nicolas Boileau, dans son *Art poétique*, soulignera l'importance d'user de ces « fleurs » avec parcimonie et jugement, sans excès, valorisant l'usage, mais précisant qu'il renvoie à un réel art³⁸. Dans l'Antiquité, dont le classicisme s'inspire, l'éloquence est une des cinq composantes de la rhétorique et fait appel aux figures de style³⁹ qui visent à donner une couleur singulière et recherchée au discours de l'orateur. Pour être valorisées, ces *fleurs de rhétorique* doivent être maîtrisées ; la virtuosité qu'elles sous-tendent ne va pas de soi. Leur finalité est de donner une

³⁷ Nous retrouvons cette exacte phrase, « une éloquence qui n'est qu'une enfilure de fleurettes de rhétorique », dans un autre traité du 17^e siècle, chez Pierre d'Avity, *Le monde, ou la description générale de ses quatre parties avec tous ses empires, états et républiques*. Au chapitre intitulé « Fleurs », l'auteur décrit la fleur « en mille façons » : « charnue, molle, cotonnée, rude [...] en cœur, en amande, découpée, bordée, dentelée [...] ». Il ajoute qu'il « faut parler de chaque fleur à part », qu'il faut « fuir toute sorte d'affection » et que rien n'est plus désagréable qu'une « éloquence qui n'est qu'une enfilure de fleurettes de Rhétorique. Peu et bon c'est la devise des esprits bien faits. » (Pierre D'Avity, *Le monde, ou la description générale...*, Paris, Claude Sonnius, 1643, p. 344-346.)

³⁸ Dans le « Chant I » de son *Art poétique*, Boileau critique des excès de style, une certaine abondance et un fard mal dosé : « La plupart, emportés d'une fougue insensée, / Toujours loin du droit sens vont chercher leur pensée / Ils croiraient s'abaisser, dans leurs vers monstrueux, / S'ils pensaient ce qu'un autre a pu penser comme eux. / Évitions ces excès : laissons à l'Italie, / De tous ces faux brillants l'éclatante folie. / Tout doit tendre au bon sens : mais, pour y parvenir, / Le chemin est glissant et pénible à tenir ; / Pour peu qu'on s'en écarte, aussitôt on se noie. [...] ». Dans le « Chant III », la figure est plus explicite : « Ainsi dans cet amas de nobles fictions, / le poète s'égaie de mille inventions, / Orne, élève, embellit, agrandit toutes choses, / Et trouve sous sa main des fleurs toujours écloses. » (Nicolas Boileau, *Art poétique de Boileau-Despréaux*, Paris, Eugène Belin, 1871 [1674], p. 12-13 et p. 34. Bibliothèque numérique Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5464322g>. Consulté le 20 juillet 2014.)

³⁹ Quintilien, « Livre troisième », *Institution oratoire de Quintilien*, t. 2, trad. C.V Ouizille, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1829-1835 [entre 93 et 95], p. 17-41. Les cinq composantes de la rhétorique sont : « l'invention, la disposition, l'élocution, la mémoire, la prononciation ou l'action » (p. 17). Bibliothèque numérique Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5773357c>. Consulté le 20 juillet 2014.

richesse aux poétiques.

Au dix-neuvième siècle, les fleurs sont encore un symbole de beauté poétique, principalement dans la poésie parnassienne. Rimbaud, avec son poème « Ce qu'on dit à propos des fleurs », adressé à Théodore de Banville le 15 août 1871, parodie d'ailleurs le style de la poésie parnassienne. Plus encore, il critique la tendance de ces derniers à parler abondamment des fleurs dans leurs poèmes, et à reconduire la métaphore florale à l'infini, non sans appauvrir, ce faisant, sa charge symbolique. Dans son poème, Rimbaud « oppose ce qu'on peut appeler la “poésie des lys” à une “poésie utilitaire” », il se « moque des lys démodés » et « rompt avec l'esthétique parnassienne⁴⁰ » sans pour autant choisir le camp d'une poésie utilitaire. Son poème renverse la métaphore végétale des femmes fleurs⁴¹. Dans *Les Illuminations*, les métaphores du poème « Fleurs » sont très peu végétales alors que le poète associe les fleurs à des pierres et métaux⁴². Christian Prigent signale de son côté que ce renversement critique de la figure de la fleur en tant que synonyme de « beauté poétique », produit en 1871, s'inscrit dans un « goût de l'immonde » et un désir de voir se « déployer » des « fleurs de chair ». Sans l'indiquer, il cite ici « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » :

Pour Rimbaud, on le sait, la beauté n'est pas à prendre comme un donné. Elle est d'abord à « injurier », elle est à *chier*. La poésie de Rimbaud se constitue d'abord, dans le cours de l'année 1871, d'un refus de la beauté admise (celle

⁴⁰ Holly Haahr, « Les réécritures rimbaldiennes », dans Jean-Pierre Bobillot (dir.), *Innovation / Expérimentation en poésie*, Université de Stendhal-Grenoble 3, coll. « Recherches & travaux », n° 66, 2005, p. 59.

⁴¹ *Ibid.*, p. 63.

⁴² *Ibid.*, p. 64.

des romantiques et de la poésie « subjective »). Elle s'assure d'abord de ce geste négatif qui fait merder, par exemple, la beauté convenue des fleurs du Parnasse : « vieilles verdures, vieux galons » qui ne valent pas « un excrément d'oiseau marin ». Elle se dégage des « communs élans » d'une vision trop soumise aux « humains suffrages », une vision trop possible, une vision aseptisée [...]⁴³.

La fleur d'éloquence commence donc à se faner vers la fin du dix-neuvième siècle. Si elle représentait les figures de style, une certaine beauté poétique, elle devient de moins en moins valorisée et adéquate. L'éloquence n'est plus salutaire ou opérante pour la poésie.

Quelques années après Rimbaud, Mallarmé compose dans « Crise de vers⁴⁴» un des passages les plus célèbres mettant en scène le motif de la fleur et opérant aussi un renversement poétique important. Il soutient que « La littérature subit une exquise crise, fondamentale » (360) et il décrit l'« usure » (361) d'une poésie réglée aux comptes des « douze timbres » (son usage « doit demeurer exceptionnel » [362]) et, bien sûr, les avenues de sa libération formelle. Il s'agit de chercher la propre « mélodie » de son « âme », de son « souffle », de sa « pensée » (363). Les langues

⁴³ Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 317. Voici la citation du poème « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » que Prigent reprend (nous soulignons) : « – En somme, une fleur, Romarin / Ou Lys, vive ou morte, vaut-elle / Un excrément d'oiseau marin ? / Vaut-elle un seul pleur de chandelle ? » Rimbaud plaide pour des changements de registres, pour une connaissance du monde transmise dans la poésie qui ne soit pas conventionnelle et convenue. Voici maintenant le passage qui renvoie aux fleurs « pierres » desquelles parle Prigent. Il s'agit d'un appel à la découverte, à la nouveauté et à l'invention ; un appel à trouver des fleurs où on ne les attendait pas : « Trouve, aux abords du Bois qui dort, / Les fleurs, pareilles à des mufles, / D'où bavent les pommades d'or / Sur les cheveux sombres des Buffles ! [...] Trouve des fleurs qui soient des chaises ! / Oui, trouve au cœur des noirs filons / Des fleurs presque pierres, fameuses ! » (Arthur Rimbaud, « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », *Œuvres*, op. cit., p. 151-153.)

⁴⁴ Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 360-368. Les prochaines références au texte seront mises entre parenthèses dans le corps du texte.

sont « imparfaites⁴⁵ » (363), elles « bute[nt] » contre la nature, mais le vers n'existerait peut-être pas si ce n'était de leur défaut qu'il « rémunère » (364). Le Vers permet de rejoindre la Musique, d'instaurer une aura de Mystère ; autour de ces notions, le poète affirme que le vers doit prendre l'avenue de la suggestion et de l'évocation. « Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régît les chefs-d'œuvres, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage ; non le bois intrinsèque et dense des arbres. » (365-366)

Même si la « disparition élocutoire du poète » est un idéal à atteindre, qui laisse toute l'autonomie à l'Idée ou la Musique, sa présence est à même l'« ordonnance⁴⁶ » (366) du livre de vers qu'il met en forme et qui vise à atteindre le « rythme total » (367). Ce rythme, une fois de plus, ne concerne pas « les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement, mais de l'intellectuelle parole que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout [...] » (368) La question de la parole, ainsi, revient tout le long du texte, jusqu'à la fin (« le double état de la parole, brut ou immédiat » [368]) pour mettre en jeu son pouvoir au sein de la poésie.

⁴⁵ Déjà dans *Les Mots anglais*, son traité de linguistique, Mallarmé affirmait que la langue est imparfaite ; la thèse principale veut que la langue anglaise soit naturellement plus apte que la langue française à mimer, dans ses sonorités, le monde. La différence est que l'idéalisme se transformera avec les années ; dans « Crise de vers », il est moins question d'un cratylisme linguistique que d'un cratylisme poétique ou d'un « cratylisme du vers », pour reprendre l'expression de Gérard Genette. (Gérard Genette, « Au défaut des langues », *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1999 [1976], p. 313.)

⁴⁶ Tarkos utilise un terme conjoint, « ordonnancement », au moins à deux reprises : dans *Ma langue est poétique* (CR, 12) et dans *Le Signe* = à la page 32. Nous en reparlerons dans la troisième partie lorsqu'il sera question du couplage ordre / désordre qui prend place dans l'œuvre.

« Je dis : une fleur ! et hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. » Au-delà du nom qui enfermerait la fleur dans une représentation qui est *sue*, le poète, avec le vers, peut refaire « un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire » (368). Cette fleur se situe au-delà du régime de la représentation, elle n'est plus réductible au mot qui l'identifie et peut apparaître autrement, sous le vers du poète, constitué de différents sons, d'un rythme, d'une forme réfléchie – ainsi peut naître et émerger la fameuse fleur, « l'absente ». Elle n'existe sous aucun mot unique ni sous aucune existence matérielle, car elle est *neuve*. On peut alors se demander : est-ce seulement d'une totalité neuve qu'il s'agit ? C'est l'illusion d'un mot neuf, car il reste absent, n'existe pas, il est « incantatoire » dit le poète, c'est-à-dire qu'il reste un *mot-évocation*. Faut-il comprendre que l'Idée prévaut sur le sensible ?

La fleur qui reste absente, de ce point de vue, est une apparition ponctuelle et mobile. Car la « loi » du réel ne lui permet pas une pleine présence, ne serait-ce que sous le simple mot « fleur » par lequel toutes les fleurs peuvent surgir, sans aucune singularité. L'ultime promesse est que grâce à l'effort poétique, sous le « mot total » du vers, se laisse profiler *la* fleur, nouvelle. Chez Mallarmé, ce ne peut être possible qu'en délaissant « l'universel *reportage* » (368) pour la langue poétique, une langue qui accueille l'étrangeté. Ainsi, la fleur poétique chez Mallarmé représente à la fois une nouvelle virtuosité et la capacité du poète d'user librement de la langue hors des conventions des fleurs d'éloquence et autres figures établies. Mais surtout, et cela est

central, cette fleur reste liée à un pouvoir poétique de création qui est intangible – un pouvoir de suggestion ; il ne faut pas nommer la fleur, il faut la laisser être devinée – et constamment renouvelée, car toujours la fleur est naissante, elle naît sous les yeux de chaque lecteur.

4.2.2 *Le livre ne se refermera pas sur les filets de fleurs plissées*

Lorsque Tarkos écrit que la pâte-mot n'est pas bâtie sur les fondations d'une « virtuosité de bouquets de fleurs », il inscrit une double mise à distance ; d'abord avec une certaine tradition de beauté poétique et d'éloquence normative, comme Mallarmé le suggérait avec sa fleur, ensuite avec l'idée d'une rémunération du défaut des langues par un vers qui crée un mot-évocation « neuf » impliquant une tout autre virtuosité que celle que la pâte-mot crée. Ce que Tarkos dit un siècle après Mallarmé, c'est que sa langue poétique ne se construit pas avec des fleurs évanescences et le concept d'Idée qu'elles convoquent. Reprenons cette citation de « Crise de vers », citée plus haut : « Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régît les chefs-d'œuvres, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage ; non le bois intrinsèque et dense des arbres. » (365-366) *L'horreur* de la forêt, le tonnerre *muet*, la fleur *absente* : ces trois éléments suggèrent une approche impressionniste de la langue face au réel ; sa « réalité » n'est plus mimétique ou référentielle, elle devient issue d'une « réalité » fabriquée par le poétique. Mallarmé ajoute : « hors de toute pierre, sur quoi les pages se refermeraient mal », comme si la langue dans sa suggestivité ne pouvait

produire aucun relief. La conception de Tarkos diffère un peu quant au pouvoir qu'il prête à la langue. Dans *Ma langue est poétique*, il convoque le lieu commun des « mots magiques » ; même s'ils sont « sonore[s] », évocateurs, les siens s'intriquent à la nature et, surtout, le poète leur donne une portée physique et matérielle. À la différence de Mallarmé, sa langue s'unit à la forêt, au feuillage et « mord » « le bois intrinsèque et dense des arbres » :

« Broute », l'un de ses mots magiques, ma langue recèle d'innombrables mots magiques, et chacun d'eux possède la grâce naturelle d'une joie sonore, ainsi broute est la pousse, est le bourgeon, l'herbe verte, toute l'herbe verte d'où broute se départ et traîne, d'où broute remonte, accroche la racine, remonte de par terre, renaît, retrouve sa forme divine, s'amplifie, résonne, Breust Yan ! mord ! Mord le bois, mord l'écorce, mord le bois du tronc, mord le bâton, mord les coups de bâton, mord les racines, mord les mors de bois entre les dents. Serre à la racine, l'écorce ! (*MLP*, 10)

La proposition anthropomorphique renvoie la langue à la nature, « broute » non seulement évoque les herbes, la terre, le bourgeon, mais « broute » devient la pousse, et dans un mouvement de crescendo sonore, « broute » se met à résonner dans la forêt. Le pouvoir du mot « broute » de s'associer à des ensembles de référents est ici porté à son comble. La langue qui « mord » la substance des arbres, le bois « intrinsèque », qui mord le bois même, sa fibre, révèlent l'étendue des pouvoirs qui lui sont prêtés. Ainsi, pour reprendre l'analogie de Mallarmé, Tarkos ose penser un livre dont les pages ne pourraient justement pas se refermer sur les saillies des « pierres » et les « racines » qui en émergent. Le fantasme mis en scène dans l'extrait souligne la soif de réel qui régit sa langue poétique. Cela nous rappelle cette anecdote, évoquée par Lacan, de Platon raillant les philosophes dont « l'appétit du

réel les menât à embrasser les arbres⁴⁷ ».

Cette notion idéale d'une langue qui serait capable de produire du volume (entre autres images, le poète utilise aussi celle des « bosses ») se retrouve dans un autre extrait du *Signe* = mettant encore en scène la fleur. Au contraire de la poésie mallarméenne qui fait des fleurs absentes et évanescences, il parle de la pâte-mot qui fabrique des fleurs « plissées » : « Pression conservée pour pouvoir parler. N'est pas plate, est aussi plissée qu'une fleur. On se sert d'elle pour faire un filet de fleurs » (*S*, 82). La puissance d'une langue vivante provient entre autres de la « poussée » (« pression ») qui vient du sujet parlant, notion que l'on retrouve par ailleurs dans les écrits du phénoménologue Merleau-Ponty. Ce dernier l'associe à deux choses : la « poussée » est liée à la volonté du « sujet parlant » et à son expression singulière⁴⁸, d'autres fois, elle a à voir avec le temps, décrit comme une « poussée indivise⁴⁹ ». Chez Tarkos, les acceptions sont semblables. La poussée est à la fois l'élan, le « oui », de la parole du sujet (une énergie expressive), ainsi qu'une « durée de parlé » (*S*, 28). L'image de la fleur plissée fait penser au mouvement

⁴⁷ Jacques Lacan, *Écrits I*, *op. cit.*, p. 265.

⁴⁸ « Ce qui soutient l'invention d'un nouveau système d'expression c'est donc la poussée des sujets parlants qui veulent se comprendre et qui reprennent comme une nouvelle manière de parler les débris usés d'un autre mode d'expression » (Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde* (1969), *Œuvres*, éd. Claude Lefort, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010, p. 1464.)

⁴⁹ « [...] le temps comme multiplicité successive [...] le temps se recommence : hier, aujourd'hui, demain, ce rythme cyclique, cette forme constante peut bien nous donner l'illusion de le posséder d'un coup tout entier, comme le jet d'eau nous donne le sentiment d'éternité. [...] Le jet d'eau ne reste le même que par la poussée continuée de l'eau. » (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1971 [1945], p. 484.)

d'ondulation des ondes ou des perles⁵⁰, récurrent dans l'œuvre de Tarkos, qui s'oppose justement à une langue « plate » ; le livre ne se referme pas non plus sur les plis des « filet[s] de fleurs » de la pâte-mot. Tarkos utilise souvent le verbe « enfiler » et l'image du filet – qui ne sont pas sans rappeler l'« enfilure » de « fleurettes » qui décrit un style poétique. Il y a dans son image l'idée que le poète enfile littéralement le monde dans sa pâte-mot. Pensons à ses énumérations en série, ses listes et suites qui sont elles-mêmes des enfilades. Dans *Anachronisme*, Tarkos décrit la tombée des « perles » dans un « filet » :

la progression file, fait un filet, ne tombent pas tous en même temps en garde, font un filet qui s'arrange pour faire tenir les perles dans un filet de perles, [...] les perles tombent, on ne va pas en prendre plus qu'il n'en faut, on va s'arranger pour les prendre une après l'autre, les perles viennent à leur tour se prendre dans le filer, [...] c'est l'une après l'autre qui tombent dans l'escarcelle, avec un bruit de perles, qui tombent dans le filet, [...] elles viennent progressivement. (*A*, 146)

L'extrait, que nous reprendrons plus loin, aborde métaphoriquement le phénomène abstrait du réel « continu » qui tombe (les « perles ») et que le poète attrape au passage, qu'il « enfile » dans la poésie. Il y a un passage similaire dans *Le Signe* = : « La substance me respire qui enfile le monde // Le monde se fait enfiler / la substance est pareille que nous [...] » (*S*, 77). « Se faire enfiler » peut aussi vouloir dire se faire prendre ou se faire avaler. Pâte-mot avale-t-elle le monde qui l'avale à

⁵⁰ Ce type de mouvement continu lié aux ondes marque la poétique progressive de Tarkos – mobile et continue – et peut être mis en parallèle avec ce que Henri Bergson écrit sur le temps dans *La Pensée et le Mouvant*. « [I]l n'y a pas à sortir du temps (nous en sommes déjà sortis) ; il faut, au contraire, se replacer dans la durée et ressaisir la réalité de la mobilité qui en est l'essence. » Ainsi, nous verrons plus longuement dans la troisième partie comment Tarkos figure sa pensée percevant les « ondulations du réel » qui n'arrêtent jamais. (Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2003, p. 26-27.)

son tour ? Il existe chez Tarkos ce mouvement d'interpénétration : ce n'est pas seulement que le monde file et que la pâte-mot essaie en conséquence d'enfiler, le poète est pris dans ce mouvement lui aussi, il n'est pas *en dehors*. En faisant référence au travail de Marcel Jousse, qui s'est intéressé dans son livre *Le Style oral* (1925) au rythme de l'oralité ainsi qu'aux procédés mnémoniques, Henri Meschonnic rappelle l'association que l'anthropologue fait entre les « répétitions organisatrices de l'oralité⁵¹ » et les « “perles enfilées” [...] qu'il prend à l'étymologie de l'hébreu *sir w* *ר י* chant, poème⁵². » Ainsi, quand Tarkos dit qu'il enfile des perles, il nous dit peut-être aussi, tout simplement, qu'il fait en somme ce que tout poète a toujours fait.

Dans l'extrait d'*Anachronisme* cité plus haut, Tarkos dresse le portrait d'un monde qui tombe littéralement continuellement par l'intermédiaire des figures des « perles » ou des « ondes », formant une « progression [qui] file » (A, 146). Le poète doit faire des filets, attraper le réel au vol pour fabriquer des unités de temps et d'espace, de compréhension : « un filet qui s'arrange pour faire tenir les perles dans un filet de perles, que cela soit sans le temps de parler parce que le filet est ininterrompu, le filet coule, ils vont progressivement » (A, 146). Grâce à ces filets de réel ou de fleurs plissées, qui peuvent représenter des unités linguistiques, des fragments, des phrases, Tarkos propose une vision de la poésie qui témoigne d'une expérience physique et énergique de la langue, qui contraste avec celle de la fleur « absente » de Mallarmé.

⁵¹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 692.

⁵² *Id.*

Cela dit, ce potentiel de la langue poétique reste souvent idéalisé. Les nombreuses références aux difficultés et aux limites de la pâte-mot portent à le croire. Car la pâte-mot est informe et molle et doit être modelée, ce qui a pour conséquence qu'on doit la travailler constamment. Dans *Oui*, quand le poète parle du compotier, une des quatre formes textuelles qu'il élabore – avec la pâte-mot, les carrés et les bâtons –, il signale ce caractère informe de la compote, ce qui contribue à la relier au concept de la pâte-mot, et de la capacité du compotier de la mettre en forme, « petit à petit » :

Il forme ! Il forme ! Il forme ! Il forme ! [...] Préparer, préparer, après tout, on peut déjà le voir, ce n'est pas si mal, pour peu que l'on porte attention, on peut dire pourquoi, comme il a fait petit à petit il en fera peut-être assez [...] Maintenant ce qu'il faut pour l'attraper. Onde du rire ri au milieu des veines des fleurs des ruisseaux des compotiers. Compotier ne fait pas une fleur. Il ne sait pas faire la fleur, il ne sait pas faire la rose, il ne sait pas faire le pétale. (*O*, 253)

Tarkos affirme que le compotier « ne sait pas faire » « une fleur », « la fleur » ni « le pétale ». Est-il à nouveau question de la fleur mallarméenne qui « se lève » hors des « calices sus » ? En signalant que le compotier est « décoré de jolies fleurs », Tarkos fait peut-être ainsi allusion à la fleur comme figure ornementale, en deux dimensions, à l'opposé de la fleur plissée du *Signe* =. Tarkos met en scène le caractère plastique de la substance langagière du compotier, lequel est manœuvré par le poète, qui aspire à produire une fleur multidimensionnelle, non évanescence et non décorative.

L'inscription du motif de la fleur poétique dans le manifeste principal de Tarkos, *Le Signe* =, n'est pas le fruit du hasard. On reconnaît à Mallarmé une théorie du langage complexe, élaborée entre autres dans « Crise de vers » et ses écrits tardifs

– pensons à « Quant au Livre » et « Un coup de dés⁵³ » – lesquels articulent des éléments constitutifs de sa théorie à un certain idéal poétique. « Nul poète n’a plus fortement senti que tout poème, si mince qu’en fût le prétexte, était nécessairement engagé dans la création du langage poétique et peut-être de tout langage⁵⁴ », écrit Maurice Blanchot. De plus, « Crise de vers » constitue un point d’ancrage de la crise de la représentation, envisagée comme un symbole de la « fin » d’une ère poétique et même artistique ; Alain Badiou va jusqu’à dire que le poème figure la « fin de la représentation, du tableau, et en définitive de l’œuvre⁵⁵ ». Mallarmé propose non seulement un autre rapport à la langue poétique, qui procède par une figuration qui n’a plus rien à voir avec l’*ut pictura poesis* d’Horace, cette vérité poétique qui serait un « calque » du réel, mais aussi plusieurs avenues différentes qui l’altèrent. Que ce soit avec l’idée d’un vers qui refait « un mot total, neuf, étranger à la langue », le rythme impair qui singularise la parole et, plus tard, avec la partition de la parole dans « Un coup de dés », faisant exploser l’unité de la page.

Chez Mallarmé, la fleur n’a plus besoin de l’éloquence ni même du mot fleur pour exister, elle a le vers. Chez Tarkos, la poésie n’a plus besoin de la fleur virtuose et évanescence, elle a la « poussée » de la pâte-mot, elle peut produire des fleurs plissées, qui sortent de la page, dans toute leur matérialité – fantasmée. Le poète expose l’idéal d’une langue poétique qui évolue ; même si la représentation reste

⁵³ Qui datent respectivement de 1886-1892-1896, 1895 et 1897. (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 360-368, p. 457-477, p. 369-387.)

⁵⁴ Maurice Blanchot, « Le mythe de Mallarmé », *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 36.

⁵⁵ Alain Badiou, *Le Siècle*, op. cit., p. 85.

caduque : « cela rendra caduc tout ce qui se repose sur l'idée qu'un mot tient, et les dispositions méticuleuses de mots à en faire des bouquets [...] à en faire des groupes de mots sensés, qui restent débiles. » (*S*, 36) Tarkos est redevable à l'héritage mallarméen dans sa théorie et dans sa poésie (la prosodie de la parole, par exemple), mais il indique en quoi sa poétique s'en distingue et poursuit à sa façon, un siècle plus tard, le renouvellement mallarméen. Il en est de même dans ses inscriptions du motif du signe, symbole central et charnière du vingtième siècle, qui incarne la poursuite de la quête linguistique entamée au dix-neuvième siècle⁵⁶.

4.3 Le Signe = : *de la langue allumette à la langue monnaie d'échange à la langue geste à la langue poétique*

Dans le manifeste *Le Signe =*, on peut lire un ensemble d'acceptions autour de la notion de signe. Plusieurs incluent des références terminologiques et conceptuelles à la linguistique moderne depuis Saussure, comme l'arbitraire du signe ou la propriété relationnelle de la langue. Une fois de plus, Tarkos situe sa théorie du langage et sa poésie dans une historicité. Cela participe aussi d'une certaine tentative de totalisation ; le poète fait la somme de tout ce que le signe est et n'est pas pour lui, ainsi il prend position, expose des limites poétiques et des seuils théoriques.

⁵⁶ « Le siècle de la linguistique ? Le XIX^e siècle bien sûr ! On lui doit pour commencer le mot lui-même, attesté dès 1826 selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, d'après l'allemand "Linguistik" (fin XVIII^e). Jacques-Philippe Saint-Gérard signale même que le terme circule dans "les milieux érudits" depuis 1812. Nodier publie ses *Notions élémentaires de linguistique* en 1833 et 1834. Viennent ensuite les institutions : le prix Volney de l'Institut devient prix de linguistique en 1835, la Société de Linguistique de Paris est fondée le 21 septembre 1839 (Saint-Gérard, 1998). » (Hugues Laroche, « Poésie de la linguistique : la tentation du dictionnaire », *Semen*, loc. cit.)

Lorsqu'il parle de l'argent, donnée qu'il caractérise elle-même d'« enveloppant[e]⁵⁷ », il procède à plus petite échelle au même type d'exercice d'accumulation. Cette dernière produit un effet de stratification, c'est-à-dire que les énoncés qui s'ajoutent graduellement finissent par former des couches. Elles sont faites d'un amalgame de répétitions, de précisions, de contradictions d'affirmations antérieures, conférant certainement une forme de performativité à l'œuvre, ce qui est conséquent avec une pensée que l'on a décrite comme mobile et progressive et non pas constituée d'une série de vérités qui la fixent hiérarchiquement.

Tarkos est tout à fait conscient que la question de la langue transactionnelle ne date pas d'hier, même s'il est évident que c'est le vingtième siècle qui s'occupe plus que jamais de réfléchir à ces enjeux linguistiques, poétiques, philosophiques dans les œuvres d'art, et de remettre en question « l'efficacité du semblant » dans le but de « montrer l'écart » entre langue et réel⁵⁸. Ainsi, plusieurs énoncés de Tarkos traitent obliquement de ces enjeux importants autour d'une crise du signe qui marque encore les poètes contemporains, à la suite de Mallarmé qui a désiré faire passer la langue de transaction à celle de suggestion, le signe-calque au « signe vibratoire⁵⁹ ». En 1916, Saussure apporte sa définition d'un signe « biface » et la conceptualisation de son fonctionnement « arbitraire » dans la langue « système », qui sont parmi les principes

⁵⁷ La dernière phrase de *L'Argent* est : « L'argent est enveloppant. » (*AR*, 303)

⁵⁸ Alain Badiou, *Le Siècle*, *op.cit.*, p. 87.

⁵⁹ Nous l'avons évoqué, chez Mallarmé, la notion de signe vibratoire modifie des paramètres du signe (et par extension de la langue), qui devient suggestif, créateur d'effets de réel perceptifs qui n'existent peut-être pas ou qui n'existeraient peut-être que pour le sujet poétique qui l'a produit. Ce nouveau signe introduit le pouvoir de transformation de la langue par le lecteur, l'expérience poétique même, qui dépasse les définitions du dictionnaire et les codes grammaticaux.

fondamentaux qui fonderont la linguistique moderne. Ils constitueront le socle de la méfiance généralisée face au signe, se retrouvant encore à l'origine du lieu commun d'une langue inadéquate au réel – le signe écrit, en apparaissant, produit la disparition de la chose, pour paraphraser librement Lacan. Bien qu'il intègre ces motifs du signe « négatif » dans sa théorie du langage, Tarkos affirme aussi tout le contraire : un usage de la langue peut dépasser le signe et le déconstruire. La poésie n'a pas à se soucier constamment d'être adéquate au réel, elle fait ce qu'elle peut avec ce qu'elle a, la poésie rend possible : « Le temps n'est plus celui du signe de la malédiction justifié par les erreurs et du signe de l'incapacité de l'impossibilité. // Tout est possible maintenant. » (*AR*, 295)

4.3.1 « *le signifiant = le signifié* »

Avec cette équation, qui constitue le point de départ du *Signe* = (*S*, 7), Tarkos semble jouer avec les deux concepts constitutifs du signe, tels que définis par Saussure, c'est-à-dire l'image acoustique et la représentation psychique⁶⁰. Tarkos les unit dans une équivalence qui a des allures de cratylisme, revisitant ainsi le topos du rêve d'une adéquation parfaite entre le mot et la chose. Une telle adéquation n'est pourtant pas présente chez le fondateur de la linguistique moderne qui institue que le signe est égal aux rapports qui naissent entre le signifiant et le signifié, lesquels

⁶⁰ « Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens ; elle est sensorielle, et s'il nous arrive de l'appeler "matérielle", c'est seulement dans ce sens et par opposition à l'autre terme de l'association, le concept, généralement plus abstrait. » (Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 98.)

fonctionnent ensemble dans une union dont la nature est aléatoire – l'arbitraire du signe. Tullio de Mauro, dans son introduction au *Cours de linguistique générale*, précise que le lien se produit entre une forme et un savoir ; entre une phonation et un sens : « En somme, les distinctions que signifiants et signifiés introduisent dans les réalisations phoniques et les significations sont indépendantes des caractéristiques intrinsèques de la substance phonique et psychologique. C'est-à-dire qu'elles sont arbitraires⁶¹. » Bien que Saussure les distingue, il explique que la nature de leur rapport se fonde aussi sur une complémentarité.

Si l'équation produite dans la première page, coup d'envoi du texte, est une référence au rêve linguistique et poétique, Tarkos la court-circuite rapidement dans la page suivante, en ajoutant le signe « = » au centre d'une page blanche, suivi d'une liste de variations autour de la distance sur la page attenante : « distance / distant / la distance / distendu / le distant / un peu de distance [...] sa distance » (*S*, 8-9). Cela n'est pas sans rappeler l'arbitraire du signe et le caractère aléatoire de la relation entre signifiant et signifié, qui est elle-même constituée d'une séparation malgré leur complémentarité⁶². Est-ce le rôle du poète de montrer cet écart qui, chez Saussure, concerne la nature arbitraire du signe, la non motivation entre signifiant et signifié, lesquels ne sont pas attachés naturellement dans la réalité⁶³ ? Le travail du poète est

⁶¹ *Ibid.*, « Introduction », p. VIII.

⁶² Bien que leur relation en soit une de complémentarité, ils restent séparés : « Nous proposons de conserver le mot *signe* pour désigner le total, et de remplacer *concept* et *image acoustique* respectivement par *signifié* et *signifiant* ; ces derniers termes ont l'avantage de marquer l'opposition qui les sépare soit entre eux, soit du total dont ils font partie. » (*Ibid.*, p. 99.)

⁶³ *Ibid.*, p. 101.

d'œuvrer à même cette distance, à même le creux entre les deux faces supposées du signe et au-delà, à même la distance entre le signe (établissant un rapport interne de signification) et le référent (établissant un rapport de dénotation avec l'extérieur), entre le mot et monde. Ce travail dépasserait celui de la rémunération. Cela dit, il nous semble que, chez Tarkos, la réfutation la plus centrale de ces thèses relève d'un rejet de la notion de séparation. La pâte-mot produirait justement « du sens » en ne séparant rien, mais en collant *tous* les morceaux ensemble. La pâte devient alors un appui⁶⁴.

Tarkos écrit : « Le mot n'est pas le référenceur, n'est pas le signifiant, le mot est sans référence, n'a pas deux côtés, n'est pas un signe, seul et plus consistant qu'une icône dans sa petite pâte il a l'intérêt de la poussée dans sa petite pâte [...] » (*S*, 37). Ainsi isolée, cette citation pourrait se rapporter à l'autoréférentialité et au primat du langage. Pourtant, les propos du poète, loin d'être unidimensionnels, nous entraînent sur plusieurs voies à la fois, comme s'il s'agissait de traiter de différents aspects et enjeux de la langue, à la négative (« le mot n'est pas... »). Tarkos s'oppose à l'idée que le mot soit un signe à « deux côtés » – le signe biface de Saussure – et il affirme qu'il est plus « consistant » qu'une « icône » (« seul et plus consistant qu'une icône dans sa petite pâte »). De quelle notion d'icône s'agit-il ? L'icône peircienne, qui fonctionne sur la base d'une relation de ressemblance différée

⁶⁴ « La poussée fait miroiter la vérité de la diction de la pâte, fait miroiter les positions de la pâte sur la surface qui se comprend aussi bien avec son sens et son non-sens, de haut en bas, de bas en haut, de droite à gauche, de gauche à droite, par les sauts d'un mot à l'autre, par saut d'une grappe à l'autre, par glissement d'un déjà construit à l'autre, par le ton et la vitesse, par les silences qui s'y sont glissés. Pour laisser la poussée dans l'état qu'elle est attrapée, avec quoi ? Avec quoi on le fait toujours de la même manière en s'appuyant sur la pâte. » (*S*, 37)

avec la chose⁶⁵, ou bien tout simplement l'icône sacrée, l'idole dont nous traitons plus haut ? Tarkos a l'habitude des citations polysémiques. Il ne fait pas pour autant un procès à la linguistique ou aux théories du signe, il essaie seulement de faire valoir un autre spectre du langage, des mots et d'une *vérité* poétique. Dans cette optique, il sera intéressant de réfléchir à la nature paradoxale de l'affirmation de Tarkos selon laquelle les mots mentent.

4.3.2 « *le mot mot ment* », « *les mots n'existent pas* »

L'écart évoqué est à la base des discours sur la propriété négative de la langue, que nous pourrions globalement relier à certains énoncés qui naissent autour de la crise de la représentation ; la langue manque le réel, la langue fait des trous dans le réel, le mot fait disparaître la chose⁶⁶, etc.

De son côté, Tarkos dit plusieurs fois, avec des formulations différentes que « le mot mot ment » (C, 23), ce qui nous porte à croire que le mot est peut-être analogue au signe chez lui. La plupart du temps, le poète les utilise comme des équivalents. Plusieurs lectures sont possibles. « Le mot mot ment » s'il n'est pas associé à d'autres mots, dans un « filet de parlé » ; il ment s'il reste un mot-idole

⁶⁵ Daniel Bounoux, « Indice énérgumène dans le poème et sur la scène », dans D. Bounoux et P. Glaudes (dir.), *Crise de la représentation, op. cit.*, p. 32. L'auteur rappelle que l'indiciel chez Peirce concerne les traces sensibles : « En bref, les indices sont l'enfance du signe, ce qui passe dans le tumulte du corps signifiant par le souffle, les rythmes, l'inflexion des voix, le comportement, les mimiques [...] » ; alors que les symboles chez lui sont équivalents aux signes linguistiques successifs qui n'ont pas de rapport de ressemblance, à la différence des icônes qui fonctionnent par une ressemblance (l'image, la représentation) qui est toujours différée.

⁶⁶ Il y a dans la philosophie hégélienne cette idée, vaste, de la négativité du langage, lequel rate la chose. Le signe ne serait pas capable d'une pleine atteinte du réel (du temps, de l'espace, etc.). Pour un panorama de ces enjeux philosophiques, plus spécifiquement autour du signe et de la poésie mallarméenne, voir l'ouvrage de Benoît Finet : *Essai sur le Signe. Hegel-Mallarmé*, Saint-Cloud / École Normale Supérieure de Fontenay, coll. « Les Cahiers de Fontenay », 1990.

isolé, hors du cadre relationnel de la langue. « Le mot mot ment » dans la simple mesure où il « n'est pas un référencier » ; pour Tarkos, il est d'abord toujours en interaction avec d'autres mots. Ou bien dit-il, comme Lacan, que « [l]e mot n'est pas signe mais nœud de signification⁶⁷ » ?

Tarkos ira même plus loin en affirmant que « les mots n'existent pas » (*S*, 28), ce qui à première vue a tout l'air d'une boutade, mais qui revient à dire, comme nous venons de le proposer, que le mot n'a une existence signifiante qu'avec les autres mots (il écrit plus loin : « Il n'y a pas de mots parce qu'il y a un sens, le sens a vidé les mots de toute signification, [...] ce sont des sacs vides vidés ») ; le mot et le sens sont tous deux « attach[és] à la poussée », même s'il arrive que les signes, plus précaires, se détachent⁶⁸. Puis, les mots ainsi utilisés « sont [alors] des nuées, sont des nappes, sont des poussées, sont des durées de parlé, des petits bouts de parlé, sont des expressions. » (*S*, 28) Ce n'est donc peut-être pas que les mots n'existent pas, mais c'est qu'ils sont réduits à leur unique sens, alors qu'ils sont aussi producteurs d'énergie élocutoire, d'espaces-temps, de moments, d'intensités.

Les signes réunis, fusionnés, peuvent avoir le même effet qu'un idéogramme :

Sont comme des idéogrammes qui donnent une idée en un seul coup, tout le groupe de l'expression est un groupe qui donne un dessin, qui donne un sens

⁶⁷ Jacques Lacan, « Propos sur la causalité psychique », *Écrits I*, *op. cit.*, p. 165.

⁶⁸ Dans *Processe*, le poète écrit : « Au début est la pensée. Elle commence à penser et se perd. Elle se perd et essaye de revenir. Elle ne parvient pas à revenir. Le bruit du vent. Les signes n'étaient pas attachés, impossible de les retenir ensemble. » (*PR*, 10) Si la pensée peut ainsi se défaire, c'est que les signes ne sont pas attachés ensemble infailliblement. Ce qui pourrait tout rattacher ensemble – pensée, langue et expression, dira Tarkos – c'est le langage poétique : « Donc là, c'est vraiment le collage entre l'expression, entre la lettre, ce qui est écrit, et le sens. Le seul moment où ça se colle, c'est dans le poème. C'est pour ça qu'on s'intéresse à la poésie d'ailleurs. Sinon, on ne s'intéresserait pas du tout à ça. » (*EBV*, 356)

qui veut dire quelque chose, un mot seul n'y parviendra pas, il n'y a pas de mots seuls. (*S*, 29)

Il existe chez certains poètes un idéal du signe incarné par l'idéogramme, qui serait dans sa représentation plus près du monde⁶⁹. Tarkos traite cette idée de façon surprenante ; il propose que l'expression (le « parlé ») donne le même effet « total » ou global que permet l'idéogramme. Par conséquent, il s'approprie une fois de plus un idéal poétique. Le poète ne parle pas strictement du signe chinois ou égyptien, car le simple « dessin » fait aussi voir « en un seul coup » une union parfaite entre le signe et l'idée. C'est dans un sens similaire que Tarkos parlera de « l'affiche » ou de la « pancarte », qui permettent le même genre de transmission directe, en « un seul coup » : « l'affiche alerte / alerte totalement conscient / alerte totalement sourd / alerte totalement muet / alerte totalement aveugle » (*S*, 14), comme si l'affiche avait la capacité d'être parfaitement claire, sans équivoque. L'affiche a l'avantage de donner une signification visuelle, spatiale. Il poursuit : « On est clair. On a un pan devant. On claque dans le pan de devant. Le pan est réel = mène directement dans la collision avec le pan. » La figure du pan est intéressante dans ce cas, car elle intègre plusieurs significations : celle du pan de mur (semblable au support de l'affiche), celle de l'interjection « pan ! », qui est le bruit que fait une arme à feu ou, si l'on suit l'allégorie de Tarkos, celle du bruit de la « collision » que produit

⁶⁹ Jean-Gérard Lapacherie, « De l'Idéographie et de ses enjeux en poésie », Enrico Monti (dir.), « La Réception des idéogrammes dans la poésie européenne du début XX^e siècle », *RiLUnE*, n° 8, 2008, p. 1-12. L'auteur offre une synthèse historique autour de l'idéographie et l'exemplifie à l'aide des œuvres des poètes comme Claudel, Apollinaire, Mallarmé et Cendrars, qui « font voir les choses du monde pour y donner consistance, densité, volume sur la page, et pour mieux les appréhender et avoir prise sur elles, mais encore ils font voir des choses que les érudits, les savants, les linguistes n'ont pas vues ou pas voulu voir, en particulier les changements qui ont bouleversé au cours des trois derniers siècles les écritures de l'Europe moderne. » (p. 12)

l'affiche. Dans ce cas, il s'agit d'un contact avec le réel qui pourrait être net et vif. Il utilise quelques pages plus loin le verbe « claquer » : « Il n'y a pas de vides, il claque, il franchit, il entre violemment immédiatement [...] » (S, 22). Ce qu'il dit par la suite sur le dessin est semblable ; comme l'affiche, il « alerte » : « Le dessin n'est pas un dessin sans son effet, est l'effet criant, pousse un cri, pousse un son, pousse un appel, pousse une alerte [...] pousse une vérité [...] pousse un sentiment » (S, 23). Dans son article sur l'idéographie en poésie, Lapacherie explique que l'idéogramme dans l'écriture chinoise permettait aussi de figurer quelque chose d'abstrait, qui ne pouvait se dessiner comme tel ; il donne l'exemple de l'idéogramme de la luminosité (*ming*), qui combine le dessin du soleil (*ri*) et de la lune (*yué*)⁷⁰.

Toujours selon Lapacherie, avec l'idéographie, c'est le concept du signe qui s'élargit :

De fait, l'idéographie ne se borne pas aux seuls signes des écritures chinoise ou égyptienne. Elle a un champ d'application plus large. Relèvent de l'idéographie les phénomènes, faits, procédés, techniques, qui, dans les livres, font voir les textes, obligent les lecteurs à les regarder, donnent aux textes écrits une dimension visuelle : la mise en page, les caractères typographiques, les icônes, les dessins, les illustrations, les idéogrammes. Un texte n'est pas seulement un tissu de sens, comme l'exprime la métaphore textile qui sous-entend la formation de ce mot, c'est aussi un support ou un « espace » dans lequel des mots ou du texte et des images, quelle que soit la nature de ces images, sont disposées en dessinant des formes diverses⁷¹.

Chez Tarkos, l'affiche, l'onomatopée, la typographie sont autant de moyens de signifier qui sont valorisés, parfois magnifiés, et qui participent au langage poétique.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁷¹ *Ibid.*, p. 6.

Ils semblent même souvent avoir une force ou une efficacité signifiante supérieure. Il en est de même du geste, car « les mouvements des mains parlent » (*S*, 125), car « le corps peut faire beaucoup, le corps peut mimer beaucoup » (*S*, 33).

Devant la « grande substance », le geste est un signe qui parvient à dire vite, sans détour, physiquement. La grande substance chez Tarkos est l'équivalent du réel ; elle est « énorme », « déborde » et « dépasse tout ce qu'on peut imaginer », « c'est réel, devant ça il n'y a plus qu'à faire des moulinets, qu'à mouliner, que faire des moulinets avec les bras » (*S*, 33-34), mais « ce n'est pas parce que c'est grand et que ça dépasse que ce n'est pas réel. » Il arrive ainsi que certains énoncés font l'aveu d'une impossibilité de dire seulement avec des mots « unités » – et même avec la pâte-mot et sa « poussée », c'est ainsi qu'interviennent d'autres manières de signifier :

[...] parce que c'est grand et que ça flotte et qu'il y en a plein, il y en a tout un flot, et un flot continu, un fleuve qui est énorme qui est plus large qu'un fleuve, l'effet, on ne peut pas le représenter, sauf à le dire en faisant des moulinets, des larges gestes [...] (*S*, 34).

Cet idéal de représentation se rapporte à une sorte de régression présymbolique, presque animale, de l'être humain qui s'en remet strictement aux signaux et non plus aux symboles :

L'animal perçoit le signal et il est capable d'y réagir adéquatement. [...] L'homme aussi, en tant qu'animal, réagit à un signal. Mais il utilise en outre le *symbole* qui est *institué* par l'homme ; il faut apprendre le sens du symbole, il faut être capable de l'interpréter dans sa fonction signifiante et non plus seulement de le percevoir comme impression sensorielle, car le symbole n'a pas de relation naturelle avec ce qu'il symbolise. L'homme invente et comprend des

symboles ; l'animal, non⁷² .

Chez Tarkos, il existe cette idée d'une langue poétique qu'il souhaite plus sensorielle, sensible, perceptive, mais qui ne tourne pas le dos aux fonctions « représentatives » ou dénotatives de la langue pour autant. Il y a une recherche constante, inhérente à la pratique poétique, qui vise à multiplier diverses manières d'exprimer et de signifier, que ce soit en dynamisant l'espace de la page ou bien la parole (son rythme, sa performativité, ses apories). « Le geste qui est dans toute invention écrite. Qu'il paraisse évidemment là, mais surtout qu'il ne se trahisse jamais autrement que sous la forme d'un tracé disparu. Que cette absence soit vue comme telle par le lecteur⁷³. » Le poète ne choisit ni seulement le silence ni le geste. Il ne veut pas devenir muet. Le simulacre est nécessaire à la parole et à l'écriture, malgré sa brutale infidélité. Le refuser serait risquer de terminer sa vie dans le silence, comme Cratyle, qui « se content[ait] de montrer les choses du doigt⁷⁴. »

Quand Tarkos écrit que le « mot n'est pas un référenceur », il reprend aussi un

⁷² Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, op. cit., p. 27.

⁷³ Denis Roche, *Éros énergumène* [1968], dans *La poésie est inadmissible*, op. cit., p. 287. Dans ce texte, Roche énonce des façons que prend la poésie pour défigurer la convention écrite, dont celle de créer un « espace dynamique », auquel serait d'ailleurs lié le geste.

⁷⁴ « Aussi Cratyle, qui soutenait précisément, comme on le sait, que les mots sont l'émanation et la garantie des choses, finit-il par ne plus rien dire du tout et se contenter de montrer les choses du doigt (Aristote, *Métaphysique*, IV, 5, 1010 a 10) ». (Françoise Desbordes, « La rhétorique », dans S. Auroux (dir.), *Histoire des idées linguistiques*, t. 1 : « La naissance des Métalangages en Orient et en Occident », Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1989, p. 166.) « L'anecdote » à laquelle l'auteure fait référence est ainsi remise en contexte par Michail Maiatsky : « Selon l'anecdote fameuse, déçu et méfiant à l'égard des noms qui ont subi une transformation cardinale par rapport aux archi-noms du Logos, Cratyle préfère regarder silencieusement et montrer les choses du doigt. Cela ne suffit certainement pas pour inférer qu'il faisait confiance à la vue et à l'apparence. Probablement, il les considérait comme moindre mal. » (Michail Maiatsky, *Platon, penseur du visuel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Commentaires philosophiques », 2005, p. 152.)

discours voulant que le signe n'ait pas l'autorité de renvoyer au réel. Le néologisme « référenceur » se rapporte au référent qui, selon la définition linguistique, est un « objet ou être auquel renvoie un signe linguistique⁷⁵ » ; référencer est donc la propriété du signe de renvoyer au monde, à des entités hors du langage. Nous sommes de nouveau face à un discours sur l'inadéquation du mot face aux choses, mais surtout devant le postulat selon lequel le signe fonctionne avec plusieurs autres signes ; que le mot seul est faible, alors que les mots ensemble fabriquent de la signification. C'est la poésie, les mots fédérés par la page, qui produit ses propres découpage et mise en ordre du monde.

Cette capacité du signe de s'associer aux autres concerne le caractère relationnel de la langue, qui est largement thématized chez Tarkos, comme en témoigne la partie du manifeste intitulée « Les relations » (*S*, 47-49) :

Les relations font de le parlé [*sic*] un tas allongé qui fait que le parlé est de la relation. [...] Les relations sont aléatoires, flottantes, liées par elles-mêmes à des forces d'imposition, comme les mains posées sur la tête, sont ce qui est posé sur la tête sans qu'on le voie, c'est posé et ça ne se voit pas, c'est comme un arrondissement. Sont des relations de flottements, de commencements, de riens, d'émanations [...] elles ne sont pas tissées, elles sont liées avec de la grosse ficelle grossière [...]. (*S*, 47-48)

Trois types de relations sont à interpréter dans l'extrait. Tarkos signale que la langue est relationnelle du point de vue des échanges interpersonnels, une propriété qui lui donne conséquemment son pouvoir politique (« liées par elles-mêmes à des forces d'imposition ») : « Il n'y a pas de langue-mère, comme l'écrivent Deleuze et Guattari,

⁷⁵ « Référent », *Dictionnaire le nouveau Littré*, *op. cit.*, p. 1174.

mais prise de pouvoir par une langue dominante dans une multiplicité politique⁷⁶ ». L'autre relation est davantage métaphysique (« relations de flottements », « d'émanations », « de poudres envolées »), comme si toutes les langues formaient une seule substance volatile, partagée entre tous et pouvant dépasser toute frontière, s'immisçant dans tous les interstices de la vie, hors des paroles concrètes qui s'échangent, créant un lien presque universel. Puis, il y a les relations entre les mots, conventionnelles, qui permettent de régir la communication, et qui peuvent aussi être envisagées comme « aléatoires » ou forcées, « liées à des forces d'imposition » et par « de la grosse ficelle grossière ».

Chez Saussure, la langue est aussi décrite comme étant un système basé sur une variété de relations. D'abord, la langue a besoin du « consensus social » pour exister⁷⁷. La langue est aussi relationnelle dans la mesure où les signes s'associent linéairement (son fonctionnement syntagmatique) ; par sa mécanique successive, la langue est combinatoire. Les signes entre eux ont un rapport négatif, chaque signe existe (signifie) parce qu'il se distingue de *tous* les autres signes. Merleau-Ponty le souligne dans *Signes* : « Ce que nous avons appris de Saussure, c'est que les signes un à un ne signifient rien, que chacun d'eux exprime moins un sens qu'il ne marque

⁷⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 14. Les auteurs le répètent autrement à la page 128 : « L'unité d'une langue est d'abord politique. Il n'y a pas de langue-mère, mais prise de pouvoir par une langue dominante. »

⁷⁷ « [...] de l'arbitraire découle une conséquence : l'aspect radicalement social de la langue. [...] le consensus social a une part même dans les conceptions conventionnalistes, d'Aristote à Whitney : mais il trouve sa limite dans le fait que la langue, conçue comme une nomenclature, englobe comme partie essentielle des "signifiés" qui coïncident avec les "choses" [...] le consensus social n'a les mains libres que pour organiser les signifiants : mais le monde des signifiés s'impose à la convention comme une réalité qui lui préexiste. » (Tullio De Muro, « Introduction », *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*, p. XII-XIII.)

un écart de sens entre lui-même et les autres⁷⁸. » Au début du manifeste du *Signe* =, Tarkos soulève cette nature négative du signe : « le rouge ne fait pas rouge, il fait seulement rouge. » (*S*, 16) Pour exister et pour signifier, « rouge » exclut les autres couleurs ; pour être positif, le signe agit négativement, par le *différentiel* (rouge est rouge, car il n'est pas bleu, pas jaune, pas vert, pas orange...). « Ce système [la langue] organise des unités, qui sont les signes articulés, se différenciant et se délimitant mutuellement⁷⁹ », soutient de son côté Benveniste. Cette propriété de la langue, d'unir à la fois la différenciation et l'articulation, renvoie à son identité de chaîne signifiante⁸⁰.

Quand Tarkos dit que le mot n'est pas un référenceur, ce n'est pas nécessairement que le texte est autoréférentiel⁸¹, il l'explique dans un entretien en parlant de la conception de la « fonction sensible du sens » :

Mais à ce moment-là, on oublie un autre truc, c'est le sens. C'est que, c'est con, mais un mot, c'est lié à une sensibilité par rapport à ce qu'on appelle le sens. Un truc un peu bizarre, c'est que d'un côté, on va dire « ton texte se suffit à lui-même, ce n'est que de la matérialité », mais on oublie toujours que n'importe quelle parole, n'importe quel mot, fait référence à la fonction sensible du sens. Donc, d'un côté, ce n'est pas une vérité absolue, c'est matériel, mais une matérialité qui est toujours par rapport à la sensibilité qu'on a du sens, qui est physique quand même. On ne peut pas dire que ça retouche le problème formel, ça ne veut rien dire – à moins de mettre des signes incompréhensibles, des

⁷⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 49.

⁷⁹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, op. cit., p. 98.

⁸⁰ Cette notion de « chaîne signifiante » n'est pas seulement présente chez Saussure, Lacan la reprend aussi.

⁸¹ Bertrand Verdier le questionne sur le mot qui serait sans référent, idée qu'il formule dans son œuvre. Tarkos lui explique que cela concerne la vérité, que cette dernière ne peut être absolue et que ce qui pour lui la supplante est une vérité plus physique. Verdier rétorque : « Mais on pourra toujours t'objecter qu'à ce moment-là ton texte est autoréférentiel et donc qu'il est nécessairement vrai. »

lettres en chinois, là, ce serait formel par rapport à l'image de la page. Si tu mets n'importe quoi, on a notre détecteur de sens qui panique, qui s'affole, et qui cherche quelque chose ; il chercherait quelque chose dans tout, jusque dans les *Dépôts de savoir & de technique* de Denis Roche. On a notre détecteur de sens qui fonctionne. (*EBV*, 359)

Ainsi les mots ne font pas seulement appel aux définitions des dictionnaires, à nos codes culturels, intimes, mémoriels, mais il s'agit aussi de l'effet physique du mot, la « fonction sensible » du mot, qui nous parvient naturellement. Même tous les efforts de brouillage de la langue, qu'incarne bien le livre de 1980 de Roche, qui tentait radicalement d'imposer autant d'obstacles syntaxiques, formels et linguistiques que possible à la compréhension, n'empêcheront pas le « détecteur de sens » de se mettre en marche.

4.3.3 *Les mots ne s'allument pas*

Il existe des textes néfastes qui sont mensongers, l'usage de prendre les mots pour des allumettes jette un mauvais sort. On n'a pas de mots, cela n'enlève rien, il nous reste la pâte. Tout pris dans les outils microscopiques de mesquines idées que l'on s'enlèvera si ce ne sont que des mots microscopiques. (*S*, 36)

« Prendre les mots pour des allumettes » : l'analogie est séduisante⁸². Pourtant, les mots ne s'allument pas lorsqu'ils sont tracés ou dits. Ils ne font pas apparaître la chose ; la grande majorité des mots ne sont pas performatifs comme l'est pan⁸³ !

⁸² Nous avons cru que l'expression était figée. À notre connaissance, l'occurrence d'une telle analogie se retrouve dans la formule de l'écrivain français, Pierre Daninos (1913-2005) : « Les mots sont comme des allumettes : il y en a qui prennent, d'autres pas. », devenue une expression populaire.

⁸³ Si la performativité de l'onomatopée « pan » est plus évidente, Tarkos écrit, dans *Anachronisme*, que « le mot boit boit » par exemple. Jouant sûrement sur la capacité performative de la langue, il devient néanmoins difficile de comprendre à quel moment, pour Tarkos, le mot peut « s'allumer » ou pas, peut réaliser ce qu'il exprime.

Quelques pages auparavant Tarkos écrit :

[L]e mot explosion n'explose pas, ne fait pas le moindre bruit, ne fait pas l'explosion qu'il voudrait faire, est sans accent, est sans force, il vise quoi, il vise à côté, il vise dans le vide et passe dans le vide à toute allure, pour se perdre, pour rien. (S, 31)

Il se réfère sans contredit à la capacité « performative » du mot ; le mot explosion n'explose pas, tout comme « le mot chien ne mord pas » : « le mot *chien*, remarquait Spinoza (repris par William James, B. Russell ou Wittgenstein), ne mord pas, le mot *chat* ne miaule pas... Quoi de plus familier ? La confortable séparation des mots et des choses a pour elle l'évidence du bon sens⁸⁴. » En fait, il s'agit de la séparation entre le mot et l'action, plus qu'entre le mot et la chose dans ce cas-ci. Comme Austin le soutient dans *Quand dire, c'est faire*⁸⁵, certains mots ou phrases sont performatifs et ils ont une réelle prise de pouvoir sur la vie, comme c'est le cas de « oui, je le veux », énoncé qui en prononçant le mariage, l'approuve et le légitime. Tarkos fait de son côté à notre avis un raisonnement qui concerne la capacité performative de la pâte-mot, de tous les mots ensemble : de la poussée, de la puissance de la parole écrite ou dite, sans distinction, l'une étant si près de l'autre pour le poète.

Lucrece, dans *De la nature*, reprend la question platonicienne du faux-semblant, le « simulacre », qui serait à la base du fonctionnement de la langue :

Les simulacres observent-ils notre volonté ? Dès que nous le voulons, l'image accourt-elle vers nous, que nous souhaitions voir la mer, la terre, le ciel ? [...]

⁸⁴ Daniel Bougnoux, « Le nivellement du signe », dans *Vices et Vertus des cercles. L'autoréférence en poétique et pragmatique*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 1989, p. 147.

⁸⁵ John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. G. Lane, Paris, Seuil, coll. « Points », 2002 [1970].

suffit-il d'un mot pour que la nature forme et propose tant de choses ? Sans compter que divers hommes dans un même lieu conçoivent en pensée des choses bien dissemblables⁸⁶ !

Le monde (« la mer, la terre, le ciel »), bien entendu, précède sa nomination, sa mise en ordre ou son découpage langagier, qui n'ont pas de pouvoir sur son existence, dit Lucrèce ; le simulacre n'aurait ni le pouvoir de le faire apparaître, ni celui de lui correspondre. Tarkos emprunte une position similaire ici : « La matière existe. Les noms ne correspondent pas aux choses. La matière est belle est solide. Les noms sont donnés. » (*PR*, 72) Selon lui, la matière a cette grandeur, de l'ordre d'une positivité *complète*, de ne pas correspondre aux mots « donnés ». Lesquels le sont, anciennement, par un onomatourge, ce créateur de noms. Cela ne cause aucun problème dans sa logique, tant le pouvoir est plutôt donné à la pensée et à la parole. La question sous-jacente que le philosophe latin soulève dans l'extrait est d'ailleurs celle de la distinction entre le mot unitaire et la pensée. Si le mot permet un ordonnancement du monde – ou une classification – dont la portée se veut universelle (en omettant pour un moment qu'il existe une multitude de langues), il reste que la nature est toujours en train de se *reformer* et de résister à une mise en ordre fixe. C'est la mobilité du processus de la pensée qui est le plus en mesure de la traduire et surtout, par la multiplicité infinie des pensées, d'en offrir le portrait le plus fidèle, quoiqu'un portrait *total* reste fantasmé et immatériel. Tarkos semble le plus souvent vouloir traduire cette mobilité de la pensée qui, selon lui, est plus en mesure

⁸⁶ Lucrèce, *De la nature (De rerum natura)*, trad. J. Kany-Turpin, Paris, Flammarion, 1998, IV, v. 781.

d'attraper « la mer, la terre, le ciel ». Rappelons que, pour Tarkos, « la poésie est une intelligence » car « la poésie est la pensée humaine » (*LPI*, 13). La récurrence de la thématique de la pensée, supérieure et idéalisée, est telle qu'il est surprenant que le poète n'ait pas ajouté l'aphorisme suivant : *la poésie devrait être la pensée humaine*. Car la pensée est parfois toute puissante chez lui et dépasse les limites des noms⁸⁷ : « [elle] est focalisée. La pensée voit dans ce qui est des noms. » (*O*, 176)

Tarkos inscrit donc une fois de plus sa réflexion au sein des discours portant sur la crise du signe – un éclatement conceptuel – qui instaurent le rôle privilégié de la pensée au sein du langage, qui est « toujours en train de se faire, dans chaque prise de parole⁸⁸ », tel que le rappelle Lucie Bourassa à l'instar de Benveniste qui insista pour réintroduire le sujet (la subjectivité) et l'historicité dans les réflexions sur le langage (« le sujet benvenistien exclut la séparation entre pensée et langage⁸⁹ »). Un travail que poursuivra Henri Meschonnic : « contre le dualisme du signe, Meschonnic propose une sémantique du continu, qu'il pense, notamment, à l'aide du concept benvenistien de signifiante [...]»⁹⁰. Il faudra d'ailleurs se demander en quoi la pâte-mot chez Tarkos est plus près du fonctionnement de la pensée et, conséquemment, du réel. Est-ce parce que la pâte-mot participe d'une poétique du parler, qui traduirait mieux la pensée, laquelle est, selon Tarkos, « kinesthésique » (*MC*, 97) ?

⁸⁷ Dépasse-t-elle aussi les limites des mots ? Il n'est pas clair si Tarkos distingue le nom du mot ou s'ils sont équivalents.

⁸⁸ Lucie Bourassa, *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Bertrand Lacoste, coll. « Référence », 1997, p. 12.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 56.

4.4 L'Argent : une théorie totalisante

Tarkos publie son court texte *L'Argent* chez Al Dante en 1999⁹¹. Dès le début de son élaboration, il nomme l'ensemble de ses notes « doctrine », terme qui trouve plusieurs occurrences dans le texte. Pour Katalin Molnar et Valérie Tarkos, le moment de sa parution serait charnière. Si Tarkos commence à publier ses écrits en 1995, « [à] partir de 1998, rassuré par la reconnaissance de son travail, il devient plus posé, son écriture devient plus condensée, il élabore le concept de Patmo, la doctrine de la valeur de l'argent⁹². » L'intention théorique de Tarkos s'amplifie, devient centrale dans son travail poétique et, même, génératrice de plusieurs de ses textes.

Si *L'Argent* fut étudié dans une perspective politique par Alain Farah⁹³, la présente analyse du texte vise à l'articuler à nos propos précédents sur le signe et la langue, et à discuter de l'approche totalisante qu'il incarne. De plus, nous le mettrons en dialogue avec un court texte au titre identique, d'une poète à laquelle Tarkos fut souvent comparé en raison de leurs usages apparentés de la forme répétitive, de leurs

⁹¹ Selon les « Notes sur les textes publiés » (*ÉP*, 402-404), l'auteur commence à approfondir ce « thème de réflexion », tel qu'il l'écrit, en juillet 1995. La version publiée date de 1997. « En fin d'ouvrage et selon la volonté de l'auteur, il est mentionné : “cette version sera entièrement réécrite”. » *L'Argent* est réédité dans les *Écrits poétiques* à partir de plusieurs éditions et manuscrits. Nous citerons cette version.

⁹² « Notice biographique » (*ÉP*, 33-34).

⁹³ *Supra*, première partie. Dans une synthèse de son analyse qu'il publie dans *Le Gala des incomparables*, l'auteur remet en question le présupposé voulant que le texte ait une intention ironique, lui soustrayant ainsi tout sérieux : « Or, l'analyse la plus intéressante de *L'argent* s'effectue par le biais d'une interprétation restant au premier degré, chaque proposition devant être entendue dans son sens littéral. Toute l'intensité du travail politique du poète se révèle dans cette tentative de dresser un portrait “réaliste” de la situation. Loin du détachement propre à une certaine ironie post-moderne, la parole de Tarkos tente de rapporter le discours social dans sa totalité, révélant par le fait même les non-sens de la doxa. » (Alain Farah, *Le Gala des incomparables*, op. cit., p. 53.)

performances orales et de leur style littéral, sans jamais que l'on fasse pourtant allusion, à notre connaissance, à ce texte publié vingt-cinq ans plus tôt : *Money*, de Gertrude Stein⁹⁴. La mise en parallèle, bien que succincte, vise donc également à mettre au jour une contemporanéité de Stein⁹⁵.

Au treizième siècle, la représentation est considérée comme équivalente au paiement en argent comptant : « Lorsqu'au XIII^e siècle le mot représentation apparaît, il est encore mal distingué de présentation et désigne un paiement en argent comptant ou l'administration d'une preuve tangible au cours d'un procès⁹⁶. » En moyen français, « représentations » renvoyait aux portraits du Christ, en tant que reliques, qui témoignaient d'un culte, ce qui évoque d'ailleurs le langage-« idole » abordé plus haut. Le classicisme verra encore le signe comme le substitut de l'objet⁹⁷, jusqu'à ce qu'une « ère de soupçon » envers le régime de représentation d'une esthétique réaliste basée sur le *langage-or* émerge⁹⁸. Ce langage transactionnel serait sans double-fond, sans double-sens, sans effort stylistique, rien qui puisse enrichir la littérature, tel que l'a bien énoncé Mallarmé dans un autre extrait connu de « Crise de vers » :

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-

⁹⁴ Gertrude Stein, *Money / L'Argent*, *op. cit.* Le texte sera identifié par la lettre *M* suivie du folio entre parenthèses.

⁹⁵ Pour une exploration récente des « contemporanéités » de Gertrude Stein, consulter le collectif dirigé par Jean-François Chassay, Éric Giraud et Daniel Grenier, issu d'un colloque tenu à Montréal en 2008 : *Contemporanéités de Gertrude Stein. Comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd'hui*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2011.

⁹⁶ Pierre Glaudes, « La crise de la représentation », dans *Crise de la représentation*, *op. cit.*, p. 4.

⁹⁷ Christian Doumet, « De la représentation en poésie », *ibid.*, p. 20.

⁹⁸ Bertrand Vibert, « L'or du Verbe dans *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam », *ibid.*, p. 109-110.

être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains⁹⁹.

La pièce de monnaie, l'argent, est le « signifiant le plus annihilant qui soit de toute signification », écrit Lacan en 1966 dans son « Séminaire sur *La Lettre volée*¹⁰⁰ ». Cette langue associée à la « monnaie d'échange » n'aurait ainsi qu'une valeur marchande, gommant toute autre valeur de signification.

Dans son texte sur l'argent, Tarkos renverse les valeurs négatives du signe, du système économique, en valeurs positives, délimitant *tout* ce qu'il peut faire et rendre possible. Le caractère totalisant de la « doctrine » s'exprime par la proposition d'un ensemble d'idées et de réflexions autour de l'argent, de sa valeur « sublime » (*AR*, 263) à la plus triviale (« Si vous avez un anus vous avez déjà la capacité de faire de l'argent. » [*AR*, 273], c'est-à-dire que celui qui a un anus doit se soumettre aux lois économiques¹⁰¹) ; l'approche est parfois élémentaire, d'autres fois plus élaborée et philosophique. Le vocabulaire est très rarement économiste, mais certains fondements n'échappent pas à une logique d'activité économique, de profits, de productivité, de

⁹⁹ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 368.

¹⁰⁰ Jacques Lacan, « Séminaire sur *La Lettre volée* », dans *Écrits I*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰¹ Ce lien étonnant entre l'argent et l'anus nous rappelle que Freud établissait des rapports entre les fonctions et pulsions anales et l'argent : « [...] dans les production de l'inconscient – idées, fantasmes et symptômes – les concepts d'*excrément* (argent, cadeau), d'enfant et de pénis se séparent mal et s'échangent facilement entre eux. [...] L'excrément est précisément le premier cadeau, une partie du corps du nourrisson dont il ne se sépare que sur l'injonction de la personne aimée [...] Il est vraisemblable que ce n'est pas or-argent mais cadeau qui est la première signification à laquelle conduise l'intérêt pour l'excrément. L'enfant ne connaît pas d'autre argent [...]. L'excrément étant son premier cadeau [...]. » (Sigmund Freud, « Sur les transpositions de pulsions plus particulièrement dans l'érotisme anal » [1917], dans *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1969, p. 107-110.)

bien-être.

L'argent « donne une vérité » (AR, 263), « une vérité commune universelle » (AR, 265), l'argent est sans équivoque. Nous avons abordé le sujet de la vérité chez Tarkos ; si le « mot mot ment », l'argent comme langage ou outil de communication serait au contraire incapable de mentir, car il n'a pas de sens ajouté. Il est ce qu'il est pour le poète, matériel et palpable : « Toute personne est manipulatrice d'argent, toute personne est un travailleur de la manipulation de l'argent » (AR, 270) ; « [...] tu es vivant, tu es un travailleur de l'argent » (AR, 296). L'argent est un passage obligé, que ce soit par l'échange d'un travail contre un paiement, ou bien par des services ou des relations d'aide, des subventions, un héritage et même le parasitisme (« rester avec sa mère est manipuler sa mère pour qu'elle donne de l'argent » [AR, 297]). Être au monde implique un rapport minimal à l'argent, c'est ainsi qu'il faut comprendre les énoncés suivants voulant que « les personnes qui ne se soumettent pas à ce principe meurent », ou bien « Celui qui y sera infidèle [à la règle de l'argent] dépérira seul, ou pire s'appauvrira. » (AR, 280) S'extraire des processus ou mécanismes économiques n'est pas possible, c'est choisir d'être seul au monde : « Soit sans argent est abandonné. » (AR, 285) La disproportion de cette valorisation de l'argent, l'abondance de ses propositions, qui le placent du côté du « bien » ou de la « vérité », ne peuvent que forcer la vigilance et la critique ; car sous-jacente au discours se tient toute l'oppression des rapports existants avec les pouvoirs capitalistes.

Chez Tarkos, l'argent est une valeur complète : elle *réalise*, elle est *immédiate*

(cette caractéristique est répétée avec insistance), elle est concrète dans son activité. Pourtant, nous savons que l'argent peut être tout à fait abstrait, impalpable, virtuel ; que ce soit dans le cadre des marchés boursiers, des crédits bancaires ou même des assurances-vie et des assurances-maladie, alors que l'argent devient escompté et promis sous certaines conditions. Il en est de même des mesures et formes d'imposition, dont Gertrude Stein signale l'aspect insaisissable dans l'amorce de son texte *L'Argent / Money* :

MAINTENANT tout le monde doit se poser la question. L'argent est-il de l'argent ou l'argent n'est-il pas de l'argent. Tous ceux qui en gagnent et en dépensent chaque jour pour vivre savent que l'argent est de l'argent, tous ceux qui le votent pour le collecter sous forme d'impôt savent que l'argent n'est pas de l'argent. C'est ça qui rend les gens fous. (*M*, 3)

Dans son texte, Tarkos affirme, malgré toute la confiance qu'il lui porte, que l'argent est une « valeur mystérieuse » (*AR*, 288). C'est exactement cette notion que Stein explore de son côté : la valeur de l'argent est difficile à concevoir en raison de sa virtualité, ce qui en fait presque un phénomène de « démonétisation », comme le dit Jacques Roubaud qui signe la préface de la réédition française du livre de Stein. L'auteure donne l'exemple des « présidents » et de « l'Assemblée » qui « votent l'argent » (*M*, 4), entreprise qu'elle compare à cette anecdote :

Je me souviens de mon neveu qui se promenait quand il était un petit garçon lorsqu'il vit soudain devant lui plusieurs chevaux ; il rentra à la maison et dit, hé papa, j'ai vu un million de chevaux. Un million, lui dit son père, bon d'accord, dit mon neveu, j'en ai vu trois. Nous avons pris cette habitude en utilisant des nombres que l'on ne pouvait pas bien compter bon d'accord trois ou un million. C'est là tout le problème. Quand on gagne de l'argent et qu'on dépense de l'argent chaque jour n'importe qui peut faire la différence entre trois et un million. Donc tout le monde doit se poser la question si l'argent est de

l'argent pour tout le monde ou s'il ne l'est pas.

C'est la question que tout le monde doit se poser, sinon le monde sera terriblement malheureux [...]. (M, 4)

Stein s'occupe de signaler le danger sur lequel repose la spéculation économique quand il devient impossible de compter ; à partir de quel moment cela se produit-il ? La question est : peut-on estimer un *tas* d'argent ? C'est exactement la question que pose le poète Jean-Michel Espitallier dans *Théorème d'Espitallier*, qui joue avec les quantités et les ensembles qui sont mesurables ou pas et qui résistent au système de comptage. Il en interroge ici la mécanique, ce qui n'est pas sans rappeler les propos de Stein :

[...] Eh bien, à partir de quelle quantité de mots doit-on considérer que l'on est en présence d'une énumération ? Un mot est un mot, deux mots ne font pas une énumération, trois non plus, alors ? Sommes-nous encore dans le domaine des sciences exactes ? Bien sûr que non. *Vous connaissez certainement l'histoire du tas de sable. Cinq grains de sable ne font pas un tas de sable.* Combien en faut-il, alors, pour faire un tas et quel processus transforme des grains pluriels en un tas singulier ? Voilà une question intéressante. *La limite se situe vraisemblablement quand il devient impossible de compter sans le recours à un système de comptage.* Allez savoir si l'invention des nombres ne tourne pas autour de cette petite nécessité¹⁰².

La plupart du temps, l'argent chez Tarkos représente au contraire une donnée tangible et véritable, qu'elle soit dénombrable ou pas n'y change rien. Le poète la définit comme étant réelle. Pour lui, elle est « la seule valeur qui a un lien avec le viable » (AR, 263) ; l'argent « est le réel, est le croustillement du réel » (AR, 275) ; « la référence commune réelle inconsciente de la réalisation dans le monde » (AR, 276) ; il « [e]st sans autre ordre que le monde de tous au pied du réel, la relation de

¹⁰² Jean-Michel Espitallier, *Le Théorème d'Espitallier*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie », 2003, p. 17. Nous soulignons.

chacun au réel est l'argent » (*AR*, 285). L'argent est le lien commun et unificateur entre tous. De plus, l'argent permet l'action et la production, car il existe une efficacité instantanée du signe monétaire. Tarkos espérerait sûrement qu'il en soit de même pour le signe linguistique : « Sa compréhension est totale aussi ferme qu'un coup de bâton. » (*AR*, 265) Il s'explique plus loin : « L'argent est une valeur sublime en ce qu'il réduit toute distance entre la pensée la sphère de la pensée et la sphère de la réalisation, de sa transfération dans le domaine du réel. » (*AR*, 270) Autrement dit, l'argent a la qualité principale d'être performatif et ce, « sans parole » (*AR*, 288).

Il y a toutefois un paradoxe dans la description de l'argent que propose Tarkos. Autant il le dit réel et insiste sur sa capacité agissante, « la valeur de référence absolue immédiatement plausible, réelle, réalisable, commune, partagée, totale » (*AR*, 288), autant plusieurs descriptions presque phénoménologiques (liées aux observations et aux perceptions) en font le portrait d'une substance qui est tellement partout qu'elle ne peut plus être vue. Elle est « vivante » et « s'infiltrer » partout (*AR*, 263, 268) « comme le sang dans les veines » (*AR*, 266), puis l'individu est « pénétré de sa valeur » (*AR*, 286) et sa « masse fluidique et liquide¹⁰³ » forme des « réseaux » infinis (*AR*, 299). Même si les images sont éloquentes et mettent en lumière l'aspect « omnirelationnel » (*AR*, 269) de l'argent, concevable, l'ensemble de ces caractéristiques ne suggère pas un rapport tangible à l'argent ; les métaphores que le poète file autour de la « fluidité » de l'argent et de ses réseaux universels montrent

¹⁰³ Le terme « liquidité » renvoie par ailleurs, dans les milieux financiers, à l'argent qui peut être utilisé sur le champ, qui est « immédiatement disponible », qui peut « couler » rapidement. (*Dictionnaire le nouveau Littré, op. cit.*, p. 785.)

justement la complexité de son pouvoir opérant et la difficulté de le mesurer. Parce que l'argent est totalisant, le traitement poétique que Tarkos lui réserve l'est aussi, permettant aux lecteurs de *voir* l'argent, ce liquide contaminant, s'immiscer dans toutes les sphères, dans toutes les brèches. « L'argent est enveloppant », écrit-il pour clore son texte.

Tarkos traite aussi des liens entre l'argent et la parole. Comme l'argent, « la parole » est un des « moyens que nous possédons pour réaliser ce que nous avons à faire » (*AR*, 293). Au-delà du fait que parler peut être lucratif, il compare la maîtrise de la parole à celle de l'argent. Plus on connaît les rouages des systèmes économiques, plus la richesse et la puissance peuvent être obtenus. Il en est de même pour la parole, sans moyens et sans contrôle, elle ne sert qu'aux échanges usuels, mais, si on maîtrise son art, elle devient un levier. À partir de l'utopie voulant que la parole soit une valeur et un moyen aussi directs que l'argent, Tarkos relie leurs pouvoirs : « Tout ce qui est dit toute parole est immédiatement transformée en sa valeur. » (*AR*, 273) S'agit-il d'une parole idéale qui pourrait avoir la même qualité d'objectivité que celle de l'argent ? Tarkos dégage ainsi une série de pouvoirs existants que possède l'argent sur le monde, sur la communication et sur l'homme. Si l'argent *individualise* l'homme (« c'est l'argent qui fonde l'individu de l'homme » [*AR*, 269]), il est en de même pour la parole. Tarkos distingue bien la langue de la parole, accentuant le fait que cette dernière est, comme le dit Saussure, individuelle et douée d'intelligence¹⁰⁴, des idées que Tarkos développe plus

¹⁰⁴ Nous reprendrons ces idées dans le chapitre cinq.

longuement dans sa théorie de la pâte-mot.

Si les animaux peuvent communiquer, possèdent un langage et développent des relations avec des êtres vivants, la propriété qui les sépare des humains est justement la faculté de parole, intrinsèquement liée à celle de la pensée. Gertrude Stein souligne avec pertinence que c'est aussi l'argent qui les distingue de nous :

C'EST TRÈS drôle l'argent. Ce qui différencie l'homme de l'animal c'est l'argent. Les animaux ont des émotions et des manières identiques à celles des hommes. Ceux qui ont des animaux le savent. Mais aucun animal ne sait compter, et aucun animal ne sait ce qu'est l'argent. (*M*, 22)

Il est surprenant que dans « son » *Argent*, contrairement à Stein, Tarkos ne s'occupe pas de la pauvreté, du manque d'argent, des incapacités à obtenir une position de pouvoir dans une société, un « univers » qui est régi par l'or. La grande richesse de la minorité est basée sur la pauvreté de la majorité. Si Stein s'intéresse à ces questions qui pointent vers l'impasse d'une organisation du monde géré par l'argent et qui « pense » à la place des individus, ce n'est pas le cas de Tarkos. Il renverse ce discours dans le but ultime de mieux le mettre en perspective par la négative : toute cette surenchère autour du « bien » que fait l'argent ne fait que cibler sa perversion. Tarkos établit plusieurs liens : entre l'argent et l'ordre du monde et les jonctions infinies qu'il crée puis, avec l'idéalisme d'une pensée et d'une parole qui auraient la même efficacité immédiate que l'argent. Cette approche « globale » du motif contribue à concevoir l'œuvre totalisante.

4.5 Des compotiers qui cassent la représentation, de Cézanne à Tarkos

*Cézanne, l'homme qui voulait peindre
« par tous les côtés en même temps »,
l'homme qui disait, « je vous dois la
vérité en peinture ».*

*Leslie Kaplan, Mon Amérique commence
en Pologne*

Tarkos reprend de façon sous-jacente la notion de distanciation d'avec l'*ut pictura poesis* d'Horace à laquelle la vérité poétique n'est plus liée. Après la vérité-tableau domine l'idée d'une cohésion poétique avec la pensée, la perception et un nouveau découpage du réel plutôt que la recherche de la mimésis. Merleau-Ponty se penche sur les pratiques artistiques modernes, comme celle de Paul Cézanne, qui « nous oblige[nt] à admettre une vérité qui ne ressemble pas aux choses, qui soit sans modèle extérieur, sans instruments d'expression prédestinés et qui soit cependant vérité¹⁰⁵ ». Transposée à la poésie, cette notion de vérité déplace la fonction référentielle vers la fonction poétique, qui devient valorisée. Merleau-Ponty dit d'ailleurs, comme Tarkos le soutient aussi, que la parole est « le véhicule de notre mouvement vers la vérité, comme le corps est le véhicule de l'être au monde¹⁰⁶ ».

Les questions que Tarkos soulève sur la vérité, le support du texte et du sujet, sur le signe et l'argent sont des enjeux non seulement théoriques, mais philosophiques. Pour reprendre une idée présente dans l'œuvre de Cézanne qui

¹⁰⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Prose du monde*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1485.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 1525.

montre l'objet *se cassant*, nous pourrions dire que Tarkos expose le signe qui *se casse*. L'objet qui se casse brise la représentation, la modifie ; le peintre veut traduire une vision liée aux sens, des sensations du temps et de l'espace, il veut transmettre des effets qui sont liées au phénomène du réel sensible et matériel. Il en est de même chez le poète dès la fin du dix-neuvième siècle, alors qu'il suggère, donne des impressions dans une langue qui n'est plus un système de représentation soumis aux mêmes règles et paradigmes de la ressemblance et de la similitude liée au dehors, comme le soutient Foucault dans *Les Mots et les Choses*.

« Cézanne a cassé le compotier, et il ne faut pas essayer de le recoller, comme le font les cubistes¹⁰⁷ », écrit le peintre français Robert Delaunay. Plusieurs tableaux de Cézanne montrent des fruits dans et autour d'un compotier¹⁰⁸, œuvres picturales dont l'esthétique inspirée de l'impressionnisme rappelle que la représentation, par une attention nouvelle à la perception, se modifie – de sa structure globale, de ses dimensions au traitement de ses couleurs et à celle de la lumière, qui participent d'un nouveau rapport à la nature et à l'objet. Soit le peintre se soumet au sensible, soit il s'y abandonne. D'une certaine façon, le peintre n'est plus à l'extérieur du monde, mais il se place en son centre et témoigne d'une peinture « vécue ». Il veut aller jusqu'à peindre « l'odeur » des objets¹⁰⁹. Mais cette odeur est singulière, personne d'autre ne peut la sentir. Cette idée accompagne souvent le discours

¹⁰⁷ Robert Delaunay, dans G. Habasque (dir.), *Du Cubisme à l'art abstrait*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957, p. 1972.

¹⁰⁸ Pensons à ses natures mortes avec compotier, soit « Compotier et assiette de biscuits » (1877), « Compotier, verre et pommes » (1880) ou « Rideau, cruchon et compotier » (1893).

¹⁰⁹ Maurice Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 1313.

phénoménologique : « Cette table que touche mon regard, personne ne la verra : il faudrait être moi. Et pourtant je sais qu'elle pèse au même moment exactement de même façon sur tout regard¹¹⁰. » En fait, c'est le désir de peindre le poids des objets qui anime l'artiste : « Cézanne s'intéresse plus que tout à la présence physique des objets, à leur poids et à leur substance. Loin d'être amené, comme Monet, à la dissolution des formes, il cherche à leur faire acquérir une solidité nouvelle [...]»¹¹¹.

Tarkos semble désirer autant être matériellement à l'intérieur de la substance de son compotier que Cézanne, qui veut en traduire toutes les dimensions possibles. Chez Tarkos, rappelons-le, le compotier est défini comme une forme textuelle (*EDC*, 370-371). Nous avons fait plus haut le lien entre la substance de la compote et celle, langagière, de la pâte-mot. « Il n'y a pas de vide, il y a un geste de déposer de la compote dans un ravier [...] dans un compotier » (*S*, 21) ; « Que pouvons-nous y faire si ce n'est y plonger. Que pouvons-nous faire sinon plonger profondément à l'approche des compotes. [...] Je ne vois pas tout parce que je suis près » (*O*, 244) ; « où est-il passé ? Il est partout ! Il est partout ! » (*O*, 246). Le poète est si près, si imprégné de la compote langagière, qu'il ne la voit plus. La compote, telle que la pâte-mot, est décrite comme une matière première dont l'aspect sera transformé. Le poète lui donnera divers rythmes, il l'étirera, en fera des morceaux, ouvrant les possibilités de manipulations infinies. Le compotier, tel que le conceptualise Tarkos,

¹¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, « Vers une nouvelle ontologie. Préface à *Signes* », dans *Œuvres*, p. 1562.

¹¹¹ Renaud Temperini, « Esthétiques de la modernité », dans P. Rosenberg, R. Temperini, J.-P. Caillet (dir.), *La Peinture française*, t. 2, Paris, Mengès, 2001, p. 799-800.

est un objet qui fabrique de la compote, une substance aussi molle que la pâte-mot. Partant de cette analogie, il est possible d'établir certaines observations. Le poète est dans le compotier, il se décrit comme collé à la fabrication textuelle, qui produit une forme faite de magma de mots, une bouillie de parole. Le poète est en son centre, car le compotier, immense, a figure de toute-puissance, et son appréhension du réel est très immédiate et brute. Cette substance créée, cette matière, est celle à partir de laquelle le poète fera ses autres formes textuelles poétiques (carrés ou caisses, bâtons) plus « claires ». La substance précède les stratégies d'ordonnement. Même si Tarkos soutient que la forme carrée traduit une limpidité qui semble proche d'une vérité¹¹², il est évident qu'il y a une vérité naissante au contact premier du compotier, certes un peu envahissante, mais c'est peut-être ainsi que Tarkos exprime son rapport langagier au réel : envahissant, mais qui contient toujours une dose de vérité en puissance. Tarkos est dans la langue comme il est dans le compotier : il n'hésitera pas à le *briser* pour fabriquer matériellement, graphiquement, rythmiquement, son rapport au réel externe et interne.

¹¹² *Infra*, chapitre 7. Tarkos affirme effectivement que la forme carrée est claire et pérenne. Dans *Carrés*, il parle d'une phrase « d'une limpide carrure » (CR, 48) ; ou bien il écrit « Le carré est clair. Le ciel est clair. Le clarté chasse la pénombre. La pénombre est sans forme. » (CR, 71). La mise en forme vise un support de cette vérité de la matière *brute* du compotier.

Chapitre 5
Recoupement de deux figures langagières et poétiques :
de la *pâte* de Collobert à la *pâte-mot* de Tarkos



(Dessin de Tarkos en couverture du cahier *Le Baroque*.)

La pâte est une réflexion.
Christophe Tarkos, *Le Signe =*

La « pâte-mot » (ou « patmo¹ ») est sans contredit le concept moteur de la théorie du langage de Tarkos. Comme nous l'avons préalablement dit, la définition de la substance langagière s'élabore dans la part plus proprement théorique de l'œuvre, principalement dans les manifestes *Le Signe =* et « Le Poème de dehors », dans *Oui*. Tarkos y réfère dans certains entretiens (avec Bertrand Verdier et David Christoffel) ainsi que dans une performance à laquelle nous avons fait référence dans l'introduction. Les occurrences contribuent à préciser ce qu'elle représente et quelles sont ses fonctions principales, essentielles du point de vue de son autonomie

¹ Cette graphie étant moins fréquente, nous privilégions donc la première, « pâte-mot ». Il arrive, plus rarement, que le poète écrive Patmo par procédé de personnification.

conceptuelle, ainsi que celles produites dans l'économie de l'œuvre totale. Après avoir approfondi quelques principes de la théorie du langage de Tarkos dans les chapitres précédents, il convient de boucler notre étude par l'examen de cette figure conceptuelle dominante.

La pâte-mot² est une matière langagière paradoxale : plusieurs de ses caractéristiques la renvoient à des formes linguistiques de communication, normatives, contaminantes et simplifiées, relatives à la langue de « monnaie d'échange », à l'« universel *reportage* » mallarméen ou à la « novlangue³ » d'Orwell. Pour Tarkos, la pâte-mot est la seule langue qu'il possède et son matériau premier. Tarkos affirme qu'il a toujours été à l'intérieur de la langue⁴ et d'autres citations

² Nous ne mettrons pas les guillemets systématiquement ; nous sommes conscients que la pâte-mot est une figure inventée par Tarkos pour parler d'une substance langagière et d'une forme textuelle. La notion de figure est entendue dans son acception métaphorique, dans la mesure où elle « représente » la substance langagière par procédé de substitution. Sa récurrence dans l'œuvre et son importance au sein des manifestes font en sorte que nous choisirons aussi de parler de concept. La double fonction de la pâte-mot, en tant que figure et concept, fait en sorte que nous la désignons aussi sous l'appellation de figure conceptuelle.

³ Traduction du *newspeak* dans le roman de Georges Orwell, *1984* [1948]. La définition de cette langue serait une langue appauvrie, réduite lexicalement, simplifiée à l'extrême afin que les individus ne possèdent plus la capacité de communiquer de façon critique (dans un entre-deux, dans la nuance) et, par extension, de s'opposer aux forces politiques en place. Leurs moyens langagiers étant réduits, leurs forces d'action le seraient tout autant. Marina Yaguello cite cet extrait dans *Les Fous du langage* : « Le but de la novlangue était, non seulement de fournir un moyen d'expression propre à traduire la vision du monde et les habitudes mentales propres aux adeptes de l'*Ingsoc*, mais aussi de rendre toute autre forme de pensée impossible. Lorsque la novlangue aurait été adoptée une fois pour toutes et la vieille langue oubliée, une pensée hérétique, c'est-à-dire une pensée s'écartant des principes de l'*Ingsoc*, serait littéralement impensable, pour autant que la pensée est dépendante des mots. » (Marina Yaguello, *Les Fous du langage. Des langues imaginaires et de leurs inventeurs*, Paris, Seuil, 1984, p. 81) La langue est conçue selon plusieurs principes précis, mais nous retenons l'idée d'une langue commune simplifiée. Fait intéressant, la *novlangue* possède tout de même une inventivité (les mots-valises par exemple). De plus, n'étant pas incréée, elle garde en elle les traces de l'autre langue et son ancienne « richesse » ou diversité. Même très pauvre, une « masse parlante » peut toujours s'emparer de sa langue et la faire évoluer. De ce point de vue, le rapport du poète à la pâte-mot est emblématique du potentiel de pouvoir de changement d'une langue.

⁴ Rappelons la citation du *Signe* = : « Il n'y a pas d'autre langue que la langue. [...] il faudra entrer à l'intérieur, on a toujours été à l'intérieur [...] on est dedans » (S, 45).

portent à croire que cette « seule langue » et la pâte-mot fusionnent, qu'elles deviennent des synonymes⁵ : « De toute façon, on est toujours obligé d'utiliser la Patmo : on n'a que ça » (*EBV*, 353). La pâte-mot est une figure conceptuelle totalisante. Tarkos en fait un équivalent de la langue partagée de la communication, cette langue courante de la transaction et il réfléchit aux manières de la faire sienne, de l'ensauvager même et de la rendre poétique. Certes, la notion d'une langue de *base* est abstraite, autant que la langue de la communication ou de la transaction le sont, car cela varie selon le locuteur, l'allocutaire et le contexte ; la langue courante pour l'un n'est pas celle de l'autre, selon le milieu familial duquel il provient ou la classe sociale à laquelle il appartient. D'ailleurs, si la pâte-mot a des traits d'une *novlangue* ou d'une langue appauvrie, on peut se demander si les langues familiales, maternelles, y sont aussi enchâssées. Tarkos a raison de traiter la langue comme une substance totalisante qui n'est pas régie par une seule force. Si cette étude de la pâte-mot essaie de préciser à partir de « quelles » langues la pâte-mot est constituée, il nous importe de faire ressortir ses principes et son fonctionnement singulier.

La pâte-mot est une substance langagière primaire adaptée aux codes et normes langagiers d'un milieu donné, mais qui a aussi le potentiel de générer d'autres langues, comme celle que l'on s'approprie individuellement ou poétiquement. La liberté avec laquelle Tarkos développe le concept rend d'ailleurs plus ardue sa délimitation. Nous tenterons de révéler les tensions mêmes qui animent la pâte-mot

⁵ Rappelons aussi ces extraits déjà cités : « On peut respirer la pâte, on est dans la substance, on peut respirer la substance, la substance me respire. » (*S*, 64) Et dans *Carrés* : « Il est à l'intérieur. Il est à l'intérieur. Il est à l'intérieur. Il est sous la première couche et sous la seconde couche. [...] Il y est en permanence. Sous la première et la deuxième et la troisième. » (*CR*, 26)

chez Tarkos, qui est, tour à tour et même simultanément, une ennemie et une alliée. Nous avons dit que la pâte-mot était une langue commune, mais elle n'est pas pour autant une « langue ordinaire⁶ », car l'*ordinaire* a aussi un potentiel créatif et poétique. Il s'agira surtout de mesurer les oscillations constantes qu'elles engendrent. De plus, la pâte-mot est aussi décrite comme étant plus près de la parole, une idée que nous investirons.

L'objectif qui chapeaute ce chapitre est simple : révéler la spécificité du concept langagier chez Tarkos. Pour ce faire, nous mettrons la pâte-mot en relation avec une autre figure de pâte verbale rencontrée chez la poète française Danielle Collobert, qui a produit son œuvre dans les années soixante et soixante-dix. Les deux « pâtes », qui apparaissent comme des métaphores de la langue et de la poésie, partagent plusieurs caractéristiques comme leur matérialité verbale, leur malléabilité et leur caractère informe et oppressant. Grâce à l'étude des extraits, cette mise en parallèle fera émerger des rapports textuels qui présentent un intérêt pour l'étude de la théorie du langage chez Tarkos et plus précisément pour sa pâte-mot.

⁶ Dans son article « L'homme ordinaire du langage ordinaire », Gérard Dessons rappelle que, quand Meschonnic écrit « la poésie est ordinaire » (titre d'une section des *États de la poétique*, Paris, PUF, 1985, p. 224-229), cela renvoie au fait que la poésie reprend l'ordinaire du langage à son compte : « Le rythme, la prosodie, la syntaxe, on parle avec cela, on vit, on est dans cet ordinaire-là. [...] Mais surtout, *la poésie est ordinaire*, cela signifie que l'ordinaire du langage se fait dans et par le poème. En quoi cet ordinaire ne se confond pas avec l'ordinaire sociologique de la communication informative. Le poème – qui n'est pas une forme de langage mais l'invention du langage comme forme, au sens actif du terme, celui d'une forme qui informe, auquel titre il est aussi dans le roman – le poème est ordinaire en ce qu'il invente l'ordinaire du langage. » (Gérard Dessons, « L'homme ordinaire du langage ordinaire », dans J.-L. Chiss et G. Dessons [dir.], *La Force du langage. Rythme, discours, traduction. Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Honoré Champion, p. 101.)

5.1 Une parenté conceptuelle

La critique ne remet pas en question l'appartenance du concept de la pâte-mot à Tarkos et estime sa création comme un des éléments forts et originaux de l'œuvre. À travers les correspondances ainsi que les distinctions établies entre les figures de pâtes chez Tarkos et Collobert, nous vérifierons l'hypothèse d'un partage conceptuel. Ce faisant, la spécificité de la pâte-mot se dessinera, car, même si l'intertexte est souvent éloquent entre les deux poètes, l'investissement conceptuel de la figure nous apparaît plus complexe chez Tarkos.

Près de trente années séparent les œuvres des deux écrivains. Née en 1940, Danielle Collobert écrit dès 1961 les poèmes qui formeront *Meurtre*, lequel est publié chez Gallimard trois ans plus tard, et qui présente la première apparition de la figure de la « pâte ». Nous verrons que celle-ci est presque toujours associée à un questionnement sur l'acte de « dire » (*Dire I* et *Dire II* sont publiés en 1972 par Jean-Pierre Faye chez *Change*⁷) et que la thématique de la mort y est soudée. Elle écrivait à l'âge de dix-neuf ans, dans un texte resté inédit jusqu'en 2005 : « J'écris parce que je vais mourir / Il me reste un an à vivre – peut-être moins⁸ ». Elle vivra près de vingt ans de plus, jusqu'en 1978, année de son suicide. Les deux poètes partagent des

⁷ Les œuvres complètes sont publiées chez P.O.L en deux tomes. *Œuvres I* (2004) couvre les publications de 1964 à 1978 : *Meurtre*, *Dire I* et *Dire II*, *Il donc* et *Survie**. Il est préparé par Françoise Morvan et présenté par Jean-Pierre Faye. C'est ce tome qui retiendra notre attention. *Œuvres II* (2005) rassemble surtout ses cahiers et les écrits restés inédits (certains textes sont écrits en collaboration avec Uccio Esposito-Torrigiani). Il est présenté et préparé par Françoise Morvan. *Nous ferons surtout référence à ces textes et utiliserons les lettres suivantes, suivies du folio entre parenthèses, afin de les identifier : *ME*, *D I*, *D II*, *ID* et *SU*. Les marques de soulignement seront les nôtres.

⁸ Danielle Collobert, « Textes manuscrits laissés inédits (vers 1959) », *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 35.

questionnements conjoints sur la poésie et l'usage primaire des mots, sans compter cette pâte langagière molle qui contamine leur écriture, leur parole jusqu'à atteindre leur existence. La pâte devient un prolongement de l'acte poétique et même de leur intégrité physique, car comme le souligne Collobert dans *Il donc* : « la page – prolonge le corps – organe du battement – hors corps // hors là – qui règle le rythme – l'écrit du corps » (*ID*, 395).

Cette découverte d'une parenté possible entre les figures de pâtes chez Tarkos et Collobert revient à la poète française Liliane Giraudon, qui la révèle en 2007 dans *Mes bien-aimé(e)s*, au détour de ce court énoncé : « Danielle Collobert découvrant trente ans avant Tarkos le concept de “pâte”⁹. » Dans ce livre hybride, qui s'apparente à une forme d'hommage artistique et littéraire, Giraudon revisite le biographique sous la forme d'une liste désordonnée d'informations à la fois connues et méconnues sur des écrivains phares (de Tsvétaïeva à Rimbaud, d'Huguette Champroux à Collobert¹⁰). C'est dans ce contexte que Giraudon dévoile la fraternité conceptuelle qui suggère que Tarkos avait peut-être lui aussi ses « bien-aimé(e)s ». Légitimer ou confirmer hors de tout doute un intertexte n'importe donc pas ici, ce qui nous importe est de mettre en parallèle un discours commun autour de la substance langagière « pâte » en vue de dégager ce qu'elle a de spécifique chez Tarkos.

Par les nombreuses images que Tarkos rattache à la pâte-mot (la compote, le

⁹ Liliane Giraudon, *Mes bien-aimé(e)s*, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰ P.O.L reprend *Mes bien-aimé(e)s* dans une version augmentée intitulée *Les Pénétrables* (2012). Nous nous permettons de renvoyer à un compte rendu que nous avons publié sur ce texte : Anne-Renée Caillé, « Marcher dans les traces des deux corps du roi », *Liberté*, n° 299, Montréal, mars 2013, p. 41.

compotier, les couches de la pâte, les ondes, les trous), il aspire à donner une figuration de la langue telle qu'il la comprend et la perçoit dans sa pratique d'écriture. Grâce à la pâte et à ses réseaux d'images, le poète opère une matérialisation de la langue qui vise à amoindrir son degré d'abstraction. Les définitions et redéfinitions de la pâte-mot sont des processus de réappropriation de la langue. La langue de tous est la langue de personne, comme le souligne justement Christian Prigent : « [...] une langue déjà morte parce que pré-mastiquée par la bouche de tous qui n'est la bouche de personne¹¹ . » Tarkos écrit de son côté qu'« on a ce qu'on a dans la bouche [...] les bouches ont leur propre profération, leur propre parole, leur propre vomi, leur propre langue » (S, 41), soutenant qu'il y a moyen de dépasser ce qu'on a déjà dans la bouche (la langue de tous « pré-mastiquée ») pour en faire saillir son expression singulière.

Collobert et Tarkos ont en commun de chercher « leur propre profération » à travers le travail de la pâte. La pâte fait peser plusieurs types de menaces en plus d'exercer un contrôle sur les deux poètes. Si Tarkos parvient à en faire la plupart du temps son alliée à travers l'effort poétique, il n'en est pas de même chez Collobert. C'est la différence majeure entre les deux ; le combat contre la pâte semble perdu d'avance chez elle, alors que Tarkos se débat avec elle en usant d'une énergie élocutoire qui n'est pas celle du désespoir.

¹¹ Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, op. cit., p. 27.

5.2 Les « menaces » d'une pâte visqueuse, trouée, menteuse et noire

La thématique principale que l'œuvre de Collobert développe est l'action de dire et ses difficultés. Dans *Meurtre, Dire I, Dire II* et *Il donc*, les gestes de nommer et de médiatiser sont scrutés, mais c'est surtout l'impossibilité d'user des mots, inadéquats et fuyants, qui sont particulièrement remarquables. S'il arrive que le silence soit associé à la paix (« s'endormir pour oublier – sortir du tumulte – trouver une sorte de paix – quelque part – une sorte de silence [...] » (*D II*, 230), la poète ne parvient pas à se retrancher dans le mutisme. Les poèmes en prose de Collobert sont ponctués de tirets (comme ses vers libres le sont la plupart du temps), qui isolent les courtes mais nombreuses propositions qui s'enchaînent, redonnant à la prose un rythme versifié tout en gommant les blancs formels. Les tirets rendent possible une vitesse d'énonciation tout en séparant les lexèmes, vitesse qui n'empêche pas un rythme saccadé si l'on fait une courte pause à chaque tiret. Notons que l'on retrouve une même rapidité énonciative chez Tarkos dans ses blocs de prose denses, dans ses poèmes carrés, où les virgules sont omniprésentes – leur fonction rythmique étant similaire au tiret –, et le blanc utilisé comme césure peu présent. Même si les plaintes contre le langage fusent chez Collobert, elle ne choisit pas le silence et le combat reste constant jusqu'au tout dernier texte. Elle renouvelle les descriptions de la cruauté de la recherche des mots et d'une prose adéquate, tout en insistant sur la durabilité de l'inconfort de se sentir à tel point « épuisé[e] – sans souffle – toujours vaincu[e] » (*D II*, 229). Il n'est d'ailleurs pas surprenant que, comme chez Tarkos, les répétitions soient fréquentes. Elles insistent sur l'épreuve langagière et poétique qui

prend place ; le parti pris est celui d'un texte qui n'est ni abrégé ni condensé, et qui assume de dire le même jusqu'à l'épuisement, tiret après tiret – une lassitude qui est par ailleurs incarnée dans le ressassement. Pour reprendre les mots de Collobert, elle est « pris[e] au jeu – [au] plaisir des répétitions – cherche la note juste » (*ID*, 363).

La pâte présente plusieurs menaces qui entravent la parole et l'écriture et les poètes prennent au sérieux les obstacles qu'elle impose. Collobert et Tarkos font une guerre ouverte aux mots et remettent à plus tard le repos dans le silence. L'un de ses effets, physique, est d'être visqueuse, difficile à manipuler et fuyante. Dans *Processe*, Tarkos écrit : « Pas d'autre méthode pour comprendre. Que cette langue. Continuer. [...] Il faut continuer à construire. *La substance visqueuse menace, essouffle* [...] donne envie de dormir. De dire juste un long blanc [...] ». (*PR*, 143) Collobert décrit la substance pâte avec le même adjectif : « dans la pâte – *visqueuse* – homogène – soudain – reconnaître la continuité [...] il reste ces sortes de pierres froides – mots – roulés dans la bouche – usées – hors d'usage » (*D II*, 237). La viscosité de la matière langagière dans les deux cas freine l'emprise que le poète peut avoir sur elle, pour « construire », comme le dit Tarkos. La référence aux mots analogues à des « pierres » « usées », « devenus silencieux » chez Collobert (*D II*, 237), rendus inutilisables, est aussi présente chez Tarkos, où les mots sont comparés à des « cailloux divinatoires » ; de plus, l'usure des mots est un motif qui renvoie aux mots comme monnaie d'échange. Leur caducité est aussi ce qui « essouffle » (*PR*, 143) chez Tarkos et chez Collobert, qui parlera même de la « fin de la voix » et d'une façon de remplacer les mots par des lignes, comme s'il n'allait rester que les tirets :

« une barre d'attache – à la place des mots – tracer une ligne – droite si possible – rien que cela suffirait sûrement » (*D II*, 233).

Dans l'extrait cité de Collobert (*D II*, 237), la viscosité de la pâte empêche la visibilité qui permettrait de distinguer les mots qui la composent afin de pouvoir mieux en user. Les mots deviennent en quelque sorte inutilisables. Dans le chapitre précédent, nous avons vu que Tarkos considérait le geste (faire des moulinets, des signes avec ses mains) comme une force libératrice face à l'insuffisance ou à la précarité des mots usés. Devant les « pierres froides – mots » « usées – hors – d'usage » (*D II*, 237), peut-être qu'il faut faire des gestes, propose Collobert plus loin : « user des mots – *finir par des gestes* – [...] échec [...] vieille odeur dans l'air – grise – épaisse – des mots » (*D II*, 247). Même si Tarkos affirme que la visqueuse pâte-mot donne envie de ne plus parler, « de dire juste un long blanc », ou que Collobert parle ailleurs d'une « maladie du mot » (*D II*, 220), leurs œuvres à l'esthétique excessive s'opposent néanmoins à la séduction du silence.

Le déterminant « visqueuse », qu'utilise Collobert pour décrire la pâte dans *Dire II* (237), est présent plus haut dans le texte et il est également associé à une nuisance pour la parole. L'adjectif est d'ailleurs utilisé ici comme un substantif. La poète décrit les « trouées » possibles de la matière élastique :

« parfois dans cette *pâte* – par intermittence – crevant lourdement *le visqueux* – comme une bulle énorme – une trouée difficile – par toutes les pulsions incontrôlées – unifiées soudain dans un effort inouï – à chaque fois – on dirait le dernier – sûrement » (*D II*, 226)

Associée à la pâte visqueuse, la figure de la « trouée » apparaît comme une forme de

respiration, une avancée dans l'épreuve de la langue, car son flot épais, « essouffle » chez elle aussi et nécessite un « effort inouï » pour être percé.

Il faut faire une distinction avec la figure du trou chez Tarkos, qui n'est pas tant une respiration qu'un effet normal de la langue, alors que le trou fait partie de la fabrication langagière, car, tout simplement, « [l]a production produit des trous. » (*S*, 85). Il en est de même du processus de la pensée :

La pensée focalise la chose. La pensée fixe un trou. Le trou fixe la pensée. La pensée est focalisée. La pensée voit dans ce qui est des noms. Les trous se creusent. Ce qui est n'est pas sans nom. Les noms ont un trou. La pensée creuse. Les trous creusent. Le trou focalise. [...] Un trou est intéressant. Un trou n'est pas sans valeur. [...] Le trou est bénéfique pour la pensée. (*O*, 176)

Tarkos affectionne ce genre d'énoncés qui fonctionne sur la base d'une logique d'interdépendance ; la pensée et le trou ont besoin l'un de l'autre. Le trou est nécessaire à la pensée, car il lui donne son espace pour se déployer. Si les noms sont eux-mêmes troués, s'agirait-il plutôt d'une conception négative du nom, qui non seulement rend absente la chose nommée, mais contient lui-même sa dose de négativité ? Peut-être plus simplement serait-il possible de penser que, chez Tarkos, la pensée qui « creuse » des trous symbolise l'effort (psychique, intellectuel, créatif) qui est mis en actes dans le poème ?

Le trou n'est pas qu'un espace de déploiement pour la langue et la pensée ou un effet de l'acharnement du poète, c'est aussi une figure que Tarkos relie à la mort. Un passage de l'entretien de Tarkos avec David Christoffel est éclairant à cet égard, alors que Tarkos dit que l'homme peut à tout moment tomber dans le trou :

on voit bien qu'il y a des trous, des trous par lesquels on passe [...] dans

lesquels, hop, on peut disparaître à n'importe quel moment. [...] Si on vit dans un monde où il y a des trous, autant en faire l'expérience ! [...] On pourrait presque faire semblant qu'il n'y a pas de trous et faire semblant que tout est lisse et qu'il n'y a pas de possibilité sauf cas exceptionnel, extrême, hospitalier et particulier. Non, il n'y a rien de tout ça ; ce n'est pas extrême que de mourir. [...] C'est mélangé avec notre matière... des trous mélangés avec tous les cartons, avec tous les murs, avec toutes les routes, avec tous les chemins, avec tous les arbres. Il y a ces trous-là qui sont mélangés de partout, dans lesquels on peut tomber à n'importe quel moment. (*EDC*, 380)

La figure du trou a aussi son extension existentielle. Le trou est partout, c'est-à-dire que la menace est là en tous lieux, on peut tomber n'importe où et n'importe quand, explique le poète, affirmant qu'il faut discuter de la mort qui frappe à tout moment et ne pas « faire semblant » ; le trou métaphorise bien la fatalité de la maladie ou des accidents, qui n'ont rien d'« exceptionnel ». Par ailleurs, *tomber* dans les trous de la langue est moins fatal que de tomber dans le trou de la mort, ce qui met en relief les écarts entre la vie et la littérature.

Quand Tarkos écrit que la « substance visqueuse » « donne envie de ne plus parler [...] donne envie de dormir » (*PR*, 143), nous l'entendons comme une envie de s'accorder une trêve, symbolisée par les « long[s] blanc[s] » ; envie à laquelle il résiste le plus souvent. Collobert soutient de son côté que, devant les mots usés, il ne faut pas être complaisant et « s'endormir » : « ne pas se fier à eux – à l'habitude – ne pas s'endormir » (*D II*, 237). Pour « ne pas s'endormir », il faut sûrement rester sur ses gardes tout en continuant à enfile les mots sur la page. L'impératif semble être d'avancer contre la séduction du blanc, son engourdissement. Que se passe-t-il lorsque les mots manquent de plus en plus ? Une crise de la représentation s'incarne chez Collobert dans une série d'affirmations sur la difficulté de se servir des signes

(« du cri au mot – au monde – au signe – peut-être – ou bien non – pas ça – un autre chemin – sans savoir comment – mais un chemin pourtant quelque part [...] » [*D II*, 235]), d'une certaine méfiance envers les mots, autre point en commun avec Tarkos qui nous parle du *mot mot qui ment*. Nous avons vu que chez lui, la pâte-mot est celle qui donne son sens et sa puissance aux mots usés qui s'unissent dans sa « poussée » : « Les mots sont inutilisables. Ce qui remplace les mots sont des nuées, sont des nappes, sont des poussées, sont des durées de parlé, des petits bouts de parlé, sont des expressions. » (*S*, 28) C'est justement l'expression qui permet au sens de se libérer du signe, car le rythme s'extrait du schéma du signe, comme le rappelle Meschonnic dans *Modernité, modernité*¹².

La différence majeure chez Collobert est que la faiblesse du mot est précisément imputable à la figure de la pâte et qu'il y a peu d'issue, formelle ou rythmique, apparente. Dans un chapitre de *Meurtre* (*ME*, 48-52), Collobert décrit une masse de corps « pris dans un piège » (*ME*, 48) où tous risquent de mourir. Il y a peu de détails descriptifs, mais on comprend qu'un premier homme tombe : « Cet homme – qui est nous – dans le sang – achève de se tordre. » (*ME*, 49) Par la suite, plusieurs meurent de peur : « Certains déjà, sont morts, debout. Ils restent accrochés dans la masse compacte [...] ». De plus en plus, la masse devient indistincte et forme une « pâte » :

Ils sont pris dans *l'ondulation lente de notre pâte* tout entière. Ils ne bougeront plus. [...] Dans notre chair va se mêler la leur, plus chaude et *plus noire*, pour que nous ne puissions plus vivre sans eux, ni mourir, sans leur rendre leur chair,

¹² Le signe « éclate » pour devenir rythme. (Henri Meschonnic, *Modernité, modernité*, *op. cit.*, p. 18.)

leur sang, comme aux fantômes errant sans paix. (*ME*, 49)

La substance corporelle morte-vivante est décrite comme n'ayant ni voix ni identité, comme une seule pâte, une seule masse dont le sujet poétique fait partie. Cet extrait nous intéresse, car c'est à notre connaissance la seule fois où la pâte n'est pas associée à la parole ou à l'écriture, tout en ayant des caractéristiques semblables, comme sa couleur « noire », que l'on retrouve plus tard dans *Dire II* :

souffrance
 étreinte des mots – relâchée
 chaleur disparue – abandon
 arrachement
 gémir les mots
 désarticuler
pâte noire
 [...]

 des débris d'explosion
des débris – des mots informes
 (*D II*, 287)

Dans le premier extrait, la « pâte noire » n'est pas verbale, elle est faite d'une chair indifférenciée : les individus sans nom ou visage souffrent, indistinctement. Par la suite, la figure de la pâte et ses effets vont être systématiquement reliés à la parole. La menace corporelle est transférée vers une menace langagière, créative, mais cette dernière reste entremêlée à une menace existentielle, montrant bien comment, chez Collobert, les enjeux poétiques trouvent une résonance dans la vie. Dans le dernier extrait, la « pâte noire » représente un chaos verbal, des mots sans forme ni articulation, comme la « masse » ondulante dans l'extrait de *Meurtre*. Les descriptions de la pâte chez Collobert renvoient à sa difformité et à l'incapacité du

parlant de lui rendre sa forme ou *une seule* forme. Elle est trop molle : « on ne tient pas longtemps [...] tout s'amollit – perdre son temps à lutter contre ça – le ramollissement – essayer d'oublier le plus possible – ne pas retomber dans cette boue » (*D II*, 224). C'est une « boue » (*D II*, 240, 247), une « bouillie difforme » sans « ossature » (*D II*, 225), un magma qui efface les mots, qui ne sont plus reconnaissables : « de moins en moins de mots – qui restent – ici – accrochés ici – broyés – toujours la même pâte – encore » (*D II*, 237).

La couleur noire représente bien l'impossibilité de lire la pâte, de distinguer les mots qui la constituent et le brouillage complet qui subsiste. Tarkos signale, dans le segment du *Signe* = intitulé « Le broyé », la vulnérabilité de la substance morcelée, qu'il dépeint en utilisant exactement les trois mêmes images que Collobert : « après la boue, après la bouillie, le broyé, il se passe des choses avec le broyé pulvérisé il n'y a plus rien [...] les produits qui ont été broyés peuvent s'envoler [...]»¹³ » (*S*, 52). Tarkos clôture *Le Signe* = avec un assez long texte intitulé « noir » (*S*, 128-157). Plusieurs aspects du « noir » que décrit Tarkos concordent avec la « pâte noire » de Collobert. Le poète ne nomme pas la pâte dans cette section du livre, mais il semble qu'il soit encore question d'une médiation effectuée par la pâte langagière entre le sujet et le réel. D'un point de vue formel, dans *Le Signe* =, la prose du poète est dense et tapisse les pages, laissant très peu de place aux blancs. « [N]oir » est à cet égard exemplaire de la logorrhée qui compose le livre et qui s'accroît vers la fin : le texte de

¹³ Nous soulignons les termes identiques à ceux que choisit Collobert pour décrire sa pâte : « broyé », « bouillie », « boue ».

trente pages ne comporte ni espace, ni point, ni majuscule et la typographie est plus petite que celle utilisée ailleurs. Dans les toutes premières propositions, nous reconnaissons des similitudes du « noir » de Tarkos avec certaines résistances qu'oppose la « pâte noire » de Collobert ou même sa propre pâte ; comme elles, le « noir » de Tarkos « étouffe », « n'a pas de parole », « est illisible, est incompréhensible, il ne dira rien, il n'a pas de parole, il ne sait pas parler, il restera muet, il faudra faire avec le fait qu'il restera muet » (*S*, 128-129), il est comme un « organe » qui ne « peut articuler des paroles intelligibles », car « il est tout le sens » (*S*, 131-132). Le paradoxe de noir est aussi important que celui de la pâte : malgré leur plénitude, ils ne peuvent pas toujours fabriquer une parole claire et suffisante. « [N]oir » est même décrit comme un puits sans fond, une « terre » avare (semblable à la « boue » rencontrée plus haut) : « la manière de noir de tout garder comme la terre garde tout ce qu'on lui a donné, tout ce qu'on y a enfoui, tout ce qu'on y a laissé tomber » (*S*, 131-132). On peut se perdre dans noir comme dans la pâte, y voir constitue une épreuve. Il arrive que recomposer une parole avec la pâte ou à partir de « noir » devienne improbable.

Il est à remarquer que la pâte fonctionne de pair avec la mémoire. Sans un effort de malaxage et de modelage, « tout » (les mots, les souvenirs) se perd dans la « terre » sans fond, la « boue » ou la « vase », pour reprendre des images que Tarkos et Collobert partagent. Cette dernière écrit :

habitude du souvenir – invincible – ma mémoire reposant enfin dans l'oubli –
 [...] je vieillis devant les bassins – j'use mes dents contre un désir brumeux –

incohérent – inscrit dans *la vase huileuse* de la mer basse¹⁴

La passivité devant la perte (« ma mémoire reposant enfin dans l’oubli ») surprend. Il n’est pas rare de voir des tensions qui émergent devant le fonctionnement réciproque de la substance langagière pâteuse et de la mémoire, l’une n’allant pas sans l’autre, comme nous l’avons remarqué dans ce poème de *Il Donc* : « à chaque voix le sursaut / longue secousse de la mémoire surpeuplée / *mots soustraits au chaos – à la pâte – surgis du dépôt* / de l’inarticulé – pression insoutenable – explosion¹⁵ » (*ID*, 342). Les mots appartiennent à la « mémoire surpeuplée », à cette « pâte » chaotique et saturée que le sujet parlant doit organiser s’il veut communiquer, transmettre une parole, un message. La pâte n’est donc pas seulement langagière, elle est aussi mémorielle. Il est légitime de se demander si Collobert renvoie à sa « mémoire surpeuplée » de ses souvenirs intimes ou à une mémoire plus collective.

Cette « pression insoutenable » dont parle Collobert n’est d’ailleurs pas sans rappeler la « poussée » chez Tarkos, qui est l’énergie initiale, brute, nécessaire à la mise en mouvement de la pâte-mot, qui est aussi libidinale, qui concerne le désir et l’énergie psychique. Dans les deux cas, de façon plus élémentaire, la pression permet de parler, elle est une forme de puissance vocale. Mais il arrive souvent que la pression, quels que soient ses états, devienne une oppression – nous en revenons aux

¹⁴ Danielle Collobert, *Recherche*, dans *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 240. Nous soulignons. Les notes éditoriales l’identifient comme la « pièce » d’un « triptyque » qui s’est aussi intitulée *Scénario*, mais l’année de son écriture n’est pas indiquée (« Notes », *ibid.*, p. 494). Nous verrons sous peu que Collobert fait aussi une équivalence entre la pâte et la terre dans le tout premier texte qui la met en scène.

¹⁵ L’extrait cité est une reprise au mot près d’un poème plus long, qui avait été intitulé « Ça des mots », publié initialement dans le numéro 11 de la revue *Change* en 1972. On le retrouve dans *Œuvres II* (*op. cit.*, p. 269-271).

menaces de la pâte –, que ce qui est d’abord salutaire se transforme en nuisance. Dans *Le Signe* =, dans le segment intitulé « Le conscient », le sujet parlant possède la « poussée », mais il ne peut parler (une autre récurrence que l’on associait plus haut à « noir »). Le sujet est d’ailleurs comparé à la figure du sac (« Il est un sac », 87) :

Il est totalement conscient. [...] Il est élastique. [...] Il ne peut pas articuler avec la parole. [...] Il s’est fait un sac. [...] Il s’appuie. [...] Le sac s’appuie. Il a une conscience et il ne sait pas parler. Il a entièrement conscience. Il ne sait pas la muer en paroles articulées. [...] Il ne peut pas parler. Son souffle aide la poussée. Il souffle. Son souffle souffle la durée. Il peut attraper. Il a la largeur. Il est réveillé. Il le subit. Il subit. Il n’a pas de souvenirs. (*S*, 86-89)

La pâte, le noir, le sac, sont toutes des figures mises en scène chez Tarkos comme des objets ou substances qu’il manipule et face auxquels il semble se soumettre. Toutes les ressemblances et équivalences entre ces figures, analogues au matériau langagier, produisent par moment un effet de poupées russes, alors que leurs convocations successives s’emboîtent les unes dans les autres. Dans l’extrait cité, le sujet même devient le sac. Ce dernier, paradoxalement, a été déserté et il n’a plus de parole ni de souvenir. Plus tôt dans le texte, le sac, nous l’avions noté, apparaissait à la fois comme un support de la pâte-mot et une limitation, car « pâte-mot repose [...] sur une modification de l’appréhension [...] [et] l’appréhension est un sac dans lequel une pensée est ensachée [...] une pensée inorganisée » (*S*, 35). Cette appréhension, ce sentiment de crainte, « repose » sur le sujet. Il n’est donc peut-être pas surprenant que le poète en vienne à se confondre avec *son* sac dans « Le conscient ». Le texte, qui expose surtout l’intrication entre la pleine conscience et l’aphasie, s’achève sur une promesse. Malgré les difficultés rencontrées, le sujet sait qu’il possède tous les

moyens pour parvenir à exprimer la pleine lucidité qu'il expérimente : « Il ne s'endort pas. Il reste. Il a les yeux ouverts, il est éveillé. Il est toujours conscient. Il promet. Il transfère. Il ne peut pas tout faire d'un coup. » (*S*, 90)

La pâte exerce une résistance contre la mémoire du sujet, laquelle implique une certaine persévérance dans l'« attente », que Collobert associe de son côté à un « temps mort », dans lequel le sujet est confiné :

temps étiré – comme le temps du mot écrit – flottement tout autour – instable – peut-être trop pesant – *alourdi du poids de cette pâte encore* – *temps mort tout autour* – gouffre – détresse autour du mot – attente (*D II*, 226)

Dans cet état d'attente se tient peut-être une promesse, semblable à celle rencontrée dans l'extrait précédent du *Signe* =.

5.3 *Le double statut de la pâte : ennemie / alliée*

Cette première démonstration dresse surtout des rapports de contiguïté entre les caractéristiques des pâtes de Tarkos et de Collobert qui menacent la prise de parole. Tarkos et Collobert présentent un sujet parlant qui se débat avec une pâte langagière qui est non seulement inadéquate, mais presque hostile. Il y a cependant un paradoxe : la pâte est aussi une alliée. Bien que cela soit plus marqué chez Tarkos, nous tenterons d'approfondir le statut intermédiaire de la pâte, qui n'occupe pas seulement une position d'ennemie dans les deux œuvres. À force de travailler la langue, le sujet y transfère des affects, son individualité, et elle devient un projet valorisé qui incarne une part de soi, au point où il devient impossible de l'abandonner sous prétexte qu'elle réserve des déceptions ou des risques potentiels. Par moment,

les deux poètes montrent leur dépendance face à cette substance langagière, et leurs œuvres présentent une ambivalence dialectique entre une langue ennemie et alliée. Cela est dû au fait qu'il faut parler et écrire avec elle pour parvenir à la transgresser : « On écrit contre la langue, mais nécessairement avec elle¹⁶ ». C'est peut-être dans cette double posture que se produit le changement, la légère « ondulation » de la pâte, laquelle ne peut avoir lieu sans la persévérance du poète.

Les extraits de Collobert qui mettent en scène la figure de la pâte ont surtout été tirés jusqu'ici de *Dire II*. Une fois ses traits esquissés, il nous apparaît opportun d'opérer un retour en arrière et de s'attarder à sa toute première apparition dans l'œuvre, au début de *Meurtre* (1964).

Bien que *Meurtre* ait parfois des allures de récit, son écriture poétique évocatrice défait les fils narratifs et les rend bien éphémères. Divisé en plusieurs courts chapitres de longueurs variables, le texte présente un sujet, parfois féminin, parfois masculin, qui exprime sa peur et ses souffrances physiques, intimes, tout en essayant de sortir de lui-même, de sa condition, pour décrire le monde extérieur : la mer, les odeurs, des individus, des oiseaux, un port. Dans ce segment, la description de la pâte en tant que métaphore du langage est plus explicite qu'ailleurs et expose bien le rapport du sujet face à elle et la tension ennemie / alliée qu'il provoque :

¹⁶ La formule de Jean-François Lyotard est citée par Christian Doumet dans *Déraison poétique des philosophes* (Paris, Stock, coll. « L'Autre pensée », 2010, p. 55.) « On écrit contre la langue mais nécessairement avec elle. [...] Quand a disparu le désir qu'elle puisse dire autre chose que ce qu'elle sait déjà dire, quand la langue est ressentie impénétrable, inerte et rendant inutile toute écriture, elle s'appelle Novlangue. » Voir Jean-François Lyotard, « Glose sur la résistance », *Le Postmoderne expliqué aux enfants : correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1986, p. 135-151.

C'est une pâte bien friable, bien molle. Je la roule, je l'allonge entre mes paumes, je la fais glisser entre mes doigts. Je ne veux pas lui donner une apparence définitive, m'arrêter à un stade quelconque de sa transformation, aussi je continue inlassablement ce modelage.

Les gens passent et me regardent. Je reste assis des jours entiers avec cette terre entre les mains. Quelquefois, il m'arrive d'ouvrir les paumes, de laisser reposer quelques instants la forme à plat. Elle se dresse, elle surgit ainsi, et chaque fois, j'ai peur. Aussi je referme très vite les mains pour l'emprisonner de nouveau, la détruire, la reconstruire. Finalement, des saisons entières passent. Parfois il arrive un accident. Deux fois déjà, je me suis arrêté, et deux fois de suite j'ai reconnu la même forme. Je suis resté consterné. Un moment j'ai cru que mes mains prenaient l'habitude d'un mouvement, une sorte d'expérience. Mais ce n'est pas ça ; sinon je peux bien m'arrêter tout de suite ; ou plutôt non, j'ai très peur de m'arrêter maintenant, de voir surgir une fois encore, cette forme. Que faire. En ce moment c'est l'hiver, la pâte est molle, mais froide, glacée. Mes mains aussi ont froid, elles deviennent lourdes. Cela me laisse un peu d'espoir pour la troisième forme. Ainsi elle ne pourra être tout à fait semblable aux autres.

De plus en plus souvent une douleur aiguë transperce ma main droite. Et de plus en plus souvent aussi, j'ai envie de fermer les yeux, de jeter la pâte au milieu de la rue. Je sais bien que si j'ose faire une chose pareille, tous les gens se précipiteront sur la forme, ainsi irrémédiablement achevée. Je ne peux imaginer leurs réactions. Je n'en connais que trois ou quatre, pour les avoir souvent vus me dévisager derrière les carreaux de la vitrine. Je me suis posé quelques questions à leur sujet. Mais les réponses ne sont que déduction de leur apparence. Je pourrais quand même affirmer que deux d'entre eux prendront la pâte et la mettront sur un socle, dans le square de notre île. Les deux autres auront bien envie, au contraire, de lui jouer un mauvais tour, de l'écraser sous leurs pieds. Je me suis demandé aussi, s'ils feraient cela méchamment, au fond je ne le crois pas. Pour les autres, je me trouve dans le doute le plus complet quant à leur réaction vis-à-vis de ma terre. Peut-être d'ailleurs, que cela n'a pas grande importance. (*ME*, 30-31¹⁷)

Plusieurs indices nous amènent à croire que la pâte symbolise la langue en tant que matériau de l'écriture. La pâte renvoie ici à la plasticité de la langue. Les gestes de « modelage » « inlassabl[e] » sont à interpréter comme une recherche de « formes »,

¹⁷ Il est à noter que si le sujet énonciatif est masculin, il nous apparaît justifié de faire des recoupements avec la poète. Dans les textes suivants, le sujet poétique est féminisé. Cela étant dit, pour *Meurtre*, la neutralité du sujet énonciatif n'infléchit pas notre interprétation.

suggérant une allégorie de la création.

La pâte met le sujet dans différents états et lui inspire plusieurs réactions. D'abord, la poète décrit une expérience qui nécessite de la persévérance (« des jours entiers », « des saisons entières passent »). En supposant que la pâte soit une langue « ordinaire¹⁸ » qu'il faut travailler sans relâche afin de la rendre poétique, ce que Tarkos semble parfois proposer dans ses manifestes ainsi que par les nombreux gestes de « malaxage » de la pâte, il nous apparaît que l'« inlassabl[e] modelage » et les renvois à une « destruction » et à une « reconstruction » de la pâte, chez Collobert, vont dans le même sens. Cela rejoint la vision du langage poétique que Jean-Claude Pinson expose dans *Sentimentale et naïve*, lequel ne serait « pas une langue à part, mais seulement un usage inhabituel du langage ordinaire¹⁹. » Au sujet de l'ensauvagement langagier dont procède le poète contemporain, dont nous traitons au début du chapitre, l'essayiste fait justement référence à la « pâte verbale » :

Écrire en poète (mais aussi lire en poète), c'est [...] selon Sartre ramener les mots « à l'état sauvage », les considérer comme des « choses naturelles qui croissent naturellement sur la terre comme l'herbe et les arbres ». Le poète serait comme l'enfant qui, n'ayant pas encore vraiment accédé à la dimension

¹⁸ Il est clair que les acceptions de l'expression « langue ordinaire », « courante » ou « commune » sont abstraites et ne peuvent être utilisées sans un avertissement préalable quant à leur caractère spéculatif et arbitraire. Dans son article « L'homme ordinaire du langage ordinaire », Gérard Dessons précise que ces *sectorisations* linguistiques peuvent faire pencher le discours vers une essentialisation ou une mythification de la langue (*La Force du langage. Rythme, discours, traduction. Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic, op. cit.*, p. 79-106.) Comme les textes de Tarkos et de Collobert mettent en scène le travail du matériau langagier figuré par le modelage d'une pâte qui doit être transformée (Tarkos parle longuement des façons de rendre la langue poétique, nous l'avons étudié dans la partie précédente), il nous semble qu'eux-mêmes « divisent » le matériau langagier, ce qui justifie que nous emprunions à notre tour un lexique parfois « sectorisant » afin d'être fidèle aux approches conceptuelles des auteurs. Évidemment, les divisions établies ne sont pas toujours nettes. La figure de la « pâte » langagière fait des allers-retours entre les frontières poreuses.

¹⁹ Jean-Claude Pinson, *Sentimentale et naïve, op. cit.*, p. 43

proprement sémantique du langage, joue en son babil avec une pâte verbale où le sens est comme à l'état sauvage [...] ²⁰.

La recherche préalable qui est néanmoins exigée pour parvenir à cet « usage inhabituel » ou à cette mise en forme sauvage peut durer longtemps. L'extrait de Collobert, qui présente une recherche active de nouvelles « formes » pour la pâte verbale, incarne bien cet effort. Les « formes » trouvées inspirent même chez elle la « peur », mot répété à trois reprises. Devant le résultat de l'« expérience » (*ME*, 30), le sentiment que ressent le sujet poétique témoigne d'une perte de contrôle sur la finalité de ce geste d'ensauvagement langagier, de ce geste qui métaphorise un « change des formes ²¹ », pour reprendre une expression de Jean-Pierre Faye, collaborateur avec Collobert dans la revue *Change*, et qui sied particulièrement bien à l'extrait observé.

Dans l'œuvre de Tarkos, la pâte peut aussi prendre de multiples « formes » : carrées, plissées, en bosses ou « à plat », comme dans l'extrait de Collobert. Comme s'il voulait consolider le postulat selon lequel le réel et la substance langagière ne sont pas séparés, le poète chez lui a même la capacité de fabriquer des choses avec la pâte : « On a un port en pâte, un pont en pâte, un ponton en pâte, un marin en pâte

²⁰ *Ibid.*, p. 42. Plus tôt dans le livre, Pinson parle de la « pâte verbale » et de la pâte-mot de Tarkos (*ibid.*, p. 14).

²¹ Ce « change des formes », Jean-Pierre Faye explique qu'il a plusieurs modalités de mise en œuvre. Il en synthétise ainsi le programme : « *Poétique générative, critique générative*, théorie de *l'opération traduisante*, recherche sur "*l'inconscient des langues*" et le "ça des mots", critique de la *raison écrite, politique du corps, non lieu* de la "génération" – *critique de l'économie narrative* enfin. Ce sont là les perspectives ouvertes avec Jacques Roubaud, Jean Paris, Léon Robel, Mitsou Ronat et Danielle Collobert, Jean-Claude Montel, Yves Buin, Philippe Boyer, (avec moi-même) – avec d'autres encore –, et par lesquelles nous sommes engagés dans une exploration collective du change de formes et du change matériel – du *Stoffwechsel* : de ce change dans la *tissure* du langage et du monde. » (Jean-Pierre Faye, « Créativité et mouvement du change des formes », *op. cit.*, p. 402.)

[...] une voix en pâte, une cervelle en pâte, une tache sensible aux envois des voix en pâte, une signification en pâte, une pancarte en pâte, le mot port sur la pancarte en pâte » (*S*, 59-60). Tarkos signale à l'excès le pouvoir de fabrication concret de la pâte.

Dans l'extrait cité de *Meurtre*, l'une des formes en pâte créées par le sujet lui fait dire qu'il a « peur » et « très peur », comme s'il existait un écart entre l'action de modeler la pâte et le résultat, comme si l'intention venait à échapper au sujet. Si nous avons préalablement vu que la pâte pouvait épuiser le poète, son usage peut aussi le blesser : « une douleur aiguë transperce ma main droite ». En conséquence, la douleur devenant insupportable, la pâte est rejetée. La scène suivante est tout à fait exemplaire d'un conflit intérieur. Si la pâte atteint le monde extérieur, elle devient « achevée », écrit-elle, et d'autres mains pourront la reprendre, sans égard à ses aspirations premières ou bien au fait qu'elle ne soit pas finie. L'achèvement de la pâte est imaginé de deux façons : la forme serait mise sur un « socle, dans le square de [l'] île », signifiant peut-être une diffusion précoce de la forme langagière ; ou alors, elle serait, à l'extrême opposé, détruite, ce qui annihilerait toute l'énergie investie en elle jusque-là. Rappelons que le sujet ne veut pas vraiment « arrêter » son modelage, il imagine « jeter » la pâte, ce qui voudrait dire abdiquer et ne plus pouvoir décider de son sort, et peut-être de son propre sort par extension.

Ainsi, même si la « quête des mots » (*D II*, 225) chez Collobert implique des déchirements – cette quête des mots se conjuguant souvent avec une quête existentielle –, le sujet tient à elle. Son « expérience », sensitive, personnelle, ne peut être achevée et accomplie par d'autres. L'envie de rejeter la pâte, lorsque la tâche

devient trop ardue, n'exclut pas son désir de la garder comme alliée, au plus près de soi.

Cette double fonction d'ennemie et d'alliée de la pâte est aussi présente chez Tarkos, de façon plus complexe et élaborée. Il a déjà été démontré que, chez lui, la pâte-mot pouvait être associée aux « mots de la tribu », mais que son intention n'était pas de les rendre plus « purs²² », seulement de produire avec eux une poésie selon ses principes, ses exigences, ses envies. Il ne cherche pas à faire une poésie plus pure, conformément à une richesse de la langue métaphorique, lexicale ou prosodique afin d'en faire émerger absolument un sens nouveau qui était absent, qui se distinguerait de son sens usuel ou conventionnel. La virtuosité qu'il recherche, nous l'abordions plus haut, est plus rythmique. Elle est plus près de la parole, grâce aux logorrhées, répétitions, digressions, aposiopèses. La « pâte à modeler fluide » a l'avantage de suivre la « mobil[ité] de son débit²³ ».

Quand Tarkos renvoie à la « lourdeur du sens propre de la pâte » « sans figures » (*S*, 37), il est toujours question de l'idée de l'absence de séparation entre la langue et le réel pour lui. Pourtant, ce n'est pas toujours aussi simple pour le poète dont l'œuvre témoigne de certaines « séparations » ainsi que de l'usage de

²² « Donner un sens plus pur aux mots de la tribu » (Stéphane Mallarmé, « Le Tombeau d'Edgar Poe », dans *Hommages et Tombeaux, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 70.)

²³ « Christophe Tarkos est parvenu à inventer en mots une pâte à modeler fluide, quelque chose qui à la fois résiste par son coffre et sa masse, tout en étant mobile par son débit. » (Jérôme Game, « Christophe Tarkos ou la poésie en lecture » (sur *PAN*), Inventaire / Invention [en ligne], mai 2000.) La maison d'édition n'étant plus active depuis 2009, les publications parues en ligne ne sont plus accessibles. Nous remercions l'auteur de nous avoir fourni une copie de son article.

« figures²⁴ ». Les ramifications de sa théorie font montre de certains paradoxes, sans compter que l'étude de l'esthétique totalisante à laquelle nous nous livrerons permettra une autre mise en perspective de la portée de sa théorie. De plus, ce n'est pas parce que le poète affirme qu'il n'y a pas de séparation que cela statue que l'usage de la pâte est simple et qu'elle favorise une parfaite adéquation avec le réel, fidèle à sa volonté et à son expression.

La pâte de Tarkos, autant que celle de Collobert, figurent un empêchement langagier, mais aussi une quête de « petites variations », laquelle est l'ambition principale de Tarkos. Il explique qu'en essayant de fuir la pâte-mot, il s'approche de la poésie : « C'est vrai qu'il y a une variation, il y a une petite ondulation comme ça parce qu'on essaie d'échapper à patmo, à la pâte des mots, on essaie d'y échapper, on essaie d'échapper à cette continuité, donc, avec des grands efforts, on arrive à de petites variations. » (*EDC*, 366)

5.4 La « langue vécue »

Il a été démontré que la pâte-mot chez Tarkos n'avait pas à voir avec une langue mimétique, mais avec une langue expressive²⁵, qui est aussi une langue de

²⁴ À quelle acception de « figures » renvoie Tarkos ? S'agit-il du symbolique, de l'allégorique, du métaphorique ? Il y a aussi les figures textuelles, graphiques, ainsi que les dessins et les manipulations typographiques. Toutes ces manifestations de figures concernent la pâte.

²⁵ Voir les distinctions établies entre les mots et la poussée, laquelle correspond à l'expression (*S*, 28-29). Dans « Le texte est expressif » (*ÉP*, 230-232), Tarkos répète certaines de ses caractéristiques : sa vérité, son intensité, sa concision, sa simplicité et sa tenue. Il écrit : « L'expressivité du texte est suffisante, est juste et bonne. [...] Les paroles du texte sont simples et expressives. [...] Le texte simple, intense, fort, s'extrait. Le texte vrai, neuf, fort est juste. [...] Le texte est expressif, il tient. [...] il extrait. [...] Le texte expressif, le texte exprime, le texte est exquis, le texte est vrai. »

réalisation (le poète donne forme, fait faire à sa langue ce qu'il dit, accomplit des effets, etc.). Pâte-mot serait plus près de la parole, si l'on considère celle-ci comme un « acte individuel de volonté et d'intelligence », telle que définie par Saussure qui la différencie de la langue qui serait « sociale » et externe²⁶. La parole prendrait ses distances d'un emploi strictement normé de la langue, elle peut être chaque fois différente, car elle est soumise à d'infinies variations²⁷. À l'évidence, le poète ne peut pas abolir la langue ; l'image du sujet qui se meut entre les différentes « couches » de la pâte atteste bien qu'il envisage son action sur elle comme partant de l'intérieur même de sa substance²⁸.

Le pouvoir le plus net de la pâte-mot est qu'elle est une « langue vécue » – d'après la définition de la parole donnée par Merleau-Ponty dans *La Prose du monde*²⁹ – et qu'elle est inventée par un sujet³⁰. Cette invention se rapproche

²⁶ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 30. Nous avons évoqué la distinction et nous la répétons, car elle est importante chez Tarkos. Il réfère très souvent à la parole et au « parlé » comme faisant partie de sa poésie, comme en fait foi le segment de plusieurs pages intitulé « Le parlé » (*S*, 39-46).

²⁷ Ces distances sont liées à la subjectivation. Saussure compare la langue à une symphonie, « dont la réalité est indépendante de la manière dont on l'exécute » (*ibid.*, p. 36). La langue est la partition, et la parole est l'interprétation.

²⁸ Fait intéressant, chez Collobert, dans *Dire II*, le sujet est aussi à l'intérieur, « tendu dans le mou » des mots ; entre les différentes « couches » : « des mots ainsi – sur quoi encore – signification si légère – des petites choses – celles qui restent en dessous – qui affleurent après avoir traversé les couches tranquilles – calmes [...] » (*D II*, 226). Les couches apparaissent ici comme les différentes strates du sens que le mot doit traverser avant de produire « sa » signification – une imagerie qui rappelle les descriptions presque phénoménologiques de Tarkos.

²⁹ Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1455.

³⁰ Plus haut, nous avons cité cette phrase de Merleau-Ponty qui lie l'« invention » de la langue à sa « poussée » : « ce qui soutient l'invention d'un nouveau système d'expression, c'est la *poussée* des sujets parlants qui veulent se comprendre et qui reprennent comme une nouvelle manière de parler des débris usés d'un autre mode d'expression. » Cette citation fait bien le pont entre la langue usée ou contestée et le pouvoir d'invention, en plus de montrer le rapprochement lexical entre le philosophe et Tarkos. (*Ibid*, p. 1464.)

d'ailleurs de ce que Merleau-Ponty appelle un « usage vivant du langage », qui est fait de « nos racines [et de] notre *poussée* ». Il explique pourquoi la « langue commune » n'est pas une « langue ennemie » :

L'homme qui écrit [...] détruit, si l'on veut, la langue commune, mais en la réalisant. La langue donnée qui le pénètre de part en part et dessine déjà une figure générale de ses pensées les plus secrètes n'est pas devant lui comme une ennemie, elle est tout entière prête pour convertir en acquisition tout ce que lui, écrivain, signifie de nouveau³¹.

Lorsque Collobert écrit qu'elle « détruit » *et* « reconstruit » la pâte, cela est tout à fait assimilable à ce que souligne le philosophe : c'est tout juste au milieu de la destruction et de la reconstruction (ou bien dans ses intervalles) que se situe la *réalisation* – qui s'exprime par la poésie chez Collobert et Tarkos. Ainsi, la langue « donnée » est une ennemie transformée en alliée dans le mouvement de « réalisation », et c'est là tout le travail du poète – dont la portée chez Tarkos est assez ambitieuse : « On écrit pour le monde / Notre écrit est adressé au monde entier / Le texte est pour le monde entier » (*S*, 56).

Les notions de « langue vécue » et de parole « vivante », qui mettent le sujet parlant de l'avant, sont inscrites dans plusieurs descriptions de la pâte-mot. Par exemple : « Parlant on a oublié que la parole est sens qu'elle est en train de tout induire » (*S*, 69). Le sujet est celui qui génère cette induction et le poète ne l'ignore pas : « ce n'est pas le mot qui dit c'est moi » (*S*, 66). Nous avons vu que le mot est parfois critiqué chez Tarkos, tout comme le symbole : « C'est le sens, le sens respire avec tous les morceaux de menaces, ce n'est pas un symbole, tu ne peux pas t'asseoir

³¹ *Ibid.*, p. 1503-1508.

dessus. » (*S*, 73) En suivant cette logique, le symbole est opposé au sens qui, lui, reste « vivant » malgré les constantes menaces qui planent sur lui. Comme il est transporté par la parole du sujet, il est mobile, il n'est pas fixe (en conséquence, « tu ne peux pas t'asseoir dessus ») : « Tu ne te feras pas porter par des mots / ils ne portent pas, ils coulent » (*S*, 73). L'énoncé évoque la recherche de support que le poète poursuit avec la manipulation de la pâte-mot.

5.5 *Ses débordements, ses cadres*

La pâte, faite de mots, « coule » aussi. De nombreuses descriptions, tant chez Tarkos que chez Collobert, témoignent de cette épreuve que représente la mise en forme de la pâte. Comment fabriquer un support qui *porte* – *tienne* – quelque chose, esthétiquement et sémantiquement, avec une langue si molle ? Quelles sont les conséquences directes de son caractère informe dans les œuvres ?

Chez Collobert, l'oppression de la substance langagière molle a différentes incidences. Elle se produit à même la bouche et paralyse toute parole, comme s'il ne restait plus de place pour articuler, ni même souffler : « rester tendu dans le mou – des mots par bouchées lentes – pâteuses – emplissant bien la bouche – la langue gonflée – les dents anesthésiées [...] » (*D II*, 226). Est-ce la pâte qui gonfle et se met à occuper la bouche, qui rend ponctuellement la parole et l'écriture impraticables ?

Ce qui métaphorise le plus souvent la perte de contrôle sur la matière langagière expansive chez Collobert est la figure des marées : « le bloc du mot se désagrège – un effritement nécessaire – les significations affluent de partout [...]

vouloir arrêter le flux – la marée envahissante – endiguer – se restreindre – ça déborde [...] » (*D II*, 228). Comme Tarkos, la poète témoigne d'un trop-plein qui ne peut être retenu. La « vanne » ouverte, « arrive le flot épais – incohérent – [l']énorme chute de mots emmêlés – bousculés – broyés – méconnaissables – la pâte [...] » (*D II*, 230). À travers cela, il faut « trouver un ordre » : « essayer de trouver un ordre quelconque [...] avec des repères – avec un peu d'ordre – plus de chutes non plus » (*D II*, 238). Afin de pouvoir trouver un « ordre pour le calme » (*D II*, 250), il faut d'abord retenir la substance « boueuse » avec des « digues » (*D II*, 240). Cet extrait justifie d'autant plus l'analogie entre la pâte verbale et cette vase qui déborde :

toujours la même difficulté – là – des mots – des mots-images – des phrases-images aussi – des pièges tendus d'un mot à l'autre – tomber – trébucher à chaque fois – dès qu'on se laisse aller – dupe ni du piège ni de la chute pourtant – mais ils sont plus forts – les digues trop fragiles [...]. (*D II*, 240)

La corrélation établie par Collobert entre l'obstacle que représentent les « mots-images » qui sont des « pièges » et la « digue » qui se relâche n'est pas évidente à faire dans la logique analogique. Ces mots, qu'elle décrit plus tôt comme étant « chargés d'images – lourds comme des bateaux pleins » (*D II*, 230), semblent se situer à l'origine de la pression qui abîme les digues rendues insuffisantes. Or il n'est pas question seulement des « mots-images », mais des mots tout court qui causent des ennuis. Plus tard, dans *Il donc*, il y en a d'ailleurs de moins en moins sur la page, ils sont de plus en plus espacés par les tirets, et pourtant, ils débordent encore :

de l'envie de dire – du flot des mots – débordant – cherchant l'issue du corps – invente – immatériel discours (*ID*, 333)

Le discours est-il rendu impossible par le flot ? Ou bien le débordement est-il l'état

qui précède le discours ?

Chez Tarkos, le débordement est une figure courante. Le poète dira littéralement qu'il déborde, ou bien il se manifeste à travers les gloses sur les flots et flux, ou les références au vomir et à la merde. Le travail poétique même en reproduit les effets des points de vue visuel et rythmique, dans le débit abondant de la prose compacte plus informelle, dans la brièveté des blancs, dans les répétitions sous forme de variations syntagmatiques, de même que dans les insistances thématiques. La crainte du débordement est souvent exprimée par l'affirmation péremptoire (« Ça ne débordera pas »), ou bien par le compte rendu de différentes protections qui apparaissent sous la forme de supports :

On ne peut pas tomber, on a des rampes, des assises, des gardes-fous, on ne tombera pas, il n'y a pas de tombées [...] il y a les deux rampes des deux côtés [...] on peut plonger, il n'y a rien à craindre, tout le lot est retenu entre deux rampes, on peut plonger. (*CR*, 43)

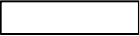
Le poète se convainc qu'il a mis en place suffisamment de supports. Cela rappelle la notion de « phore » examinée plus haut, sa nécessité et sa recherche constante dans le langage poétique. Le poème doit tenir, la pâte doit tenir et Tarkos l'exprime dans divers textes et de diverses manières :

Je regarde alors le poème. Je le regarde en le regardant de loin, en l'écoutant au loin, puis tout proche, je le frappe fermement et fortement pour vérifier s'il tient bien. (*S*, 32) ;

[...] je peux lire les mots ne bougeront / plus sont ainsi sont ainsi pour / toujours [...] (*O*, 195) ;

Qui dit que tu ne diras point le début, que tu ne diras pas ce que tu diras a, que tu ne diras pas à quoi cela a tenu tient. (*MC*, 53)

D'ailleurs, une fois que le travail procure l'assurance que cela ne débordera pas, le poème réussi devrait posséder une matérialité stable qui lui accorde une certaine pérennité. La présence d'un cadre est rassurante, bien que – nous le verrons dans la troisième partie, en étudiant principalement *Carrés* et *Caisses* – même s'il offre une stabilité réconfortante grâce à ses qualités de vérité, de lisibilité et de clarté, le cadre contribue aussi à angoisser le poète qui par moments s'y sent enfermé. Faut-il en conclure qu'il n'y a jamais d'achèvement satisfaisant du travail poétique chez Tarkos ?

Nous avons vu que Collobert utilisait la figure de la « digue ». Elle recourt aussi à celle du « cadre » qui concerne une « histoire », un contexte ; la poète en représente les bordures par le dessin d'un rectangle : « rapidité – nécessité d'un  – souvent cadre réel pour histoire qui décolle du réel – besoin d'ellipse aussi presque toujours³² ». Si l'histoire se détache du « réel », elle doit être contenue dans le cadre. Il a aussi une fonction de contrôle de la pâte, laquelle relèverait initialement du désordre et d'une absence de règles de composition : « de temps en temps j'écris des pages sans suite – des histoires – la pâte – pas de personnages – pas d'intrigues surtout [...]»³³ ». Collobert écrit pourtant rarement une poésie ou une prose faites d'« intrigues » et d'histoires avec des « personnages ». Selon cette logique, elle semble soutenir que sa poésie sans cadre est toujours une sorte de pâte. L'extrait fait peut-être référence au texte poétique ou narratif qui se donne la liberté du « change

³² Danielle Collobert, *Cahiers 1956-78*, dans *Œuvres II*, *op. cit.*, p. 308.

³³ *Ibid.*, p. 287.

des formes », comme le disait Faye, qui invente des trames floues, des développements arbitraires, un accueil de « l'inconscient » et du « ça des mots³⁴ ».

Dans *Processe*, Tarkos fait aussi un usage du terme « cadre », qui manifeste un dialogue avec ses propos sur la « clarté » du carré, que nous traiterons plus loin :

Le cadre est clair, l'endroit du cadre est clair, les bords du cadre sont clairs, les pulsions sont claires, les limites du cadre sont claires, les séquences du cadre sont claires, le rythme du cadre est clair, les pulsations sont claires, l'agencement des cadres est clair, la fin d'un cadre est claire. (*PR*, 78)

D'un point de vue formel, l'architecture de *Processe* est justement constituée de segments de prose « encadrée », de forme rectangulaire, des « pâtes³⁵ » qui sont *agencés* par superpositions. L'ingénieuse disposition de ces cadres laisse croire qu'elle a pour fonction d'éviter les débordements et de contrôler le flot de la pâte-parole « de dehors » : « Pâte mots. Parole de dehors [...] Dehors est entend tout » ; « Dehors c'est énorme. »; « Elle ne reste pas dans le récipient, *c'est dehors qui a débordé*, puis c'est tout qui passe par-dessus bord [...] » (*O*, 163-165). La correspondance entre la pâte et la « parole de dehors » est marquée par leurs caractéristiques d'excès. Quand la pâte déborde du cadre, lequel contrôle le flot et son ordonnance, c'est le sujet parlant lui-même qui devient excédé par les vagues de « parole de dehors » qui le submergent. À ce moment-là, ce n'est plus que la pâte ou la parole seules qui se répandent, mais c'est aussi ses sensations, affects, impressions, pensées qui s'échappent d'un cadre qu'il ne peut plus contrôler : « ça déborde, [...] ça

³⁴ Jean-Pierre Faye, « Créativité et mouvement du change des formes », *op. cit.*, p. 402.

³⁵ Jérôme Game utilise ce terme de Tarkos qui fait ressortir l'aptitude du poète à agencer la pâte-mot en blocs circonscrits, délimités par un cadre. (Jérôme Game, « Christophe Tarkos ou la poésie en lecture », *op. cit.*)

dépasse tout ce qu'on peut imaginer, [...] ça écraserait d'un coup et d'un seul [...] » (S, 33).

En revanche, un des avantages que présente la pâte-mot est son élasticité. Lorsque le poète parvient à maîtriser et à surmonter ses débordements, elle acquiert le pouvoir de prendre toutes les formes. Elle « est élastique elle ne se casse pas et elle tient jusqu'au bout de toutes les manières qu'elle est tirée et contorsionnée, elle passe, elle se dirige vers la fin » (S, 32) ; elle a donc le pouvoir, par exemple, de tenir dans un carré. Nous avons évoqué l'idée que le carré était une forme idéalisée par sa capacité d'être « clair » (CR, 48, 71), comme le « cadre », mais que, paradoxalement, il pouvait aussi être oppressant pour celui qui parle. Cette supposition, qui sera vérifiée dans la troisième partie, vient du fait que l'on relève un sentiment de captivité dans *Carrés* (« Je voudrais sortir [...] je voudrais sortir, sortir. » [CR, 53]). À la différence du carré, la forme du sac a la qualité d'être extensible. Il est décrit comme un fourre-tout : « Un sac où on met tout ce qu'on veut [...] on y verse absolument tout ce qu'on peut [...] c'est au un sac [*sic*] que pâte-mot se retient, pâte-mot se tient là où le sac se tient [...] c'est brassé, on le met dans n'importe quel ordre » (S, 53-54). Le poète fait ensuite l'inventaire du sac d'ordures, énumérant plus de cent éléments, dont des « liasses de billets », des « morceaux de pain », des « cailloux », des « sacs de ciment », des « vergetures », des « moignons » et des « ecchymoses ». Le contenu du sac que Tarkos répertorie surprend, plusieurs éléments « débordent », pourrions-nous dire, du sac de poubelles habituel, ne serait-ce que l'argent et les maux physiques. Dans le cas de la maladie, il est probable qu'on veuille la *jeter*, mais, dans

le cas de l'argent, cela est moins vraisemblable. Encore que ces intrus signalent qu'on peut tout mettre dans le sac d'ordures, qu'on peut *se* désencombrer de parties de son corps autant que de sentiments. La reprise d'un élément attire néanmoins notre attention. Alors que la liste s'allonge et totalise de plus en plus de choses inusitées, la « serpillière » revient trois fois. Sachant qu'elle sert à retenir les surplus d'eau à l'entrée des bouches d'égout afin d'éviter les débordements, sa présence confirme peut-être l'analyse du sac extensible en tant que représentation de l'excès. Quand le cadre n'est pas possible, le poète peut toujours souhaiter que les écoulements de sa parole, de sa pensée et de la pâte-mot qui surviennent soient retenus par quelque chose comme un vieux tapis enroulé³⁶.

5.6 *Compotier et beurrier*

Nous avons précédemment abordé la notion de compotier chez Tarkos, qui participe de l'imagerie de la pâte-mot, et proposé qu'il mettait en scène une forme textuelle a priori désordonnée qui, grâce au travail, devient un agent d'organisation ; à partir des « milliers de mots qui grouillent sur la page » (*EDC*, 370), il serait possible d'en fabriquer un carré stable. De plus, le compotier expose un rapport physique à la compote, semblable à celui qui se développe avec la pâte. Le poète est dans le compotier, dans sa purée, comme il est entre les couches de la pâte ; ou alors, le poète

³⁶ Georges Didi-Huberman s'intéresse aux serpillières dans *Ninfa Moderna*. Elles représentent pour lui les drapés modernes. Les anciens tapis, draps et vêtements torsadés qui sont placés près des caniveaux en France, sont des reliques qui gardent en elles des souvenirs de temps meilleurs et révolus. (Voir Georges Didi-Huberman, *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, coll. « Arts et artistes », 2002.)

la manie concrètement entre ses paumes.

Dans un poème de novembre 1959, Collobert décrit un rapport charnel à la pâte :

Novembre
par la fenêtre d'un restaurant – j'ai vu une femme prendre à pleine main du
beurre et le mettre dans un beurrier – impression immédiate physique de « la
pâte » – étrange³⁷

D'abord, attirons l'attention sur les guillemets utilisés par Collobert dans son cahier d'écriture – « la pâte » –, qui soutiennent le caractère conceptuel qu'elle prend dans son œuvre. L'extrait nous amène vers une première conclusion. Malgré le caractère informe initial des pâtes présentes chez Tarkos et Collobert, et l'emprise physique qu'elles peuvent exercer sur les sujets parlants, la force « agissante » de la pâte qui persiste dans les deux œuvres étudiées est celle de sa plasticité. La substance langagière a la capacité de réaliser des agencements avec le dehors et le dedans, lesquels peuvent être transposés dans le matériau poétique. Cela renvoie aux notions de *fabrication*, de *création* poétique. La pâte-mot malléable, étant aussi faite de pulsions, compulsions, affects, souffles, se colle aux perceptions du réel et aux mouvances de la pensée. C'est pourquoi le résultat énonciatif obtenu peut être chaotique.

Au début de *Sentimentale et naïve*, Jean-Claude Pinson parle de cette évolution de la pratique contemporaine des poètes vers une plasticité poétique :

Plus largement, le poète serait aujourd'hui celui qui plutôt qu'il n'inscrit des formes définitives dans le marbre de la page, manipule une pâte verbale (la

³⁷ Danielle Collobert, *Œuvres II, op. cit.*, p. 289.

« pâte-mot » d'un Christophe Tarkos) devenue particulièrement plastique quand les codes et standards linguistiques se brouillent et se mélangent d'apports plus que jamais variés.

Car devenant plasticien du langage, le poète confère peut-être aux mots dont il pétrit la pâte un volume insoupçonné [...] ³⁸.

L'intention de l'exigence plastique chez Tarkos serait d'équilibrer le flux énonciatif en intégrant une structure formelle. En recherchant une forme précise, un ordre et un cadre pour sa pâte molle, Collobert s'inscrivait déjà dans cette approche plastique, mettant de l'avant le *faire poétique* avec son imagerie très « physique ». Tarkos et elle se représentent comme des pétrisseurs de la langue-pâte, mais sa « plasticité », dont parle Pinson, ne fait pas en sorte qu'elle ne fasse que prendre du « volume » encore et encore : elle finit par se fixer dans des formes stables. Pour reprendre la métaphore, elle finit par « produire » du pain. Comme le souligne ici Tarkos, non sans une pointe d'humour :

De la production / De la production volontaire / Le pain en tranches. La belle miche à couper. Le pain croustillant. On va faire de belles tranches dans le pain croustillant. C'est un gros pain boule. Une boule croustillante. On va trancher la belle boule dorée croustillante. Le gros pain rond. (*S*, 65)

5.7 La « pâte littéraire »

Dans « Pupe fan min » (*MC*, 80-100), un texte dans lequel le poète affirme dans la première phrase aller « dans tous les sens » (« Je pars courir dans tous les sens. » [*PFM*, 81]), Tarkos relève avec une certaine dose d'ironie certains critères essentiels de la poésie, tout en émettant aussi des critiques sur la poésie existante

³⁸ Jean-Claude Pinson, *Sentimentale et naïve*, *op. cit.*, p. 13-15.

(deux tâches qu'il affectionne). Ce faisant, il utilise ici aussi les images de « boue », de « purée » et de « bouillie », mais dans un sens un peu différent cette fois. C'est cette nuance qui nous intéressera, car les termes ne sont pas directement liés à la pâte-mot en tant que matériau langagier et poétique qui est en train d'être modelé (le *poiein*). Elles auraient plus à voir avec une pâte déjà achevée, que nous appellerons « pâte littéraire », une expression existante dont nous avons trouvé des occurrences chez Pierre Reverdy et chez Jean Tortel. Avant de poursuivre, observons les grands axes de « Pupe fan min ».

En toile de fond, le texte songe aux mouvements d'une « pensée kinesthésique » (*PFM*, 97), tout en tentant de les reproduire. La pensée est décrite par Tarkos comme une espèce de machine (celle de « Pupe fan min » ?) qui « embraye en permanence » (*PFM*, 81). L'écriture est aussi mise en scène (*PFM*, 81), nous portant à croire qu'elle suit les différents rythmes de l'avancée : « Tu descends vite, tu slalomes bien. Tu cognes dans le rythme, le rythme cogne. » (*PFM*, 83) Il est parfois difficile d'identifier le sujet de l'avancée ; est-il question de l'avancée du corps du sujet énonciateur (« Je marche, je conduis ») ? De la pensée du poète (« pupe – pupe – pupe – pupe – Christophe ! Quoi ? » [*PFM*, 87]) ? De la langue (« la langue est toute seule, qui colle – Pompette – elle saute, sautille » [*PFM*, 86]) ? De la « vaste migration de Fan Pupe Min » (*PFM*, 85) ? En somme, la focalisation est changeante et contribue à mimer la multiplication des mouvements kinesthésiques, dont Tarkos fournit une description sensitive : « Il y a un fluide chaud dans la tête. / Quelquefois, les déplacements du fluide se font sentir. / Les mouvements du fluide contre la tête

suivent des différences. [...] » (*PFM*, 90)

Les mouvements thématiques d'une grande partie du texte ont trait à la poésie. D'abord, Tarkos nomme les « conditions indispensables [« strictes »] pour créer un poème » (*PFM*, 91), qui seraient d'être « court », « visible », d'« avoir la forme d'un poème », d'être vrai (« Il faut dire la vérité ») et de tenir (« Et qui veut s'y asseoir [...] »). Cela constitue une série assez longue de critiques envers une poésie qui serait « accroché[e] à l'Idéal poétique. Et qui tombe des mains. Vois le résultat. C'est insupportable d'engluement. C'est de la poisse. » (*PFM*, 92) Cet Idéal serait lié à la « notion élevée et certaine de poésie [...] L'imaginée, La notionnelle. Sans lien. Sans héritage. Sans répétition. Aux sources de l'Unique. La pure pure *purée*. [...] » (*PFM*, 92) Il continue un temps avec ses griefs contre cette poésie qui l'angoisse et lui cause des « malaises » (*PFM*, 93). Il signale l'« insignifiance » des textes qui la fondent : « Les textes se ressemblent tant dans leur insignifiance. Ils ressemblent à une seule *boue* qui sort d'un désir de sortir » (*PFM*, 93) ; leur convention : « C'est la *bouillie* qui est servie dans le but d'honorer l'idée d'une poésie sensible [...] » (*PFM*, 93) ; et finalement, leur « vide » (*PFM*, 94). « La poésie étend sa *boue* » (*PFM*, 94), ajoute-t-il pour signaler son caractère contaminant. Les attaques contre elle vont aussi « dans tous les sens ». Ce qui nous intéresse est de constater que les images de la « boue » et de la « bouillie » ne sont pas associées à une pâte-mot qui est en train de produire de la poésie, mais bien à la poésie même, identifiée génériquement, étant déjà publiée.

Si ce n'est pas une pâte-mot, peut-être est-ce une sorte de « pâte littéraire », pour emprunter l'expression existante. Voyons les significations qu'elle prend chez

Pierre Reverdy, par exemple, qui emploie « pâte littéraire » en 1954 dans un court texte-hommage à Rimbaud, où il explique en quoi l'œuvre du poète fut salutaire dans son propre parcours. Cette pâte chez Reverdy va dans le même sens que la masse d'écrits que Tarkos dépeint dans « Pupe fan min » :

[...] la rencontre de cet auteur m'a si efficacement aidé à le devenir moi-même. Sans doute, plus tard, beaucoup d'autres m'ont aidé. J'ai bien fini par être plus clairvoyant, plus habile, *à force de manipuler et pétrir la pâte littéraire*, mais il s'agit du seuil, il faut bien dire que le premier rai de lumière sous la porte c'est là que je l'ai vu filtrer³⁹.

La figure de la pâte ici, bien que rapidement évoquée, renvoie à un matériau littéraire en tant que masse d'écrits déjà produits, qui nourrit le poète. Reverdy dit manier la « pâte littéraire » de mieux en mieux avec l'expérience et la croissance de la dextérité (« à force de manipuler et pétrir »). Cependant, la nuance est importante avec la pâte-mot qui a été définie jusqu'ici. Cette pâte-ci est déjà *littéraire* et ce qu'il manipule est une somme d'écrits esthétisés, formés et publiés. Il ne parle pas comme telle de sa propre pâte, mais des pâtes produites par d'autres auteurs qui l'ont enrichi ou l'ont aidé à façonner la sienne.

La « pâte littéraire » ainsi entendue est une « masse » abstraite du déjà-écrit. Dans le deuxième extrait que nous avons sélectionné, elle est cette fois mise en scène chez le poète Jean Tortel. La pâte est ici celle d'un seul auteur et renvoie à son style, à ses manières propres. Pétrir la pâte souligne l'effort à faire pour parvenir à l'objectif final : la faire lever et la rendre prête à consommer sous forme de pain (une

³⁹ Pierre Reverdy, « Rimbaud » (1954), dans *Cette émotion appelée poésie. Écrits sur la poésie, 1932-1960*, Paris, Flammarion, 1974, p. 159-160. Nous soulignons.

métaphore que l'on a rencontrée chez Tarkos). Jean Tortel utilise l'analogie de la langue-pâte en 1984 dans *Feuilles, tombées d'un discours* :

De la *masse écrite*, non point considérable mais *assez consistante déjà pour que la main la manie* ; de cette pâte qui se lève peut-être et peut-être s'affaisse... En tirer quoi ? Ni leçon ni théorie, bien sûr, puisqu'elle ne prétend pas apporter une décision (éclairée) à ce qui se passe quand on voit (ou qu'on écrit), mais seulement relater ce qui semble se passer pour quelqu'un [...] ⁴⁰.

Tortel vérifie la texture de sa pâte, de sa « masse écrite », afin de savoir si le levain prendra ou pas. Il rend le caractère physique et sensitif de la création ainsi que l'autocritique du poète envers sa propre pâte littéraire. À cet égard, celle-ci est un peu plus près des pâtes de Tarkos et de Collobert.

Il va sans dire que nous ne prétendons pas offrir ici un panorama de la figure de la « pâte » dans la poésie du vingtième siècle. Ces deux exemples⁴¹ visent simplement à signifier que la figure de la « pâte » en tant que substance langagière et littéraire existe ailleurs que chez Tarkos et Collobert, avec ses singularités. Cette expression de « pâte littéraire » semble au premier abord être plus courante que celle de la « pâte-mot », qui serait plus près d'un matériau langagier en cours d'usage, c'est-à-dire en tant que matière première. De plus, si Collobert investit la figure de la pâte, Tarkos en fait un concept central de sa théorie du langage et de son œuvre.

Faisant suite à l'étude des fondements et principes de la théorie de Tarkos, ce dernier chapitre de la deuxième partie sur la pâte-mot visait à compléter la

⁴⁰ Jean Tortel, *Feuilles, tombées d'un discours*, Marseille, Ryôan-Ji, 1984, p. 39. Nous soulignons.

⁴¹ Nous verrons aussi que le motif de la pâte est présent chez Francis Ponge. *Infra*, conclusion.

démonstration en regardant de plus près ce concept-moteur. Les liens tissés avec la figure langagière de la pâte chez Danielle Collobert nous ont permis, par les nombreux recoupements textuels ainsi que certaines mises à distance sémantiques, de faire ressortir la spécificité de la pâte-mot chez Tarkos, ainsi que sa complexité conceptuelle. La pâte-mot est à la fois un concept unificateur et générateur, car plusieurs autres figures semblent lui être connexes comme la compote, la purée, le sac, les nappes, la boue ou la bouillie. Les brefs extraits de Reverdy et de Tortel avaient comme objectifs de montrer que cette vision d'une langue ou d'une poésie « pâte », qu'elle soit déjà produite ou en cours de production, existe et qu'elle mériterait d'être explorée. Nous avons choisi de le faire dans l'œuvre de Collobert, suivant l'intuition de Liliane Giraudon. Force est de constater que les présences de la pâte verbale sont éloquentes. Notre démonstration met donc en lumière des liens entre celle-ci et la pâte-mot et, ce faisant, elle pondère l'originalité « pure » que l'on confère à la pâte-mot de Tarkos. Par ailleurs, cette mise en dialogue ne lui enlève ni sa spécificité, ni sa fécondité, ni sa puissance conceptuelle totalisante.

5.8 « *Bonjour / la substance* »

Parce que Tarkos avait une pratique de performance qui alliait improvisations poétiques et lectures de textes, la parole prenait une place importante dans son travail. Si elle est tant valorisée dans sa théorie, c'est aussi parce qu'elle a la capacité, par les empreintes qu'elle laisse dans le matériau poétique, de faire évoluer la langue et d'enrichir la poésie. Saussure a bien expliqué l'« interdépendance » entre la langue et

la parole :

c'est en entendant les autres que nous apprenons notre langue maternelle ; elle n'arrive à se déposer dans notre cerveau qu'à la suite d'innombrables expériences. Enfin, c'est la parole qui fait évoluer la langue : ce sont les impressions reçues en entendant les autres qui modifient nos habitudes linguistiques. Il y a donc interdépendance de la langue et de la parole ; celle-là est à la fois l'instrument et le produit de celle-ci⁴² .

Quand Tarkos propose son analogie entre la pâte-mot et la manifestation, il signale non seulement cette interdépendance, mais surtout sa nature invariable. Ce qui peut faire « bouger » la langue, comme le dit encore Saussure, c'est la *compétence* de la « masse parlante⁴³ » :

Une langue constitue un système. Si, comme nous le verrons, c'est le côté par lequel elle n'est pas complètement arbitraire et où il règne une raison relative, c'est aussi le point où apparaît l'incompétence de la masse à la transformer. Car ce système est un mécanisme complexe ; l'on ne peut le saisir que par la réflexion ; ceux-là mêmes qui en font un usage journalier l'ignorent profondément⁴⁴.

Évidemment, il faut aussi une volonté commune ou, du moins, des volontés parallèles qui finissent par produire une « force sociale » agissante⁴⁵. La « masse » doit se concerter et prendre conscience de son pouvoir :

C'est la grosse masse qui bouge mais on ne peut faire que ça c'est tout... [...] Pâte-mot, c'est un peu comme dans les manifestations – j'aime bien cette image de troupeau – : une manifestation, c'est une positivité totalement molle, étouffante, et tu ne peux pas la bouger beaucoup, elle bouge très très peu et très

⁴² Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 37.

⁴³ « Il faut une *masse parlante* pour qu'il y ait une langue. » (*Ibid.*, p. 112.)

⁴⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 113. Règle générale, explique-t-il aussi, il faut du temps pour que cette force s'opère.

doucement⁴⁶. (*EBV*, 353-354)

Un seul individu au centre d'une manifestation peut difficilement en infléchir le trajet. Il en est de même pour la langue, alors qu'en son centre, le poète s'évertue à créer de petites ondulations qui sont peut-être à peine visibles à l'œil nu.

S'il n'y a pas de séparation ferme entre le langage poétique et le langage « ordinaire » chez Tarkos du point de vue de la langue comme telle, le poétique se joue dans une esthétique qui allie les formes, la visualité, la typographie, la syntaxe. Il est important pour Tarkos que la pâte-mot soit à la fois l'ordinaire *et* le poétique. Elle incarne la tension même et elle est le matériau langagier *en tension*.

Chez Benveniste, la parole et le discours sont liés ; ce dernier est « le langage mis en action⁴⁷ », alors que la parole actualise le langage⁴⁸. C'est entre autres par le langage que le sujet se constitue, dans ces mises en action s'exprime une individualité. En effet, Benveniste avance que la faculté d'invention du sujet dans son langage serait permanente ; dans cette logique, l'invention permanente est une *réinvention*. Par conséquent, la séparation entre le langage primaire et le langage poétique a une portée limitée. La plus simple expression de ce postulat de base se trouve dans cet extrait souvent cité de Benveniste :

Or comment produit-on la langue ? On ne produit rien. On a apparemment un certain nombre de modèles. Or tout homme invente sa langue et l'invente toute sa vie. Et tous les hommes inventent leur propre langue sur l'instant et chacun

⁴⁶ Nous recitons cet extrait, qui apparaît dans la première partie de la thèse. Il est maintenant possible de le lire avec plus d'acuité à la lumière de l'étude de la théorie.

⁴⁷ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, *op. cit.*, p. 258.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 259.

d'une façon distinctive, et chaque fois d'une façon nouvelle. Dire bonjour tous les jours de sa vie à quelqu'un, c'est chaque fois une réinvention. [...] quand il s'agit de phrases, ce ne sont plus les éléments constitutifs qui comptent, c'est l'organisation d'ensemble complète, l'arrangement original, dont le modèle ne peut avoir été donné directement, donc que l'individu fabrique⁴⁹.

Dans un contexte de poésie, l'« arrangement original » concerne les choix esthétiques ; comme avec la pâte-mot, Tarkos expose constamment les conditions et mises en actes de sa *fabrication* (malaxer, modeler, faire des carrés) et, du même coup, traduit « une impression de sens⁵⁰ ».

Chaque usage des mots peut être considéré comme singulier, selon l'adresse, selon le contexte, le temps d'énonciation, le rythme, les affects ; « Bonjour ! », bien qu'étant une salutation figée, est chaque fois unique. Ce serait le travail du poète de révéler en quoi *ce* bonjour, comme *cette* fleur, est aujourd'hui « unique » – son actualité, sa présence. Cela n'a pas seulement à voir avec de la virtuosité langagière, une agilité descriptive, l'usage de métaphores inusitées ou d'un vocabulaire rare ; les stratégies de dévoilement du réel changent. Tarkos place, un siècle plus tard, la même foi que Mallarmé dans le pouvoir de la poésie, même si ce dernier vécut aussi un désenchantement devant la promesse non tenue de la poésie. Chez Tarkos, il y a beaucoup d'« en puissance » de la langue poétique à exposer une vérité non mimétique, beaucoup de latence en cette puissance annoncée, ce qui crée un

⁴⁹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 19.

⁵⁰ Émile Benveniste, *Baudelaire*, prés. et transcription C. Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011. Voir feuillet « 19,f3,f189 » sur le langage poétique. « [I]l a sa fin / dans sa propre expression ; / il s'achève dans sa production / sa nature est esthétique, c'est-à-dire / il traduit une impression de sens ».

affranchissement quant au signifiant, tel que chez Mallarmé. Mais, dans un même temps, le poète annonce que la virtuosité de sa poésie n'a pas à voir avec celle des fleurs absentes, mais celles plissées, énergétiques et « vécues » que la pâte-mot et la poésie peuvent fabriquer.

En somme, la théorie du langage de Tarkos est une enquête langagière qui s'élabore au sein d'une œuvre poétique, tout en développant une physique de la langue constituée de réseaux de figures. Elle expose progressivement à quel point la poésie, pour lui, est une arme pour « distendre le tissu des langues⁵¹ » et faire voir ce réel non symbolisable, ne serait-ce que par intermittence, ou même, ne serait-ce qu'avec des fragments d'écrits infidèles ou rendus déjà inactuels. Si Tarkos affirme que la pâte-mot peut dire la vérité, c'est justement parce que la poésie, comme le réel (la « grande substance », le « dehors »), d'après lui, peut faire « PAN ! » :

Volontiers volontairement
 Sur la terre, pan
Bonjour, la substance
 Pâte mot sait parler à la substance
 (S, 56-57)

⁵¹ Dans *Salut les modernes*, Christian Prigent écrit : « Trouver une langue veut dire distendre le tissu des discours, y faire des trous pour qu'y flashe du réel » (*op. cit.*, p. 106).

TROISIÈME PARTIE
VOLONTÉ ET ESTHÉTIQUE TOTALISANTES :
Expérience et mise en forme du monde
et de la « tête »

La conception d'un réel infigurable et insignifiant rend toutes tentatives de le doubler infructueuses, car faire du langage son miroir n'est pas possible. Le « réel est toujours l'absolument étranger aux signes qui visent le dire¹ », écrit Prigent dans *Ceux qui merdRent*, qui conçoit le réel comme étant « chaque chose en mouvement, infixe, innommable² ». Néanmoins, il existe des moyens de lui « donne[r] des manières d'équivalents verbaux, sonorisés, rythmés. Cette exigence est ce qui fait être l'effort au style dit “poétique”³ ». Il y a donc des « issues » possibles pour le poète. Jean-Marie Gleize soutient que c'est « cela, le réel, ou le sentiment du réel, la présence. Et la possibilité ou non, de faire coïncider cette expérience du réel et l'acte du langage⁴ ». Le livre conçu comme « agencement » et non plus comme « calque » du réel, comme le conçoivent Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*, permet d'ailleurs de se déprendre de cette idée d'une inadéquation entre le réel et la langue⁵.

Tarkos interroge la notion de « réel » dans son œuvre. Nous verrons que les descriptions qu'il en donne ne concordent pas toujours entre elles et que le concept n'est pas stable. Toutefois, son attribut le plus récurrent est d'être débordant. De plus,

¹ Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, *op. cit.*, p. 62.

² Christian Prigent, *Salut les anciens*, Paris, P.O.L, 2000, p. 17.

³ Christian Prigent, *L'Incontenable*, *op. cit.*, p. 11.

⁴ Jean-Marie Gleize, *A noir*, *op. cit.*, p. 13.

⁵ La notion d'agencement s'oppose à celle de la représentation en miroir : « Le dehors n'a pas d'image, ni de signification, ni de subjectivité. Le livre, agencement avec le dehors, contre le livre-image du monde. » (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 34.)

non seulement il est extérieur au poète, mais la médiatisation langagière engage un rapport à un réel qui est aussi « interne », impliquant sa mémoire, ses sens, ses affects, etc. Le lieu et le temps d'où il parle interfèrent dans la médiatisation et ajoutent un autre « pan » au phénomène du réel. Le poète *est* aussi du réel qui déborde. Dans cette perspective, l'idée d'une parole qui « déborde » toujours le réel (« Parler est inévitablement déborder le réel⁶ », selon Clément Rosset) s'accorde moins avec la vision de Tarkos. Le moyen qu'il privilégie est justement de parler et il laisse entendre à travers son ambition totalisante qu'il ne choisit pas une voie esthétique qui mimerait une aphasie ou une abdication devant les obstacles de la médiation poétique. « Nous allons au-delà du mutisme, nous dépassons le mutisme pour faire face⁷ », pouvons-nous lire dans *Facial*, une volonté qui sied bien à celle de l'œuvre de Tarkos qui veut répondre le plus possible à l'excès du réel par l'excès de sa poésie.

Parler tient parfois lieu chez Tarkos d'une « attaque du monde⁸ », selon l'expression de Novarina, aussi puissante qu'une arme : « Parler pour tuer quelqu'un, tuer quelqu'un en parlant, seulement en parlant, en faisant des phrases » (*A*, 190). Or, les tensions sont actives dans sa poésie qui, malgré son approche frontale du monde, incorpore des interrogations métapoétiques qui traitent des difficultés de saisir le réel. Plusieurs indices comme les ellipses, les répétitions, les bégaiements et babils laissent

⁶ Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, op. cit., p. 107.

⁷ C. Tarkos, N. Quintane, C. Pennequin, V. Tholomé, *Facial. Mouvement littéraire I*, op. cit., p. 4.

⁸ « Parler n'est pas s'exprimer, désigner, tendre une tête bavarde vers les choses, doubler le monde d'un écho, d'une ombre parlée ; parler c'est d'abord ouvrir la bouche et attaquer le monde avec, savoir mordre. » (Valère Novarina, *Devant la parole*, op. cit., p. 16.)

aussi entendre que la quête qu'il poursuit, faire la somme du monde ou le bilan de son existence présente et passée n'est pas tranquille. Épuiser le réel peut être une façon de répondre à la « crise de la représentation », comme l'ont soumis à examen Alexandre Gefen dans *La Mimésis*⁹ ou Tiphaine Samoyault dans *Excès du roman*¹⁰.

Dans son essai, Samoyault fournit d'excellentes propositions typologiques qui permettent de relever diverses options formelles et esthétiques devant le réel. Plutôt que d'essayer de classer le travail de Tarkos à même les catégories déjà conceptualisées par Samoyault, qui concernent le genre romanesque, nous emprunterons plutôt son postulat de départ qui l'amène à élaborer sa typologie (« roman-monde », « roman-monstre », « roman-fleuve ») : le réel est excessif et la littérature révèle une « exigence de totalité dont il faut mesurer le défi » et « cette mesure est formelle, tant il est vrai que la littérature s'installe dans cette tension : donner une forme à la totalité du monde¹¹ ». C'est ainsi que nous envisageons l'esthétique, comme ce qui donne forme à la totalité du monde, ainsi qu'à la « tête », comme le dirait Tarkos, à savoir la mémoire, les perceptions et les affects dans l'œuvre poétique. Nous pensons que l'œuvre de Tarkos témoigne d'une ambition de totaliser le monde, telle qu'elle se présente chez les auteurs auxquels s'intéresse Samoyault (Perec, Queneau, Joyce, Proust) et il s'agira d'examiner l'hétérogénéité de son esthétique totalisante, par le biais de sa thématization même ainsi que des formes

⁹ Alexandre Gefen, *La Mimésis*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2002, p. 33-38.

¹⁰ Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, *op. cit.*

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

poétiques et des stratégies graphiques convoquées. De plus, nous tenterons de comprendre les motivations possibles d'une telle ambition.

Plutôt que de choisir une approche poétique « soustractive du réel¹² », Tarkos tente d'égaliser ce dernier. Nous pourrions postuler qu'il vise à l'épuiser, sans pour autant que cet épuisement soit de l'ordre du négatif : c'est-à-dire que le poète fabrique une somme qui, dans et par le livre, devient positive. Il n'enlève rien au réel. Grâce à la cohérence de son œuvre en développement, il s'agence plutôt avec lui. Son épuisement constitue une stratégie esthétique qui tente de répondre presque par une réactivité mimétique à l'excès même du réel, mais aussi à la vaste « crise de la représentation » en essayant de la déjouer. Ce faisant, s'épuise-t-il ? Nous verrons que nous pouvons lire des signes d'une fin de la totalisation dans certains textes.

Bien que Prigent signale que Tarkos se livre à une pratique qui « évide » son pouvoir sémantique, il propose aussi que Tarkos inventorie le monde¹³, une idée que nous investirons en élargissant sa portée, comme il existe dans l'œuvre d'autres formes de totalités que celle de l'inventaire. Nous essaierons de comprendre quelle est la mesure de la recherche du « calcul du monde » qu'énonce Tarkos en 1995 dans *Morceaux choisis* :

À calculer :
le Monde
Pour le plaisir
De tête
En moins de 50 ans

¹² Alain Badiou, *Le Siècle*, *op. cit.*, p. 185.

¹³ « [L]e monde est là pourtant, scrupuleusement inventorié » (Christian Prigent, *Salut les modernes*, *op. cit.*, p. 87.)

(MC, 39¹⁴)

Ce « calcul » n'est pas seulement à entendre comme une approche mathématique du monde. Il vise à jauger le monde tel qu'il se présente, empiriquement, jour après jour. La durée de ce « plaisir de tête » est limitée à cinquante ans – une vie peut-être – comme si le sujet pouvait prévoir sa date d'échéance.

Le poète montre d'ailleurs un intérêt pour des approches mathématiques plus fantasmatiques, comme l'idéal de la formule algébrique ou du chiffre qui peut contenir le monde. En présentant un extrait du nombre irrationnel π (pi) et de ses décimales qui sont sans fin dans les pages finales de son ultime texte, *Anachronisme* (A, 220-222), Tarkos témoigne peut-être de sa conscience de l'impossibilité de faire rentrer le réel dans une formule d'algèbre. « Calculer » pi, dans un sens, est « un projet impossible, parce que la longueur du cercle et le diamètre sont incommensurables, ce qui veut précisément dire qu'il n'existe pas d'unité commune pour les comparer en nombres entiers¹⁵ ». Pi est un nombre transcendant, et les chercheurs tentent de percer son mystère depuis 3 500 ans, tout en inspirant d'autres à

¹⁴ La note, manuscrite, apparaît sur une page avec le croquis de deux chaussettes qui sèchent sur une corde à linge. Est-ce une façon de relativiser son engagement ?

¹⁵ Stella Baruk, *Dictionnaire de mathématiques élémentaires*, Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 1995, p. 863. « [L]a longueur du cercle est égale à π fois celle du diamètre », mais si l'« on connaît aujourd'hui un milliard de décimales », aussi bien dire que chaque fois que l'on tronque les décimales, c'est toujours une approximation. C'est un nombre irrationnel. (*Ibid.*, p. 864-865.)

vouloir trouver autant de décimales possibles afin de briser des records¹⁶. Tarkos doit de son côté suspendre la formule pour mettre fin à son livre. D'ailleurs, ne dit-elle pas quelque chose sur la notion d'un temps qui manque ou qui serait compté ? Terminer son œuvre sur cette série de décimales aléatoirement discontinuée, est-ce capituler devant une forme de totalisation – infinie ? – impossible ?

L'impossibilité de la parole participe de son retrait devant la plénitude du monde dans la mesure où, comme le dit Roland Barthes dans « L'Effet de réel », « le "réel" est réputé se suffire à lui-même¹⁷ » ; il y a une illusion de la représentation et le poète se retranche dans cette incapacité. « La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas », comme l'écrit Mallarmé dans un passage de la « La Musique et les Lettres¹⁸ » qui suggère que, si le langage ne peut dépasser ce qui existe dans la nature, le rôle du poète est de « saisir les rapports » et de reconnaître des « accords » présents dans le monde.

Chez Tarkos, cette saisie de « rapports », d'« accords », de « jonctions », qui

¹⁶ « For 3,500 years, humankind has attempted to solve the puzzle of pi [...]. However, no matter how hard anyone tries, they find only a new approximation. In ancient Greece, the great mathematician Archimedes worked tirelessly to discover the ratio, uncovering only a few digits [...] By the time Ludolf van Ceulen died in 1610, he had spent many years of his life tediously calculating pi, resulting in only 35 accurate digits. [...] The most recent attempt, by a Japanese computer scientist in 2002, found 1.24 trillion digits [...]. Some mathematicians believe that if we could only find some pattern in pi, even some hint that there were more fours than sevens, it could lead to a huge breakthrough in our understanding of the universe. » (David Blatner, « 3.14 and the rest », *BBC News Magazine*, 14 mars 2008. En ligne : http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/7296224.stm. Consulté le 20 juillet 2014.)

¹⁷ Roland Barthes, « L'Effet de réel » [1968], dans *Littérature et Réalité*, *op. cit.*, p. 88.

¹⁸ « La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas ; que des cités, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel. Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rare ou multipliés ; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde. À l'égal de créer : la notion d'un objet, échappant, qui fait défaut. » (Mallarmé, « La Musique et les Lettres », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 647.)

est un terme de son lexique, est centrale. Le retranchement devant la plénitude du monde semble vain, il s'agit de dire avec les moyens disponibles afin de tout mettre en marche pour ébranler la pâte langagière pour qu'au final *se tienne* une œuvre. La théorie chez Tarkos, comme chez Mallarmé, contribue à structurer son œuvre poétique. Elles s'érigent de concert et les principes et exigences qui s'établissent contribuent à édifier l'œuvre « totale ». La crise vécue par Mallarmé, ontologique et poétique, engendre des postulats théoriques importants sur la poésie dans « Crise de vers ». Si on considère que Mallarmé n'a pas accompli son grand œuvre, l'échafaudage théorique de ce dernier a pourtant été façonné et, dans un sens, il est possible de voir cette théorie comme constituant toute l'existence de l'œuvre, sa présence positive. Les romantiques allemands de l'*Athenæum* ont conceptualisé une œuvre idéale qui imbriquerait parfaitement le théorique et le poétique, un rêve qui serait resté lui aussi irréalisé¹⁹. À une autre époque, Tarkos réussit ce genre d'imbrication, qui tient peut-être à l'aspect totalisant de son entreprise poétique qui lie les dimensions théorique, poétique et poétique. Il est difficile de postuler qu'il procède à une application directe de ce qu'il énonce dans ses manifestes, car le « livre total » de Tarkos n'est ni délimité à l'avance, ni hiérarchique, il ne cesse de se multiplier et semble prendre forme graduellement, texte après texte.

¹⁹ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy parle de « l'équivoque de l'absence de l'œuvre ». (*L'Absolu littéraire, op. cit.*, p. 423.)

Dans cette troisième et dernière partie de notre étude, nous essaierons donc de faire ressortir les caractéristiques centrales de l'« ostensible volonté totalisante²⁰ » qui se traduit dans l'ensemble de l'esthétique de Tarkos. Comme annoncé plus haut, nous entendons « esthétique » comme les manières, moyens, procédés langagiers, rythmiques, formels et visuels qui visent une mise en forme et une représentation du monde sensible. S'intéresser à l'esthétique permettra de montrer l'incarnation des fondements et des principes théoriques et poétiques abordés jusqu'ici. L'esthétique totalisante, à la fois macrocosmique et microcosmique, se construit sur les bases d'une série de tensions entre le désordre et l'ordre qui mettront au jour certains paradoxes féconds dans l'œuvre.

Ainsi, dans le premier chapitre, « Le réel et ses excès », nous établirons d'abord une définition du réel chez Tarkos en analysant ses nombreuses figures de substitution, presque allégoriques, ainsi que ses présences littérales, et nous délimiterons certaines manifestations de l'excès dans l'œuvre, plus précisément autour de la prédominance des variations terminologiques autour du mot « tout ». Nous tenterons de comprendre les manifestations d'un désordre de la pensée qu'exprime le poète.

Dans le deuxième chapitre, « Pour une structure formelle et une mise en ordre minimale », nous examinerons de quelles manières le poète essaie de mettre en forme le chaos du réel et ses effets de désordre. Nous verrons que Tarkos thématise son

²⁰ Nous empruntons l'expression d'Alain Farah. (« Situation de l'écrivain en 1997... », *loc. cit.*, p. 140.)

intérêt pour les « structures » et les savoirs qui visent un « ordonnancement » du réel et de sa pensée. Nous nous intéresserons ensuite à la forme textuelle carrée et ce qu'elle représente, étant tour à tour considérée comme parfaite et oppressive ; puis, nous tenterons de comprendre les nuances entre les différents types de totalités énumératives (listes, inventaires, sommes arbitraires) qui la construisent tout en fragmentant la plus grande totalité engendrée.

Le troisième et dernier chapitre, « L'hiver, la maladie du temps et le spectre de la mort », reviendra d'abord à la notion de désordre par le biais cette fois d'un rapport au temps anachronique, puis, nous montrerons que les différentes modalités de la répétition produisent une certaine « jonction » temporelle et sémantique. Finalement, nous proposerons que la motivation de totaliser se mobilise dans l'urgence ; devant la maladie ou la mort *annoncée*, peut-être que la seule option est de faire la somme de sa vie. Cela ne vient pas sans une mise à nu de soi, alors que le sujet se fragilise dans l'exécution poétique de cette totalisation et emprunte des voies plus lyriques, jusqu'alors à peu près absentes de l'œuvre.

Selon Samoyault, « [l]'excès du roman est celui du monde rendu à sa dislocation, à son impossible totalité²¹. » Elle définit « l'œuvre-monde » comme étant encyclopédique, ordonnée et ramifiée, alors que « l'œuvre-monstre » accumulerait sans loi. La totalisation de Tarkos se trouverait à mi-chemin entre monde et monstre, alors que l'œuvre montre plusieurs signes d'une cohérence formelle et esthétique,

²¹ Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

mais convoite une totalité presque impossible, qui semble hors d'atteinte dans la loi du temps. La totalisation chez Tarkos cherche à contenir, mais aussi à être contenue et il en est de même pour le sujet lui-même, qui cherche son équilibre dans le mouvement de sa parole logorrhéique. Une personne qui se déplace en équilibre a sûrement moins de chance de tomber si elle avance à toute vitesse, en faisant usage de la force de propulsion. Une totalité peut-elle tenir dans cet équilibre précaire qui allie ordre et désordre ; débordements et saisies ; temps présent et anachronique ? La totalité chez Tarkos n'est-elle pas au final baroque, faite de l'accumulation d'unités, de fragments, de petites totalités, lesquelles ne dévoileraient pas toujours leur propre logique, leur propre secret ?

Chapitre 6

Le réel et ses excès

Traiter l'excès du réel par l'excès langagier et esthétique est la voie que choisit Tarkos dans sa poésie, et non pas celle d'un désœuvrement ou d'une ascèse. Malgré la prise en compte de certaines limites de la langue et même de la poésie, Tarkos semble dire que son œuvre *représentera l'univers comme elle peut*¹. L'univers, par son caractère disproportionnel, est l'équivalent d'un réel externe, de « tout », sans oublier que ce que Tarkos nomme la « tête » peut être interprété comme un réel disproportionnel qui serait, celui-là, interne.

On compare parfois le réel à un trou², alors que, d'autres fois, il est ce qui est plein, trop plein même. Les images de débordements chez Tarkos en témoignent. Qu'en est-il de l'usage du terme « réel » que fait le poète dans son œuvre, que ce soit le substantif, qui est littéralement nommé, ou celui qui est adjectival, ou bien figuratif ? Est-ce qu'un traitement poétique et esthétique excessif peut davantage permettre d'accéder au réel, à des parcelles de « vérité » ?

¹ Selon la formule de Mallarmé dans sa lettre à Henri Cazalis datant du 18 juillet 1868. Il dit avoir choisi le *Sonnet allégorique de lui-même* pour le soumettre à un recueil illustré d'eaux-fortes : « J'extrais ce sonnet, auquel j'avais une fois songé cet été, d'une étude projetée sur *la Parole* [...] J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons, parce que mon œuvre est si bien préparé et hiérarchisé, représentant comme il le peut l'Univers, que je n'aurais su, sans endommager quelque une de mes impressions étagées, rien en enlever, – et aucun sonnet ne s'y rencontre. » (Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 391-392.)

² Fabrice Thumerel note que Prigent évoque le réel avec des « termes mallarméens » qui seraient aussi lacaniens. Il cite Prigent dans *L'Incontenable* : « J'appelle "poésie" la symbolisation paradoxale d'un trou. Ce trou, je le nomme "réel". Réel s'entend ici au sens lacanien : ce qui commence "là où le sens s'arrête". » (Fabrice Thumerel, *Le Champ littéraire français au XX^e siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Armand Colin, 2002, p. 143.)

6.1 *Notion du réel et ses caractéristiques*

Tarkos serait sûrement d'accord avec Franc Ducros lorsqu'il affirme que le réel est « l'excès même³ ». Il arrive que le poète exprime qu'être « devant » ou « dedans » le réel dans le processus d'écriture le soumet à son débordement, le mettant lui-même dans un état de trop-plein. Le réel est, dans cette optique, l'équivalent de l'univers dont la grandeur vertigineuse se répercute dans l'esprit et la pensée du poète. À d'autres moments, ce qui est réel ou ne l'est pas est plus énigmatique et n'est pas en lien avec des considérations autour d'une forme de saturation. À plusieurs reprises, Tarkos renvoie littéralement au concept ou au terme « réel », qu'il attribue à certaines choses. Les différentes occurrences du mot dans l'œuvre identifieront ce qu'il entendait par « réel ».

Dans *Ma langue est poétique*, Tarkos utilise l'adjectif « réel » pour désigner des parties du corps humain :

Le cœur droit se sépare du cœur gauche, et chacun d'entre eux s'ouvre sur toute sa hauteur, à chacun d'entre eux, encore, sont attachés de gros vaisseaux, très longs, avec leurs premières branches, très longues aussi, avec les orifices de la veine cave qui sont réels, les valvules sigmoïdes [*sic*] sont réelles aussi. Les nerfs pneumogastriques récurrents attachés ne sont pas réels. (*MLP*, 8)

Ce qui a trait au fonctionnement du cœur, aux orifices de la veine cave ou aux valvules sigmoïdes serait réel. Dans les deux cas, ces vaisseaux, orifices et valvules permettent le transport d'un liquide, le sang, et ont comme fonction de régler son flux. Les nerfs pneumogastriques, appelés aussi nerfs vagues ou parasympathiques, qui prennent origine dans la région crânienne et servent à innover certains organes

³ Franc Ducros, *Le Poétique, le Réel*, Paris, Méridiens Klincksieck 1987, p. 7.

(cou, thorax, cœur), seraient de leur côté irréels (« pas réels »). Différentes interprétations sont possibles. Le fonctionnement du cœur serait plus tangible que celui de la région crânienne, dans la mesure où il s'agit d'un côté d'un transport sanguin et de l'autre d'un transport nerveux, lequel transmet les messages envoyés par le cerveau. Dans cette perspective, peut-être qu'il y a effectivement quelque chose de moins intelligible pour le poète dans cette communication des influx nerveux par rapport aux flux sanguins. Il reste qu'une simple dichotomie symbolique entre le cœur « réel » et le cerveau « irréel » est difficile à déchiffrer, d'autant plus qu'un détail contribue à brouiller un peu plus le constat que fait Tarkos : les nerfs pneumogastriques dits irréels ont de multiples fonctions sur le métabolisme, dont celle de permettre la phonation. Est-il plus facile de concevoir un transport sanguin qu'un transport nerveux fait de signaux électriques ? Une fois la communication nerveuse réalisée, quelque chose advient et devient tout à coup « réel » dans l'esprit de Tarkos et non plus seulement « imaginé⁴ ».

Dans *Le Signe* =, Tarkos avance pourtant l'idée que ce qui est difficile à voir dans son ensemble, par exemple en raison de son caractère informe, ne serait pourtant pas irréel, au contraire. C'est ce que l'on comprend dans ce passage que nous avons déjà cité, où le sujet se dit que « devant ça, il n'y a plus qu'à faire des moulinets avec les bras » :

[...] plus gros que ce qu'on est, car [...] ça déborde, ça dépasse tout ce qu'on

⁴ Nous verrons plus loin que la propriété d'être réel est associée à celle d'être vrai. Dans *Morceaux choisis*, Tarkos compare ce qui est irréel à ce qui est « imaginé » : « Le nombre de lettres et de mots et d'aliments vrais s'amenuisent, ils passent de l'autre côté. Ceux-là ne sont pas vrais. Ils ne sont qu'imaginés. » (*MC*, 62)

peut imaginer, ça écraserait d'un coup [...] c'est devant, c'est juste devant, ça ne pourrait pas passer [...] peut se produire n'importe où n'importe quand juste devant [...] c'est plus grand que ce qu'on peut malaxer, mais c'est aussi réel que n'importe quoi d'autre d'énorme et grand et insurmontable et inmalaxable, ce n'est pas parce que c'est grand et que ça dépasse que ce n'est pas réel. (S, 33)

Ici, le « ça » que Tarkos reconnaît comme étant « réel » résiste à toute possibilité de figuration (« ça dépasse tout ce qu'on peut imaginer »). L'attribut « réel » relèverait donc de ce qui est « énorme », « insurmontable et inmalaxable ». Selon ce raisonnement, le concept du « réel » serait du même ordre. Mais déjà, avec l'exemple précédent (sur les parties du corps qui sont réelles ou non), nous pouvons commencer à déterminer que ce qu'il dote de la propriété d'être « réel » n'est pas fixe.

Cette vision d'un réel immense et écrasant, presque monstrueux, n'est d'ailleurs pas propre à Tarkos. Un des rôles du poète serait de donner forme à ce qui est *a priori* informe et « incommensurable », comme l'écrit le poète Pierre Reverdy dans son essai sur la poésie, *Cette émotion appelée poésie*, dans lequel il définit ce rapport du poète au « réel » en recourant au même champ sémantique que Tarkos :

Cependant, le poète ne voit pas les choses autrement que les autres hommes. Il ne pourrait pas avancer dans la rue. Mais il est celui qui, quand il veut s'exprimer, et se sert des choses pour le faire, découvre entre elles des rapports inouïs [...] Et le voilà ce réel qui se dresse tout d'un coup dans un événement aux proportions incommensurables et de formes hideuses, d'horreur pétrifiante. Ne voulez-vous pas admettre que l'irruption brutale de ce monstre dans une conscience entre toutes aiguisée y ait accompli un véritable saccage⁵ ?

Dans ce cas-ci, comme chez Tarkos, les proportions du réel sont incomparables. Ce « monstre » au détour d'un « événement » paralysant qui ne s'annonce pas : son

⁵ Pierre Reverdy, *Cette émotion appelée poésie*, *op. cit.*, p. 49-50.

« irruption [est] brutale » (Tarkos écrit que le réel « peut se produire n'importe où n'importe quand juste devant » [S, 33]). Le poète est celui qui a les moyens de border le réel. Selon Reverdy, le « saccage » opéré par le réel est temporaire : « Quand l'écrivain, acculé un moment dans ce cas, sent remonter en lui le souffle et la parole, c'est qu'il s'est déjà dégagé des décombres⁶. » Reverdy, comme Tarkos, développe une approche plastique de la poésie, que ce soit par la typographie ou les formes textuelles de ses poèmes faits de blocs, comme dans *La Lucarne ovale* (1916) ou dans le poème « Carrés » publié la même année – titre du même nom que le recueil de Tarkos, qui présente par ailleurs des poèmes aux formes plus carrées que ceux de Reverdy. Tarkos se « dégage des décombres », comme Reverdy, en rendant « son réel » plus intelligible formellement.

Plus tôt, au sujet du texte « noir » dans *Le Signe* =, nous avons proposé que certains concepts ou figures chez Tarkos pouvaient s'emboîter les uns dans les autres en raison de leurs similitudes. C'est le cas de « la grande substance » de « dehors » dans « Le Poème de dehors » qui, par sa nature expansive, peut être associée au réel « grand et insurmontable » (S, 33) : « C'est dehors c'est énorme, c'est parabolique. Elle ne reste pas dans le récipient, c'est dehors qui a débordé [...]. On ne décode pas. La substance en un pan. Et Pan. Et la grande substance. En avant. Bourdonnement. » (O, 165) Ce « bourdonnement » de « la grande substance » est le même que celui du réel, qui n'arrête jamais, car « dehors parle » (O, 164). Il apparaît convaincant chez Tarkos que le réel est souvent *plein de paroles*, qu'il est « bruyant »,

⁶ *Ibid.*, p. 50-51.

comme le propose Jacques Ancet⁷. Cela est cohérent avec la tendance qu'a la poésie de Tarkos à fabriquer un « continuum⁸ » de paroles ; dans *Le Signe* =, Tarkos fait référence à une parole qui serait continue et qui n'arrêterait jamais (*S*, 110), fidèle à ce réel qui serait toujours là, « en train » (« tout est en train », écrira-t-il dans *Le Train*). Dans « Le Poème de dehors », il affirme que « [l]e poème est le plus grand moyen face à la grande substance » (*O*, 163), car il renvoie au réel sa grandeur, sa pâte peut s'étirer, le poème peut « envoyer des ballons, des bulles, des champignons, des boules, des pneus [...] les ronds, les séries des ronds des ondes le tremblent, l'embêteront, le vibreront [...] » (*O*, 164). Tarkos y fantasmait un dialogue avec le réel, qui serait proportionnel à sa dimension, à son « rayonnement » (*O*, 165) et à ses paroles monstrueuses. La contrainte à prendre en compte devient peut-être l'intelligibilité des paroles du poème.

Nous avons fait référence plus haut à cette image proposée par Tarkos pour décrire le réel : c'est comme « un sac de sable qui te tombe sur la tête » (*EBV*, 357). Le réel se caractérise donc aussi par cette propension d'apparaître à tout moment, presque violemment, sans prévenir, en faisant « PAN ! ». Même si la tombée du réel peut « écraser d'un coup » (*S*, 33), Tarkos privilégie également l'image d'une « tombée » plus continue et répétitive du réel, qu'il compare à la pluie. Dans

⁷ « Le réel est bruyant, et d'autant plus qu'il nous habite, de tout son savoir (son histoire, sa culture), de toutes ses paroles. Car il n'est pas hors langage : il est ce langage en nous qui configure ce que nous appelons le monde. » (Jacques Ancet, « L'infinissable. Le réel dans la poésie », dans G. Dessons, S. Martin, P. Michon [dir.], *Henri Meschonnic. La pensée et le poème*, Paris, In Press, 2005, p. 166.)

⁸ Tarkos emploie lui-même le terme : « La probabilité qu'il apparaisse n'est pas nulle. [...] Dans le lot [...] il n'est pas impossible qu'il apparaisse dans le continuum [...] » (*CR*, 67).

Processe par exemple, le poète parle de l'action de « décrire le défilement continu » (*PR*, 150) ; à la page précédente, il écrit que « les choses arrivent, les choses se répètent [...]». Des choses comme s'il en pleuvait, comme si elles avaient toujours été là en grand nombre, en vue de créer une multitude impossible à compter. » (*PR*, 149) Le réel est fait d'événements, ce qu'il appelle les « choses », qui surviennent telles des gouttes qui descendent du ciel sans arrêt. Dans *Anachronisme*, il est question de « perles réelles » qui « pleuvent » (*A*, 10). Cette analogie renvoie à l'idée selon laquelle la poésie pourra seulement procéder à des arrêts virtuels, temporaires et fragmentaires du réel ; les captures des « perles » – synonymes de gouttelettes – se feront *au vol* et l'exercice sera conditionnel aux moyens disponibles. C'est-à-dire que le processus de saisie a ses pierres d'achoppement. Dans *Morceaux choisis*, on se demande s'il ne compare pas son activité à une sorte de « pêche » (« Je pêche. Je suis à la pêche à des nouvelles choses. J'attends. [...] Il se peut que passe quelque chose. Je pose mes lignes. » [*MC*, 40]), comme si elle comportait une bonne part d'arbitraire et d'involontaire. Le poète ne pourra pas *tout* happer, il devra peut-être parfois laisser sa ligne et son hameçon à l'eau.

Par ces observations des différentes occurrences du « réel » chez Tarkos, nous comprenons que la conception qu'il en a n'est pas uniforme. Si les propriétés du réel sont multiples, un des dénominateurs qui fédèrent ses apparitions dans l'œuvre semble être sa plénitude (sa monstruosité incommensurable, les paroles et les événements continus qui le composent). Il arrive qu'une des conséquences de cette perception de plénitude soit de bloquer toute appréhension : « le réel ne peut pas

sortir, ne peut pas se prendre, ne peut pas se dire » (S, 123). Dans cet extrait de la série de textes sur les « sentiments » dans *Le Signe* = (le douzième sentiment), alors que Tarkos signale « l'étouffement, le sentiment réel » (S, 122), on se demande s'il n'est pas question de ce même état de paralysie que nous avons croisé dans d'autres passages de l'œuvre. Parfois le réel tombe en *temps réel*, il semble « venir » se heurter contre le sujet, mais d'autres fois, quand il lui apparaît, il est « déjà là » et c'est à ce moment que cela devient plus oppressant : « [le sentiment] que ce n'est plus approchant, que c'est là, que ce n'est plus venu, que c'est déjà là, réel, étouffant, le réel fait étouffer » (S, 122). Le poète opère un déplacement dans le texte du sentiment « réel » au sentiment du réel. Ce n'est pas qu'il soit toujours paralysant ou étouffant, mais le poète explique ici qu'il arrive qu'en s'imposant sans avertir, le réel devance toute possibilité de l'appréhender. Le réel a plus d'un pouvoir dans son sac, celui de prendre ou de laisser (« le réel qui prend puis qui laisse »), d'être inévitable (« l'impression que ce sentiment ne passera pas par le progressif du sentiment [...] c'est le réel ») ou d'être intransigent : « le silence répond c'est le réel » (S, 124). Cette dernière propriété se rapproche de la conception lacanienne du réel comme ce qui ne peut être doublé dans le langage. Car « le réel n'attend pas, et nommément pas le sujet, puisqu'il n'attend rien de la parole. Mais il est là, identique à son existence⁹. » Parlant cette fois de « réalité » dans *Anachronisme*, Tarkos va utiliser un vocabulaire semblable à celui que choisit Clément Rosset pour décrire le réel ; si le

⁹ Jacques Lacan, *Écrits 1, op.cit.*, p. 386. Pour souligner son autosuffisance, il ajoute que le réel « cause tout seul » (p. 387).

philosophe affirme qu'il est « idiot¹⁰ », Tarkos laisse entendre de son côté que « la réalité » est « stupide » et « hébétée » et que c'est pour cette exacte raison qu'il doit « tout lui dire » et « toute la faire » (A, 70-71). Tarkos distingue-t-il « réel » et « réalité » ou ce dernier extrait est-il la preuve qu'ils sont pour lui équivalents ? Cette dernière vision d'une réalité « stupide » est peut-être moins « monstrueuse », peut-être plus facile à concevoir dans l'esprit du poète qui tente de l'appréhender. Ces dernières observations nous font penser que le concept de réel est parfois paradoxal et qu'il est mobile : il ne parle pas, mais il est plein de paroles, ou bien il est paralysant en raison de sa monstruosité, mais à un autre moment il est « hébété ».

Tarkos laisse parfois croire que sa poésie est en quête de vérité. Il est à se demander si la vérité n'est pas quelque chose comme un réel brut et si la pâte-mot ne permet pas de créer un sentiment d'authenticité du réel. La récurrence du fantasme du *dire vrai* prouve bien qu'il s'agit d'une exigence poétique. Il en est question longuement dans *Processe*, alors que le poète assure ses lecteurs de son engagement face à cette promesse de vérité : « je m'engage à chercher la vérité et à rester dans la vérité les yeux tournés vers le sens du monde et non vers le mensonge et l'illusion qui ne durent pas [...] » (PR, 88-9). « Je ne mens pas. », dira-t-il plus loin, « C'est

¹⁰ Il est « idiot » dans le sens qu'il est sans double, « simple, particulier, unique », mais aussi dans le sens « qu'il n'existe qu'en lui-même [...] l'image offerte par le miroir n'est pas superposable à la réalité qu'elle suggère. » (Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, op.cit., p. 42-43.) Pendant son parcours philosophique, Rosset a cherché à comprendre la nature du réel. Si le réel est sans double, inconnaissable ou impensable, les tentatives de le doubler, ajoute-t-il dans *L'École du réel*, sont tout de même une « voie d'accès privilégiée au sentiment du réel, on peut même dire à la pensée du réel. » (Clément Rosset, *L'École du réel*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 104.)

impossible. [...] C'est là, c'est tellement présent, évident, en surnombre comme si la réalité elle-même se surpassait » (*PR*, 147). Ce qui est *là*, abondant et excessif comme l'est le réel, n'est-ce pas la « vérité » à transmettre ? Nous tenterons de faire une synthèse de cette notion complexe, riche et multiforme de la « vérité », laquelle revient à plusieurs reprises dans l'œuvre, grâce à quelques extraits qui permettront de voir s'il ne serait pas possible d'associer plus explicitement le « réel » à la « vérité ». Quelles sont les conditions d'une présentation d'un réel *vrai* chez Tarkos ?

Dans un entretien, il explique sans détour ce que représente la notion de vérité pour lui :

Alors que simplement t'as Patmo, quoi, tu n'as pas grand-chose et tu vas vraiment dire la vérité avec ça. Tu ne vas pas l'utiliser pour faire une explication, tu vas l'utiliser directement, pof, c'est ça, Patmo, c'est ton plat, c'est le seul plat d'ailleurs – simplement, il faut que le plat soit vrai. C'est vraiment la poésie, la poésie est toujours comme ça. Et c'est vrai la remarque que tu fais, c'est exactement la remarque de quand on pense qu'on peut vraiment se servir du langage pour expliquer quelque chose. Je pensais à ça l'autre jour, je pensais on va te dire : Il y a quelqu'un qui s'occupe de la vérité, ça s'appelle les philosophes, et qui disent la vérité, eux. Mais ils font des super-poèmes. Personne ne va se servir d'un texte philosophique comme d'un texte qui dit quelque chose, parce que, sinon, on aurait une addition d'axiomes. Et donc quand il essaie de dire le maximum de ce qui est vrai, ça nous fait un bon texte inutilisable, au sens où c'est la seule chose qu'on puisse faire. Il n'est pas plus clair, ni plus utile qu'un poème. C'est la même chose. Sinon, c'est de la pédagogie, tout de suite on est dans la pédagogie, on le sait, ce que c'est, que ça ment ; mais c'est normal, c'est sa fonction. (*EBV*, 356)

Expliquer des choses avec la pâte-mot, « dire le maximum de ce qui est vrai » avec elle, ce serait faire de la pédagogie, et cela n'a rien à voir avec la poésie, car la pédagogie, par la force des choses, mentirait. Dans la logique de l'extrait, la pâte-mot est plutôt conçue comme un moyen, un outil à « utiliser directement » pour dire la

vérité, en fait, elle n'est même pas considérée comme un intermédiaire. On constate que le discours de Tarkos est assez flou quand vient le temps d'expliquer ce qui distingue les différentes vérités, cependant, ce qu'il faut surtout déduire du raisonnement est que la poésie ne produit pas une vérité d'ordre « philosophique ». Bien que les poètes aient en commun avec les philosophes de se soucier du problème de la « vérité des énoncés¹¹ », il n'est peut-être pas ici question de la même vérité. Entend-il par là que la poésie n'est pas là pour postuler des vérités ni de correspondance ni de raisonnement, mais bien pour donner une impression de vérité, c'est-à-dire des effets de vérité perceptifs et non pas axiomatiques ? Tarkos ajoutera que « la vérité du texte [...] [c]'est simplement qu'il y a tout dans le texte » (*EBV*, 358) ; d'une « matérialité du texte » « palpable », de son « existence matérielle » ; il ne s'agit donc pas d'une vérité absolue, mais d'une vérité qui se suffit dans la poésie, *là et maintenant*, une vérité circonstancielle, poétique. Cette vérité est de toute façon temporaire, car liée à une certitude elle-même temporaire.

Tarkos explique bien, dans cet extrait, cette intermittence de la transmission d'un réel *vrai* dans sa poésie :

C'est une phrase du 25 septembre obsolète le lendemain de sa fabrication, alors qu'elle était, le jour de sa fabrication, autonome et exactement suffisamment précise pour un 25 septembre et pour tenir le coup plus d'un jour, un peu plus qu'aujourd'hui, lendemain du 25. (*CR*, 30)

¹¹ Sur la vérité qui est « l'affaire des philosophes », Marina Yaguello écrit : « La philosophie du langage, on le sait, est antérieure à la linguistique. Le langage a été longtemps l'affaire des philosophes. Mais le point de vue du linguiste est-il compatible avec celui du philosophe ? Ce dernier est préoccupé avant tout par le problème de l'adéquation du langage à la pensée, et la question est agitée depuis des siècles de savoir si l'imperfection des langues naturelles est responsable des imperfections du raisonnement et de la pensée discursive. [...] Le logicien pour sa part s'intéresse avant tout au problème de la *vérité* des énoncés, ce qui n'est pas le cas du linguiste. » (Marina Yaguello, *Les Fous du langage*, *op. cit.*, p. 143.)

Cette « précision » de la phrase relève d'une unification de trois sortes de mobilités arrêtées, celles du réel, du temps et de la pensée qu'elle fait « tenir » ensemble. Cette tenue est instable tant la vérité rendue possible est celle d'un *ici et maintenant*, ce qui expliquerait que le poète s'intéresse autant à ce qui tient, ou pas, et à ce qui colle, ou pas, dans sa poésie. C'est pour cette raison que cette saisie est rendue « obsolète ». Tarkos semble dire que, malgré cette précarité, la vérité aura au moins eu lieu, aura tenu un moment, dans le présent de l'écriture, mais que demain rien n'est moins sûr que cela tienne, puisse encore lui paraître solide, fixe et satisfaisant. La fixité absolue n'existe pas plus que la vérité absolue existe (celle de la correspondance, par exemple). Il est difficile de déterminer si la vérité de la phrase à laquelle Tarkos fait ici référence est virtuelle ou matérielle.

Dans la pensée du scepticisme philosophique, la vérité n'est jamais garantie, ce qui place l'individu dans une absence de certitude toujours renouvelée. Cet état de clivage est récurrent chez Tarkos, alors qu'il recherche un support, un arrêt dans sa mobilité qui pourrait le conforter. Richard Rorty, dans *Conséquences du pragmatisme*, réfléchit au fait que s'il est une correspondance entre vérité et réalité, on peut douter de la nature même de la réalité. Pour qui est-elle vraie et selon quelles « conventions » ou « présuppositions¹² » ? Il est possible de croire que Tarkos fasse référence à une vérité liée à l'autonomie poétique, qui serait intrinsèque à l'œuvre.

¹² Richard Rorty, *Conséquences du pragmatisme. Essais: 1972-1980*, trad. J.-P. Cometti, Paris Seuil, coll. « Ordre philosophique », 1993, p. 223-224. Le travail de Rorty met en perspective le fait que ces distinctions autour de la notion de vérité touchent des questions complexes liées à plusieurs axes différents, que ce soit les fonctions représentatives du langage, l'autonomie de l'œuvre fictionnelle, ou bien la théorie de la connaissance.

Nous observons que les effets de vérité chez Tarkos, les effets de *réel vrai*, viennent par *flashes* et qu'ils sont transitoires. La vérité de l'écriture qui survient dans l'œuvre est sensible. Il y a toujours la possibilité que dans le processus de la parole et de la poésie, cela devienne vrai et réel « un temps » : c'est « le sentiment que pendant un temps tout peut se rassembler au même moment où on se le dit » (S, 116). C'est une fusion entre la perception et l'expression finalement. La « pure vérité, c'est entier, [...] c'est si vrai en une seule fois. Car ta position est tenable / réelle / sensible / pertinente / car après tout ta position est la position qu'il était possible de conserver. » (MC, 83) Les présences du réel autant que celles de cette vérité chez Tarkos durent « pendant un temps » (S, 116). Elles se situent d'après nous davantage du côté de ce « “ça”-de-réel¹³ » ou de cet « un-peu-de-réel¹⁴ », tels que pensés par Laurent-Michel Vacher dans *Pour un matérialisme vulgaire*. Le réel dans cette optique est toujours en train de « passer¹⁵ ». Vacher entrevoit le réel comme quelque chose de moins inaccessible, car il est ce qu'il y a là, rien de plus, il n'y « rien de caché¹⁶ », écrit-il, « rien [...] [est] capable d'affecter la conviction commune

¹³ « Sous quel nom inscrire dans le texte le “ça”-de-réel de l'apparence sensible ? À cette question stratégique il faut répondre sans hésitation : *matière*. » (Laurent-Michel Vacher, *Pour un matérialisme vulgaire*, *op. cit.*, p. 42.)

¹⁴ « Le matérialisme vulgaire ne dit pas du “ça”-de-réel de l'apparence sensible qu'il soit le Tout du Réel [...]. Le “ça”-de-réel de la matière primaire est le seul exemple suffisamment obstiné d'un-peu-de-réel : seul échantillon disponible d'une insistance ontologique effective. » (*Ibid.*, p. 47.)

¹⁵ « La matière apparaît comme un magma en déploiement dans lequel il se rencontre de la contiguïté et du passage. [...] Comme l'espace et le temps, les formes et toutes les relations émergent du magma comme concrescences d'un « “ça”-de-réel » saisi dans l'apparence sensible comme matière. » (*Ibid.*, p. 87-88.)

¹⁶ « Pour le matérialisme vulgaire, la matière n'est pas plus *extérieure* qu'*intérieure*, elle n'est pas non plus l'absente de notre appréhension d'un *ce qu'il y a là*, elle est au contraire, de mon corps ici comme l'objet là-bas, la teneur ontologique même : matière, *c'est ça*, rien de caché derrière ça. Pas d'en-soi inabordable ni de savoir pur qui en serait le décalque canonique. » (*Ibid.*, p. 50.)

de l'existence matérielle de la réalité¹⁷. » Chez Tarkos, le réel n'est donc pas tout à fait infigurable, toutefois ses présences sont précaires.

La vérité et le réel sont donc chez lui des concepts reliés aux perceptions du sujet, mais aussi aux mouvements de la pâte-mot, de sa dynamique, de son énergie et de son support : « Avec la pâte et la poussée on peut dire la vérité [...] la poussée fait miroiter la vérité de la diction de la pâte [...] en s'appuyant sur la pâte. » (*S*, 36-37)

Pour expliquer l'évolution de la traduction et de l'expression du réel, de sa représentation esthétique dans l'histoire, Franc Ducros fait une analogie éloquente avec l'évolution des styles de sculpture entre Michel-Ange et le Bernin¹⁸. Entre la sculpture de Michel-Ange, au début du seizième siècle, et Le Bernin, au dix-septième siècle, il y a un passage du primat de la représentation-correspondance à l'expérimentation de la matière qui devient rythme et dynamique, ondulations et torsions. Au départ, le sculpteur enlevait méticuleusement la matière excessive, qui était un obstacle pour atteindre le réel et, peu à peu, l'excès même de la matière, façonnée pour en rendre toute sa force, est devenu la voie d'accès au réel. L'art baroque du Bernin est typiquement excessif ; avec ses nombreux plis, ses lignes de tension, ses courbures marquées et ses dorures, il y a une expressivité de la matière.

¹⁷ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸ Franc Ducros, « Entre l'œil et la main : du défaut à l'excès (Le représentable, de Léonard à Bernin) », dans *Le Poétique, le Réel, op. cit.*, p. 101-111. « Michel-Ange ne modelait pas, il "ôtait" – extrayait de la matière brute la forme idéale qui de toujours s'y trouvait enclose. Idéalisme : néo-platonisme, ou plutôt néo-aristotélisme. Le Bernin ne cherche plus, dans la matière, des formes. Son "ébat" est tout autre. Toutes les formes (lui) ont déjà été données. La force qui meut sa main les ouvre, les traverse, et laisse se répandre ce qui y restait enfermé. [...] Sculpter n'est plus représenter, mais expérimenter le devenir de la matière : le marbre se fait chair [...] » (*Ibid.*, p. 110.)

Appliqué à la poésie, ce passage vers l'excès peut être perçu dans la plasticité de la prose. Il se joue dans l'énergie énonciative et rythmique qui deviennent des acteurs dans l'acte de signifier.

En somme, si le réel, dans son excès, dans sa masse, dans sa vérité, arrive d'un coup – « pan ! » –, le rôle du poète est de diviser sa masse « monstrueuse », excessive, et de la mettre en forme, avec ses tensions et torsions. Et ce, même si son travail ne donne ni une garantie de fixité, ni d'ordonnement, ni celle d'une totalisation satisfaisante ou fidèle.

6.2 *Est-ce que tout au monde peut tenir dans un livre ?*

Si « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre¹⁹ », selon la formule célèbre de Mallarmé, il faudrait encore que *tout* puisse entrer dans le livre et que les moyens dont dispose le poète ne manquent jamais pour faire tenir l'ensemble. Bien entendu, *tout* dire est une utopie. Ce qui est cependant possible est d'en actualiser des parties, des totalités-unités « particulières » : « toute totalité est particulière, et le concept d'une totalité matérielle intégrale n'est que fantasme²⁰ ». Il est évident que l'œuvre de Tarkos révèle l'ambition de tout dire. Le poète accumule le plus d'éléments possible du grand tout et, comme on ne peut voir tout ce qui compose tout, il faut le fragmenter et l'ordonner. Nous examinerons une série d'énoncés qui témoigne de

¹⁹ « Une proposition qui émane de moi – si, diversement, citée à mon éloge ou par blâme – je la revendique avec celles qui se presseront ici – sommaire veut, que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre. » (Stéphane Mallarmé, « Quant au livre », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 378.)

²⁰ L.-M. Vacher, *Pour un matérialisme vulgaire, op. cit.*, p. 49.

l'ambition de totalisation de Tarkos, provenant principalement de son livre *Le Train* (*P*, 185-252), publié initialement en 1996 et dont le format rappelle la forme d'un wagon de train²¹. La structure du texte comporte pour la majeure partie une alternance entre un bref énoncé sur le train (« il ») – qui est toujours sans ponctuation –, suivi d'un plus long segment, le plus souvent à la première personne du singulier²². Vers la fin, la forme change toutefois, la syntaxe se désarticule alors que le morcellement du discours devient proportionnel à celui du corps du sujet qui ne tient plus ensemble.

La « logorrhée de la plume²³ » de Tarkos nous permet d'affirmer que l'ambition de totaliser existe, mais ce n'est pas tout. Un ensemble d'énoncés autoréférentiels le permettent aussi. De plus, la présence importante des noms, pronoms, adjectifs, adverbes comme « tout », « totalement », « tous », conjuguée à celle des négations (« ne », « pas ») met en relief l'impossibilité de faire une saisie de *tout* (et même de certaines totalités singulières), ainsi que son potentiel irreprésentable.

Même si « Dehors se permet tout / Peut tout se permettre / Dehors n'arrête pas de penser / Dehors n'arrête pas de parler // Répercute tout en totalité immédiatement » (*S*, 80), il est inconcevable pour le poète de parvenir à le traduire

²¹ Les dimensions du livre étaient de 10 cm en hauteur et de 30 cm en largeur, avec un dessin de William Brown illustrant un train.

²² Cette structure rythmique ressemble à cet égard à *La poésie est une intelligence*, alors que les très courts syntagmes isolés deviennent les embrayeurs des plus longs fragments qui suivent. Par exemple : « Le poète prépare sa pensée. // L'intelligence ne sort pas d'elle-même. Il masse le crâne, il entraîne sa vision de voir au-delà [...] » (*LPI*, 13)

²³ Marina Yaguello, *Les Fous du langage*, op. cit., p. 102.

entièrement. Bien que le sujet se dise « entendant voyant captant sentant » (*S*, 81), tel le poète *voyant* que décrit Rimbaud dans sa lettre²⁴, il exprime à répétition dans *Le Train* son incapacité récente à *tout répercuter*. Le texte nous intéresse donc non seulement parce qu'il contient en abondance le mot « tout » et ses variations²⁵, mais aussi parce qu'il compte autant de marques de négations (« je ne ») qui expriment diverses incapacités. Le texte se termine d'ailleurs avec des insertions multiples de blancs et de lignes horizontales qui remplacent les mots.

Le Train incarne bien le désir d'« entendement global » (*S*, 82), qui fait le pont entre l'extériorité (le dehors qui file ou se défile) et l'intériorité (la pensée qui file dans un mouvement analogue). Nous traitons plus haut de cette déclaration de « Puce fan min » : « tout est en train²⁶ ». Non seulement ce texte-ci en est une manifestation, mais le poète se trouve lui-même dans un train. Le train « circule librement » (*T*, 187), il est « pouss[é] » « à vive allure » et il « pousse loin » (*T*, 188). Le poète s'y « promène » et « [va] au gré [du] voyage » « progressivement » (*T*, 228). La caractéristique passive de l'avancée semble parfois lui déplaire, alors qu'il fait référence au fait qu'il aurait préféré être sur son cheval – dont il aurait au moins contrôlé le

²⁴ « Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens*. [...] il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons [...] il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant ! – Car il arrive à l'*inconnu* ! [...]. » (Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny (15 mai 1871) », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 343-348.)

²⁵ Tarkos utilise souvent des formules contenant « tout » ou ses variantes et qui ont une dimension totalisante. Nous pensons à plusieurs énoncés d'*Anachronisme*. Ici, Tarkos décrit le phénomène des réminiscences : « tout remonte, comme la brume en hiver de partout remonte, c'est un flot continu, un flot qui ne s'arrête plus » ou bien ici, il décrit une « kermesse » : « Ce ne peut pas être rien, c'est partout, c'est la kermesse grande [...] c'est pousser la chansonnette poussée, c'est rempli, cela a rempli tout, tout rempli ce ne peut pas être rien. » (*A*, 135, 168-169)

²⁶ « Mais il n'y a pas que moi qui suis en train, tout est en train. » (*MC*, 81) La formule est reprise dans « Je me promène » : « Il n'y a pas que moi qui suis en train, ils sont tous en train. » (*P*, 177)

galop. Dans un moment d'agitation, il rêve même qu'il est sur son cheval et se laisse passivement conduire : « il sent la chaleur monter du cheval. Qui se perd à jamais. J'ai chaud, je ne suis pas trop chaud, je n'ai pas la fièvre [...]. » (T, 233)

Si généralement on trouve dans l'œuvre de Tarkos une volonté d'« entendement global » (S, 82), ce texte se démarque en émettant un doute : et si l'« emmagasinage » n'était plus possible à un moment ? s'il y avait un seuil, métaphorisé par ce voyage en train et son terme ? Même si le poète affirme une certaine satisfaction quant à ce qu'il possède (« j'ai *tout* ce qu'il fallait » [T, 202]), bien vite, les doutes surgissent. Il formule l'idée que ce « voyage » (T, 228) marque un changement dans son *modus operandi* : « Je n'ajoute pas. J'ai maintenant assez emmagasiné. Je ne néglige rien. Maintenant, je m'emmène en vacances²⁷. » (T, 190) Il exprime un rapport aux façons de faire passées, et une méfiance envers ce qu'il a déjà accompli : « Jamais je n'aurai eu d'années. J'ai des années. Je n'ai pas pu avoir *tout* entendu » (T, 190), et plus loin : « J'ai eu des années pour m'anneler [...] » (T, 194) ; « Je n'ai pas pu *tout* noter [...] Je n'aurais pas eu assez de notes, je ne donnais pas assez de moi, peut-on dire. » (T, 195) Ainsi, cette « aventure » (T, 228) ne lui permettra pas de continuer à accumuler, il file vers son « destin » et il a peu d'emprise sur son avancée (« La vitesse du train rejoint son destin à la vitesse du train qui avance et ne recule jamais. » [T, 230]) ; totaliser nécessite justement une forme de recul, lequel ne pourra pas, d'après lui, avoir lieu. Et il n'a même pas pu *tout* consigner dans le passé, même s'il « a eu des années pour [s]'anneler », pour se faire

²⁷ « Je n'emmagasine pas *tout* ce n'est pas de mon ressort [...] » (T, 222), ajoute-t-il plus loin.

tenir ensemble, maillon par maillon, dans une seule chaîne.

Cela dit, le poète veut tout de même être porté par le train (« je le prends pour qu'il me porte » [T, 195]) et ne pas se contraindre, cette fois, à garder toutes les traces de son parcours : « Je ne me donnerai pas des nouvelles *tous* les jours. » (T, 206) C'est dans ce contexte que le poète multiplie les énoncés exprimant ce qu'il ne peut ou ne pourra pas totaliser. Même s'il affirme : « j'entends *entièrement* le bruit du déroulement du voyage pendant le voyage » (T, 211), ou bien : « Je ne suis pas dans une caisse [...] *J'entends tout* » (T, 208), il le conteste pourtant par la suite : « C'est signe que je n'entends pas pleinement, *je ne peux entendre tout* [...]. » (T, 223)

Dans ce texte, la remise en question de ses moyens face à la totalisation est constante, à un point tel que les énoncés contradictoires provoquent des effets de dédoublement du sujet qui n'est plus sûr de rien quant à ses perceptions du monde²⁸, comme si une part de lui l'effrayait. Peu à peu dans le texte, « Je ne » va devenir employé comme un nom propre, à la troisième personne du singulier, ce qui témoigne bien de l'expulsion de ses inaptitudes, qu'il rend ainsi extérieures à lui par cette forme d'objectivation singulière de son double négatif :

Je ne fait du trajet en train progressivement. (T, 228)

[...] ce n'est pas le moment de voir se désassembler des morceaux de *ce je ne qui se dit chevalier* sans qu'on ait vu jusqu'à présent le moindre cheval apparaître qui serait à lui [...]. *Je ne n'est pas* un coffret, un cornet, un tiroir, une vitrine, un sachet, une enveloppe, un sac. (T, 231)

²⁸ Dès le début du texte, il n'est même pas sûr d'être en mesure de voir (T, 185-7), ses sens mêmes semblent se dérégler. À l'instar du poète *voyant*, il devra peut-être accueillir ce *dérèglement des sens* pour atteindre une autre sorte de vision inconnue jusque-là.

Si le sujet exprime qu'il a déjà fait un bon stockage jusqu'au moment de ce voyage énigmatique, vers le « jour le plus important de sa vie » (T, 230), sa peur de voir ses acquis disparaître est présentée très tôt dans *Le Train* : « je ne veux pas *tout* perdre, je n'ai pas fait *tout* ça pour le perdre maintenant » (T, 206) ; « *Je ne perds rien*. [...] Je ne vais pas m'endormir » (T, 225), et finalement : « je perds mes repères, je ne suis plus très loin de *me perdre*, de *tout perdre* pour toujours. » (T, 227²⁹) La gradation du sentiment de perte est claire : de la peur initiale de perdre, il progresse vers un déni, jusqu'à l'occurrence d'une désorientation qui est sur le point de produire la dépossession qui était jusque-là anticipée.

Un problème de rétention semble atteindre le double du sujet, ce « je ne » qui peut être considéré comme la part « négative » et faillible du sujet (« Je ne n'est pas un coffret, [...], un sachet, une enveloppe, un sac »). Nous comprenons que ce dernier pourra fuir, que la totalisation ne tiendra pas, qu'il n'est pas hermétique même s'il a bien « endigué » (T, 214). Nous avons vu que la figure de la digue dans le chapitre précédent était présente chez Collobert et que Tarkos utilisait celle du cadre de façon similaire pour retenir la pâte-mot. Il recourt ici à la digue représentant aussi une bordure qui retient ce qu'il a « emmagasiné ». Le sentiment de perte est en corrélation avec l'impression de l'écoulement du corps qui pourrait survenir – les digues ne garantissent pas de ne pas lâcher. Le poète en nie d'ailleurs l'évidence, que ce soit

²⁹ Constatons que « je ne » n'est pas systématiquement utilisé comme un nom propre, les deux usages cohabitent dans le texte.

pour se convaincre que la liquéfaction³⁰ n'a pas lieu ou bien pour se sécuriser : « Je ne saigne pas, je ne pleure pas, je ne sue pas, je ne perds pas d'argent, je ne pisse pas, je ne perds pas, je ne dégouline pas [...]. » (T, 227) Plus le train avance, plus le sujet voit sa contenance se précariser ; il va perdre ce qu'il a accumulé jusque-là, ainsi que ses repères et sa capacité à tenir en un seul morceau. Il essaie de se convaincre que sa peur de se répandre partout à l'extérieur et sans contrôle est irraisonnable : « Je ne suis pas une nappe, ma tête n'a pas la forme d'une bouillie, [...] je ne déborde pas, je n'ai pas encore envahi tout le wagon du train [...] » (T, 229). Le motif anxiogène du débordement, de la fuite et de l'écoulement de soi est récurrent chez Tarkos. De tels symptômes de liquéfaction et de sentiments de « se déverser », de « se dissoudre » ou de « tomber en morceaux » seraient présents chez des enfants autistes qui n'ont pas conscience de leur enveloppe corporelle³¹. Si le sujet poétique a peur de devenir liquide, il a aussi peur d'être « bu » (T, 230), ce qui représente une évolution logique de la peur initiale : après s'être écoulé, on pourra le faire disparaître *totalemment* en l'avalant, le laissant avec son enveloppe vide.

Il ajoute ensuite : « Maintenant tout va aller très vite, maintenant tout est glissant. » (T, 230) À partir de ce moment, à la place des descriptions du train qui avance, le terme « Trace » va s'intercaler entre les plus longs blocs d'écriture et il y aura de plus en plus de déconstructions syntaxiques. À la crainte de s'écouler, au

³⁰ Le terme que la physique utilise pour parler du passage d'un corps solide à un corps liquide est la « fusion » et la « liquéfaction » serait le passage de l'état gazeux à l'état liquide ; nous utilisons néanmoins la notion de liquéfaction telle qu'entendue par la psychanalyse pour décrire l'état d'une personne qui a l'impression de devenir liquide.

³¹ Frances Tustin, *Le Trou noir de la psyché. Barrières autistiques chez les névrosés*, trad. P. Chemla, Paris, Seuil, coll. « Couleur des idées », 1989, p. 64.

morcellement de la pensée, qui n'est pas sans relation avec le morcellement du corps (*T*, 227), s'additionne la peur de ne plus avoir d'unité propre : « je ne me désassemble pas » (*T*, 227), se convainc-t-il. Ayant beaucoup accumulé (*tout*) et ayant pu le contenir, il tenait jusque-là en un morceau. Une fois dans le train, non seulement il se liquéfie, il se morcelle : « ce n'est pas le moment de voir se désassembler des morceaux de ce je ne » (*T*, 231). Le déplacement devient analogue à l'« éclatement en morceaux » de « je le chevalier » :

Si tous les morceaux de je le chevalier partent chacun de leur côté cela poserait un problème, si tous les morceaux de ce je ne le chevalier partent tous dans la même direction, cela signifierait que le chevalier s'est déplacé, se déplace, se déplace d'un endroit à l'autre ce qui est absolument possible sans défaut, sans restes, sans éclater en morceaux, en restant le chevalier qu'on connaît. (*T*, 231)

Il décrit par la suite un corps sans appui : « plus de dos, plus de jambes, plus de nuque [...] je me laisse tomber » (*T*, 233). Ce dernier va justement « tomber » dans le sommeil : « C'est bien lui qui dort, tout le reste est une invention. » (*T*, 233) Les alternances entre les pronoms personnels sont encore marquées, mais il y a dans les dernières pages du *Train* une explosion de « je », de « je ne » et de « me », créant un tourbillon chargé d'expressions.

Ce morcellement qui atteint le discours du poète met à mal sa cohérence sémantique, qui est de plus en plus impénétrable. Il y a beaucoup de déconstructions syntaxiques, de répétitions et d'émissions. La prose est parfois coupée en vers ou bien les bribes de parole sont espacées par des lignes de longueurs irrégulières – sortes de silences ou d'absences ? – jusqu'à ce que le texte se densifie et s'opacifie. Dans ce dernier segment de neuf pages, bien qu'on reconnaisse des mots et des unités

syntaxiques et linguistiques, il est difficile de suivre la progression de la pensée, du fait qu'ils se mélangent, formant même des amalgames entre deux mots rapprochés : « je les jours / je jours / jeur meurt / [...] / jeur prends le train un jour, part par le train, disparaît un jour est parti prenant le train, le chevalier » (*T*, 236). Le poète enchaîne ensuite des adverbes, des pronoms (je, ne, me, ce, le) et des phonèmes qui produisent un discours hachuré et hésitant : « Ta na ta na ta — ne te ne te ne te ne — to no to no to no — [...] le me le me le me le me le me le [...] » (*T*, 238), sans compter la contamination du texte par la figure de l'aposiopèse. Tarkos se prête ainsi peut-être au jeu de l'improvisation sonore qu'il transpose à l'écrit. Comme l'écrit Serge Martin au sujet de la pratique de la « performance » chez Tarkos et Pennequin, Tarkos se livre à une recherche « heuristique » de nouvelles façons, sensorielles, de transmettre une parole et « l'écoute d'un phrasé³² ». Tarkos nous donne ainsi à lire et entendre un phrasé qui est *en train* de se faire, qui avance laborieusement.

À travers ce bafouillage, au début de ce segment final, le premier syntagme complet et clair est « je ne me noie » qui peut être interprété, à la lumière de ce qui a été lu plus tôt, comme le double négatif (je ne) qui noie le poète dans ses propres mots, ses propres paroles ; sa tête est sous l'eau et lorsqu'il la ressort, selon le temps dont il dispose pour reprendre haleine, il peut dire des séries de sons ou des bouts de phrases, qui tournent paradoxalement autour du thème de la négation et de celui de dire – une action de plus en plus entravée. Quand les lignes disparaissent, les blancs

³² Serge Martin, « Avec Charles Pennequin, la lecture-performance est-elle une réécriture ? », Charles Pennequin.com (blogue personnel de l'auteur), mars 2009. En ligne : <http://www.charles-pennequin.com/node/275>. Consulté le 20 juillet 2014.

sont absents jusqu'à la fin du texte. Le bégaiement est vertigineux, mais, si le lecteur isole « je ne » et l'entend une fois de plus comme un nom propre, il est plus facile de comprendre certains énoncés : « *Je ne noue. Je ne me noue ne me dit pas. Ce je ne m'en nie, ce je ne m'en veux. Je ne m'emmêle. Je ne me suis. Je ne me. C'est. Ce n'est. Je ne me. Je n'ai. [...] Je ne gifle. Je ne me heurte. Je ne nul. Ce je ne nul.* » (*T*, 244-246) Tarkos par moment accroît encore plus le brouillage en tronquant davantage les unités du discours « C'est ai, j', n', j'ai, n'ai, m'. Ce je ne. » (*T*, 248) L'ânonnement trouble la clarté du message et le poète insère un indice important pour l'interpréter avec l'ajout répété du verbe « meuler ». Parmi les torts que fait « je ne » au sujet énonciateur se trouve celui de « meuler » (la phrase « Je ne meule. » apparaît une douzaine de fois entre les pages 244 et 252), c'est-à-dire qu'il broie. Est-ce à dire que la parole du poète devient ainsi réduite en morceaux, en poudre, par son double négatif ?

« Nieu » est le dernier mot du texte, écrit deux fois (« Nieu. Nieu. » [*T*, 252]). Ce néologisme est-il un mot-valise, une fusion entre « ne » et « Dieu », qui renverrait à la dominance du négatif dans *Le Train*, de l'adverbe négatif, mais aussi de la dépossession progressive du sujet parlant ? S'agit-il de boucler la boucle en suggérant que dans ce wagon, durant ce voyage vers son « destin » (*T*, 230), il ne reste plus rien *du Tout* ?

6.3 Processus d'une pensée qui associe

Afin d'introduire avec plus de justesse l'étude de son esthétique totalisante, nous avons dans un premier temps établi que ce que Tarkos entend par « réel » était assez hétérogène ; il est à la fois lié à quelque chose d'excessif, de brut, ainsi qu'à la notion complexe de « vérité ». Ensuite, l'étude du *Train* nous a permis de voir qu'il présentait une remise en doute des capacités totalisantes de l'œuvre, en plus de montrer que Tarkos ne soutenait pas toujours l'idée d'une toute-puissance du poète. Nous avons observé que les thématiques abordées (l'insatisfaction devant l'accumulation, les pertes successives, le morcellement corporel) avaient des effets sur le langage et l'esthétique même du texte. Nous comprenons ainsi encore mieux à quel point, chez lui, les saisies du réel sont intermittentes, c'est-à-dire qu'elles s'accordent poétiquement à l'expérience. Les tensions sont constantes : si le réel peut être sommé à un moment, l'instant suivant ce n'est plus possible ; s'il peut être ordonné, il peut aussi se présenter comme un ensemble inintelligible. Dans la dernière partie de ce chapitre, nous nous intéresserons précisément au processus de la pensée (son mouvement, sa teneur, sa structure) qui comprend une forme d'ordonnement bien particulière que le texte *Processse*³³ met bien en scène dans son fonctionnement textuel global. D'abord, le dispositif formel de la superposition de blocs montre bien que le traitement des informations, par exemple, se fait par stockages successifs dans des unités ; en plus de leurs liens de contiguïté, le fait qu'un des « côtés » du bloc soit

³³ *Processse* est aux pages 61 à 159 des *Écrits poétiques*. Il a été publié initialement chez Virgile (collection « Ulysse fin de siècle ») en 1997. Cinq pages étaient parues dans la revue *Action poétique* en 1992. Voir « Notes sur les textes publiés » (*ÉP*, 395).

uni au suivant suggère qu'ils sont liés. Tarkos rend ainsi visible une forme d'association d'idées. Partant du fait que, selon Freud, l'association est basée sur un principe de « chaîne associative³⁴ », l'échafaudage de fragments relativement courts, qui sont rarement séparés par un espace blanc, met bien en vue les différents maillons qui forment la chaîne. Les fragments de pensées qui s'annexent l'un à l'autre exposent la construction de l'architecture de la pensée – ou sa destruction.

La mise en actes de l'association d'idées dans la poésie devient non seulement un mode d'accumulation privilégié, mais peut-être même une manière de continuer de parler et d'écrire, car cette manière langagière accueille particulièrement bien l'énergie verbale compulsive du sujet qui évite de se retenir, de se censurer, de prendre le temps d'organiser chaque chose qui lui vient en tête. D'ailleurs, dans la perspective de la libre association, il est possible de considérer que le désordre est seulement apparent, car l'association est rendue possible par des jonctions de contiguïté entre des éléments qui viennent à la pensée ; il existe donc un ordre unique, celui de la psyché du sujet parlant et écrivant. Nous n'affirmons pas qu'il s'agit en tout temps dans *Processe* d'une incarnation de l'association d'idées « directe », car le poète procède vraisemblablement à une réorganisation *a posteriori*. Ce qui nous intéresse est le fait que le texte dévoile l'étrangeté des connexions infinies qui naissent dans le processus d'association entre un réel externe et interne, lié à la fois à l'expérience, au sensible, à l'inconscient et à la connaissance.

³⁴ Définition d'« association » dans Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Quadrige / PUF, 2007 [1967], p. 36.

Autrement dit, nous n'entendons pas le procédé d'association chez Tarkos tel qu'ont pu le pratiquer les surréalistes qui cherchaient avant tout un automatisme dans l'écriture et l'émergence de métaphores inouïes. Nous nous inspirons de l'acception psychanalytique, mais nous le considérons aussi comme un mode de pensée, car comme le dit simplement le philosophe David Hume, que citent Ginette Michaud et Christie McDonald³⁵, « l'association est le fondement de la pensée ». Si l'association révèle le caractère analogique de la pensée, les auteures rappellent que le psychanalyste Nicolas Abraham, dans *L'Écorce et le Noyau* (1978), parle de l'association comme d'une « manière de parler³⁶ ». L'association peut donc être envisagée autant comme un procédé de dévoilement des réseaux souterrains de la pensée ou des méandres de la mémoire que d'une forme de « savoir inventif³⁷ ».

La première page de *Processe* donne la définition de différents mots de la même famille que « procéder » : « processif », « processeur », « procédurier », « procédure », « procession » et « processe » (*PR*, 63), qui tirent leur origine du verbe latin *procedere*, qui signifie « avancer ». « Procéder » peut signifier accomplir quelque chose en faisant appel à un ensemble de méthodes. Tarkos souligne de son côté qu'il peut aussi désigner le « [I]ien qui unit le Saint Esprit à la Trinité » (*PR*, 63).

³⁵ Ginette Michaud, Christie McDonald (dir.), « Présentation. L'association : un style de pensée », *Études françaises*, vol. 22, n° 1, 1986, p. 6. Ce numéro de revue se consacre à l'association d'idées et à ses manifestations et usages au dix-huitième siècle avec Hume et Diderot jusqu'au dix-neuvième siècle avec Joyce et Freud.

³⁶ *Ibid.*, p. 7.

³⁷ *Ibid.*, p. 8.

En effet, selon l'acception biblique, « procéder de » est entendu comme « provenir de ». Les trois premières pages du texte concernent d'ailleurs la Sainte Trinité, qui est réunie en une seule entité divine, c'est-à-dire en Dieu. Ces pages denses creusent l'idée abstraite voulant que « Dieu [ne soit] pas triple, mais trine » (*PR*, 66) et qu'il soit en même temps *un*. Le Père, le Fils et le Saint Esprit sont inséparables et l'un ne préexisterait pas à l'autre.

Au regard de ces pages, il est surprenant que le reste de *Processe* se réfère proportionnellement assez peu à la trinité³⁸, en comparaison avec la surabondance de réflexions qu'il y a autour de l'acte de penser – la « Sainte pensée », dira-t-il d'ailleurs à un moment (*PR*, 72). Dès la première page qui succède aux gloses sur l'entité trinitaire, le poète affirme, en lettres majuscules, qu'il est « IMPORTANT DE PENSER » (*PR*, 68). Il ajoute ensuite que « [l]a pensée doit aller plus vite que son propre assoupissement [...] ». Son assoupissement est à entendre soit comme son affaiblissement, soit comme sa défaillance ou il pourrait s'agir carrément de la pensée qui s'absente. L'idée selon laquelle la pensée devrait aller plus vite qu'elle-même (contre sa nature propre qui est de s'assoupir occasionnellement) est difficile à concevoir. On se demande si l'association d'idées n'est pas une stratégie déployée offrant la plus grande efficacité contre cet « assoupissement ». À notre avis, *Processe* expose notamment comment une pensée peut « avancer » (*procedere*) pendant une période donnée.

³⁸ Il y a quelques références. Par exemple, la figure de saint Hilaire, exégète français du IV^e siècle, revient à deux reprises (*PR*, 71 ; 120). Il y a aussi un passage sur Dieu « devenu père » (*PR*, 102) et sur la « vérité de la trinité » : « Les premières traces de la vérité de la trinité renvoient à des traces plus anciennes. » (*PR*, 138)

Bien que ce qui nous intéresse soit la mise à nu du fonctionnement de la pensée dans le texte, il faut préciser que le contenu de cette pensée n'est jamais strictement inventé, car elle est toujours en interaction avec l'extérieur, avec des savoirs, des livres, des lieux, des personnes, etc. Par exemple, trois blocs de suite parlent de ses rencontres avec Nathalie (*PR*, 73-75). Tarkos intègre aussi dans ses blocs plusieurs citations ou références qu'il emprunte sans en donner les sources, que ce soit des livres d'histoire (*PR*, 122) ou de mathématiques, des paroles de chansons de blues³⁹, des vers d'un poème de John Fletcher⁴⁰, des définitions qui semblent provenir de dictionnaires⁴¹, aussi bien que des noms de sortes de crèmes glacées de la marque Baskin-Robbins⁴² et de communes françaises⁴³. Nous ne pourrions pas donner la mesure de l'assemblage et du collage hétéroclite, mais nous sélectionnerons plutôt certains passages qui montrent des formes d'associations, soit par la répétition d'un même élément, soit parce qu'ils contiennent des gloses similaires sur ce qu'est la pensée et qui apparaissent comme des blocs qui auraient été interrompus et repris plus

³⁹ Par exemple : « I woke up, up this mornin', cryin', canned heat blues 'round my bed, run here somebody, take this canned heat blues, run here somebo and take these canned heat blues Cryin' mama, mama, cryin' canned heat killin' me » (*PR*, 114), qui sont les paroles d'une chanson blues, *Canned heat blues* (1928), de Tommy Johnson, originaire du Mississippi.

⁴⁰ « Beauty clear and fair / Where the air / Rather like perfume duels / Je regarde la page imprimée et / je ne ris pas. » (*PR*, 118)

⁴¹ Par exemple : « Un gammare est une crevette d'eau douce. Une litorne est une grive de 27 cm. Une littorine est un mollusque qui s'appelle le bigorneau. Une térébelle est un ver dans les fentes des rochers. Un fêra est un poisson dans les lacs suisses. Un éristale est une grosse mouche, au ventre jaune et noir. » (*PR*, 113)

⁴² « Rocky road burgundy cherry butterscotch ribbon banana gold medal raisin ribbon coconut rhum. » (*PR*, 97)

⁴³ « Bures sur Yvette Gif sur Yvette Tremblay lès Gonesse Villepinte Garches Garges lès Gonesse le Perreux Sucy la Queue les Rigollots Arnouville La Mare des Noues Puteaux Villennes Franconville Poissy les Tartres Vanves. » (*PR*, 69)

tard, comme si cela signifiait que la réflexion, au sein du texte, se montre persistante. Quand Christie McDonald s'intéresse à l'association comme méthode de connaissance chez Diderot, elle dit qu'elle aide à comprendre l'architecture d'un projet totalisant et les enchaînements d'une « pensée de la totalité⁴⁴ » : « Diderot tient à créer une nouvelle philosophie qui se définira non pas par la différenciation analytique, mais plutôt par la capacité de lier, le pouvoir d'organiser et la force de sentir de manière intelligible⁴⁵. »

Nous relèverons dans un premier temps un motif qui réapparaît à plusieurs reprises dans les blocs du texte. Bien qu'il y ait plusieurs motifs, nous avons sélectionné celui-ci : les « quarks ». Ces mystérieuses particules entrent dans la composition des atomes et seraient les plus petits éléments connus formant la matière (par les champs électromagnétiques⁴⁶). Il n'est pas surprenant de rencontrer des références à la physique, à la physique quantique dans le cas des quarks, ou aux mathématiques dans *Processe*, comme Tarkos semble être concerné par une approche de la langue et de la vie, plus largement, qui soit le plus près de la matière possible ; il essaie de faire en sorte qu'une fraction d'invisible (d'abstrait) devienne visible (plus concret ou intelligible). Voici quelques extraits qui comportent des renvois aux quarks et qui permettront d'illustrer notre propos :

⁴⁴ Christie McDonald, « Résonances associatives. La pensée analogique selon Denis Diderot », *Études françaises*, loc. cit., p. 10.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁶ John Gribbin, *La Physique quantique. Un guide d'initiation au monde subatomique*, trad. N. Audard, E. Seinandre, Don Mills / Pearson éducation, coll. « Focus Sciences », 2007, p. 47-51. Les informations que nous donnons sur les quarks proviennent de ce guide de vulgarisation de physique quantique.

La matière existe. Les noms ne correspondent pas aux choses. La matière est belle et solide. Les noms sont donnés. La matière de quark. (*PR*, 72)

Le quark est trine. Un quark isolé n'existe pas. Le premier est l'ultime matière, le deuxième est l'ultime matière, le troisième est l'ultime matière, indissociablement co-liés, co-enchevêtrés, co-enlacés, co-lovés dans une unique réalité ternaire sans commencement [...]. (*PR*, 103)

Un tigréen est fait de quarks. Le derrière est universel. Ma langue à l'orée de l'univers cherche les signes infimes de la grosseur du monde, pour l'apporter, tel un animal neuf, luisant sur le pont d'une jonque, au peuple coréen. (*PR*, 126)

À la hop ! Un petit tour acrobatique dans les airs, le looping de l'ange vrillé et puis, hop ! Les deux pieds sur la terre ferme. [...] c'est l'ondulation de la colonne, vertébrale et puis, hop ! Le silence. Les quarks sont confinés. Les quarks ne peuvent se débarrasser d'eux-mêmes comme ça. Ils tiennent, se collent, s'enferment eux-mêmes. (*PR*, 157)

Ce que Tarkos dit des quarks est assez élémentaire, même si ce qui résulte d'une schématisation des éléments de théories physiques reste abstrait pour tout non-initié. D'abord, les quarks sont une découverte récente de la physique quantique. Ils représentent l'« ultime matière », pour reprendre les mots de Tarkos, car dans une certaine mesure ils sont le fondement de tout ce qui existe ; de l'origine à la fin, ils sont et seront présents pour *tout* former. De plus, chaque quark est unique. Il y a donc une suprématie des quarks dans leur autosuffisance. Nous avons dit qu'il était peu question de la Sainte Trinité après les premières pages du texte, mais remarquons que les quarks sont décrits comme étant « trines » par Tarkos⁴⁷. Il réfère aussi peut-être aux trois couleurs données au quark pour les identifier : bleu, vert et rouge. Chose sûre, ils sont « co-liés », car ils ne viennent jamais seuls puisqu'ils forment des

⁴⁷ « Particule fondamentale interne au proton ou au neutron. Il y a trois quarks par proton et trois par neutron. » (*Ibid.*, p. 68.)

hadrons. C'est la charge électrique qui les fait tenir ensemble. Quand Tarkos écrit qu'un « tigréen est fait en quarks », il aurait tout aussi bien pu dire que *x* chose est faite en quarks, car c'est justement l'omniprésence de ces particules qui l'intéresse, ainsi que le fait qu'elles existent par co-dépendance, comme les trois parties de la trinité dont il parle au début du livre.

Il y a un intérêt pour la « matière » chez Tarkos. L'idée que la pensée elle-même soit faite de matière – la langue par extension, en tant que « pâte » – est peut-être liée à une vision matérialiste et même « matiériste » des choses. L'attention que Tarkos porte aux structures et aux rapports de tensions à l'intérieur de cette matière peut effectivement nous mettre sur cette voie, ouverte par le structuralisme et parcourant le XX^e siècle, qui prête au langage la qualité d'être « matériel⁴⁸ » (l'autonomie du signifiant, « sa matérialité, sonore ou graphique⁴⁹ »), son « tissu littéral⁵⁰ », mais aussi sa plasticité. La conceptualisation d'une langue en tant que pâte est inscrite dans cette approche plus plastique et étroitement liée au *poiein*⁵¹. La « tête » est « baroque » selon Tarkos (« Dans un monde moins baroque que votre tête » [B, 66]) et *Processe* le traduit bien en présentant une pensée singulière et à première vue dispersée, en train de se produire. Il réussit néanmoins à créer des compartiments, grâce aux blocs, qui font en sorte de rendre visuelle

⁴⁸ Voir le chapitre « Matérialisme », dans Vincent Kaufmann, *La Faute à Mallarmé, op. cit.*, p. 102-107.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁰ *Id.*

⁵¹ Notons que la section suivante du livre de Kaufmann repose justement sur la notion de la « production » chez Valéry, entre autres. Voir « Prestige de la production », *ibid.*, p. 107-115.

(plastique) l'association d'idées qui s'accomplit (ou qui est accomplie). Vu ainsi, chaque filon de pensée devient circonscrit à l'espace-temps du bloc et c'est de cette façon que *Processe* avance (*procedere*).

Malgré que le processus de la pensée puisse être considéré comme étant actif, Tarkos dit que sa pensée a une autonomie, qu'elle « existe par elle-même » (*PR*, 69). Il accentue l'idée selon laquelle une bonne part de la pensée nous échappe, après Rimbaud qui a affirmé « j'assiste à l'éclosion de ma pensée » dans la « Lettre du voyant⁵² », ou bien Mallarmé qui disait « ma pensée s'est pensée » à Henri Cazalis dans une lettre de 1867⁵³. La poésie dans ce cas permet de sortir de soi et d'observer quelque chose qui, bien qu'intrinsèque à soi – ce qu'on appelle après tout *sa* pensée – contient quelque chose qui reste invisible ou de l'ordre d'un insu. Les premières phrases, qui font suite aux définitions autour de *procedere* et aux trois pages sur la trinité, mettent bien en place le rapport qui existe entre la pensée et la visibilité : « Il existe un moment où tu es là à réfléchir. Des choses prennent un peu de la lumière, comme les pages, pour être visibles. Les choses visibles autour se baladent depuis longtemps ; elles tombent en cascade. » (*PR*, 68) Le penseur doit être sensible aux mouvements de la lumière, aux façons d'en faire sur la page, autant qu'être à l'écoute de la « pulsation » (*PR*, 74) de sa pensée, de ce qui est rendu à sa conscience. À cet égard, l'association mise en actes dans l'écriture est révélatrice.

Penser est un acte totalisant, comme le laisse croire cette citation : « il faut que

⁵² Arthur Rimbaud, « Lettre À Paul Demeny (15 mai 1871) », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 343.

⁵³ Stéphane Mallarmé, « Lettre du 14 mai 1867 », *Correspondance, op. cit.*, p. 342.

la pensée soit, qu'importe, penser est penser tout, chacune des choses, toutes les paroles. » (*PR*, 77) Une autre fascination exprimée par Tarkos est que *tout* « passe » par le canal de la pensée. C'est de cette façon qu'il y a un désordre potentiel dans un premier temps. Le contrôle sur ce qui pénètre la pensée est limité. Les mots qui s'infiltrèrent, par exemple, font advenir une accumulation, toujours croissante, de « connexions » : « Dans la pensée confuse, les mots naissent propres, rangés et logiques par le mystère de leur naissance et de leurs connexions. Ils ne peuvent faire autrement. » (*PR*, 81) Cette logique peut d'ailleurs échapper au sujet. « De quoi est composée ma pensée ? » pourrait être la question motrice de *Processe*. Pour pouvoir le voir, il faut soit la décomposer, soit être attentif à sa composition. L'écriture sert les deux démarches.

Nous avons choisi d'examiner le passage qui suit (*PR*, 130-132), que nous circonscrivons à cinq blocs⁵⁴, étant donné que Tarkos y traite de structure et d'« ordonnancement », des sujets qui suscitent son intérêt et qui reviennent à quelques reprises dans l'œuvre, ainsi que de Carl von Linné, auquel il s'intéresse dans *Le Baroque*, que nous étudierons dans le prochain chapitre :

Le mur, des rayons en rangées bien ordonnées les unes sur les autres collées par le remplissage de tous les vides par les petites briques de mille pages fines. Le quadrillage en verticales et horizontales. Instruire posément la question et prendre le temps nécessaire à l'étude des documents conservés dans l'archive avant de peser le pour et le contre et de remettre le résultat dans les rayons et les rangées dont il faudra faire des résumés empilés et classés les uns à côté des autres en rangées dont il faudra faire des condensés

⁵⁴ Il y aurait une étude exhaustive à faire de *Processe*, qui est un texte dense, qui allie plusieurs registres, thèmes et combine invention et *cut-up* de citations. Cette brève étude sur la pensée associative s'inscrit toutefois dans l'examen plus large des formes que prend la totalité et des procédés de totalisation dans l'œuvre de Tarkos.

réduits et serrés bord à bord sur les rayonnages, puis un texte existe. Lire est lire ce qui est écrit. Une rangée tombe. Une autre rangée vient se mettre à sa place. C'est bien. Toutes les rangées tombent, toutes les rangées sont remplies, c'est bien. Toutes les maisons sont comme ça.

Divisions, subdivisions et classification, dates solaires et lunaires, l'incessante vérité, l'arbre, la Séparation, l'Ordonnancement, la recherche du Côté, double, sans être divisé, unique et triple, où se mêlent inséparablement, co-égaux, co-symétriques, co-latéraux ses indivises parties, le Droit, le Gauche et l'Entre-Deux.

Linné a nommé pour toujours dans toutes les langues pour tout le monde ce qu'elles sont, c'est ainsi qu'elles s'appellent, les 7700 fleurs et les 4400 animaux. Il trouva 7700 noms de fleurs et 4400 noms d'animaux, lui seul, lui le fils de Nils Ingemarsson qui choisit un nom au début de sa vie. Il décida de s'appeler d'un nom à partir du nom du tilleul du jardin. Lin signifie tilleul en suédois smalandais, et il créa Linnæus, latinisant le tilleul smalandais. Ainsi il fut Linnæus, sa femme Linnæa et son fils Linné, botaniste et latiniste, découvreur des noms des êtres vivants.

Tabarnac ! Verrat ! Accrabe ! Acné ! Acréyé ! Goddame !
 Fuck ! Osti ! Crabe ! Crape ! Goche ! Tord Nom ! Soda !
 Cruxifix ! Bâtard ! Bâtiment d'inguienne ! Bigne ! Bigre !
 Ayoille ! Choukse ! Chiette ! Crisse ! Saint Cibole !
 Batince ! Blasse ! Sacrament ! Balai ! Raison ! Barêche !

Une entité est une chose. Une entité est le contraire d'une chose.

L'extrait montre un déroulement de la pensée duquel émergent des liens évidents et d'autres qui le sont moins. Dans le premier bloc, il est question de la structure d'une bibliothèque (« murs », « rayons », « rangées ») dont les « livres » (« les petites briques de mille pages fines ») sont comparés aux « briques » utilisées pour construire une maison. Archiver et ranger une bibliothèque sont des gestes qui font exister des livres : « puis un texte existe ». Du rangement des archives d'une bibliothèque, le deuxième bloc passe à une énumération qui débute par « Divisions,

subdivisions et classification » et qui fait référence à l'« Ordonnement ». Bien que ce soit un terme qui réfère généralement à une mise en ordre administrative, Tarkos l'utilise ici dans son sens soutenu qui renvoie à un agencement selon un ordre choisi. Mallarmé fait un usage semblable du terme « ordonnance » dans « Crise de vers » pour parler du livre qui se construit contre le « hasard⁵⁵ ». Un lien de contiguïté s'établit ainsi avec le premier bloc. Il en est de même de celui qui se dégage avec le suivant, qui met en scène Carl von Linné, naturaliste célèbre qui classa des espèces vivantes qui étaient, selon sa croyance, créées par Dieu. Il *divise, subdivise et classe*, pour reprendre les termes du deuxième bloc cité. Le classement de Linné se fait selon les ressemblances morphologiques des êtres vivants et il sera appelé à être modifié plusieurs fois, car les plantes et animaux évoluent et ne peuvent être fixés dans une grille. Grâce à sa nomenclature binominale latine, pour laquelle il est reconnu, il stabilise les noms scientifiques des espèces, dont il se fait l'onomaturge. Dans le quatrième bloc, espacé par un petit blanc, Tarkos compose une série de jurons et d'interjections dont la plupart sont d'origine québécoise, certains proviennent du joul (« Crisse ! »), d'autres du patois (« Acréyé ! »), il francise aussi un juron (« crape ! » serait peut-être issu de l'anglais *crap !*, courant, qui est l'équivalent de « merde ! » ou de « crotte ! » ; il cite d'ailleurs aussi « Chiette ! », qui est dans un registre adjacent). Les graphies semblent subir des modifications, comme « Tord nom ! », plus fréquemment écrit « tornon ! », ou bien il les altère (il est plus courant

⁵⁵ « Une ordonnance du livre de vers point innée ou partout, élimine le hasard ; encore la faut-il, pour omettre l'auteur : or, un sujet, fatal, implique, parmi les morceaux ensemble, tel accord quant à la place, dans le volume, qui correspond. » (Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 366.)

d'entendre « du balai ! », qui a le même sens que « ouste ! », pour signifier à quelqu'un de partir, que « Balai ! »). À cet égard, Tarkos signale que les graphies sont instables, relèvent de l'invention et parfois même d'une tradition orale. À la limite, Tarkos joue peut-être lui-même au nomenclateur en réunissant, dans un classement qui semble à première vue arbitraire, tous les jurons et expressions familières qui lui viennent en tête. Nous avons intégré le cinquième bloc dans l'extrait sélectionné, car il permet de comprendre qu'il n'est pas toujours aussi facile de trouver une cohérence souterraine des associations d'idées et du déroulement du texte. Dans cette formule, Tarkos dit une chose et son contraire : l'« entité » en philosophie est une chose qui est fondée sur des rapports qu'on établit dans notre esprit, elle est assez conceptuelle. On peut se demander si concevoir une entité n'est pas une action de l'ordre d'un classement, d'un ensemble formé par jonctions.

Il y a ainsi dans *Processe* des liens thématiques et sémantiques qui s'établissent aisément entre les fragments que Tarkos *associe* l'un à l'autre, mais il arrive que les liens de contiguïté soient plus obscurs. La pensée « fait la chenille », pour reprendre une expression que Tarkos applique dans *Anachronisme* à la philosophie, dont le fonctionnement serait justement basé sur une forme d'association : « La philosophie fait la chenille, une idée amène à une autre idée, un sentiment à un autre sentiment, un ami à un autre ami, une couleur à une autre couleur, un chemin à un autre chemin [...] » (A, 175-176).

Dans le cadre de l'analyse, l'association a lieu dans la parole, peu importe si

les types de connexions qui se révèlent dans la « chaîne⁵⁶ » semblent cohérents. Les associations peuvent même être définies comme « l'ensemble du matériel verbalisé au cours de la séance psychanalytique⁵⁷ ». Là où il y a dévoilement, c'est lorsque les associations deviennent « libres », méthode que Freud utilise et qui « est destinée à mettre en évidence un ordre déterminé de l'inconscient⁵⁸ ». La technique non seulement révélerait cet « ordre » (ou du moins *un* ordre), mais aussi lequel des éléments surgis à la pensée a permis de mener à ce qui était enfoui ou camouflé. Ces éléments qui « frayent » des passages seraient des « inducteurs » qui sont « capables d'organiser, d'orienter le cours des associations⁵⁹ ». Tarkos parle à quelques reprises dans *Processe* des « séries », qui donnent un autre éclairage aux blocs qui s'associent dans un « flottement » de la pensée (« La pensée flotte, elle existe. » [PR, 69]). Ils pourraient être considérés comme des ensembles, même s'ils prennent forme librement. Dans l'extrait qui suit, la pensée est un phénomène relié à la composition de séries :

Recommencer d'essayer de recomposer les séries, elles se sont décomposées, il faudrait pouvoir penser, recommencer d'essayer de reformuler les séries, elles devraient exister, peut-être n'existaient-elles pas, pourquoi se mettent-elles à émerger, ce sont des choses qui arrivent, se souvenir de l'histoire, sans avant ni après, il n'y a pas une époque sans nom. Recommencer à penser. (PR, 77)

Penser, c'est composer et recomposer des séries. « Penser rencontre des

⁵⁶ Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 36.

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ *Ibid.*, « Libre association », p. 229.

⁵⁹ *Ibid.*, « Représentation-but », p. 417.

obstacles » (*PR*, 85) : c'est aussi pour cela que les séries peuvent prendre fin sans être complètes, qu'il faut « recommencer d'essayer », le poète est fasciné par les connexions. Il compare cela à une opération complexe d'embranchement : « Penser le bon réseau qui relie 29 points est difficile, est un tissage délicat. Trouver le réseau qui relie 29 points est une question impossible. » (*PR*, 93) Les « points » pourraient être des mots, des souvenirs, des éléments d'une pensée qu'il faut relier entre eux, ce qui constituerait une des finalités de l'écriture : « Les textes sont cohérents. Les séries sont cohérentes. Les choses ont un sens. Mot à mot. » (*PR*, 96)

Le présente étude de *Processe* ne réussit pas à décrire la totalité de ses connexions, mais elle nous aide à réfléchir à l'exercice d'accumulation qui peut prendre forme par le procédé d'association d'idées, qui est une forme d'« ordonnancement » difficile à mesurer dans un texte de poésie. Elle peut néanmoins faire voir des parcelles du fonctionnement de la pensée (de la psyché peut-être), laquelle n'est pas parfaitement constituée de cases fermées et classifiées dans des compartiments. Selon une autre analogie, elle n'est pas non plus formée de couches sédimentées entre lesquelles il n'existerait aucun passage. Les associations d'idées favorisent dans l'immédiateté la construction par l'écriture. Elles « composent » la pensée par mouvements successifs d'addition et procèdent dans un même geste à une décomposition de la pensée en montrant tous les éléments, idées, souvenirs, objets, etc. qui forment sa masse. La dynamique de la pensée s'engendre par entrelacements, croisements, partages, aller-retours, discontinuités et porosité. Dans un des blocs du texte, Tarkos assimile d'ailleurs l'acte d'accumuler le réel à

celui de *s'accumuler* : « Ça s'additionne, ça procure, ça foment, ça s'attarde, ça passe, ça s'accumule. Je ne synthétise plus, je m'accumule [...] » (*PR*, 121) *Processe*, en somme, témoigne du double mouvement de la pensée qui « avance » (*procedere*) : accumuler et s'accumuler, par associations, un bloc à la fois.

Ce chapitre a mesuré l'ambition de totalisation d'un réel externe et interne qu'il faut surmonter et parvenir à traiter dans sa continuité, car il n'arrête pas de passer ni de parler. « Tout est en train » (*MC*, 81), et cela vient avec son lot d'obstacles. Freud utilise plusieurs images pour parler des « séries associatives » et une d'entre elles est justement le « train (*Zug*)⁶⁰ ». Le voyage dans *Le Train* mime non seulement le mouvement imaginé d'un réel qui file, mais il dévoile aussi qu'il n'est pas toujours possible d'être fidèle à l'ambition de totaliser : les moyens manquent parfois. Dans le texte « Je me promène », le poète n'est pas dans un train, mais dans un bus et il décrit un vertige similaire devant le réel-monstre qui est « en train » : « Un bouge. Je sais bien qu'il n'y en pas [*sic*] qu'un qui bouge en même temps, mais 552. Qui se déplacent en même temps dans toutes les directions et que tous vont aller et vont revenir. [...] Il n'y a pas que moi qui suis en train, ils sont tous en train. » (*P*, 177) Il écrit au début de ce texte : « Je me promène. La pensée est kinesthésique » (*P*, 173), ce qu'il dira ailleurs aussi (*MC*, 97). L'étude de *Processe*, au moyen de l'examen du procédé de l'association d'idées, prend en compte la complexité des mouvements d'une pensée qui fonctionne par liens de contiguïté, dont

⁶⁰ *Ibid.*, p. 37.

l'architecture est présentée visuellement par la superposition des blocs – des ensembles qui existent dans un espace-temps fixé par le texte poétique. Si la tête est baroque (*B*, 66), ce texte peut être compris comme une reproduction partielle de son casse-tête.

Chapitre 7
Pour une structure formelle
et une mise en ordre *minimale*

Comment mettre en forme l'excès du réel avec une langue que Tarkos décrit tour à tour comme étant une « pâte », une « boue » et une « bouillie » ? Comment faire « tenir » la poésie alors que Tarkos écrit à plusieurs reprises que ce réel dégouline, fuit, ne tient pas et perd sa contenance ? Nous avons déjà déterminé que certains procédés formels, comme le fragment, ou visuels, comme l'architecture de « blocs » superposés présente dans *Processe*, permettaient d'ordonner une matière molle et difficile à maîtriser, tout en aidant à atteindre une mise en ordre psychique et mnésique. Le présent chapitre développera plusieurs des réflexions amorcées jusqu'à maintenant.

En plus de mettre en place un support théorique grâce à ses manifestes et à la teneur plus réflexive et autoréférentielle de sa poésie, Tarkos établit un support formel et visuel offrant à l'œuvre un ordonnancement supplémentaire. Tarkos publiait parfois ses poèmes sur des pancartes et des affiches¹ – nous avons remarqué qu'il valorisait ce type de support matériel dans son discours, car d'après lui les pancartes auraient l'avantage d'être sans équivoque et de donner de la « consistance » au parler². « La pancarte a le sens » (*S*, 78) et, si elle « alerte » de la même façon que le dessin le fait, on peut croire qu'elle aussi « pousse une vérité » (*S*, 23). « Pancarte dit oui » (*S*, 66).

¹ Pensons aux 555 vers du poème *Le Bâton* qui ont été présentés « sur une toile de 4 mètres de haut exposée [...] en avril 1997 ». (« Bibliographie de l'œuvre poétique de C. Tarkos » [*ÉP*, 410].)

² Dans *Le Signe* =, il écrit : « Pas de parabole, le monde parabolique. Pas de cachettes, le monde entier. L'extrême ouverture des pancartes. [...] l'écrasement. [...] La consistance de la pancarte qu'on ne peut pas porter seul. » (*S*, 73-75)

Le fait qu'il lui attribue ces propriétés, qui sont des qualités, est paradoxal étant donné que sa poésie présente justement le plus souvent un flot de paroles qui ne « tiendrait » pas dans l'espace d'une seule pancarte. Le paradoxe montre néanmoins que l'utopie serait peut-être de pouvoir tout dire ce qu'il a à dire dans l'espace d'une affiche, en une seule fois. En réalité, dans sa poésie, ce flux de parole doit être mis en forme et mis en ordre. Si la pâte-mot est une langue molle, elle a l'avantage d'être « malléable » (« Moyennant la grande malléabilité de pâte adapte » [S, 74]). Différentes stratégies sont exploitées pour la faire tenir et l'ordonner. Dans *Oui*, le flot textuel est segmenté par un travail typographique aux allures d'affiches, de « pans », qui en donne les divisions, agissant comme sous-titres et comme embrayeurs dans le cas des énormes interjections « OP OP », sorte d'encouragement à continuer, à ne pas lâcher ou bien à reprendre sur un autre souffle, un autre fil – ce qui souligne bien son caractère « infini³ ».

La mise en ordre formelle et plastique sera ici étudiée en trois temps. Nous observerons d'abord les présences des savoirs ordonnants et des différents modes d'écriture dans le cahier *Le Baroque*, qui nous informe sur les bases conceptuelles de l'œuvre. Nous traiterons ensuite du procédé de l'énumération qui vise à la fois à totaliser et à ranger dans *Anachronisme*. Finalement, nous examinerons les formes textuelles carrées que Tarkos adopte dans *Caisses* et *Carrés (Ma langue I)*, qui ont comme fonction de fragmenter la logorrhée et de lui donner une forme géométrique

³ « Pas de blanc donc, ou si peu, rien de la propreté de l'immaculable recueil de poésie ; la singulière mise en page qui rythme, syncope, aussi bien l'ensemble du recueil que chacun des textes, l'impulsion signifiée, soulignent d'emblée l'un des aspects essentiels de la poétique de Tarkos : son infinibilité. » (Bertrand Verdier, « Tarkos / Tarkos », *Prétexte, op. cit.*)

qui lui donne une limite et une stabilité.

7.1 Organiser Le Baroque : dessiner et ordonner⁴

Le Baroque est une somme. Celle de deux cahiers manuscrits que Tarkos constitue et offre amicalement au poète Julien Blaine, qui le publie de façon posthume chez Al Dante avec la collaboration de sa femme Valérie Tarkos. Le cahier comprend des dessins, calligrammes, graphiques, énumérations et listes qui forment un objet à l'esthétique pour le moins baroque. Le titre nous renvoie certainement à une irrégularité formelle (selon l'étymologie, à celle d'un rocher de granit ou d'une perle), à un esprit qui accueille la discontinuité et expose une tension dialectique entre ordre et désordre. Un tort serait de croire que le poète se complait à mimer le désordre du monde, car l'entreprise est plutôt celle d'une réflexion métapoétique sur les rapports entre le langage et les manières d'ordonner ; entre la représentation et les structures. Tarkos reconduit des enjeux qui occupent son entreprise poétique. Les allures de chantier du cahier permettent la mise à nu des origines de ses préoccupations théoriques (anthropologiques, linguistiques, philosophiques) dans lesquelles se loge une interrogation centrale : comment, dans et par le poétique, s'agencer⁵ au Monde ? Le chantier créatif expose bien ce désir de connaissance du

⁴ Nous avons publié un compte rendu du cahier *Le Baroque* dans la revue *Action poétique*. Comme ce travail nous a inspiré la rédaction de cette section, nous nous permettons d'y renvoyer : Anne-Renée Caillé, « *Dans un monde moins baroque que votre tête* », *Action poétique*, n° 204, juin 2011, p. 122-124.

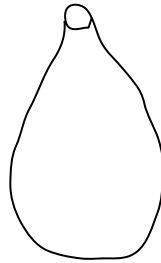
⁵ C'est un terme que nous retrouvons dans le lexique de Tarkos. Nous rappelons l'utilisation qu'en font Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* : « Le dehors n'a pas d'image, ni de signification, ni de subjectivité. Le livre, agencement avec le dehors, contre le livre-image du monde. » (G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 34.)

poète qui ne souhaite pas faire étalage de son érudition, mais bien se nourrir d'un savoir qui va transparaître dans ses œuvres poétiques. À cet égard, *Le Baroque* est un atelier, car c'est un lieu de fabrication, d'expérimentation, où il juxtapose librement ses inspirations, un peu à la façon des *mood boards* présents dans les ateliers d'artistes. Le cahier allie la recherche, l'apprentissage et la spontanéité.

Le figuratif dans *Le Baroque* a-t-il pour fonction de venir au secours d'un « défaut des langues⁶ » ? Le type de dessins dans le cahier rappelle un peu le deuxième tome de *Ma langue*, intitulé *Calligrammes*, qui propose non pas des poèmes visuels qui « associent », comme chez Guillaume Apollinaire, « idéogramme et calligraphie⁷ », mais des images simples, naïves qui sont accompagnées d'un sous-titre avec lequel il n'y a pas toujours de concordance. Plusieurs figures ont une forme très semblable. Elles ne sont pas pour autant identifiées par les mêmes titres : « un sac » (*CAL*, 13), « parler, parler à quelqu'un » (*CAL*, 16), « le gonflement » (*CAL*, 18), « une panoplie » ou le « sac à patates » (*CAL*, 44), lesquelles ont toutes plus ou moins cette apparence :

⁶ « Seulement, sachons n'existerait pas le vers : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complètement supérieur. » (Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 364.)

⁷ Emmanuelle Pelard, « La poésie graphique : Christian Dotremont, Roland Giguère, Henri Michaux et Jérôme Peignot », thèse de doctorat en Littératures de langue française, Montréal, Université de Montréal, 2012, p. 1.



Il en est de même dans *Le Baroque*, alors qu'une seule fois le pictural s'imbrique au texte afin de produire un poème-image (B, 58-59) à la fois manuscrit et tracé : sur deux pages apparaît un soleil, formé par des vers disposés en rayons (qui sont d'ailleurs des variations thématiques autour de l'astre) et qui convergent vers un centre, « Le sujet⁸ ». Le calligramme a certainement une fonction autoréflexive et ludique. Il est possible qu'il fasse référence au lieu commun du poète « soleil », car si c'est du « sujet » que cela rayonne, est-ce dire que le poète est au centre de tout ? Il faut se rappeler les vers du poème « Le Soleil » de Baudelaire, dans *Les Fleurs du mal*, qui signale cette influence « rayonnante » du poète : « Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes, / Il ennoblit le sort des choses les plus viles, / Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets, / Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais⁹. »

Mis à part ce calligramme, les dessins que Tarkos nomme ainsi n'en sont pas du fait qu'ils ne « combinent » pas « composition verbale » et « mise en forme visuelle et iconique des signes graphiques¹⁰ ». D'autres fonctions doivent être prêtées

⁸ Il y a un dessin-calligramme très similaire dans *Morceaux choisis* aux pages 75-76, mais « Le sujet » n'apparaît pas au centre du soleil duquel partent les vers-rayons.

⁹ Charles Baudelaire, « Le Soleil », dans « Tableaux parisiens », *Les Fleurs du mal* [1857], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2000, p. 123.

¹⁰ Emmanuelle Pelard, « La poésie graphique... », *op. cit.*, p. 347.

aux croquis qui accompagnent le texte chez Tarkos. Il serait facile d'alléguer que la présence du figuratif répond à la nature inadéquate d'une langue qui faillit à la représentation du réel. Dans cette optique, le poète opérerait une libération langagière en unissant la figure au mot ou au vers bref, dans la mesure où elle puisse pallier l'écart entre le signifiant et son référent. Est-il question ici de mettre au jour cette faille inhérente de la langue qui « fiche » la « chose » (B, 23) en la confrontant au dessin comme forme de médiatisation plus « brute » du réel, insonore ?

chose
↓
fiche
(B, 23)

Tarkos nous ramène peut-être à la conception d'une langue normative et conventionnelle qui veut « fixer » (« fichier » vient du latin *figere* qui signifie « fixer ») par consensus social¹¹, à des fins de clarté, de communication et d'ordonnement. La nomenclature linnéenne à laquelle Tarkos fait référence dans son cahier n'est-elle pas justement basée sur un système de « fiches » ?

La figure qu'utilise Tarkos parvient-elle à libérer la « chose » et à remotiver la « fiche » ? Il serait plus juste de dire que la figure supplémente le processus réflexif du poétique, par exemple en agissant à titre d'« explication » picturale : « (“Je veux un dessin” SVP) / Pourquoi ? / “pour m'expliquer” / Ah ? / “Parce que je suis choucoune” » (B, 73). Sous l'extrait, le poète a tracé deux profils¹², face à face, aux

¹¹ Le « conventionnalisme » d'Hermogène s'oppose au « naturalisme » de Cratyle dans le *Cratyle* de Platon.

¹² Nous avons reproduit le dessin au début du quatrième chapitre, qui est l'image sur la page couverture du cahier *Le Baroque*.

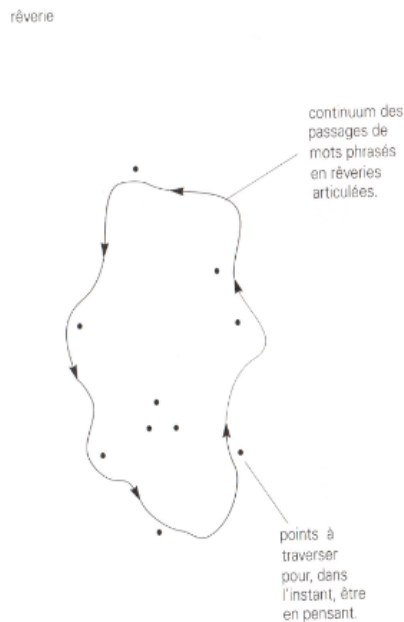
bouches ouvertes desquelles sortent respectivement deux formes géométriques, l'une plus pointue et angulaire et l'autre, ondulante ; cette dernière serait-elle une représentation visuelle de son concept de la pâte-mot ? Tarkos essaie-t-il de *montrer* la relation antagoniste entre deux langues qui seraient étrangères l'une à l'autre, qui ne partageraient pas les mêmes codes, telle que serait la relation entre la langue poétique (ou littéraire) et la langue de la masse, de *la tribu*, par exemple ? Toutefois, il ne faut pas perdre de vue que, dans la théorie du langage de Tarkos, l'une ne va pas sans l'autre. Le travail est parfois celui d'un emboîtement, d'autres fois celui d'un malaxage de deux ou plusieurs registres de langue. La langue poétique neuve ne se crée pas chez lui hors de la langue de tous, qui serait rendue désincarnée par les normes et règles, mais bien de l'intérieur, en la réincarnant à coup de répétitions, d'essoufflements, de cris, de silences, de déconstructions syntaxiques et formelles. C'est ainsi qu'il se fait étranger dans sa propre langue, celle qui a été « déposée dans notre cerveau¹³ ». Le dessin ayant une fonction d'« explication » réapparaît dans *Anachronisme*, alors que Tarkos utilise l'expression « schéma explicatif » :

[...] voilà dessiner un dessin qui démontre exactement comment ça se produit, une carte, un schéma, un croquis pour dire comment ça se passe exactement [...] c'est que tout ce qu'on peut comprendre est inclus dans le dessin, c'est comme un schéma explicatif de tout, de toutes les forces qui agissent [...] le dessin montre tout, explique tout. (*A*, 67-68)

Le dessin dans *Le Baroque* a souvent cette fonction, mais le poète ne réussit pas toujours à « tout expliquer » limpidement. Il arrive qu'il veuille rendre une asignifiance du figuratif ou la résistance du mot, par son degré d'abstraction, face à

¹³ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 37.

l'image, comme dans le cas de la « rêverie » (*B*, 102), dont il réussit difficilement à reproduire le processus ou la profondeur conceptuelle par son schéma « explicatif » :



Dans *Calligrammes*, certaines associations d'un dessin avec un mot ou syntagme suggèrent qu'il est impossible de les représenter, du moins de façon élémentaire, comme « on ne vas pas loin [*sic*] » ou « le 21 novembre 1998 » (*B*, 59, 64). Il écrira pourtant dans ce même livre que « le dessin ne ment pas » (*CAL*, 11), renvoyant au fait qu'il soit hors d'un paradigme phonèmes-significations. Il écrit dans *Le Baroque* que « la signification est la représentation » (*B*, 17). La fonction « signifier » étant effectivement celle de « rendre présent », selon cette logique, le dessin lui permettrait d'y parvenir plus efficacement et plus honnêtement. Pourquoi le dessin, le graphique ou la carte, selon Tarkos, ne mentent-ils pas ? Pour lui, le dessin est peut-être la forme la plus brute du signe, qui tend à instaurer une sorte de réciprocité immédiate entre ce

qui représente et ce qui est représenté, le représentant étant le représenté et vice-versa. Ce mode de renvoi au réel par le dessin, la carte ou le tableau (qui seraient aussi des signes) fait-il moins intervenir l'arbitraire que celui de la langue par le signe linguistique ? Est-ce dans ce sens que le dessin ment moins que la langue pour Tarkos ? Nous avons vu que l'opposition entre langue mensongère et vérité était souvent reconduite chez le poète, une vérité qui ne serait d'ailleurs pas de l'ordre de la transcendance ou de l'utopie poétique, mais plus souvent celle du texte, immanente ou matérielle même. Il est à croire que Tarkos essaie, grâce au figuratif, d'ouvrir un dialogue sur la complexité de cet acte pluriel qu'est le fait de représenter, de *rendre présent* dans la langue et dans le langage poétique.

Si différents « registres figuratifs » interviennent, le théorique et le scientifique dominant : la carte (carte des « mouvements de population », « des idéologies relayées », « des montées des utopies libertaires ou communautaires » [B, 106-108]), le schéma (de la constellation d'« Orion » ou de la « signification » [B, 12, 17]) ou les graphiques (comme celui qui montre les déplacements d'une mouche, d'une araignée et d'une fourmi [B, 24]). Le poète travestit parfois le langage scientifique en le rendant inutilisable par simplification ou décontextualisation. Il n'est donc pas question de le mimer, mais plutôt d'en extraire une structure. Ce qui est intéressant dans *Le Baroque* est l'accumulation des renvois à la notion d'ordre, à la mise en ordre du monde rendue visible par ces structures (cartes, graphiques, schémas) provenant de disciplines telles que l'ethnologie, les mathématiques ou la géographie.

Devant le désordre apparent du cahier se trouve donc cette paradoxale mise en relief de tous ces modes de configuration et de classification conçus par les sciences et qui visent un ordonnancement des êtres vivants et de leurs milieux. Conséquemment, il n'est pas surprenant d'y croiser le père de la taxinomie moderne : « Pourtant, cachée à l'intérieur de ce terrible trésor de la langue linnéenne / se trouve en secret, rayonnante, / la patate douce. » (B, 71) Comme nous l'évoquions plus haut, au XVIII^e siècle, le naturaliste Carl von Linné nomme et hiérarchise, grâce au système de la nomenclature binominale latine, des milliers d'êtres vivants qu'il regroupe par genres, familles, ordres, etc. Fort d'une croyance en la capacité de connaître par l'observation, il rêvait d'ailleurs que la répartition de ses descriptions et définitions prenne la forme des espèces elles-mêmes, dans des sortes de « calligrammes botaniques¹⁴ ». Linné fera exister les espèces vivantes sous un nom d'usage « universel », ce qui diffère de l'instabilité des noms vernaculaires qui les définissaient jusque-là en se modulant à la langue d'usage. Cela met en lumière une tension entre un langage scientifique qui se veut généralisé, utilitaire et l'hermétisme qu'il sous-tend. Ce qui semble intéresser le poète ici, c'est qu'en cette nomination universelle latine se trouve toujours « cachée » la dénomination vernaculaire, populaire, qui permet de *retrouver* la chose, de la faire apparaître dans son esprit, de la voir. C'est sous *Ipomœa batatas* que « se trouve en secret, rayonnante, la patate

¹⁴ « La structure, en limitant et en filtrant le visible, lui permet de se transcrire dans le langage. Par elle, la visibilité de l'animal ou de la plante passe tout entière dans le discours qui la recueille. Et peut-être, à la limite, lui arrive-t-il de se restituer elle-même au regard à travers les mots, comme dans les calligrammes botaniques dont rêvait Linné. » (Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, op. cit., p. 147.)

douce » (*B*, 71).

Tarkos accorde un grand rôle dans *Le Baroque* à la liste et à l'énumération, des procédés langagiers qui regroupent et classent. Il fera d'ailleurs un rappel à la taxinomie avec deux listes, sur deux pages successives¹⁵, de divers ordres et de sous-ordres linnéens (ou de disciples de Linné), dont voici la seconde :

Phasmida
 Ensifera
 Caelifera
 Psocoptera
 Mallophaga
 Anophura
 Thysanoptera
 Homoptera
 Heteroptera
 Trichoptera
 Lepidoptera
 Panorpata
 Diptera
 Siphonaptera
 Strepsiptera

Voilà tout y est.
 (*B*, 78)

Les listes reprennent surtout des ordres et sous-ordres d'insectes, bien qu'il soit difficile de comprendre la totalité englobée par le poète (« Voilà tout y est »), notamment parce qu'on peut y déceler des failles, à la fois dans la retranscription des noms (« Anophura » n'existe pas, mais « Anoplura » regroupe des insectes parasites) ou bien par la présence d'un intrus comme « Ectotropha » (ectotrophe), qui est plutôt un terme de botanique pour désigner un type de champignon vivant en symbiose avec

¹⁵ Il est aussi possible qu'il s'agisse de la même liste qui est découpée en deux.

les racines d'un arbre.

Si le poète emprunte à la taxinomie linnéenne afin d'en lister des termes à la nomination binominale latine, ce serait dans le but de faire ressortir l'étrangeté lexicale de cet embrouillage sémantique. Car qui sait, hormis un biologiste ou un entomologiste, que l'ordre « Mantodea » renvoie à la vernaculaire mante religieuse, celui du « Dermaptera » au banal perce-oreille ou bien l'« Ephemeroptera » à celle que l'on appelle couramment la « manne » ? Des choses et êtres existent sous des mots qui ne trouvent pas d'espace de résonance. Reste à savoir s'ils existent davantage, ainsi apposés dans *Le Baroque*, à l'intérieur de telles listes.

Notons qu'à même les taxinomies établies, les catégories sont appelées à se transformer, à changer de position. Un sous-ordre devient un ordre ou un sous-ordre devient une classe à part entière. La réorganisation est constante et mobile. Tout acte d'ordonnement n'est pas immuable, il reste précaire, ce qui n'est sûrement pas sans intéresser le poète.

Pour Tarkos, la tête comme le monde sont des entités totalisantes baroques (« Dans un monde moins baroque que votre tête » [B, 66]). Humains, sociétés, politiques et savoirs inventent des structures afin de chercher et d'instaurer un ordre réglé. La notion même d'ordre est empirique, comme l'explique Foucault :

L'ordre, c'est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure, le réseau secret selon lequel elles se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage ; et c'est seulement dans les cases blanches de ce quadrillage qu'il se manifeste en profondeur comme déjà là, attendant en

silence le moment d'être énoncé¹⁶.

Du moment que peut être établi que l'ordre gît dans un désordre – apparent, car le désordre aussi a son ordre, sa logique interne – *Le Baroque* cherche à exposer cette coexistence, cette articulation. Le cahier ne cesse de témoigner d'un intérêt pour les formes de structures ordonnantes et leurs modes de fonctionnement. Même le corps humain, en tant qu'organisme, est régi par une structure interne, un « ordre » préétabli par la nature, qui attendait « en silence le moment d'être énoncé » :

La plasticité des circuits nerveux par la multiplication des carrefours
synaptiques

aires d'interconnexion
gares de triages intégratives

centres ganglionnaires
corps pédonculés
échelons de la dualité cérébro-médullaire

le long de la chaîne fonctionne
comme un tout

les ganglions sont intégrés dans
une activité globale

fibres géantes associatives inter-segmentaires
(*B*, 79)

Dans ce passage sont décrites de multiples relations qui ont lieu dans un corps humain réduit ici à certaines activités physiques internes, régies par le centre cérébral¹⁷. On y lit un corps en tant que système constitué de liens : la zone de *contact*

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷ Nous avons cité dans le chapitre précédent un autre passage qui décrivait les connexions cérébrales nerveuses et vasculaires, alors que le poète leur attribuait les propriétés d'être réelles ou irréelles.

neuronal (« synaptiques »), le lieu de *rencontre* entre des voies de circulation (« carrefours »), l'« interconnexion », la structure qui *relie* deux organes (« corps pédonculés »), les *rappports* entre cerveau et moelle épinière (« cérébro-médullaire ») ainsi que les ganglions qui forment une chaîne le long de la moelle épinière, lesquels sont des *transmetteurs* d'informations qui créent des associations et du lien. La terminologie expose une gestion du corps. Ce n'est peut-être pas un hasard qu'une liste taxinomique soit suivie d'une description de rapports existants dans un organisme, comme l'histoire naturelle et la biologie sont deux grands pans de l'évolution historique des savoirs, alors que, comme l'examinera Foucault, l'étude « de l'organisme [va] prend[re] le pas sur la recherche des caractères taxinomiques¹⁸ ». Les systèmes complexes que décrit Tarkos sont néanmoins loin d'être infailibles ; on sait que l'ordre de l'organisme peut se dérégler, être menacé dès sa gestation ou bien être révoqué par la maladie alors que tout était apparemment *en ordre*.

L'ordre est constamment appelé à être modifié, réorganisé selon la trame du regard – il demeure précaire. Dans *Penser / Classer*, Georges Perec explique à quel point l'ambition de classement indissociable de son œuvre lui paraît vaine lorsqu'il considère sa nature provisoire : « Mon problème, avec les classements, c'est qu'ils ne durent pas ; à peine ai-je fini de mettre de l'ordre que cet ordre est déjà caduc¹⁹. » Les classements taxinomiques eux-mêmes, comme nous le signalions, répondent à des

¹⁸ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹ Georges Perec, *Penser / Classer*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003 [1985], p. 161.

besoins de mises en ordre utopiques :

Tellement tentant de vouloir distribuer le monde entier selon un code unique [...]. Malheureusement ça ne marche pas, ça n'a même jamais commencé à marcher, ça ne marchera jamais.

N'empêche que l'on continuera encore longtemps à catégoriser tel ou tel animal selon qu'il a un nombre impair de doigts ou des cornes creuses²⁰.

Chez Tarkos, la recherche d'ordre est plus persistante que démesurée. Elle s'insère dans une recherche globale de structure, car pour lui elle fonde le lien, tel qu'il le formule dans *PAN* : « la fabrication, la structure, le trou, la boule, la répercussion, le terme, la forme, la machine, le sens, le moteur, l'articulation [...] la structure donne le lien. » (*P*, 41-42) Le poète ne veut pas seulement fabriquer des petites totalités indépendantes, il lui faut chercher des moyens de les faire communiquer, par les réseaux d'images et les répétitions par exemple. Il en est de même des savoirs accumulés dans *Le Baroque* qui s'insèrent dans des structures qu'il reproduit et emmagasine. Tarkos donne l'impression qu'il cherche à les faire entrer en relations.

On ne peut pas dire que l'entreprise soit encyclopédique, car elle ne cherche ni l'exhaustivité ni la hiérarchisation que ce savoir implique. L'indiscipline nommée plus haut l'en éloigne. Tarkos se lance dans une quête de savoir vaste, un peu comme Bouvard et Pécuchet qui, motivés par leur nouvelle soif de compréhension du monde et par une envie de pallier les lacunes de leur culture, vont être amenés à vouloir maîtriser un ensemble de connaissances connexes (de l'agronomie à la chimie, de

²⁰ *Ibid.*, p. 153.

l'archéologie à l'histoire, etc.), comme si chaque compétence supplémentaire les rapprochait de leur but. À la différence des personnages de Flaubert, Tarkos ne semble pas désenchanté dans sa quête ; il retient, traite et transmet ce qu'il peut, de manière libre et hétéroclite. Son cahier, qui n'était pas voué à la publication, est la preuve qu'il gardait des notes de son processus et de ses acquis, qui nourrissaient ses textes destinés à être publiés.

Ce qui éloigne aussi l'entreprise d'une totalisation « encyclopédique » est une fidélité esthétique au « monde » et à la « tête » qui oscillent constamment entre ordre et désordre. La poésie expose cet agencement avec et dans le langage, qui est d'ailleurs la structure qui occupe la position la plus importante dans l'œuvre de Tarkos, car pour lui elle demeure la plus complexe²¹. Sa théorie du langage n'est pas qu'une prise de position contre l'idée d'une « faille » du mimétisme. Le dépassement de ce paradigme est aussi exposé dans la recherche d'agencement avec un « destin » qui est « baroque » :

Le destin n'est pas notre destin, comment dissocier nous de notre destin comme si nous étions spectateurs étrangers au déroulement d'une somme dont nous serions aussi l'objet-sujet.

Nous n'avons pas de destin.

Nous sommes un destin.

Ce destin que nous sommes est baroque.

(B, 99)

La seule façon de s'agencer à cette « somme », dont participent le monde et la tête,

²¹ Émile Benveniste utilise le verbe « agencer » pour décrire ce que fait la langue : « L'organisation sémantique de la langue n'échappe pas à ce caractère systématique. C'est que la langue est un instrument à agencer le monde et la société, elle s'applique à un monde considéré comme "réel" » (Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, op. cit., p. 82).

est peut-être de la diviser. Après tout, « *[d]iviser (partager) pour unir*. C'est la formule de l'ordre baroque²². » La langue est un mode de division. Et le langage poétique poursuit le travail de division en structurant, formant, calculant, triant, découpant, malaxant. Il faut segmenter le « tout » pour trouver un peu d'ordre, car il est « sans fin ni mesure²³ » :

Sensations des... sensations
à force naît l'intuition d'une structure derrière :
un monde,
tout un monde, fait de la même matière, qui existe tout ensemble en même temps jusqu'au plus loin où il peut, dont la forme est d'être tout d'un coup traversable comme on traverserait une forêt aux arbres rapprochés, sombre, épaisse, tout le long.

Sur le monde une diffraction de noms, à force d'être plusieurs à l'imaginer en même temps, à en parler, à parler de lui tout le temps, à faire implicitement référence.

(*B*, 72)

Le monde (*tout*) est immense et infini, mais à force de le contempler, de l'appréhender, « naît l'intuition d'une structure derrière ». La matière-monde que Tarkos décrit est « sentie », difficilement « traversable », car c'est une forêt dense et obscure. La multitude de noms qui s'alignent aux arbres qui la composent sont décrits comme des rayons ou des ondes qui proviennent de ceux qui le nomment. Est-il question de la structure langagière ou d'une structure préexistante ? Par sa glose imagée à tendance philosophique, Tarkos essaie de rendre visible le fonctionnement langagier tel qu'il le perçoit.

²² « *Diviser (partager) pour unir*. C'est la formule de l'ordre baroque. N'est-ce pas celle du langage même ? » (Gérard Genette, *Figures I*, *op. cit.*, p. 38.)

²³ « Le Tout, donc, n'est fini en aucune direction [...] Le Tout est sans extrémité, donc sans fin ni mesure. » (Lucrèce, *De la nature [De rerum natura]*, I, v. 958-964, *op. cit.*, p.105.)

Les renvois à différents savoirs qui étudient le matériau langagier, les liens entre espace, matière et esprit – pensons à la « grammaire transfonctionnelle²⁴ de Chomsky » ou à la « logique des classes de Whitehead et Russell » (B, 14) – sont nombreux dans *Le Baroque*. En articulant dans son « chantier » d'écriture sa théorie du langage avec différentes formes de mises en ordre du monde, Tarkos donne la preuve de son désir de lui donner une profondeur « savante ». On se demande s'il ne propose pas aussi que le Monde – qui est « à calculer » (B, 65) – et la « tête » résistent parfois aux forces des structures qui visent à les domestiquer²⁵.

7.2 *L'énumération et ses variantes pour atténuer le bruit*

Les énumérations auxquelles Tarkos recourt abondamment dans sa poésie ont des fonctions variables. Elles servent parfois à fabriquer des séries d'un ensemble ordonné, d'autres fois elles listent des éléments de façon plus aléatoire ; certaines sont plus près de l'inventaire, alors que d'autres forment des totalités dont la nature ou la cohérence est plus difficile à déterminer. Jean-Michel Espitallier fait ces distinctions entre la liste, l'énumération et l'inventaire :

Nous devons faire la distinction entre la liste (à l'ambition totalisante et indisciplinée), l'énumération (compte ou décompte) et l'inventaire. L'inventaire *inventorie* (dénombrer et décrire) la totalité d'un corpus déterminé (l'inventaire d'une succession) et tend vers l'exhaustivité. L'énumération, d'ordre arbitraire,

²⁴ Tarkos a peut-être voulu parler de la grammaire transformationnelle (et générative) plutôt que de la grammaire « transfonctionnelle », qui ne semble pas être une notion conceptualisée par Chomsky. Voir Noam Chomsky, *Aspects de la théorie syntaxique*, trad. J.-C. Milner, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1971.

²⁵ Le poète fait référence à *La Pensée sauvage* de Claude Lévi-Strauss à la page 20 du cahier. Il nous semblait juste de relever l'idée d'une pensée, d'une langue et d'un monde qui, bien que domestiqués par l'homme et les structures de savoir qu'il a mis et continue de mettre en place, résistent.

propose plutôt un classement rythmé par le décompte. Répertoire resserré d'une totalité qui fut éparpillée²⁶.

La plupart du temps, les énumérations de Tarkos sont non systématiques et forment *a priori* un tout arbitraire et indiscipliné. Le poète construit ces ensembles, isolés formellement, qui ont leurs fractures et dans lesquels nous cherchons une logique. Ils sont entre la liste et l'énumération : totalisants sans être exhaustifs et indisciplinés, ils nombrent ou dénombrent quelque chose qui reste parfois obscur. Ils proposent une trajectoire entre ceci et cela, entre un lieu et un autre, un objet et un autre.

Les énumérations participent toutes d'un désir de totaliser, tout en étant des stratégies qui ont pour but de gérer l'*excès du réel*. Les petites totalités de Tarkos sont composées d'éléments aussi divers que des bruits, des animaux, des aliments mangés, des objets sur son bureau, des livres dans sa bibliothèque, des mots d'une même famille, aussi bien que tout ce qui est contenu dans l'hiver, cette saison qui semble avaler toutes les saisons de sa vie dans *Anachronisme*. Nous proposons de sélectionner plusieurs énumérations et d'essayer de concerter les rôles qu'elles jouent dans l'économie du texte, dont le principal est de mettre en ordre.

Tout en totalisant, l'énumération range. Même si cette fonction est présente dans l'œuvre complète, elle est une composante dominante d'*Anachronisme*, peut-être parce que c'est le livre qui présente la plus forte volonté de totalisation du monde et de soi (de sa vie et de ses souvenirs). Globalement, les énumérations dans ce livre semblent offrir un certain contrôle sur le monde, les pensées et les mots eux-mêmes.

²⁶ Jean-Michel Espitalier, *Caisse à outils*, *op. cit.*, p. 196.

Elles agissent comme des assises par leur force régulatrice des flots de la parole. Si la parole de Tarkos fonctionne souvent par répétitions et piétinements, l'énumération, lorsqu'elle cerne les limites d'un *tout*, a le pouvoir de la rendre plus stable. Elle va parfois droit au but, droit à l'« objet » ou à l'ensemble d'objets, comme dans cette énumération de bruits : « Coup de klaxon d'un camion, bruit de la sirène d'une péniche, coup de klaxon de la locomotive qui passe dans la gare de triage, une mobylette passe, une moto démarre [...] ronronnements des machines dans le chantier, coups. » (A, 155) Tarkos écrit parfois après ses énumérations que tout y est, comme s'il avait été au bout de sa mémoire, de ses connaissances ou de son souffle. Par exemple, il fait la liste de plusieurs animaux (A, 15-16) et au bout de cinquante-sept il ajoute : « voilà il n'y a pas d'autres animaux, ce sont là tous les animaux, en connaissant par cœur le nom de tous ces animaux on sait que l'on peut rencontrer tous les animaux que l'on sait [...] il n'y aura pas de surprises [...] de peurs [...] ». Il arrive qu'une déviation soudaine dans l'énumération porte atteinte à sa stabilité initiale, agissant comme une digression, ou bien qu'un ou deux intrus apparaissent dans la totalité.

« Dans la machine, il y a un cor, un basson, une clarinette, un son nasal, quatre trompettes, quatre plaques de tôle, des oscillations, une scie musicale, trente-quatre cordes aiguës, deux guitares électriques [...] » (A, 9) : dans le but de nommer tout ce que contient la machine, le poète énumère, un peu comme s'il dévoilait, l'un à la suite de l'autre, les instruments de musique, les objets capables d'en produire (« plaques de tôle » ou « papier épais froissé ») et leurs « sons » respectifs. Le contenu de la

machine peut bruire comme il peut être harmonieux. Dans la majorité des cas, il n'y a pas de suite comme telle dans cette énumération, mais il y a des échos qui forment des réseaux sémantiques entre différentes totalités. D'autres fragments analogues visent aussi à dénombrer des éléments qui produisent des sons. Dans celui qui suit, au lieu de déterminer dès le départ ce qui sera énuméré, il procède à l'inverse, annonçant dans la chute ce que produit l'ensemble décompté :

Voile, enceinte, membrane, palais, tube, robe, cape, nuage, haut-parleur [...] boule, caisse, trombone, bourdon, chalumeau, plaque, rayons, bâton [...] compote, compotier, ballon [...] nappe, nuée, bouche, vanne, enveloppe, enveloppement, gosier, mufle, vase, tuyau, câble, conduit, ventre, œsophage, corde, cou, nuque, tripe, saucisse, câble, pneu, *font un bruit sourd*. (A, 94-95)

Les deux énumérations incarnent bien le « bourdonnement » constant du réel dont nous parlions au chapitre cinq. On reconnaît dans la citation précédente une quantité importante de figures et de motifs croisés maintes fois dans l'œuvre, que ce soit les formes textuelles ou langagières (sac, caisse, bâton, compote, compotier, nappe) ou bien la bouche et les tuyaux. Quelques fragments d'*Anachronisme* renvoient aux fameuses « perles », qui sont elles aussi bruyantes et dont la tombée est constante :

Des perles pleuvent. Des boulettes, des particules, des boules, des monceaux [...] Les perles viennent s'éclater sur nous, les perles se rapprochent. Ce sont nos perles réelles. [...] Elles pleuvent. Elles tombent. Elles éclatent. On ne peut pas les enregistrer elles n'arrêtent pas, elles se poursuivent, elles ne tiennent pas. Celles que l'on ne garde pas, qui tombent, *qui tintent*. (A, 10-11)

À trois reprises dans l'énumération reviennent les « monceaux », qui sont des amoncellements d'objets désordonnés. Et si les petites totalités de Tarkos visaient, comme le propose Espitallier au sujet des énumérations, à « resserr[er] [une] totalité

qui fut éparpillée » et à redonner de l'ordre, une énumération à la fois ?

L'agression de la pluie glaciale de l'hiver, dans *Anachronisme*, n'est pas si éloignée de cette représentation d'une pluie de perles, qui s'abattent sur lui sans « discontinuer », ne s'attrapent pas et provoquent un « bruit sourd » en tombant²⁷. Si le poète pouvait les attraper au vol, le bruit serait-il évité ? Veut-il seulement l'assourdir ou bien le suspendre ? Il y aurait peut-être le silence d'un temps linéaire qui se structurerait en tombant, naturellement : « [...] le filet coule, ils vont progressivement, les perles tombent, on ne va pas en prendre plus qu'il n'en faut, on va s'arranger pour les prendre une après l'autre [...] c'est l'une après l'autre qui tombent dans l'escarcelle, avec un bruit de perle, qui tombent dans le filet [...] » (*A*, 146). Quelque chose s'organise, mais il y a toujours le bruit des perles. Le bruit externe peut-il cesser ? Est-ce qu'enfiler les perles²⁸ permet seulement de l'atténuer ? Car même sans bruit réel, un chaos interne et d'autres sortes de « perles de réel » dérangent. Les ondes, mises en scène dans le fragment suivant, ne sont pas vues, mais elles sont ressenties. Ici, les « ondes cérébrales » le gênent et c'est aussi la mise en forme qui paraît être la solution préconisée : « Il faut donner corps, qu'il y ait au moins des corps, comment donner corps à des masses d'ondes invisibles inaudibles

²⁷ Dans les autres fragments qui mettent en scène les perles, il est aussi question de leur sonorité, de leur ininterruption et de leur agression. Elles sont toujours des « perles de réel », mais elles sont aussi des « perles d'hystérie » impossibles à « immobiliser » et à « retenir » aux pages 76 et 77. Cette image enrichit d'ailleurs notre étude du concept de réel ; le réel excessif, qui n'arrête pas de passer et de parler, a effectivement quelque chose d'« hystérique » et l'esthétique totalisante mime cette hystérie dans ses logorrhées, dans ses répétitions ainsi que dans ses récurrences thématiques, lesquelles peuvent certainement être envisagées comme des sortes d'obsessions.

²⁸ Nous avons parlé plus tôt de cette action d'« enfileur des perles » que fait le poète. Ajoutons que c'est aussi une expression figée, ancienne, qui signifie perdre son temps, ne rien faire. Cela peut renvoyer à un geste répétitif. L'image concerne peut-être aussi le temps qui passe.

inconsistantes aérées distancées, elles produisent des ondes cérébrales [...] il y a eu une *monstrueuse* exagération cérébrale. » (*A*, 146-147) Nous rencontrons une fois de plus la dichotomie entre la monstruosité, liée à un excès et à un désordre, et la nécessité de lui donner un support qui puisse l'organiser, une structure conçue entre autres grâce aux énumérations, listes et séries – ou à leurs formes hybrides. Dans les extraits que nous avons sélectionnés, le sujet semble attaqué de toutes parts par les bruits. La tête est peut-être la « machine » qui contient tous ces instruments de musique, ces perles qui tintent et ces ondes qui interfèrent entre elles.

Les noms sonnent aussi dans la tête. Les énumérations deviennent peu à peu un rangement, un espace de classification pour tout ce qui menace le silence. La mise à l'écrit de ces noms semble les extérioriser, les rendre sonores ailleurs que dans la tête du sujet – sur la page, dans la tête du lecteur – et les rendre moins envahissants. Le texte lui-même propose dans un de ses fragments l'hypothèse éloquente d'une évacuation libératrice des noms, lesquels étant ici distingués, pour une rare fois, des mots :

Les noms sont hantants, me hantent. [...] Je dois ranger tous ces noms qui me hantent. Je ne sais pas à quoi ils servent, je m'en sers, ils sortent instinctivement sans avertir, ils proviennent d'un fond où ils ne trouvent pas le sommeil, où ils continuent à bouger, à tourner en essayant de s'agglomérer à des termes usuels, utilisables, à des phrases, à des morceaux de phrases, ils ne veulent pas rester seuls en eux-mêmes dépourvus de toute attache, il faudrait que je les attache, qu'ils ne viennent plus d'eux-mêmes se glisser dans les phrases au beau milieu des phrases que je suis en train de prononcer mêlés à des mots normaux, bien glissés, bien à l'intérieur des mots normaux comme s'ils venaient de la même profondeur [...] Je ne veux pas les enregistrer [...] comme si tout ce que je disais ne servait qu'à mettre en relief des noms. (*A*, 74-75)

Dans l'esprit de Tarkos, les noms dérangent parce qu'ils sont particuliers, précis, non généraux, moins fréquents et qu'ils entrent avec plus de peine dans son discours, dans son « flot continu des paroles » (A, 75). Le nom est contenu dans le grand ensemble des mots, mais sa fonction d'identifier quelqu'un ou quelque chose semble angoisser le poète, qui ne peut incorporer tous les minéraux qui composent le « monde » (A, 185) ou tous les pays qui font « le monde entier » (A, 203-204) dans ses phrases. C'est pour cette raison qu'il multiplie la fabrication d'unités dans lesquelles il « attache » (car « ils [sont] dépourvus de toute attache » [A, 74]) ensemble ces noms qu'il trouve moins « normaux » (A, 75) grâce à l'énumération, à la série, à la liste. Elles gèrent donc le bruit constant et classent les noms qui occupent l'esprit continûment.

Ce qui désigne la liaison des ensembles apparaît souvent dans la chute de l'énumération. « Des châtaignes, des noix, des mangues, des pamplemousses, [...], des échalotes, des courges, des oranges, des poires, des pistaches, des grenades, des avocats, des litchis, des bananes *font un hiver.* » (A, 50) Ou bien « [...] boeuf, pâtes ; moules, frites ; saumon, champignons ; crêpes, donne un hiver, est un hiver, est tous les repas un hiver, *donne un hiver.* » (A, 73) Dans les deux cas, la somme des aliments qui ont été consommés pendant la durée de l'hiver est répertoriée. Si le sujet ne peut contrôler l'hiver, son imprévisibilité, le temps qu'il dure ou le degré de désordre qu'il provoque, il peut au moins avoir accès aux fruits, légumes et repas qu'il a mangés pendant *un* moment. Dans ce temps hivernal qui fuit et vole, tout ne lui échappe pas.

Les énumérations les plus diverses s'accroissent ainsi dans *Anachronisme*. Elles semblent compulsives, comme les répétitions des mêmes phrases et des mêmes idées le sont ; l'échappement du temps provoque-t-il un sentiment d'angoisse qui pousse à tout retranscrire le plus rapidement possible ? Ce n'est pas le temps de faire des phrases complètes qui formeraient une prose au développement plus linéaire et structuré. Le temps ambiant n'offre que la possibilité de juxtaposer, de mettre entre virgules, de s'essouffler et de fragmenter. Quelque chose se perd et s'absente, mais le texte, les chaînes de mots, sont conservés. Elles sont encadrées. Un certain ordre peut malgré tout être préservé dans le désordre.

Les cohérences thématiques, spatiales ou conceptuelles des énumérations de Tarkos ne sont, par contre, pas toujours faciles à dégager. Espitallier écrit qu'« [i]l y a toujours un secret de la liste et le secret toujours fait lien. Énumérer, c'est rechercher la clef dans le fouillis des langues. Vider son sac. Fendre la foule. Dénuder le secret de la chose et rechercher l'objet perdu²⁹ ». Nous ferons dans le prochain chapitre l'hypothèse que Tarkos, dans la totalisation qui prend place dans *Anachronisme*, cherche à retrouver une jonction temporelle et à combattre le sentiment de désordre et de dépossession éprouvés lorsqu'on sent que sa vie s'achève.

Nous proposons que « l'objet perdu » qui est recherché chez Tarkos est multiforme. En se brouillant, les repères temporels voilent l'identité du sujet. Énumérer permet peut-être de refaire la jonction identitaire du sujet. Le sujet poétique

²⁹ Jean-Michel Espitallier, *Caisse à outils, op cit.*, p. 200. Remarquons qu'Espitallier laisse entendre qu'il y a un rapport d'équivalence entre l'énumération et la liste.

trace et accumule des fragments de langue, du monde et de sa mémoire, mais, ce faisant, ce sont ses propres contours qu'il dessine :

Quel dessin laissé par les verbes, par les verbes inscrits dans la suite³⁰, par tous les évènements ? Tous les verbes, tous les évènements, tombent, glissent, se mettent à leur place, trouvent une passe, donne un dessin, cela me donne une figure, je ne suis pas absent, cela forme, le tri, une figure de moi, la meilleure figure de ce que je suis [...] cela est un mécanisme, il y a des mécanismes comme il y a des passages à l'acte, une tuerie, un massacre [...] d'un assassinat prémédité, organisé, préparé, pratiqué, comme il y a des pratiques, des pratiques collectionneuses [...] entre les lignes on peut voir apparaître un visage, mon visage, des lignes forment le dessin d'un visage qui apparaît en filigrane. (A, 61-62)

Les dessins chez Tarkos ne sont donc pas seulement des cartes, des schémas, des tableaux qu'il esquisse, ce sont aussi ceux laissés par ses « suites », qu'il commande et qui délimitent sa figure, une de ses figures potentielles. Non seulement cela lui donne un « visage », une identité, mais cela fait aussi en sorte qu'il existe (« je ne suis pas absent »). L'extrait apporte aussi un autre éclairage sur l'acte poétique de totaliser : la pratique implique le « tri » et la « collection », lesquels accroissent la présence, la figure de soi, ou bien empêchent qu'elles s'effritent.

La peur récurrente de ne pas tenir ou de ne pas être supporté devient une obsession dans *Anachronisme*. Les procédés qui trient et font la collection de rencontres, souvenirs, mots, « attachent » le sujet, et ils lui garantissent aussi un support sur lequel « reposer ». Tarkos reprend ce motif récurrent :

Mélanger, presser, malaxer, tourner, touiller, écraser, compresser, cercler, ficeler, compacter, serrer, fondre, intégrer, introduire, faire tenir ensemble, rameuter, ramasser, coller, agglutiner. Je repose, sur quoi je repose, c'est quoi ça

³⁰ Le bloc qui précède est justement une succession de verbes placés en ordre alphabétique : a, b, c, d, e, f et g. « Il abonde, accélère, [...] bafoue, bâillonne, [...], cavalcade, coince, [...] danse [...] ».

qui est ce sur quoi je repose, est-ce que c'est possible de reposer, de se reposer sur ça, d'avoir seulement ça où se reposer, d'être capable de rester en repos sur ça, de pouvoir tenir en étant reposé sur ça, je dois bien reposer sur ce sur quoi je repose, j'ai bien une existence reposée [...]. (A, 192)

Lorsque Tarkos évoque le besoin de « faire tenir ensemble » ou d'être supporté, il manifeste une volonté de mise en ordre. Pourtant, à l'intérieur même des ensembles, nous avons suggéré qu'il n'y avait pas toujours de jonctions et de liaisons, mais qu'elles naissaient aussi par réseaux de récurrences. Dans cette optique, ce que fait Tarkos n'est pas un classement organisé – comme Perec dit de Sei Shônagon qu'elle ne classe pas, mais qu'elle réitère quelque chose, liste après liste :

Sei Shônagon ne classe pas ; elle énumère et recommence. Un thème provoque une liste, de simples énoncés ou d'anecdotes. Plus loin, un thème presque identique produira une autre liste, et ainsi de suite ; on aboutit ainsi à des séries que l'on peut regrouper ; par exemple les « choses » émouvantes (choses qui font battre le cœur, choses que l'on entend parfois avec plus d'émotion qu'à l'ordinaire, choses qui émeuvent profondément) ou bien, dans la série des « choses » désagréables :

Choses désolantes

Choses détestables [...]³¹.

Dans ses *Notes de chevet*, l'écrivaine japonaise de la fin du onzième siècle compose une centaine de listes, qui ont des allures de réflexions, mais qui, par leur caractère schématique, ne proposent pas une pensée complètement linéaire. Les listes sont plutôt des fragments de pensée que l'on écrit en rafale dans un cahier, comme pour recenser ses journées. Cela les unifie, comme une série de choses en apparence disparates réunies sous un thème. André Beaujard, qui traduit les *Notes de chevet* de Shônagon et en signe la préface, explique qu'elles relèvent des *zuithitsu*, un genre

³¹ Georges Perec, *Penser / Classer*, op. cit., p. 163.

d'écriture proche de l'« esquisse » :

Les *sôshis*, comme les *nikki*, sont des écrits intimes ; mais, à la différence des journaux, ils ne respectent pas d'ordre chronologique ni, d'une manière générale, aucun plan. Le mot *zuithitsu*, qui sert également à les désigner, signifie littéralement « au courant du pinceau » ; il s'agit en effet d'esquisses dont l'auteur a jeté sur le papier, « en laissant aller son pinceau », toutes les idées, les images, les réflexions qui lui sont venues à l'esprit, et c'est bien ainsi, d'après Sei elle-même, qu'elle écrivit ses « Notes »³².

Shônagon peut tout autant faire la liste d'étangs (« L'étang de Katsumata, celui d'Iware. L'étang de Niheno. Il est bien amusant, quand on va au temple de Hase, d'y voir les oiseaux aquatiques s'envoler sans cesse avec bruit. / L'étang de Mizunashi. [...]»³³ ») ; que celle de « Choses rares » (« Un gendre loué par son beau-père. / Une bru aimée par sa belle-mère. / Une pince à épiler, d'argent, qui arrache bien. / Un serviteur qui ne médit pas de son maître. [...]»³⁴ »). Par leur nature non hiérarchique, non systématique et ébauchée, les listes de Shônagon nous font parfois penser aux listes énumératives de Tarkos dans *Anachronisme*. Ce dernier pensait peut-être aussi qu'il avait avec elle une certaine complicité, car dans une de ses listes qui fait l'inventaire de ce qu'il a « volé » (*pendant* ou *à l'hiver*), il nomme la poète japonaise :

Un bouquet de chrysanthèmes roses, un bouquet d'œillets rouges, un bouquet de renoncules blanches, un bouquet de roses roses, un bouquet de tulipes rouges, un bouquet de fleurs jaunes, une plaque de signalisation ferroviaire Trouville-Deauville-Cherbourg, un livre de Sei Shônagon, un livre de photographies de Martin Parr, [...] cinquante-deux francs sur la table d'un bar,

³² Sei Shônagon, *Notes de chevet*, trad. et préf. A. Beaujard, Paris, Gallimard / Unesco, coll. « Connaissance de l'Orient », 2011, p. 19.

³³ *Ibid.*, p. 72.

³⁴ *Ibid.*, p. 96.

une casquette, une étoile de mer [...] cinq cartes postales de Paris, un gâteau aux carottes est ce que j'ai volé l'hiver [*sic*]. (A, 52-53)

À partir de ce « livre de Sei Shônagon », il reconstitue deux listes : celle des « choses qui ont une grâce raffinée pour sei shônagon » et celle de quelques « choses désolantes », telles qu'on peut les lire dans ses *Notes de chevet* (A, 152-153). Outre l'effet itératif de leurs listes et de leurs thèmes, qui produit dans les deux cas une ordonnance du livre, Tarkos partageait avec Sei Shônagon une pratique de la liste liée à une ambition de totalisation du quotidien, de l'extraordinaire et du banal.

Forme hybride, l'énumération chez Tarkos est, selon ses propres termes, parfois une série, un tri ou une collection. Elle se rapproche généralement de la liste présentée formellement à l'horizontale. C'est ce qui les unit qui nous intéresse : elles visent à totaliser à petite et à grande échelle ; au terme des totalités qui se succèdent, une masse assez vertigineuse d'éléments est accumulée. De plus, les énumérations ne sont pas infinies, elles ont un terme, qu'il soit prévu ou bien défini en cours de route. Ce qui n'empêche pas qu'elles soient reprises plus tard. On peut se demander si les énumérations et les listes sont des formes fragmentaires, car le fragment est une forme discontinue. Par l'addition, Tarkos totalise de façon différée. Comme c'est le cas chez Sei Shônagon, Tarkos reprend des listes *plus tard* et les refait, sans égard aux répétitions ainsi créées. Ce faisant, tous deux fragmentent les unités mêmes de leurs listes. À la limite, ils en font plusieurs versions, ce qui évite de devoir leur mettre un terme, de trop organiser la collection qui est en cours.

Tarkos affirme néanmoins, dans un poème de *Morceaux choisis* intitulé « La

liste » (*MC*, 22-23), que ses listes ne sont pas pour autant « infinies ». Il écrit qu'il souhaite « concevoir un petit recueil sur la liste », « la liste des choses » et qu'il « commencer[a] par les choses connues comme la terre, les océans, le soleil, la mer, les nuages, les coquelicots, les étoiles, les immeubles et les avenues ». Il énonce une idée importante, soit que la liste permet de ranger durablement des choses grâce à leurs noms : « J'y mettrai les très grandes choses, qui ne rentreraient pas sinon, du fait de leur grande taille, et je mettrai leur nom. Ainsi elles pourront entrer. » Grâce à leur nom, les choses sont à leur « place » et ne peuvent pas « s'échapper ». Cependant, le défi est de ne pas « en oublier ». La liste range les noms qui sont « hantants » (*A*, 74) et, selon ce que Tarkos écrit ici, elle offre un ordre rassurant qu'il souhaite pérenne. « La liste », qui est en somme un souhait de listes, se termine d'ailleurs sur trois points de suspension, signifiant que tout est à venir, que rien n'est encore accompli ou *fini*.

L'énumération présente, selon Perec, une tension entre « l'exhaustif » et « l'inachevé³⁵ ». Il y a des limites, des seuils, à la pratique de l'énumération, comme il y en a à celle de la totalisation. Ce que la liste énumérative permet est de développer une méthode d'organisation et de classification écrite en même temps

³⁵ Georges Perec, *Penser / Classer*, *op. cit.*, p. 163.

qu'un mode d'observation particulier³⁶. Tarkos fait même la liste des quantités encore indéterminées d'éléments, de choses, de personnes qu'il lui reste à recenser dans l'écriture :

Le nombre d'images dans un rêve
 Le nombre de paroles insignifiantes
 Le nombre de touchers
 Le nombre de maisons fermées à clé la nuit
 Le nombre d'obstétriciens
 Le nombre de batraciens
 Le nombre de particules élémentaires
 Le nombre de conneries que j'ai encore
 le temps d'écrire dans ma vie avant qu'elle ne soit finie.
 (B, 9)

Le seuil, la limite ultime du nombre de listes, de l'envergure du projet de totalisation, c'est finalement le temps que la vie nous laissera pour les accomplir.

7.3 Faire des « carrés » et des « caisses » pour voir

Les énumérations et listes chez Tarkos se présentent sous forme de fragments ou de blocs qui contribuent à l'édification de l'esthétique totalisante et, par leur caractère irrégulier et inachevé, instaurent une dialectique entre ordre et désordre. Les formes textuelles carrées des poèmes dans les livres *Carrés* et *Caisses* ont un effet comparable. Nous interrogerons leur présence souvent idéalisée dans l'œuvre de

³⁶ Dans *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Anne-Marie Christin cite Jack Goody sur les listes (*La Raison graphique*, Paris, Minuit, 1979, p. 191) : « La liste apparaît comme une forme caractéristique des premiers usages de l'écriture ; l'importance prise par ces listes est l'effet en partie des besoins d'une économie et d'une organisation étatique complexes [...]. Une activité comme la mise en liste, difficilement envisageable dans les cultures orales, est de celles qui ont favorisé le développement de l'histoire et des sciences d'observation ainsi que, à un niveau plus général, la recherche et la définition de schémas classificatoires. » (Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2009, p. 48.)

Tarkos et les rôles qu'elles tiennent dans son esthétique. Tarkos joue avec la visualité des poèmes et l'on peut raisonnablement penser que ce traitement formel s'inscrit dans une série d'influences. Pensons au « Coup de dés » et à sa « constellation³⁷ » visuelle qui occupe tout l'espace blanc de la page, lequel devient central dans la réalisation de sa « partition » poétique ; ou bien à l'inspiration des affiches publicitaires sur la poésie dadaïste (la typographie, l'union du pictural et du message) ; ou encore aux propositions graphiques et typographiques élaborées de la poésie spatiale et concrète (Pierre et Ilse Garnier), pour ne nommer que celles-ci.

Avec la pâte-mot, les bâtons et la compote, les carrés sont considérés par le poète comme faisant partie des formes textuelles poétiques qui lui sont propres. Il les décrit dans l'entretien avec Christoffel après avoir affirmé que le « tas carré » était « plus contraignant » :

C'est plus contraignant parce qu'un tas va naturellement plus vers le rond, un tas « pâté », un tas de compote, et que, d'un coup, en lui disant : non, tu ne vas pas prendre la forme ronde, tu vas prendre la forme carrée. Alors, j'ai une série de poèmes qui s'appelle carrés et une série de poèmes qui s'appelle ronds. J'ai donné la forme de carré et la forme de rond. Et il y en a un autre qui a la forme d'un bâton ; alors il faut le rallonger beaucoup [...]. (*EDC*, 370)

Nous avons vu que plusieurs livres présentent des fragments de formes rectangulaires irrégulières (*Processe*, *Anachronisme*, *Le Signe* =), que nous avons aussi désignés, à partir du terme de Tarkos, comme étant des « blocs ». Les poèmes de *Carrés* et *Caisses* s'en distinguent à deux égards : les poèmes sont de formes carrées – dans le

³⁷ « UNE CONSTELLATION / froide d'oubli et de désuétude / pas tant / qu'elle n'énumère / sur quelque surface vacante et supérieure / le heurt successif / sidéralement / d'un compte total en formation / veillant / doutant / roulant / brillant et médiant / avant de s'arrêter / à quelque point dernier qui le sacre / Toute Pensée émet un Coup de dés » (Stéphane Mallarmé, « Un coup de dés », *Œuvres complètes*, p. 477.)

cas de *Carrés*, ils sont parfaitement symétriques, les quatre côtés sont égaux ; dans le cas de *Caisses*, il y a parfois une ligne de trop ou une ligne partielle à la fin – et, bien qu’ils soient de grandeurs différentes, ils sont au centre d’une page blanche et ne sont pas juxtaposés les uns aux autres. Néanmoins, Tarkos va tout de même associer le « bloc » au carré, ainsi qu’à la « machine », que nous avons plus tôt vue comme étant une analogie de la tête : « Quand la machine tourne, la machine vibre. Quand le carré est en marche, le bloc veut quoi ? Le bloc vibre. [...] où le carré va-t-il ? Le carré ne va pas, la machine est en marche, le carré tremble. » (*CR*, 76) Le « bloc », même dans son irrégularité formelle, assure un ordre minimal du fait qu’il fragmente et divise : « Avec la forme du bloc on comprend mieux [...] Les blocs sans sens grossissent » (*S*, 67) ; ou bien, écrit-il aussi : « des paroles écourtées pour ordonner » (*S*, 68). Dans l’esprit du poète, c’est le bloc carré qui offre la visibilité maximale, comme il l’énonce dans cet extrait auquel nous avons déjà fait référence :

La forme est claire. Les phrases
sont claires. Je suis clair. Il fait
jour. Le carré est clair. Le ciel est
clair. La clarté chasse la pénombre.
La pénombre est sans forme. La
forme est claire. Les choses sont
là. Le jour éclaircit, les phrases
éclaircissent, le carré est clair. Il
fait jour. Les choses sont claires.
Les choses sont là. La clarté est là.
(*CR*, 71³⁸)

Nous avons fait l’hypothèse que, chez Tarkos, les notions de clarté et de vérité étaient

³⁸ Bien qu’ils ne soient pas identiques, nous reproduisons le plus fidèlement possible la découpe des carrés « parfaits » de Tarkos.

nouées ; la plus simple interprétation est que, si cela est clair, cela est peut-être plus intelligible et donc plus près de la vérité. Est-il possible que la clarté visuelle soit un gage de clarté énonciative ? qu'en exposant une dimension visuelle du langage, le message même de ce dernier paraisse plus nettement circonscrit ? Bien qu'il ne faille pas perdre de vue que Tarkos usait abondamment de formes fragmentaires, il semble se soumettre à une contrainte formelle plus stricte dans *Carrés* et *Caisses*. De plus, on peut se demander s'il s'agit de vouloir atteindre une dimension sensible par le visuel, lequel est *a priori* hors de la portée de l'écriture. Les contours carrés de l'écriture offrent à celle-ci une « clarté » supplémentaire. « J'essaye [...] de dire les choses *très clairement* et de dire des choses très importantes *le plus clairement possible* pour que ça fasse un effet, un effet important [...] », dit-il encore à Christoffel (*EDC*, 388). Il parlera d'un effet « vital », signalant une fois de plus sa foi dans la portée de la poésie. L'« effet » escompté passe par un ensemble de procédés contribuant à la clarté générale, ensemble qui comprend la stratégie graphique appliquée par les carrés, laquelle produit un « effet » plastique – c'est-à-dire extralinguistique. Dans « Le Poème de dehors », nous l'avons évoqué, il est question du « dehors [qui] entend tout » (*O*, 163), « parle » (*O*, 164), et qu'il serait possible d'articuler grâce à la plasticité de la pâte-mot car, affirme-t-il, « [p]lastiquement, c'est possible. » Le poète a le pouvoir de mettre la langue, la matière de ses pensées, dans des listes ou dans des figures géométriques pour que sa totalisation soit soutenue, entendue et vue. Pour Tarkos, la forme géométrique est « fermée », « assise » et « bien fixée » (*S*, 151).

Dans *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Anne-Marie Christin explore

des « modes de communication » qui « repose[nt] » « sur la « vue³⁹ » et s'intéresse plus spécifiquement aux dimensions visuelles et spatiales de la littérature comme les idéogrammes, les affiches et les illustrations. Elle se penche sur les calligrammes du *Glossaire* de Michel Leiris, qui se distinguent de ceux d'Apollinaire par leurs formes qui sont moins figuratives, et par leur tendance à réifier la parole : « personne ne parle en [eux] : il[s] offre[nt] un état d'objet à la parole⁴⁰ ». Si Tarkos a aussi pratiqué une forme renouvelée du calligramme (il donne des titres à ses « calligrammes », mais il s'agit d'illustrations plutôt que de poèmes visuels), il a aussi tenté de faire des rapprochements avec les affiches (*Oui*) dont il a souligné l'efficacité. Christin rappelle d'ailleurs la vocation « d'efficacité » des affiches, reconnue dès le sixième siècle :

Dès que, grâce à l'imprimerie, elle [l'affiche] eut atteint une diffusion qui dépassait de beaucoup, et en ayant une plus grande efficacité, celle du « criage », le pouvoir s'en empara, et toute information que l'on voulait convaincante se communiqua de préférence par l'intermédiaire de ce support⁴¹.

Les carrés chez Tarkos n'ont pas la valeur d'un langage autonome réifiant qui aurait une visée « picturale », même s'ils offrent une « efficacité » visuelle similaire à celle de poèmes graphiques plus près de l'affiche. Tarkos ne remplit pas ses carrés de lettres aléatoires, de phonèmes ou du même mot recopié en série, comme on a pu le

³⁹ Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 7.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 267.

⁴¹ *Ibid.*, p. 277.

voir dans la poésie spatialiste et concrète des poètes Pierre et Ilse Garnier⁴². Le contenu des carrés est changeant d'un poème à l'autre et ce contenu est essentiel pour pouvoir mesurer le réel potentiel d'efficacité de la forme, qui n'est pas qu'extralinguistique. Il existe sans aucun doute des « affinités sémantiques⁴³ » entre la forme carrée et le contenu des poèmes chez Tarkos.

Encore davantage que la liste et l'énumération, le carré a une fonction de régulation de la parole. Il offre d'abord la garantie de ne jamais déborder la page et les « bords » du carré. Pour Tarkos, les « bornes » et les « bords » sont des « ordres » qui protègent aussi contre les « oscillations » (*S*, 101). Le carré donne aussi une limite aux combinatoires, c'est-à-dire qu'il en fixe une série, jusqu'à ce que la forme se « ferme » pour donner le carré parfait ou presque parfait. Le fonctionnement énonciatif des carrés est souvent le même dans les deux livres : la première proposition est l'idée maîtresse du poème qui sera reprise sous diverses variantes et, parfois, elle va même réapparaître dans la chute du carré, le clôturant doublement. Pour en donner un exemple, dans ce carré d'assez petite taille, Tarkos parle de la durée de l'existence – qui est l'idée qui amorce et conclut le poème. Les quatre autres phrases au centre en sont des variations qui, tout en amplifiant le caractère éphémère de l'existence, ajoutent l'idée que l'existence correspond à une forme de « tenue » :

Pendant ce temps tu existes.

⁴² Voir l'essai synthétique du fondateur du spatialisme Pierre Garnier, *Spatialisme et Poésie concrète* (*op. cit.*). Plusieurs de leurs poèmes ont des formes rondes ou carrées, pensons au carré intitulé « Cinéma » dans *Prototypes, textes pour une architecture* (André Silvaire, « Spatialisme », 1965) : le mot cinéma est reproduit successivement, sans espace, avec la même typographie ; le dessin produit un motif qui donne l'impression qu'il y a des mouvements dans l'axe diagonal du carré.

⁴³ Anne-Marie Christin, *L'Image écrite...*, *op. cit.*, p. 331.

C'est le temps pendant lequel tu existes. Le temps pendant lequel tu tiens, le temps qu'il tienne et tu es. Il te tient pendant tout ce temps avec lui. Il tient tout ce temps. Pendant ce temps, tu existes.
(CR, 45)

Tarkos crée ainsi une dynamique entre la *caisse* de résonance, l'intensité de la parole (son flot, ses combinatoires) et une structure assez stable donnée par la fabrication poétique, laquelle rend « formelle » la pâte-mot, tout en augmentant son intelligibilité. Si l'ordre parfait est impossible, les caisses sont des contenants qui permettent de faire le tri ; un poème par caisse à la fois – nous pourrions même dire un thème par caisse.

Les poèmes de *Carrés* alternent entre des propositions très littérales, limpides et simples comme « Je suis une personne équilibrée » (CR, 56) ou bien « Je suis assis sur une chaise » (CR, 64), et une quantité importante de propositions beaucoup plus impressionnistes et nébuleuses, comme celle-ci : « Ceci dit en déplaçant sur le devant la plus grande masse en la faisant pivoter sur son angle de gauche pour pouvoir la pousser sur le devant et forcer sa face présente à pivoter pour montrer le côté en renversant la plus petite masse sur le côté [...] » (CR, 78). Difficile de savoir ce qui bouge et pour quelles raisons ces manipulations ont lieu. À un autre moment, il est question de quelque chose qui va probablement « apparaître » dans le « lot » et dans le « continuum » (CR, 67) et, plus loin, qui « essaie d'apparaître » puis qui « est » finalement « là » à la fin du carré (CR, 77), sans jamais que l'on dévoile ce qui aura

émergé avec autant de difficulté.

Dans *Caisses*, des poèmes sur des sujets aussi banals que d'avoir des cheveux sur la tête (C, 28) ou aussi bon enfant que de posséder une « voiture amie » (C, 29) côtoient des carrés d'un registre plus grave, qui traitent de la mort (C, 6, 16, 40) ou de la décision de « continuer de vivre » (C, 14). Ces poèmes retiennent davantage l'attention, comme ceux qui mettent en scène des figures récurrentes de l'œuvre comme les tuyaux (C, 52) ou le débordement (C, 8).

Carrés et *Caisses* montrent tous deux une prédilection pour les poèmes réflexifs qui cherchent à communiquer des perceptions et des états dont l'expression est chaque fois circonscrite au carré ou à la caisse. Les formes carrées procurent l'avantage de retenir la logorrhée du poète, une stratégie qui n'offre pas que des bienfaits. Le contre-pied de la sensation de clarté, de celle d'être « bordé » et trié est la perte de liberté que le sujet ressent. Nous avons signalé plus haut les caractéristiques associées à la « monstruosité » du réel chez Tarkos. Un des poèmes de *Caisses* porte justement sur le débordement du « dehors [qui] est monstrueux », qui se répercute dans la tête du sujet :

Tout est totalement monstrueux ma face collée à manger est monstrueuse à pommeaux à trous à volonté à s'accrocher à tout s'accrocher est monstrueuse ma bouche ouverte est dégueulasse des ronds d'yeux liquides sont monstrueux [...] tout est monstrueux ce qui sort des oreilles et des yeux s'échappe dehors est dégueulasse déborde dehors c'est dehors débordé [...] c'est dehors pense dehors qui pense tout me sort par le nez et par les oreilles dehors a débordé a tout préparé est bien installé pense tout est tout installé tout est dégueulasse débordant dehors pense monstrueusement je mange dehors monstre. (C, 8)

Comme dans *Le Train*, Tarkos exprime une peur de se déverser et d'« envahir tout » (T, 228). La plupart des orifices du corps, « bouche », « yeux », « narines » et « oreilles », sont envisagés comme des trous béants qui pourraient laisser filer le sujet. D'une certaine manière, la caisse est une compensation formelle d'un excès « de soi » qui semble *a priori* ingérable. Le titre *Caisses* met en lumière la fonction d'entreposage des poèmes carrés ; le contenant tridimensionnel sert au rangement, à la mise en ordre, au transport même – la caisse est aussi une forme de « carton » (C, 33). Tarkos renvoie une fois de plus à la visée poétique du support alors que le poème devient un objet qui doit supporter une idée, une pensée, le corps même du sujet parlant. La caisse n'empêche pas la totalisation, car elle la distribue dans diverses unités qui discontinuent la parole à tendance logorrhéique. Elle *divise pour unir*.

Autrement dit, la forme n'est pas seulement un contenant, elle crée une dynamique rythmique et formelle. Si l'énergie verbale chez Tarkos accomplit une

forme de totalisation, que l'on perçoit dans la densité de la prose, la répétition, le calcul des blancs (qui restent modérés), les procédés qui la divisent et la mettent en forme atténuent les sentiments hystériques exprimés (de débordement, de fuite). Car, si la bordure de l'être fend, c'est aussi, selon Tarkos, la « conscience » qui fend : « Le sentiment constant de la conscience [...] ce qui borde, ce qui dit maintenant tu dors, tu peux dormir, tu es en train de dormir » (*S*, 109). La conscience borde et dit, elle accompagne le sujet, elle est mobile. Dans cette logique, si le sujet déborde, il perd sa capacité d'être conscient et c'est alors que la structure du carré et de la caisse devient peut-être une substitution partielle, artificielle, palliant le désordre provoqué par la perte de sa conscience (qui doit ordonner l'être) ou bien par les nombreuses fêlures de la parole, de la perception, de la pensée. Ainsi, la présence du carré chez Tarkos n'est pas un jeu formaliste sans implication sémantique dans l'économie de l'œuvre.

Nous avons évoqué le fait que la forme textuelle présente un ensemble d'avantages, dont celui d'être « clair ». Cette valorisation ne vient pas sans un lot de désavantages. La liberté de parole et de pensée est tout aussi valorisée dans l'œuvre et elle s'oppose parfois au carré fermé, stable et solide qui apporte un sentiment de confort. Tarkos décrit à plusieurs reprises des états d'oppression, d'étouffement ; il est justifié de se demander si ces états ne proviennent pas entre autres, paradoxalement, du caractère fermé des carrés poétiques. Et si un des effets de la « limpide carrure » était de provoquer l'envie d'en « sortir, sortir » (*CR*, 53) ?

Et tout sera *simple et clair* comme une phrase

qui se déroule et trouve son souffle, simplement, effectivement, continue, sans aller plus loin, sans partir, sans s'échapper, se perdre ou mourir, une phrase qui se déroule et reste, ne s'arrête pas, ne part pas en marges, en écarts, en déroutes à gauche ou à droite, qui reste d'une *limpide carrure*, montée de mots centrés, engrenés et pleins, sans butée, sans arrêt, ou contrepoids, sans que d'un mot au sens un peu flou ne naisse un léger décollement, qui reste sur ses pieds, marche d'un pas après l'autre, d'un pas clair, simple et rythmé, d'une marche sûre, retenue par des bords droits sans restes.

(CR, 48)

Le poème, fait d'« une phrase », « performe » avec cohérence le souhait formulé en étant bien retenu entre les « marges » « gauche » et « droite » du carré, ses « bords droits sans restes ». Même si le poète ne veut ni « butée » ni « arrêt », ceux-ci constituent des impératifs formels qui permettent la fabrication même des carrés. C'est potentiellement cette division en différents poèmes unitaires qui donne un semblant d'ordre psychique. Car, selon Tarkos, « [l]e poète est fait pour arriver à un deuxième, puis un troisième poème... C'est la différence entre le poète et le fou : le poète est celui qui arrête le poème. » (EBV, 360) Le carré offre une certitude matérielle, concrète et visible dont la fixité rassure, alors que la peur que l'« endroit » s'échappe (CR, 60) existe, que le mot ne tienne pas nécessairement ou que le « flux » (de la parole ?) « rencontre un obstacle » (C, 25). Le carré devient un support plus fixe, un « garde-fou » : « On ne peut pas tomber, on a des rampes, des assises, des gardes-fous, on ne tombera pas [...] » (CR, 43).

La clarté du carré « chasse la pénombre » « sans forme » (CR, 71). Dans un poème de *Caisses*, qui met en scène un corps se déformant sous la tombée d'une « nouvelle qui [lui] coule sur la tête » (une « vérité »), la « pénombre » est associée à « l'excès » : « la démence la déformation la démonologie l'immodération la mentalité la déformée la démodable l'idée l'indéformable l'écoulement les traits coulés la pénombre l'excès, courageusement liée à la nouvelle » (C, 26). Ce n'est pas que le carré qui oppresse potentiellement, l'agression vient aussi de l'extérieur, ici sous les traits d'une mauvaise nouvelle qui s'oppose à toute clarté, à tout ordre confortant. Elle provoque un écoulement de la tête, mimé par l'ensemble des attributs de la nouvelle qui sont unis sans virgule, dont les derniers éléments sont « la pénombre l'excès ». La tête peut donc être un symbole d'ordonnancement mais aussi, à l'inverse, le réservoir des dérèglements (« démence ») et des démons (« démonologie »).

Dans deux poèmes jumeaux de *Carrés*, le poète convoite une liberté de pensée :

Je pense [...] mon imagination s'envole, je rêve [...] au-delà des bornes de mon esprit, ma pensée s'évade, s'échappe [...] traverse la porte en bois, traverse les murs de brique et les fenêtres, passe la porte de fer, passe la porte d'acier, traverse la porte blindée [...] (CR, 39) ;

Je pense et rêve [...] mon imagination est sans bornes [...] elle n'a pas de portes et de tiroirs [...] pas de portes fermées, elle n'a pas de portes blindées, elle n'a pas de portes vitrées, elle n'a pas de portes plombées [...]. (CR, 59)

Dans un premier temps, la pensée réussit à « traverser » toutes les portes, qui sont faites de matériaux de plus en plus résistants (« bois », « fer », « acier », « blindée »).

Dans le second poème, les portes ont disparu ou bien leur existence est niée. Pourtant, on rencontre plus tôt dans un autre poème la présence du « plomb » dans la tête : « C'est que quelque chose est venu me mettre du plomb dans la tête. Ma tête est pleine de plomb. [...] ma tête a pris du plomb, ma tête est trouvée plombée » (CR, 41). Le carré enfile les formes passives, ce qui augmente l'impression d'une invasion du plomb ; « être plombé » peut signifier être handicapé par quelque chose⁴⁴. Avec les occurrences nombreuses des sentiments d'oppression, on se doute que le plomb empêche la réalisation du fantasme d'une pensée libre exprimé plus tôt. La tête se trouve minée et compromise dans ses fonctions. Dans le carré qui précède celui de la page quarante-et-un, le poète répète à cinq reprises qu'il « désire sortir ». Veut-il sortir de sa tête ? Ou du carré, qui pourrait être une de ses figures métonymiques ?

Tout porte à croire que le carré représente plus d'une chose chez Tarkos. Nous avons signalé ses fonctions ordonnantes, visuelles, énonciatives et rythmiques, mais Tarkos essaie-t-il aussi de transmettre un « imaginaire » symbolique du carré ? Le carré est chargé culturellement, philosophiquement, scientifiquement et renvoie conséquemment à plusieurs sphères de savoir. Cette polysémie devait intéresser Tarkos. Il serait d'ailleurs facile de se perdre dans les faisceaux de significations potentielles ou dans un jeu intertextuel qui n'enrichiraient pas notre lecture. Retenons le fait que le carré représente une force physique et matérielle qui a un pouvoir ordonnant. C'est ainsi qu'apparaît la figure du carré dans la Bible, par exemple, alors

⁴⁴ L'expression « mettre du plomb dans la tête » signifie faire raisonner, faire réfléchir. Ce sens s'oppose néanmoins aux deux poèmes cités qui associent la porte de plomb à quelque chose qui doit être absolument évité et traversé.

que la ville de Jérusalem « dessine un carré : sa longueur égale sa largeur⁴⁵ » : la ville est parfaite, symétrique, régulière. Dans la mythologie chinoise et pour la civilisation chinoise antique, le carré signifie le terrestre : l'espace et la Terre étaient carrés⁴⁶, alors que le ciel était rond et divin. Il est à cet égard révélateur que Tarkos, dans *Morceaux choisis*, écrive un poème intitulé « Le livre des carrés de terre » (*MC*, 48-71), un texte hétéroclite dans lequel il associe la langue à la terre : « Le terrain n'est pas trop grand pour la langue, le terrain s'agrandit et part. Alors elle parle, elle parle, les combinaisons sont très nombreuses, elles vont et viennent [...] le terrain est boueux [...] » (*MC*, 53). Plus loin, il écrit que le « terrain se rétrécit », « s'amenuise » et que les lettres manquent pour parler (*MC*, 56). Entre les fragments qui répètent que « le carré de terre s'amenuise » (*MC*, 61) ou la peur de ne plus pouvoir parler à cause de « la langue à racler [qui] fatigue » (*MC*, 63), il y a plusieurs calculs (multiplications, décompte de voyelles et consonnes, combinaisons d'onomatopées, etc.). Cela contribue à faire passer le poète pour quelqu'un qui ne fait pas que mettre ses « dents dans le sol » (*MC*, 63), mais qui calcule aussi pas à pas son terrain d'action et l'ensemble de ses possibilités.

⁴⁵ Livre de l'Apocalypse, 21:15-17 : « Celui qui me parlait tenait une mesure, un roseau d'or, pour mesurer la ville, ses portes et son rempart ; cette ville dessine un carré : sa longueur égale sa largeur. Il la mesure donc à l'aide du roseau, soit douze mille stades ; longueur, largeur et hauteur y sont égales. Puis il mesura le rempart, soit quarante-quatre coudées. – L'Ange mesurait d'après une mesure humaine. » (*Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 2052.)

⁴⁶ Philippe Sollers, « Écriture et Révolution », entretien avec Jacques Henric (1968), dans *Théorie d'ensemble, op. cit.*, p. 73. Sollers y parle de son livre *Nombres* qui est structuré en carré – il explique en quoi le carré est « l'espace, et la terre [...] la matrice du texte, sa figure de base, son mode de régulation scénique. Il contrôle les permutations des nombres qui sont touchés par l'écriture ramenée à son rythme fondamental. » Cela marque la tendance des avant-gardes de Tel Quel à reprendre plusieurs éléments de la culture chinoise.

Dans le présent chapitre, nous avons soumis l'idée que la stabilité et la fixité qu'offrent les carrés et les caisses sont des données ordonnantes dans l'esthétique de Tarkos, même si le poète exprime parfois le désir de s'échapper et de cheminer plus librement. Molle et informe, la pâte-mot est une matière logorrhéique qui *coule* (logorrhée, du grec *logos* et *rhéô*, veut dire « discours qui coule »). Même si pour Tarkos ce mouvement est plus « naturel », il lui faut border la pâte afin qu'elle soit plus claire et lisible – et, par extension, afin que le sujet se sente lui aussi bordé. Une fois qu'on a la « poussée », il faut travailler pour donner forme à la pâte : « le sens est de la bouillie, comment pourrait-il en une fois se carrer » (*S*, 30) ; car, après tout, « la gueule n'est pas carrée, la gueule, ce qui en sort, ce qui sort de la gueule ne peut être que mou » (*S*, 51). Les énumérations et les listes sont aussi des stratégies textuelles pour former et ordonner la pâte, la parole et la pensée, sans pour autant perdre la poussée, la spontanéité et la mobilité qui permettent une saisie du réel. « [O]n est trop pressé pour atteindre à l'ordonnement », écrit encore Tarkos dans *Le Signe* = (*S*, 32), comme si la seule loi à laquelle il était prêt à se soumettre était celle de ces fragmentations textuelles et formelles qui, en divisant, agencent la totalisation. L'excès poétique est contrôlé, mais le temps dont dispose le poète semble être limité ; nous nous pencherons, dans le prochain et dernier chapitre, sur l'urgence dont témoigne l'œuvre qui influence les conditions d'émergence de la totalisation.

Chapitre 8
L'hiver, la maladie du temps
et le spectre de la fin

Il n'est pas rare de rencontrer les thèmes de la maladie et de la mort dans l'œuvre de Tarkos. Lorsqu'ils apparaissent, le ton devient plus personnel et grave. Nous en avons donné l'exemple plus haut au sujet de *Caisses*, qui présente une alternance thématique entre des sujets triviaux et graves. Il arrive fréquemment que le poète exprime un sentiment de dépossession, qu'il prenne conscience que ses repères se brouillent, que sa mémoire flanche, que le temps fuit et qu'il provoque sur son passage un désordre ambiant et difficile à dissiper. L'ambition du projet totalisant peut alors sembler, dans ces circonstances, animée par des motifs beaucoup plus sombres. Ce chapitre final vise à donner un autre éclairage à l'œuvre de Tarkos en montrant que sa réalisation était aussi portée par une nécessité d'agir vite, afin d'avoir le temps non pas de *tout* dire, mais d'en dire le plus possible jusqu'à ce que le couperet tombe – que ce soit celui qui mette fin à l'œuvre ou à la vie. En abordant les sujets de la maladie, de la mort et de leurs impacts potentiels sur le projet totalisant, nous n'avons pas l'intention de nous limiter à des interprétations strictement biographiques ; il nous semble néanmoins nécessaire de ne pas perdre de vue certains événements de la vie de Tarkos qui affectèrent vraisemblablement sa santé physique et mentale. L'écriture chez Tarkos n'est pas coupée de la vie, hors du biographique, bien qu'il ne s'agisse pas d'une œuvre autobiographique pour autant. Les présences de la maladie, des symptômes physiques et de la mort doivent toutefois être mises en relation avec certains faits biographiques qui ont pu donner des motifs

supplémentaires à l'ambition totalisante¹. En 1990, Tarkos quitte un emploi de professeur d'économie et commence à se consacrer à l'écriture. Tarkos souffre dès lors de troubles dépressifs et de déséquilibres nerveux, mais il parvient malgré cela à écrire abondamment, à publier dans plusieurs revues, à en fonder et codiriger d'autres en plus de faire des « performances » et de collaborer avec des artistes. Ce n'est que le 4 novembre 1999 qu'il apprend qu'il a une tumeur cérébrale, laquelle était probablement responsable des malaises nerveux et neurologiques qui l'ont affecté pendant les dix années précédentes, employées à produire l'essentiel de son œuvre. Nous ne dresserons pas un parcours chronologique qui ferait de la date du diagnostic une fracture qui divise les textes exposant le thème de la maladie de ceux qui ont été écrits avant ou après. L'exercice nous semble vain. Notons que ce n'est pas seulement à partir des deux dernières années que le thème de la mort et la description de « symptômes » apparaissent dans l'écriture de Tarkos². Les textes que Tarkos a publiés forment une œuvre dont l'unité nous paraît résider dans son ambition totalisante.

En étudiant *Anachronisme*, nous verrons que la tentative de faire un bilan de vie se heurte à plusieurs obstacles qui entravent toute possibilité d'établir un ordre chronologique et d'attester l'exactitude des faits ou des observations. L'énigmatique figure de l'« hiver » s'immisce sans arrêt entre les blocs de souvenirs, d'événements, de pensées recensées, provoquant des effacements complets ou partiels, des *blancs*

¹ Dans les lignes qui suivent, nous renverrons à la « Notice biographique » des *Écrits poétiques* aux pages 29 à 37. Elle a l'avantage de ne pas tomber dans la sensiblerie et d'être sobre.

² Pensons aux passages sur la mort et la fin dans *Caisses*, paru en juin 1998.

sur la ligne du temps du poète.

Nous avons déjà retracé dans le chapitre précédent les moyens que prend Tarkos pour concevoir une mise en ordre énonciative et spatiale qui remédie aux sentiments de désordre. Nous allons maintenant examiner la figure de style de la répétition, qui est une des stratégies poétiques déployées afin de refaire les « jonctions » – des textes, de l'œuvre et du sujet. La répétition, tout en contribuant à la totalisation, incarne bien le caractère mélancolique de la parole ou de l'écriture qui ne veut pas toujours *laisser aller* et ne veut pas s'arrêter.

Lorsque le poète prend conscience de ses limites et faiblesses, il arrive qu'il aborde avec gravité des questions entourant la maladie et la mort. Le bref texte *Je m'agite*, dans sa plainte, expose le souhait désespéré de mettre fin une fois pour toutes à ses souffrances, annonçant peut-être une fin de la totalisation.

8.1 *Faute de temps. Désordre dans Anachronisme*

Anachronisme est le dernier livre publié du vivant de Tarkos. Plus personnel et abouti, il montre une grande cohérence avec l'œuvre qui le précède en cristallisant sa quête de totalisation tout comme les tensions qui l'animent (entre l'ordre et le désordre, la totalité et la fragmentation), ainsi que ses réseaux de thèmes et d'images. Ce pan du projet totalisant combine la remémoration de sa vie et une prise en compte du présent. La « saisie » que Tarkos effectue n'est pas méthodique. L'opération est presque celle d'un sauvetage des souvenirs et des « instants » (*A*, 117) qui sont aux prises avec « l'hiver », figure allégorique représentant la « maladie » du temps et de

la parole.

Anachronisme pourrait être interprété comme le résultat fantasmatique d'un processus d'ouverture d'un corps et d'un crâne ; une recherche de fragments d'histoire et de souvenirs qui s'y sont dessinés et s'y dessinent encore :

Je me suis ouvert les poignets, je me suis ouvert le ventre, et les bras et la taille, je me suis ouvert le front et le crâne, et la main et la cheville, je me suis brûlé les lèvres [...], il me reste des traces que l'on appelle cicatrices aux poignets, au ventre [...] ce sont des traces qui restent, qui ne se datent pas [...] je me suis ouvert les poignets et le ventre et il reste la trace sur la peau indatable de leur ouverture. (A, 136)

Il est indéniable que cette « ouverture » est l'indice d'une transparence, laquelle place le poète dans une position de vulnérabilité. Dans cette extraction d'éléments qui le définissent, peut-on lire la quête d'une jonction temporelle qui parviendrait à produire une chaîne chronologique lui étant propre ? Cela ne peut se produire que par ouvertures anachroniques : l'ordre doit être recomposé, les attaches refaites entre les différents éléments mémoriels extraits ou refoulés, car la volonté du sujet n'est pas toujours suffisante pour cueillir son passé, certains événements réapparaissent sans crier gare. Le livre de Tarkos impose au lecteur un effort de reconstruction. Une fois de plus, la prose est fragmentée en blocs denses, séparés régulièrement par un court espace blanc. Des thématiques et des images sont reprises jusqu'à la fin, créant une structure rhizomatique. Le désordre n'est donc qu'apparent. Tarkos nous invite à trouver un ordre et des liens à travers le flot de paroles et à prendre le temps de saisir ce temps.

Le dernier livre de Tarkos n'est pas seulement criblé d'anachronismes,

entendus comme des « erreurs » que l'on identifie dans sa chronologie ou d'éléments qui ne suivent pas l'ordre « normal » du temps – qui serait rétrospectif. Le découpage des blocs et les réminiscences qu'ils mettent en scène donnent l'impression qu'ils ont été suspendus à de multiples reprises et ensuite combinés aléatoirement. Malgré la discontinuité de leur progression, les reprises thématiques laissent pourtant croire que le déroulement des blocs a lieu, malgré le désordre ambiant. Les blocs d'*Anachronisme* peuvent être sommairement regroupés en différents sujets : les rencontres, l'anachronisme, les listes énumératives, les souvenirs, l'ordre et le désordre, et finalement l'hiver, le parc et la maladie qui en composent le cœur.

Une parole avide émerge d'*Anachronisme*, qui veut dire ou qui n'a d'autres choix que de dire, qui s'essouffle et artificiellement reprend ce souffle entre les blancs, lesquels sont peut-être de courts silences, ou bien de brèves absences pour se situer, soi ou sa mémoire. C'est une voix malade, écrit Tarkos :

[c]ela ne tient qu'à ma voix, en un temps mort pendant tout un temps mort, je parle, c'est ma voix qui est ma maladie, c'est ma voix qui est malade [...] Ma maladie est de parler et le guérissement de ma maladie est de parler. [...] le déversement de mes paroles est toute ma maladie, la rondeur de ma voix [...] tout ce que j'ai dit s'arrondit et s'enroule et s'enferme [...]. » (A, 48)

Dans un temps qui est mort, qui n'existe pas ou plus, la parole coule, s'enroule sur elle-même et se noue. Toutefois, à même la substance qui rend malade, il y a la guérison. C'est par la compulsion de la parole que le sujet peut trouver les jonctions recherchées. Le sujet nage dans la parole comme il nage dans sa « mémoire liquide » (A, 141), dans un « continuum d'eau » (A, 117), dans des « nappes » de pluie, des eaux dans lesquelles il ne flotte pas parfaitement. Il sort sa tête par

moments et c'est péniblement qu'il retrouve le fil temporel, qu'il arrive parfois à « remonter » les « éléments » (A, 196) de sa mémoire, comme on remonte le courant d'une rivière.

Cette tentative renvoie une fois de plus au mouvement de la parole d'un patient lors d'une psychanalyse. Une voix qui cherche à même ce qui le rend malade, un monologue fragmenté qui piétine, se répète, se contredit, défait les noeuds et qui, à travers les flots de paroles, trouve sa guérison, trouve un ordre pour reconstruire son histoire et, peut-être, une part de son identité. La voix, dans sa compulsion, déverse tout anachroniquement. Le rapport au temps et à sa propre chronologie n'est pas simple, alors que la voix devient l'outil principal de cette quête d'ordre à venir. Dès la première ligne du livre, le sujet identifie le coupable : il y a la menace constante de l'hiver qui camoufle le temps, les dates, qui « recouvre tout » de neige.

Dans un texte intitulé « Tarkos-Quintane. Le mystère nocturne », publié en 2000 dans la revue *R.R.*, Tarkos formule une définition de l'anachronisme :

Ce ne sont pas des souvenirs, c'était il y a quelques heures, je ne m'en souviens pas, c'est encore présent, je n'ai pas de souvenirs, c'est maintenant, au téléphone [...]. Nathalie écrit il neige encore après un froid terrible [...] la neige recouvrait le bac [...] *la neige recouvrait tout [...] Le passé est remonté, remonte. Il remontait déjà pour cause d'Anachronismes*³.

Tarkos laisse entendre que l'anachronisme est un phénomène qui est pour lui lié à la réminiscence. C'est un élément du passé qui refait surface dans le présent de l'écriture sans égard à une logique chronologique. Le mouvement en amont de la

³ Christophe Tarkos, « Tarkos-Quintane. Le mystère nocturne », *R.R.*, n° 2, 2000, p. 1-2. Nous soulignons.

« remontée » sous-entend que le sujet ne contrôle ni son flux, ni son ordre, ni sa durée, ni son contenu.

Il décrit ici ce mouvement en portant une attention particulière à ses répercussions physiques, comme si on pouvait tout à coup se souvenir avec *tout* son corps. En même temps que le souvenir une grande angoisse émerge et l'air se raréfie soudainement :

ça remonte, tout remonte à chaque fois qu'il y a une pression écrasante qui monte et qui descend le torse sans la respiration [...] et le torse fait remonter un souvenir exact, d'autant plus exact qu'il est pensé avec tout le tour du torse, qu'il est souvenu avec les flancs, que ce sont les flancs qui disent se souvenir, que l'image précise provient des flancs, de la trouille des flancs, de la sensation d'écrasement des flancs, qui ne pouvaient plus tirer, remonter [...] c'est un souvenir en forme de flancs, de cage, de boule, c'est la forme des flancs, de la boule qui se souvient, qui est l'acte brutal de souvenir [...] tout remonte, comme la brume en hiver de partout remonte c'est un flot continu, un flot qui ne s'arrête plus. (A, 135)

Pour une rare fois, bien qu'il ne soit pas décrit, le poète se réfère au souvenir comme étant « exact » et, vu la réaction physique qui est dépeinte, la présence du souvenir paraît cette fois-ci très vive. Tout à coup, on a l'impression que la brume se lève, que la pluie ou la neige ne tombent plus. Le souvenir ainsi dégagé apporte son lot de « brutalité ».

À quelques reprises dans *Anachronisme*, le poète intègre ainsi des commentaires à teneur réflexive qui nous informent sur ce qu'il perçoit comme étant anachronique. Prenons une des premières occurrences (A, 73-74), alors qu'il explique que « ce n'est pas chronologique », qu'il n'y a pas de « progression chronologique sur laquelle se reposer », que le fonctionnement, la « machine » ne sont ni graduels ni

successifs. Ailleurs, il parle d'une « chronologie causale » qui pourrait l' « attraper », mais qu'il déjouera par manigance (A, 90). Pourtant, dans un autre extrait, c'est le souvenir même qui contrôle la « manigance » :

J'ai un souvenir, mais je ne sais pas, je ne pourrais pas dire quand, quand il se situe dans le temps, j'ai un souvenir, c'est tout ce que je veux dire, il y a une force de réalité qui perle depuis un souvenir [...] il ne situe pas, il a cette maligne manigance de ne pas vouloir se situer pour ne pas être pris [...]. (A, 141)

Il y a de bonnes chances que la « machine » (A, 90) dont il est question figure encore la tête qui, non seulement « conserve tout », mais fait fonctionner le texte⁴. Tarkos n'adhère pas au lieu commun voulant que le contenu de la « tête », la mémoire, soit accessible en menant des fouilles de type archéologique⁵, faisant d'elles des entités stratifiées. D'après lui, une telle méthode active n'est pas un gage de réussite, car la psyché a différents modes de stockage. La réussite potentielle d'une telle atteinte « méthodique » de son passé et même de son présent est d'ailleurs entièrement

⁴ Nous avons proposé l'idée que la machine était une métaphore de la tête. Ce passage d'*Anachronisme* sur les rêves corrobore notre supposition : « [...] la machine qui fait plier les images des rêves, l'évolution de la machine à plier les images » (A, 14). Il est sûrement question du cerveau qui a la capacité de condenser une quantité phénoménale d'images et d'informations, à partir desquelles les rêves se forment, par combinaisons, assemblages, fusions, etc. Cet autre extrait, où il est question d'un fantasme de déplacement à l'intérieur d'un corps humain, est sans équivoque quant à la tête comme machine : « j'aurai la possibilité d'éclater, de partir dans toutes les directions depuis le cervelet, de faire fonctionner la machine [...] est une chape de tout ce qui est passé et a été attrapé et a été conservé, tout se conserve [...] » (A, 22).

⁵ Sigmund Freud en offre une illustration éloquent dans son interprétation de la *Gradiva* de Wilhelm Jensen (1903). Son étude nuance l'idée d'une psyché parfaitement stratifiée. Le refoulé fait obstacle à ce que l'on suppose être une fouille archéologique contrôlée. Le personnage de l'archéologue n'est pas protégé des retours du refoulé et des désordres temporels mis en actes, qui lui jouent des tours. Norbert voit le bas relief antique en rêve, sa « Gradiva », s'animer devant lui, et il l'hallucine ensuite dans les rues de Pompéi, alors qu'il prend une jeune femme, Zoé, pour son objet de fascination et de désir. C'est une autre forme de rêve, mais à l'état de veille : il fusionne l'antiquité au présent, tout en camouflant le fait que cette Zoé est une femme qu'il a connue plusieurs années auparavant. (Sigmund Freud, *Le Délire et les Rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992 [1907].)

dépendante de la santé mentale du sujet. Par ailleurs, dans la mesure où la mémoire est dynamique, mobile et inconstante, son contenu se refoule et se supprime pour réapparaître quand on ne l'attendait pas ou plus. Dans *Anachronisme*, toute fouille méthodique apparaîtrait donc stérile, car « [l]'insconscient, ce sont les temps mêlés⁶ », comme le rappelle Jean-Bertrand Pontalis dans sa préface de l'étude de la *Gradiva* de Freud. Le poète est pris dans un « hiver » qui rend malade et aveugle. Il se voit incapable de produire une totalité qui soit ordonnée et sa plainte en est teintée tout au long du texte.

« [C]ela ne fera pas le lien, cela est anachronique » (*A*, 130), écrit-il alors qu'il essaie de raconter un souvenir qui lui vient à l'esprit. Dès le début, l'exercice est voué à l'échec : « Ça ne se joint pas, ça ne fait pas la jonction, ça ne se touche pas [...] », puis il tente une amorce : « cela se passait au cœur d'une forêt dans une contrée lointaine, dans un village de vingt âmes, dans une forêt du centre montagneux du pays » (*A*, 129) ; chaque fois qu'il poursuit le récit aux accents oniriques, il répète que cela ne peut pas « faire le lien ». « Nathalie et Thierry sont venus me voir, dans cette forêt, cela ne fera pas le lien, cela est anachronique, cela ne concerne rien » : dans ce passage, les temps des verbes sont mélangés (allers-retours entre présent, passé et futur), un peu comme dans des rêves – est-ce un rêve « éveillé », une réminiscence confuse ? L'anachronisme, tel que l'énonce Tarkos, est analogue au surgissement d'un souvenir ou d'une pensée qui « ne jouxte rien » (*A*, 130). Étant sans avant ni après, tout exercice de remémoration est rendu chaotique.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

La construction « anachronique » du livre pourrait par ailleurs être envisagée comme une forme de résistance globale à l'ordre, à ses horizons d'attente et à ses conventions, forçant alors le lecteur à refaire « le lien » entre les blocs. Le poète est pris dans ce désordre temporel, bute sans arrêt contre les obstacles dressés par l'hiver qui rendent discontinu le fil de ses souvenirs et de ses pensées. Le contenu spéculaire de l'œuvre laisse pourtant croire que le poète est freiné par une résistance qu'il expérimente et qui n'a rien d'artificiel ou de construit. Mais cela est peut-être un leurre. Cette ambivalence constitue d'ailleurs une des plus grandes forces de ce texte de Tarkos.

L'hiver est la saison du *hors temps* et de l'aveuglement. Sur l'ensemble des blocs du livre, au moins une vingtaine s'y rapportent explicitement, plusieurs autres y réfèrent obliquement, comme ceux qui concernent la « maladie ». L'hiver, dans *Anachronisme*, ne vient pas après l'automne ni avant le printemps, il est en dehors de l'ordre habituel des saisons. L'hiver « dure », répète-t-il, et il peut surgir n'importe quand. Plus qu'une saison qui entraîne des températures froides (« un froid d'hiver »), des journées courtes (« la nuit est venue au milieu de l'après-midi ») et obscures (« nous ne voyons rien ») qui décharnent les arbres (« les parcs aux arbres nus » [A, 58-59]), l'hiver est une présence et, plus encore, un *état*. Il s'insère, s'infiltré, au-delà des saisons, comme en témoigne cet extrait :

Je fais du stop à Lyon, un homme s'arrête, [...] il est dans une belle berline noire décapotable, il roule vite, il ne veut pas que je conduise, nous sommes en plein soleil, [...] la semaine d'après je le retrouve dans un wagon du métro de Paris, je lui dis bonjour Nigel [...] il n'y a plus de soleil, l'hiver est revenu [...].
(A, 57)

Selon toute vraisemblance, entre Lyon et Paris, en une semaine, l'hiver ne peut être « revenu ». Cela s'explique par le fait que la saison représente un état ; l'hiver produit l'anachronisme abruptement et s'ensuit un effet de désordre. Le sujet dit encore qu'il n'a plus de « support ». Dans un des blocs, il se décrit comme n'ayant plus rien sous les pieds, et la dernière ligne symbolise bien la chute même du bloc : « je suis dans la chute, pendant que je n'ai plus d'appuis à mes pieds, je chute. » (*A*, 140) Il perd pied dans ce hors-temps qui attaque de l'intérieur son support temporel et, au-delà, son support identitaire.

Conséquemment, il n'est pas surprenant de croiser à sept reprises le nom du poète dans *Anachronisme*, car la mise en scène répétée de son nom permet de forger son identité⁷, qui combine le poète, l'ami, le père, etc. En revendiquant son nom, il compense la perte des repères qu'il expérimente. À trois moments, il rapporte les paroles de son interlocuteur qui le nomme : « crois-moi, Christophe » (*A*, 30) ; « il me dit bonjour Christophe » (*A*, 57) et « Qu'en pense le poète Tark. ? [*sic*] écrit Hubert Lucot » (*A*, 120) ; à deux autres moments, il se présente : « je m'appelle Tarkos [...] je suis de Marseille » (*A*, 71-72) et « Je hurlai que j'étais poète [...] je suis Christophe, poète [...] pour qu'il n'y ait plus de confusion. » (*A*, 87) ; dans ces cas-ci, finalement, il reproduit des notes qui se trouvent sur un livre et sur une cassette : « est écrit au crayon de couleur rose ça n'a pas de titre, mais tu peux l'appeler bang

⁷ Notons qu'il met aussi en scène le nom de ses contemporains (Charles Pennequin, Christophe Marchand-Kiss, Jean-Marie Gleize, Emmanuel Hocquard, Hubert Lucot, Vincent Tholomé) et même celui de son fils, Micha (*A*, 90), comme s'il cherchait aussi à stabiliser son identité par le biais de son entourage (poètes, amis, famille).

Vincent Tholomé et c'est l'exemplaire pour Christophe Tarkos » (*A*, 143) ; « une cassette audio avec l'inscription tarkos interview » (*A*, 156).

Avec son « temps mort » (*A*, 48), l'hiver menace l'entreprise du poète – la recherche, la production, la transmission d'une parole continue sont décrites comme étant paralysées et bloquées ; pourtant, d'un point de vue formel, la prose est serrée, espacée par d'étroits blancs, et ce, pendant deux cent vingt-trois pages. Nous sommes à mille lieues d'un « temps mort » qui produirait une « parole morte » ou « mourante » de type aphasique. La maladie dont il a été question précédemment (*A*, 48) est par ailleurs liée à ce « temps mort » : « c'est une maladie du temps qui demande du temps [...] l'hiver est une longue maladie, une maladie qui brûle du temps sans brûler, sans le prendre, sans le détruire [...] en le laissant tourner. » (*A*, 137) Le sujet est pris dans ce temps qui « tourne » sans arrêt et, lorsqu'il pose pied, celui-ci ne s'arrête pas à un moment et dans un lieu précis.

Si ce temps a pour corollaire la maladie, il n'est pas surprenant qu'il « tourne » sur lui-même, car ce que dit le sujet, rappelons-le, « s'arrondit et s'enroule et s'enferme » (*A*, 48). La parole est dépendante du temps qui l'environne : « c'est un monde qui ne s'ouvre pas, qui reste enfermé dans son monde » (*A*, 110). Il est indivisible, du fait qu'il forme une « seule masse » (*A*, 7), on pourrait dire qu'il est lui-même totalisant – « enveloppant » (*A*, 123) –, car il retient tous les instants (« il n'y a plus d'instant » [*A*, 117]). C'est une masse noire qui bloque toute visibilité : « cette pénombre est la nuit déjà venue. On ne voit plus rien. » (*A*, 16) ; « le jour est fini, se charge d'une masse invoyante » (*A*, 93). Ce faisant, elle bloque parfois la

production d'une parole claire, *respirante* : « la noirceur agit [...] la purée appuie, la purée écrase, il n'y a plus à parler [...] on est étouffé, nous n'avons plus d'yeux, c'est un jour pour se suicider » (A, 28). Ne plus voir se présente chez Tarkos comme étant la plus cruelle des oppressions. Lorsque l'hiver vole ce sens, vole la lumière et dérobe les repères temporels, il ne reste peut-être qu'à mourir.

L'hiver est coupable de « mélanger le temps », car il « coup[e] les ramages » (A, 25). Ailleurs on lit que la saison « n'a plus d'autres attaches » (A, 46). Tout ce qui parvient au sujet est donc en désordre, c'est un fatras, comme en témoignent les multiples représentations des « perles » et des « ondes » qui se ruent sur le sujet, qui représentent tout ce qui provient du réel et qu'il ne peut attraper. Comme nous l'avons proposé, les nombreuses énumérations dans *Anachronisme* permettent de gérer cet excès ; la masse noire⁸ l'est de moins en moins plus les mots, les images, les « événements » (A, 158) sont juxtaposés et fixés sur les pages. Ils ne disparaîtront plus, comme l'explique Tarkos dans *Processe* : « Le texte est noir sur blanc, est imprimé, il n'apparaît pas pour disparaître comme les souvenirs, comme les images dans le fleuve au flux perpétuel où tout s'enfonce et se noie. Le fond est invisible. » (PR, 125). Selon lui, le « sens » a la chance d'émerger dans toute écriture : « tout ce qui est imprimé, est un texte, a un sens » (PR, 119). Même s'il semble souffrir de cet état qui impose le désordre temporel, Tarkos essaie de se convaincre qu'il n'y a peut-être pas de *bon* ordre, parfait, mais seulement un ordre à

⁸ Des analogies sont à signaler avec le texte « noir » du *Signe* =, alors qu'on y lit que « noir est noir comme la nuit, comme l'accumulation » (S, 145) et qu'il est fait d'« une série d'accidents » « qui se succèdent sans un ordre, sans une organisation, sans un lien », car « tout rentre dans noir » et noir « enlève la vue » (S, 152).

comprendre et à accueillir comme tel : « Il ne pleut pas, je dis il pleut pour dire les événements fondent sur moi [...] sont sans ordre apparent » (A, 158). « Sans ordre apparent » peut être interprété de différentes façons dans l'économie d'*Anachronisme*. Plus haut, nous évoquions le caractère empirique de la mise en ordre, laquelle est appelée à être modifiée selon la nature de ce qui est classé, l'individu qui la conçoit, les changements de l'environnement. Il arrive que Tarkos utilise le terme « agencement » ou le verbe « agencer », qui a moins à voir avec un classement et davantage avec une action subjective et temporaire :

Il n'y a pas d'ordre, il y a un hiver, ce n'est pas classé [...] il y a des pensées, des remontées [...] on ne pourra pas me dire qu'il y a là un ordre, ce n'est pas vrai, *il y a un agencement accumulateur* étonnamment superposé amassé qui ne regarde pas d'ordre [...]. (A, 123)

Tarkos s'efforce d'ailleurs, à la toute fin du texte, lorsqu'il fait l'inventaire de sa bibliothèque, d'accueillir un « ordre » qui lui paraît à première vue un désordre vertigineux. L'ensemble des titres énumérés réunit des savoirs ou des sujets aussi variés que les mathématiques, l'arithmétique, l'électricité, le Talmud, la philosophie de Wittgenstein, le nominalisme, le situationnisme, la poésie de Charles Pennequin et de Philippe Beck. Il ajoute, après en avoir fait le décompte complet :

je ne comprends pas la logique de ce qui est là, mais c'est un fait, c'est le lot de ce qui est là en sa totalité [...] si elle me donne la nausée c'est parce qu'elle n'est pas rangée, que je n'y trouve pas d'ordre [...] ce lot n'est pas mon visage, n'est pas mon reflet [...] on peut imaginer un ordre même si cet ordre n'est pas celui par lequel elle s'est progressivement constituée, mais que c'est l'ordre par lequel tout se tient. (A, 217-18)

Si cela « se tient », c'est que l'ordre qui s'impose lui suffit à ce moment-là. Pour une

des premières fois, il y a la conception d'un ordre qui échappe au poète et qu'il accueille comme tel.

L'hiver se manifeste en « blocs » et impose son désordre. On imagine une grande main qui s'insère dans la tête du sujet : elle voile, déplace et efface les instants, qui peuvent ressurgir n'importe quand. Sans provenance chronologique précise sur sa ligne du temps, ils agissent comme des apparitions. Celles-ci ne « jouxtent rien », un peu comme les rêves qui sont parfois enveloppés de brouillard. Ce qui provoque cette brume épaisse dans *Anachronisme* reste bien énigmatique et procure au livre toute sa complexité. Est-elle celle d'une maladie neurologique ou psychologique ? Après tout, non seulement le poète parle de « maladie », mais à plusieurs reprises il met en scène l'hôpital, la clinique, la prise de médicaments et les infirmières⁹. Malade ou non, se souvenir n'est pas une action simple. En faisant référence aux patients en analyse qui « retrouvent » une « scène » mémorielle, Pontalis écrit, dans *Ce temps qui ne passe pas* :

[C'est] avec émotion quand soudain, sans préavis, émerge des coulisses une scène qui, tant la vivacité de sa survenue les saisit – de sa survenue plus que de son contenu –, ne se présente pas à eux ni à nous comme un souvenir, plus ou moins situable dans une chronologie, mais bel et bien comme une *apparition*, en affinité non avec l'hallucination, mais avec l'hallucinatoire du rêve¹⁰.

⁹ « Je fais la queue avec mes amis de chambre devant le bureau de distribution de médicaments [...] je dis à l'infirmière qui me donne mes médicaments [...] » (A, 26) ; « À la recherche d'un personnage, celui qui pleurniche souvent, celui qui pleure le soir, [...] le Chinois qui vient le jour et la nuit pour parler, qui a toujours besoin de parler, le polyglotte qui connaît mal le français [...] ne sont pas gravement atteints, ne sont pas nos personnages, celle qui est notre personnage est celle [...] qui ne parle pas [...] qui recevra des électrochocs » (A, 47-48) ; « je vois le médecin » (A, 48) ; « le 16, promenade dans l'hôpital » (A, 121) ; « Le bloc de la maladie, le bloc sur lequel se penche la médecine, la maladie que la médecine soigne [...] » (A, 186).

¹⁰ Jean-Bertrand Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1997, p. 14-15.

Ce que décrit Pontalis et qui survient dans le cadre d'une thérapie, n'est pas si loin des fragments que propose Tarkos dans *Anachronisme*, qui sont eux aussi difficilement situables dans une chronologie ou dans un temps qu'il pourrait saisir avec ses codes de compréhension :

Faire la rencontre d'un temps *autre*, alors que nous sommes éveillés, parlant¹¹, raisonnant à l'occasion, à même de nous souvenir de notre passé et d'anticiper l'avenir, de les différencier l'un et l'autre du présent, c'est une affaire autrement troublante à quoi rien ne nous prépare. Nous voici sans repères¹².

Quelque chose se gagne (l'« apparition », son contenu manifeste et latent, pour rester dans le lexique psychanalytique) alors que, simultanément, quelque chose se perd. Dans *Anachronisme*, il y a une détresse immense face aux repères temporels qui se perdent et au manque de soutien qui en résulte, comme si cela portait préjudice à la construction identitaire du sujet, comme si les traces qu'il retrouvait ne lui suffisaient pas :

[L]'hiver est une saison lâchée, elle n'a plus d'autres attaches que de se laisser aller sans avoir prise, de se laisser divaguer sans s'attacher au manquement, en gardant à l'esprit qu'il y a eu une part importante de soi qui à un moment donné a glissé et s'en est allée en ne laissant qu'un manquement [...] (A, 46).

Justement, ce ne sont que des traces, elles sont fragiles. Chaque fois que l'hiver s'avance, il prend et arrache, laisse un « manquement », des « trouées ». Tarkos écrit au début de ce même fragment que l'hiver « laisse un manque, à se souvenir [...] ». Il y a ainsi deux mouvements majeurs dans l'œuvre : l'effacement (ce que vole l'hiver

¹¹ Ou « écrivant » dans le cas qui nous intéresse, deux actions qui ne sont pas opposées chez Tarkos comme nous l'avons vu.

¹² J.-B. Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, op cit., p. 19.

ou ce qu'il voile) et le mouvement contraire, la « remontée » en lui des apparitions, leur révélation brutale et désordonnée. *Anachronisme* présente les deux axes de la totalisation ; qu'elle soit plus microcosmique ou macrocosmique ne change rien au fait que l'édification est soumise aux contraintes de l'état « hivernal ».

Tarkos critique l'aspect « thérapeutique » de la poésie « sensible et intime » dans « Pupe fan min » : « La poésie accueille les besoins de parler et les besoins sacrés, des besoins de malades. » (*PFM*, 94-95) Il est moins catégorique par la suite alors qu'il parle d'une « maladie de la pensée » avec Christoffel en 1998 : « La maladie de la pensée, elle a des soins et elle est incurable. [...] La maladie que l'on soigne par le langage est sans fin. Est infinie, oui. » (*EDC*, 379) Il se ravisera encore un peu plus tard dans *Anachronisme* : « Ma maladie est de parler et le guérissement de ma maladie est de parler. » (*A*, 48) Totaliser dans la poésie entre peut-être dans les soins de la pensée, même si elle ne se soigne pas et qu'elle est « infinie ».

8.2 *Le potentiel mélancolique de la répétition*

La forme répétitive est omniprésente chez Tarkos. Dans les structures énonciatives, la réitération successive d'énoncés similaires semble souvent à la base de l'engendrement d'une parole abondante. La reprise d'images et de thématiques à l'intérieur des textes et dans l'œuvre en entier en font des motifs, lesquels créent des réseaux sémantiques et construisent une architecture de la totalisation. Répéter peut constituer une stratégie énonciative qui permet d'être toujours *en train* de donner forme à la parole et à la pensée poétique sans devoir s'arrêter. En plus de ces

fonctions, elle a la qualité d'être structurante : « c'est la répétition qui produit le lien », dit Tarkos (*EDC*, 384). Quand il répète des mots et des idées dans ses phrases en séries, dans ses propositions juxtaposées par des virgules, ce n'est pas nécessairement tautologique. Il y a effectivement des « phrasés » qui, selon la définition, sont faits d'énoncés qui ne disent rien de plus que le prédicat d'origine¹³. Prigent soutient qu'ils sont circonvolutifs ; ils ressassent la même phrase et construisent un mouvement de surplace ou de spirale. Nous avons évoqué l'idée que Tarkos produit plus fréquemment des variations que de simples tautologies qui contribueraient à « vider » la parole ou la langue de sa capacité de signifier. Comme Samuel Lequette le remarquait : « Elle [la répétition] ne vise pas à vider la phrase de son sens, ou à jouer de sa pure musicalité, mais à structurer une collection de potentiels permettant de démultiplier les *relations à*, les *accès vers*...¹⁴ ». Le poète peut être en train de questionner sa perception par la transformation continue de ses propositions ; quand il dit que la phrase du 25 septembre ne tient plus le lendemain, qu'elle est rendue « obsolète » (*CR*, 30), peut-être qu'une autre phrase doit être reprise parce qu'elle est rendue désuète dix secondes plus tard, par exemple. Même la

¹³ *Supra*, chapitre 1. Rappelons la phrase de Christian Prigent : « Si alors il nous dit quelque chose, c'est comment naît la phrase, comment elle va, comment s'enroule le phrasé, comment une langue poétique s'engendre à même la voix, comment elle se retourne sur elle-même, s'auto-commente, se mord la queue, s'amuse et s'abolit [...] » (« Préface », *MC*, 11.)

¹⁴ Samuel Lequette, « Lire Tarkos », *Sitaudis.fr*, *loc. cit.*

« certitude subjective¹⁵ » est vouée à être mise en doute.

D'une façon analogue à la variation musicale, le procédé de la répétition chez Tarkos consiste à composer à partir d'un thème qu'il va modifier plusieurs fois, mais qui restera néanmoins identifiable. Premièrement, en changeant un élément du syntagme initial, son ordre ou en l'allongeant ou en le raccourcissant, Tarkos transforme légèrement son sens. D'autres fois, le message initial reste identique, mais il ajoute un supplément d'information minime au syntagme de départ. Globalement, ce ne sont pas ces micromodifications sémantiques des fragments ou blocs fabriqués sur la base de la variation qui nous intéressent, mais plutôt l'effet rythmique général du processus réitératif et variationnel. Même si la répétition peut être le signe d'une épreuve langagière (ne pas parvenir à dire), elle peut également exprimer le désir de redire.

La répétition est une figure de style de l'excès. Deleuze écrit, dans *Différence et Répétition*, qu'elle est « la puissance du langage ; et [que] loin de s'expliquer de manière négative, par un défaut des concepts nominaux, elle implique une Idée de la poésie toujours excessive¹⁶ ». La modulation des répétitions ne laisse pas l'impression d'avoir été calculée chez Tarkos. Il semble fabriquer les variations jusqu'à ce qu'il soit satisfait de l'émission de sa pensée, jusqu'à ce qu'il décide d'y

¹⁵ Nous empruntons la formule de Ludwig Wittgenstein dans *De la certitude* (trad. Über Gewissheit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2006). Il explique que devant le monde les certitudes sont empiriques, mais qu'il existe une « certitude subjective » (*ibid.*, p. 65). « J'agis avec une certitude totale. Mais cette certitude est la mienne. » (*Ibid.*, p. 61.) Cette certitude est mouvante, elle peut être affirmée, puis plus tard infirmée, selon l'expérience, le temps, un rapport différent au langage même (*ibid.*, p. 31-32).

¹⁶ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2011 [1968], p. 373.

mettre un terme parce que cela lui suffit ou bien parce qu'il passe tout simplement au prochain poème, au prochain carré, au prochain bloc. Par là, nous entendons qu'il n'y a pas de mode d'opération spécifique de la répétition. Son excès n'empêche pas de faire entendre un souffle mélancolique. Tarkos donne l'impression de ne pas vouloir se séparer de ses énoncés ; y laisserait-il là une part de lui chaque fois qu'il cesse de le reprendre ? Bien que ce soit rassurant de savoir que l'écrit est pérenne – c'est imprimé, cela ne disparaîtra pas comme les souvenirs le font (« Le texte est noir sur blanc, est imprimé, il n'apparaît pas pour disparaître comme les souvenirs » [PR, 125]) –, il ne veut pas que ses propositions soient fixées à tout jamais. C'est-à-dire que la parole, comme le monde, doit poursuivre sa fuite. Ce paradoxe de l'œuvre rejoint tous les autres que nous avons soulevés jusqu'ici et ils contribuent par ailleurs à son effet totalisant. Tarkos n'a pas peur de se contredire, c'est une des libertés qu'il s'autorise. La voix se dédouble avec pluralité : les pensées s'inscrivent dans un continuum.

Nous avons d'abord arrêté notre choix sur un court texte de *PAN* intitulé « Je peux me parler¹⁷ », qui est basé sur la logique des variations du premier syntagme. Il incarne bien ce que nous entendons par une répétition mélancolique :

Je peux me parler, j'ai le droit de me parler, ce n'est pas interdit, je ne me parle pas, mais j'en ai le droit, il n'est pas interdit de se parler, je pourrais me raconter des milliers d'histoires, je peux m'échanger quelques sentiments, je pourrais me faire plaisir en me parlant, j'ai le droit de me parler, je peux me parler, en faisant plusieurs personnes qui se répondent si elles en ont envie, je pourrais faire des paroles qui passent, qui font plusieurs personnes pour faire

¹⁷ Publié initialement dans la revue *Java*. Nous le reproduisons dans son intégralité afin de rendre la puissance de sa rythmique réitérative et ajoutons des italiques pour cibler certaines variations.

des paroles qu'elles s'adressent, cela ferait des paroles qui passent, *je me parlerais, je peux me parler*, cela n'a rien d'interdit, ce n'est pas impossible, *juste pour me parler, pour faire que je me parle, ainsi je me parlerais*, c'est une façon d'entendre des paroles, cela ferait plusieurs paroles, les paroles entraînant d'autres paroles, en y répondant à nouveau, je m'échangerais des sentiments. Il n'est pas interdit de se parler. Je ne *me parle* pas, mais il n'est pas interdit de *se parler*. C'est possible, *je pourrais me parler. Je commencerais à me parler. Je peux me parler* en silence, *je me dirais* quelque chose. Je me dirais que ce n'est pas ainsi qu'il faut *se parler*, qu'il y a d'autres façons aimables ou plus directes de *se parler* et qu'il n'est pas interdit de *se parler* et, qu'étant donné que cela n'a rien d'interdit, *je me dirais que je peux parler me parler* tranquillement. *Je peux me parler*, je ne le fais pas, mais *je sais qu'il est possible de parler* simplement à soi. Il y a la place de *parler en se racontant* un peu ce que l'on a envie d'avoir une voix qui parle, donne un peu de courage. À l'intérieur cela ferait une voix intérieure. *Je peux me parler* sans prononcer un mot. Les paroles réchauffent. J'ai le droit de *me parler*. Je ne *me parle* pas, mais *il est possible de se parler. Je me parlerais* sans manières. *Je peux me parler* tranquillement. Je n'ai pas besoin de *me parler* à haute voix ni de soutenir mon attention. Je comprendrais, je n'aurais pas besoin de crier, cela passerait sans mal, j'ai le droit de *me parler* intérieurement. (JPP, 73-74)

Tout en répétant l'idée principale, « je peux me parler », à plusieurs reprises (ce que nous avons essayé de délimiter par le soulignement), il ajoute au compte-gouttes des informations supplémentaires : la légitimité et la liberté d'user du soliloque, l'autonomie de la pratique, la fonction de production de la parole qui en découle et la tranquillité de l'action, presque méditative. Il est à se demander si le texte sur le soliloque ne réalise pas ce dont il parle, mode d'énonciation qui n'est d'ailleurs pas étranger à la poésie de Tarkos. Dire « je », c'est se poser comme sujet, ce qui fonde le langage d'après Benveniste¹⁸. La poésie met ici en scène un monologue intérieur qui

¹⁸ « Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la *personne*, car elle implique en réciprocité que je deviens *tu* dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par *je*. [...] Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet* en renvoyant à lui-même [...]. » (Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, op. cit., 260.)

parle de lui-même et, conséquemment, le fait de *se parler* n'exclut plus celui d'être entendu. « Se raconter », après tout, implique un autre. Benveniste le disait ainsi, avant Tarkos :

Le « monologue » est un dialogue intériorisé, formulé en « langage intérieur », entre un moi locuteur et un moi écouteur. Parfois le moi locuteur est seul à parler ; le moi écouteur reste néanmoins présent ; sa présence est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l'énonciation du moi locuteur¹⁹.

Les répétitions de la même idée constituent la part la plus importante dans « Je peux me parler ». Si parler « donne un peu de courage » (*JPP*, 74), répéter, à soi-même et à l'autre, en fait-il autant ?

Le fait de répéter donne du plaisir au poète. De plus, la répétition, souvent, propulse la parole plus qu'elle ne l'immobilise, retardant le moment où le sujet arrêtera de parler ou devra arrêter, « les paroles entraînant d'autres paroles » (*JPP*, 73). Cette construction énonciative prête à la poésie de Tarkos un souffle mélancolique dans la mesure où le mélancolique est celui qui ne veut pas se dessaisir d'un objet aimé. Tarkos ne veut pas complètement se dessaisir des énoncés qui forment sa parole poétique, non pas parce qu'il les chérit, mais parce qu'il semble croire que toute formulation mérite d'être reformulée, qu'aucune saisie première n'est parfaite. Au lieu de peaufiner soigneusement une phrase, un vers ou un segment de prose jusqu'à ce qu'il évalue que l'expression est aboutie, il préfère s'abandonner au jeu d'une redite qui explore plusieurs possibles.

Le plaisir de la répétition provient du fait qu'il n'est pas obligé de se séparer

¹⁹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, *op. cit.*, p. 85-86.

de l'idée ou de la pensée, la preuve est qu'elles réapparaissent aussi ailleurs dans le ou les livres. La répétition chez Tarkos évoque le « *fort-da* » freudien. Dans son article « Au-delà du principe de plaisir », le psychanalyste décrit le jeu incessant de son petit-fils qui consiste à lancer des petits objets – une bobine de fil surtout – sous le lit ou ailleurs²⁰. Selon Freud, afin de compenser l'absence de sa mère, le jeune garçon d'un peu plus d'un an reproduit son processus de séparation en lançant et faisant disparaître la bobine hors de son regard, pour la faire ensuite réapparaître, tout en recommençant plusieurs fois ce cycle. Les deux mouvements du jeu sont ponctués de cris : « *fort* » (« parti ») lorsqu'il lance la bobine, et « *da* » (« voilà ») lorsqu'il la revoit. C'est d'ailleurs ce « deuxième acte²¹ » qui lui procure le plus de plaisir, celui du retour. Il comprend que c'est lui qui tient le fil, qu'il ne le lâche que s'il le veut bien.

Lorsque Tarkos se détache d'un énoncé – « *fort* » –, les suivants qui en miment la teneur générale ne font que le ramener, comme la bobine, produisant le plaisir de leur présence renouvelée – « *da* ». Si le petit enfant développe une maîtrise du mouvement des absences et réapparitions, Tarkos contrôle les mouvements de la répétition et en assume l'usage ainsi que son « rôle actif²² ». Tant qu'il n'est pas prêt à passer à un autre énoncé, qu'il n'est pas satisfait par sa saisie, Tarkos le reprend. Il tient l'idée maîtresse par le fil de la bobine. Ainsi, non seulement *cela* va réapparaître,

²⁰ « Au-delà du principe de plaisir » (1920), dans *Essais de psychanalyse*, Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque de Payot », 1989, p. 41-115. La description du jeu de la bobine à laquelle nous renvoyons se trouve aux pages 51 à 56.

²¹ *Ibid.*, p. 53.

²² *Ibid.*, p. 54.

mais le fil tenu donne la garantie que cela peut revenir autant qu'il le désire. Il peut lancer plus loin, laisser la bobine cachée plus longtemps. Chez l'enfant, la figure substitutive de la « mère » va toujours revenir dans le jeu ; il comprend ce faisant que l'absence peut être gérée, en plus de verbaliser son geste simultanément. Il ne laisse pas aller l'objet de désir, mais il est en train d'apprendre comment il pourra le faire et appréhender l'absence. D'une façon analogue, le jeu de la répétition chez Tarkos donne l'assurance de ne jamais laisser aller complètement les saisies langagières et lui procure le plaisir de reprendre autant qu'il veut leur fabrication.

Une autre hypothèse est que la répétition mime la multiplication des saisies possibles du réel. Elle est au cœur du potentiel combinatoire de la langue avec lequel le poète expérimente. « L'incertitude donnée au sens, il fait ce qu'il peut, il s'essaye, le sens est dans l'incertitude de sa démarche, de son trotinement [...] il s'essaye [...] il se reprend » (S, 31). Bien qu'elle soit superficiellement prêtée au sens, ici, l'incertitude en tant qu'entité réifiée provient néanmoins du sujet ; c'est une vision d'un sens qui se subjectivise²³. Chaque phrase est une saisie « vraie », « réelle » du monde dans un temps circonscrit et qui s'énonce dans un syntagme précis. L'instant suivant, ce qui tenait ne tient peut-être plus, n'est peut-être plus « vrai » pour le poète, qui reprend sa saisie. Car si la saisie du monde s'attache à la pensée, il est normal que Tarkos montre son caractère variable.

La reprise a un pouvoir structurant. Elle forme et fait lien dans l'œuvre. Est-ce

²³ Le sens se subjectivise par le biais du rythme, comme le soutient Henri Meschonnic dans *Critique du rythme*. Ce passage synthétise sa pensée : « Un rythme est un sens s'il est passage du sujet, la production d'une forme – disposition, configuration, organisation – du sujet, qui est la production d'une forme-sujet pour tout sujet. » (Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 83.)

pour cela que le poète laisse entendre qu'elle peut donner une « consistance » au sujet parlant ?

Un deux trois. Penser. Un deux trois. Continuer à dire la même chose pendant l'éternité. Devenir consistant, découvrir la consistance, ne pas se laisser distraire par la musique et le bruit de fond. Répéter. Une fois savoir. Deux fois affirmer. Trois fois répéter. L'exemple servira d'exemple. Sac de séries. C'est le son qui tourne. Il ne peut pas avancer d'une traite. (*PR*, 156)

Même si le poète décrit la répétition comme quelque chose qui peut être cyclique (« le son tourne »), elle permet aussi d'« avancer ». Elle contribue au rythme (« Tu cognes dans le rythme. [...] Car vive les réitérations systématiques qui hachent en répétant [...] » [*MC*, 83]) autant qu'à la production *simple* de la parole.

C'est ce sur quoi il sera possible de se tenir Il sera **C**e qui résistera en s'y tenant **C**e sur quoi se tenir est assez **C**'est à ça qu'on le verra **C**'est ce sur quoi ce sera possible en se tenant **C**e serait ce sera assez **C**'est à ça qu'on voit que c'est ce sur quoi c'est assez pour se tenir Il sera possible **C**'est ce sur quoi peut arrêter **C**e n'est que ce sur quoi se tenir qui serait assez qui pourrait s'arrêter **C**e sera **C**e sur quoi qui peut s'arrêter qu'il sera possible de se tenir dessus Quoi pour ce pour à laquelle auquel Il serait il est assez grand assez droit pour se tenir c'est que **C**e sur quoi ne s'entortille pas **C**'est que ce sur quoi est assez stable et est assez solide **C**'est ce sur quoi s'accrocher qui peut arrêter **C**'est ce sur quoi s'a**C**crocher qui sera assez pour se suspendre **C**'est possible sur **C**e que ce sera sur ce que c'est sur **C**e qui est qui sera possible **C**e sera d'un coup ce sur quoi on le verra **C**'est à ça qu'on le verra (*CCC*, 239-240)

Dans ce texte de *Oui*, « CCC », la répétition fonctionne sur le mode de la variation.

Le poème illustre bien à quel point elle donne la capacité de continuer à parler, alors que la pensée semble de plus en plus s'effriter, comme en témoignent les multiples

ruptures syntaxiques qui signalent un problème d'expression, une confusion, voire un bégaiement (« ce que ce sera sur ce que c'est sur »). De plus, la pensée tient sur un fil très mince, alors que le texte est peu informatif. Le message abrégé est le suivant : quelque chose tiendra sur quelque chose et cela sera suffisant pour que cela puisse être suspendu.

La répétition est aussi visuelle dans « CCC », marquée par les lettres « C » qui sont trois fois plus grosses que les autres et qui dessinent une sorte de constellation de « C ». Peut-être signalent-ils les endroits où le son « s » s'accentue, ou bien ils nous permettent d'entendre avec plus de justesse la voix qui achoppe sur la lettre qui siffle. On ne peut s'empêcher d'entendre, dans cette voix qui résonne, la répétition qui « hache » (*MC*, 83) non seulement les mots, mais aussi l'idée et le sens généraux.

La forme répétitive peut donc avoir plusieurs fonctions chez Tarkos. Elle est le symptôme d'un double rapport au temps : l'usage de la figure de style dit bien que le temps est continu et qu'on ne peut l'attraper ou le rattraper avec la parole – c'est d'ailleurs une autre cause potentielle de la mélancolie de la répétition. Le poète redit à nouveau, ne prend pas le temps de vérifier si cela a déjà été dit de façon semblable dans un autre fragment ou bien il redit successivement avec de faibles variations. À certains moments, Tarkos redit jusqu'à ce qu'il soit satisfait du message ou de son propre état pendant lequel il le dit. À d'autres, il répète afin de se convaincre qu'il est toujours là, en train de dire quelque chose, encore. L'usage abondant de la répétition montre un rapport au langage qui traduit non pas une distillation du sens, mais une peur du silence ou de la fin. « [I]l y a une nostalgie tout le temps ; la nostalgie de

pouvoir revenir, mais on ne peut pas revenir. On est dans la continuité de la parole, dans la continuité du temps. » (*EDC*, 366) Aussi bien répéter, car n'est-ce pas la seule façon de « pouvoir revenir » ?

8.3 *Agitations et signes lyriques d'une fin de la totalisation*

On se demande s'il existe une fin de la totalisation chez Tarkos. Il va de soi que l'œuvre s'interrompt avec la mort du poète, sa fin n'est pas préméditée ni désirée, mais est-il possible de la pressentir dans les textes ? Devant la maladie qui a la force de détraquer le rapport au monde, au temps, à la parole, à la mémoire, aux perceptions, a-t-on envie de laisser tomber ? Tarkos exprime parfois une fatigue dans sa poésie, puis l'ambition de totalisation montre des signes d'épuisement, laissant croire que le projet est sur le point de se terminer. C'est le cas du poème *Je m'agite*²⁴, dont la plainte, présentée en vers libres laconiques, exprime de façon quasi lyrique la plus grande densité de symptômes (malaises, douleurs, oppressions, etc.) et le plus fort désir de mourir jusqu'ici rencontré dans l'œuvre.

Règle générale chez Tarkos, l'« agitation » peut se lire dans la force logorrhéique, dans les procédés d'association d'idées et de répétition. Elle est une énergie qui devient la plupart du temps un moteur du projet poétique. Dans *Anachronisme*, les « agitations » sont en revanche associées à la maladie, et la

²⁴ Publié initialement en 1999 chez Station Mir, à 500 exemplaires, avec des dessins de Pascal Doury, le texte est repris dans *Écrits poétiques* aux pages 305 à 315.

connotation est péjorative : « je vais sortir de la chambre, aller me promener, je rencontrerai à la buvette la jeune fille [...] je lui dirai que j'écris [...] elle me demandera si mes agitations durent longtemps, je lui dirai que je ne peux pas les arrêter [...] » (*A*, 12). Dans un autre passage, le poète va décrire des traitements neuroleptiques, dont l'action est de calmer le système nerveux, de contrer les « agitations » chez des sujets âgés souffrant de démence (*A*, 188-9).

Dans *Je m'agite*, « l'agitation » est aussi une source d'inconfort, durable, dont l'irréversibilité cause une envie de mourir. Le poète dit que la nervosité est rendue incontrôlable : « je ne suis plus que de l'agitation. / de la nervosité. / des nerfs. / des agitations incontrôlées. / incontrôlables. / je ne me contrôle plus. » (*JM*, 307) Le fait que le texte présente une expression de sentiments transparente, doublée d'une utilisation profuse du *je* – malgré une légère inflexion vers la fin, alors qu'une alternance entre *je* et *il* marque une forme de mise à distance de soi – l'inscrit dans un registre lyrique²⁵. De plus, la référence à la perte de ses repères (« je pars dans tous les sens. / il n'y a plus de guide. / je ne sais plus où je suis. » [*JM*, 307]) contribue aussi à placer le poète dans une « posture » lyrique. Car, comme l'écrit Maulpoix, le sujet lyrique moderne « n'est plus cette conscience ou ce désir qui se pose face à un objet, il est ces pages qu'il a écrites, à travers lesquelles il existe, diffracté et dispersé,

²⁵ Ces deux indices sont suffisants à notre avis pour proposer la présence d'un lyrisme, mais nous pourrions aussi ajouter qu'y contribuent le thème de la mort, et la pratique d'une répétition que nous avons établie comme étant mélancolique, bien mise en scène dans le texte *Je m'agite*. Ajoutons qu'un travail comme celui de Jean-Michel Maulpoix contribue à élargir ce que l'on identifie comme étant lyrique dans la poésie contemporaine. Voir Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme et Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2000 et 2009.

dépourvu de noyau central²⁶. »

L'inquiétude du poète est à son paroxysme dans *Je m'agite*. Contrairement à son habitude, Tarkos n'intègre aucune touche humoristique qui allègerait temporairement le contenu ni aucune moquerie qui mettrait à distance le ton lyrique. Tarkos le fait ailleurs, n'hésitant pas à tourner en dérision le poème d'amour par exemple – pensons à la série de dix petits poèmes intitulée « Amour » (*O*, 222-227), qui est une caricature d'élans amoureux adressés à l'aimée, tapissée de « Je t'aime », de « Tu es belle » (*O*, 223) et de renvois à l'amour vertigineux (*O*, 222), « pur » (*O*, 224) et charnel (« Je t'embrasse. Je prends ta bouche [...] » [*O*, 224]), mais qui comprend aussi l'ambigu « Ma chérie, mon amour, mon père, ma fille, ma beauté, ma princesse [...] » (*O*, 225), qui fait verser la démesure sentimentale dans l'insolite. Même dans *Anachronisme*, un livre avec lequel *Je m'agite* partage une gravité thématique (maladie, mort) et une tonalité personnelle et lyrique, plusieurs « blocs » sont plus anecdotiques, ce qui rend moins vifs les moments sombres. Ce n'est cependant pas le cas du poème qui nous intéresse.

Dans *Je m'agite*, Tarkos laisse entendre que les douleurs sont insoutenables et que, si s'agiter pouvait auparavant soulager ses malaises physiques, ou du moins les dissimuler, ce n'est plus le cas :

je m'agite.
j'ai mal.
je n'arrête pas le mal en m'agitant.
ça s'agite.

²⁶ Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier », dans *La Poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 33.

ça ne fait qu'accentuer l'agitation.
 le mal agite.
 la douleur continue précise insinue insiste martèle s'agite.
 (JM, 308)

Il ajoute qu'il « traîne » et « porte » ce mal qui est « collé à la peau pour toujours » (JM, 309). Difficile dans ce cas précis de ne pas songer à la tumeur au cerveau qui l'afflige (ou à ses symptômes précurseurs) ; nous savons qu'en plus de provoquer des désordres nerveux et comportementaux, elle cause des douleurs encéphaliques (« la douleur continue précise [...] martèle »). La tumeur et la maladie sont là « pour toujours ». Malgré la brièveté du poème, il y a une quinzaine de références à l'envie et à l'action de se « faire mourir » (« je me tue. », « je me suicide. », « je suicide. », etc.).

Tarkos associe l'aveuglement et le suicide dans *Je m'agite* et dans *Anachronisme*. Dans ce dernier, ne plus voir équivaut à un des supplices que « l'hiver » inflige : « on ne voit pas [...] la noirceur agit, on est dans le noir [...] on est étouffé, nous n'avons plus d'yeux, c'est un jour pour se suicider [...] » (A, 28). Dans deux blocs successifs, Tarkos laisse entendre que la cécité se trouve au sommet des malheurs possibles. Il dépeint une série de personnes en détresse qui font la file à ce qu'il appelle un « guichet de l'aide » :

Les guichetiers, les gens qui tiennent guichet, voient toute la journée une queue ininterrompue de gens aux yeux crevés, aux ongles incarnés, aux parapluies perdus, avec des chats dans les bras à castrer, le guichet ne rencontre à longueur de journée que des gens qui ont des ongles incarnés, qui ont perdu leur parapluie, qui ont des chats à faire opérer, qui ont des yeux crevés. (A, 91-92)

Symboliquement, ces maux décrits incarnent une perte ou une absence de protection

contre une agression extérieure à différents degrés : infection des ongles, exposition à la pluie, chat non castré. Certes, la détresse qu'ils traduisent est inégale, dont la plus extrême, on le suppose, est causée par « les yeux crevés », qui encadre d'ailleurs l'énumération, insistant ainsi sur sa portée symbolique. Le bloc suivant débute par cette phrase : « C'est l'hiver, on ne voit rien, le froid a envahi [...]. » Le fragment se clôt ainsi : « il va tomber, il va donner de la pluie glaciale dans le vent, on ne peut plus se retourner, ni sortir, ni voir. » (A, 93) Une cohérence sémantique naît grâce à aux occurrences consécutives du motif de l'aveuglement et de l'envahissement de l'hiver, alors que, dans les deux cas, une détresse est sous-jacente.

Ne plus voir est un motif présent dans *Je m'agite*. La perspective diffère, car c'est la profondeur même de la détresse qui va donner envie de s'enlever la vue, une allégorie probable du suicide. D'autant plus qu'une seule lettre sépare « vue » et « vie » :

je ne veux plus que l'on me regarde.
 je ne veux plus d'yeux.
 je ne veux plus porter mon regard sur moi
 je ne veux plus de regards
 je ne veux plus avoir d'yeux
 je ne veux plus voir
 je ne veux plus te voir.
 je ne veux plus voir vivre.
 je veux me voir mourir.
je veux me voir perdre la vue.
 dans une seconde ne plus rien voir
 (JM, 310-11)

Que l'aveuglement ou les « yeux crevés » poussent le sujet à se donner la mort, ou bien que cette dernière volonté incite à s'enlever la vue, il reste que s'instaure entre

les deux une relation très étroite. Tarkos va jusqu'à les appairer : « je ne veux plus voir vivre. » *Je m'agite* est sans équivoque quant au désir de mettre un terme à la vision, à la vie.

Tarkos opère une mise à distance avec l'intégration de la troisième personne du singulier : « je m'agite de ce que de ce qu'il veut sortir de ce sac. [...] qu'il ne veut plus de ce sac qui colle à lui. » (*JM*, 312) Nous avons vu que la figure du sac avait différentes significations²⁷. Dans *Le Signe* =, le sujet parlant est comparé à un sac (*S*, 86-89), lequel pourrait être une analogie du corps, mais aussi d'une partie de l'organe de la parole, car il est aussi lié à la poussée. Tarkos l'associe à une forme d'« appui » (« Il ne peut pas articuler avec la parole. [...] Il s'est fait un sac. [...] Il s'appuie. [...] Le sac s'appuie. Il a une conscience et il ne sait pas parler. »). Dans *Je m'agite*, le sac refait son apparition et renvoie à une sensation d'oppression, ce qui complexifie l'interprétation du sac, alors que l'enveloppe corporelle pourrait être comparée à un sac, à une sorte de prison (« il ne veut plus de ce sac qui colle à lui »). Plus loin, c'est sa propre « matière », dont il ne veut plus, qui s'agglutine à lui : « de la décision de ne plus être de la matière que je suis. [...] de cette colle-là. » Si la guérison est une option dans *Anachronisme* et qu'elle passe par la parole salvatrice, le poète fantasme ici qu'il change de « matière » : « je n'ai d'autre solution que de repartir. / que de rejoindre une autre matière. / que de revenir en arrière. » Cela

²⁷ *Supra*, chapitre 5.

symbolise peut-être un retour à la *poussière*, à la *glaise*²⁸, le corps n'étant qu'un prêtre, une vanité. C'est peut-être aussi le rêve d'un recommencement, d'une renaissance. Mais il est impossible de retourner en arrière et c'est la plus grande malédiction de *Je m'agite*.

Dans la strophe suivante, Tarkos se détache de la forme subjective pour faire une confession : « il ne veut pas crever. » (*JM*, 314) Affirmer vouloir mourir est éprouvant, pourtant il l'écrira à plus d'une reprise, comme on se déleste d'un poids. Cet aveu (« il ne veut pas crever »), qui se trouve au cœur d'une sorte de scission de l'énonciation, dit le contraire. Il prétend ensuite qu'il a trouvé la « solution » pour s'en sortir et qu'il « ne peu[t] pas rester comme ça à ne rien faire. / à ne pas [s]e sauver. / à ne pas [s]'évader ». Pourtant, au lieu d'avancer la solution dans la dernière strophe du poème, il plaidera plutôt l'ignorance, répétant à cinq reprises qu'« il ne sait pas » (*JM*, 314). Le poème se clôt sur l'idée d'une recherche d'« appui » qui pourrait lui permettre de savoir et de dire quelque chose : « [...] m'appuyer pour dire. / pour dire que je suis. / pour savoir » (*JM*, 315). Paradoxalement, le désir de mort décroît à mesure que *Je m'agite* prend forme. Après avoir dit et redit qu'il voulait en finir, le poète veut trouver la façon de dire qu'il existe. Tarkos taira la nature de la solution et du support. Comme il ne met pas de point à la fin du dernier vers (tous les derniers vers de chaque strophe sont sans point), est-ce une façon de signifier que sa pensée reste incomplète, que le poème reste en suspens ? Les

²⁸ « À la sueur de ton visage / tu mangeras ton pain, / jusqu'à ce que tu retournes au sol / puisque tu en fus tiré. / Car tu es glaise / et tu retourneras à la glaise. » (« La Genèse », 3,19, *Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 24.) D'autres traductions remplacent « glaise » par « poussière ».

multiples tensions du poème rendent visibles les turbulences exprimées par le poète. Le désir de mort exprimé dans le poème est proportionnel à la force de l'agitation.

Les textes que nous venons d'étudier dans ce dernier chapitre ne sont pas les seuls à aborder les thèmes liés à la maladie, à la mort et à la fin de l'œuvre. Les trois derniers poèmes de *Carrés* concernent la finitude (CR, 83-85) – le dernier traite sans ambiguïté de la mort. À la page quatre-vingt-trois, Tarkos formule treize fois la même question, sans points d'interrogation, en modifiant seulement son temps de verbe. Nous pouvons synthétiser ainsi les différentes versions : pourquoi cela serait-il fini, devrait-il l'être et l'est-il ? Le carré suivant commence ainsi, donnant la mise en lumière nécessaire pour mettre fin au ressassement interrogatif qui précède : « [i]l faut que cela s'arrête. » (CR, 84) Il ajoute : « Il faut que la malédiction tombe, il faut un signe [...] il faut qu'une chose vienne surpasser la répétition infernale. » Nous avons vu que la répétition, malgré sa mélancolie, faisait avancer la pensée et l'œuvre. Nous pensons, comme Christophe Fiat, qu'un de ses pouvoirs est de donner de la « détermination [à la] pensée²⁹ » et une « persévérance ». Tant qu'il répète, persévère, « fait lien », Tarkos construit son œuvre totalisante selon ses propres lois et désirs. Tant qu'il répète, le poète est dans la vie. Cependant, il faut tenir compte du pendant négatif de la répétition. La répétition rendue « infernale », le poète doit trouver tout le

²⁹ Inspiré par la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari, Christophe Fiat pense la répétition « ritournelle » comme un pouvoir. Elle est une des « machines de guerre » de la langue poétique. « Le poétique comme effet de langue. Il m'apparaît ainsi que seule la poésie – comme effet de la ritournelle – fait du rythme non pas seulement la scansion de la pensée dans le mouvement du devenir de la langue et des choses, ni seulement une vitesse de la pensée, un cap à passer, mais une détermination de la pensée. Cette détermination est éthique avant tout. Elle atteste d'une force d'âme, d'un effort, d'une persévérance. » (Christophe Fiat, *La Ritournelle. Une anti-théorie*, op. cit., p. 97.)

« savoir », le « désir », les « raisons et toutes les forces » qui fassent en sorte que « cela s'arrête » (CR, 84). Nous nous demandons ce qu'il faut interrompre *en* la répétition : est-ce la « machine » ? Le « bourdonnement » ? Le geste poétique totalisant ? La vie, qui est aussi la maladie ? Il s'agit peut-être d'un ensemble formé par tout cela. Le dernier carré du livre nous éclaire, alors que le poète affirme que tout ce qu'il écrit est mort :

J'écris de la mort. Ce qui est écrit est mort. Ce que j'écris est mort. Même en poussant, en soufflant, en sautant, ce que j'écris est mort, j'écris de la mort, je sais que ce qui est écrit est mort, je sais que ça ne peut plus partir, que ça ne partira pas, que ça ne peut aller plus loin, c'est mort, ça résiste, c'est résistant, c'est immobile. Cela ne bouge plus, c'est mort. Cela ne peut plus bouger. Ce qui ne bouge plus est mort. Ça ne bougera plus. Le mot ne bouge plus, est résistant, est fixe. C'est dur. Ce que j'écris est de la mort. J'écris de la mort. Ce que j'écris est mort. Je suis mort. (CR, 85)

S'apercevoir que tout ce qu'on écrit est mort est-il le « signe » de la fin que le poète attendait plus tôt (CR, 84) ? Le poème rappelle le lieu commun voulant que l'écrit tue le réel (Lacan dira que la parole même, par sa nature symbolique, procède au « meurtre de la chose³⁰ »), ce que la fin contredit toutefois : « Je suis mort ». L'écrit est devenu « immobile » et il n'a plus sa « poussée », laquelle provient du sujet parlant. Le souffle de l'écrit est interrompu.

³⁰ Dans « Les Actes du congrès de Rome », parus dans la revue *La Psychanalyse* (n° 1, « Sur la parole et le langage », 1956, p. 242-255), est rapportée une intervention de Jacques Lacan dans laquelle il parle du jeu de la bobine freudien dont il interprète le mouvement « fort-da » comme un « transfert symbolique » ayant le pouvoir de tuer la chose. Dans les *Écrits*, nous retrouvons aussi cette idée : « Ainsi le symbole se manifeste d'abord comme le meurtre de la chose, et cette mort constitue dans le sujet l'éternisation de son désir. » (Jacques Lacan, *Écrits I, op. cit.*, p. 317.) Ce n'est pas une idée que Tarkos soutient dans sa théorie du langage. Nous avons vu que le poète est plus souvent dans un rapport au monde perceptif qui « précède » le langage – ou, du moins, qui est presque simultané –, ce qui le place plus près d'une vision phénoménologique du langage, sans compter le fait qu'il décrit ce rapport au réel externe et interne, avec des notions que nous rencontrons chez Merleau-Ponty – la poussée et les ondes, par exemple. Le poète essaie de développer une grille de compréhension qui se rapproche d'une « physique » du langage. Tarkos rejoint le philosophe en ce que, pour lui, le langage n'est pas automatiquement séparé du réel.

« [J]e n'ai pas d'années-lumière, je n'ai pas d'aveuglements, je n'ai pas d'ancêtres, je n'ai pas d'emmagasinerements, je n'ai pas de réserves [...] pour tenir un peu plus longtemps [...] c'est à cause de l'oscillation », écrit-il dans « L'oscillateur » (*S*, 96). « Tenir » est un verbe polysémique qui tend la plupart du temps à être un des préalables à la réalisation de l'œuvre autant qu'à celle de l'état de satisfaction du poète. Connoté positivement, le verbe renvoie également chez Tarkos à une résistance, à entendre comme *tenir le coup*, *durer*. Cela conduit logiquement à une chute lorsque le support ou l'appui lâche. Il n'est pas surprenant que Tarkos établisse une équivalence métaphorique entre le « trou » et la mort. Rappelons-nous qu'à la toute fin de *Je m'agite*, le poète dit chercher un appui pour pouvoir affirmer qu'il existe encore, qu'il n'est pas encore mort : « m'appuyer pour dire. / pour dire que je suis. » (*JM*, 315) Dans les textes que nous avons étudiés, la pérennité du sujet devient une source d'inquiétude plus grande que celle du texte, paradoxalement.

« Ça ne peut aller plus loin » (*CR*, 85), énoncé du dernier *carré*, s'applique autant à *Anachronisme* qu'à *Je m'agite*, les deux textes qui affirment, avec ce qui semble être la plus grande authenticité, la cruelle évidence d'une fin à venir. La verbalisation de cette possibilité imminente témoigne d'un courage ; le désir, la poussée, l'ambition qui sont à la base du projet manquent ou vont venir à manquer. La parole devra être interrompue. Comme la formule de pi à la fin d'*Anachronisme*, l'œuvre totalisante se clôt sur une suspension. Si Tarkos craignait si souvent dans son œuvre que cela ne tienne plus, force est d'admettre que c'est ainsi que tout se tient.

Si la parole peut guérir la maladie de la parole et du temps, comme Tarkos l'écrit dans *Anachronisme*, elle ne peut rien contre la mort. La seule chose qu'elle fait est de laisser une œuvre composée de tout ce que le poète a voulu dire, de ce qu'il a vu, appris, mémorisé, senti, de ce qu'il a compris du monde, ses manques et défauts autant que de son excès enivrant.

La raison pour laquelle nous avons tant insisté sur le caractère progressif de la poésie totalisante de Tarkos est que cette dernière nous semblait réaliser d'une certaine façon le rêve des romantiques allemands de l'*Athenæum*, d'« une poésie universelle progressive³¹ », sans qu'elle ne reste « éternellement en devenir³² », une œuvre « totale » dont la conceptualisation et les fondements théoriques s'incarneraient dans la poésie.

L'étude de la théorie du langage nous a permis de poser plusieurs principes développés par Tarkos, de l'inscrire dans une historicité, de révéler certaines tensions, mais surtout d'établir que la conception même de la langue était totalisante (à la fois une matière première, un véhicule, un réceptacle, un organisme, une ennemie, une alliée, une pâte). L'étude de la figure conceptuelle de la pâte-mot a permis d'en mesurer la portée, en exposant tout un réseau d'images représentant plusieurs des

³¹ « La poésie romantique est une poésie universelle progressive. Elle n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. Elle veut et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle, rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques, poétiser le Witz, remplir et saturer les formes de l'art qui en contient à son tour plusieurs autres, jusqu'au soupir, au baiser que l'enfant poète exhale dans un chant sans art. » (Friedrich Schlegel, « Fragment 116 », dans P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire, op. cit.*, p. 112.)

³² *Ibid.*, p. 196. Lacoue-Labarthe et Nancy ne manqueront pas de souligner son inaccomplissement, ils parleront d'une « équivoque » entre l'idéalité de l'œuvre et son absence.

critères « physiques », des qualités ou des faiblesses de ses propriétés. La troisième partie de notre thèse visait à faire ressortir certains agencements et incarnations esthétiques, des dialectiques et paradoxes qui se trouvent au sein de l'ambition et de l'esthétique totalisantes de la poésie de Tarkos. Nous avons pu examiner les rapports esthétiques et dialectiques complexes qui prennent place dans l'œuvre entre l'ordre et le désordre, les fragments et la totalité, le temps continu et l'anachronique, mais aussi plusieurs fonctions exercées par les procédés et stratégies adoptés par Tarkos.

Conclusion
À la limite

Notre thèse vise une connaissance de l'œuvre encore peu explorée de Christophe Tarkos, laquelle a marqué la poésie française des années 1990 et 2000 par son hétérodoxie, son caractère totalisant et son traitement langagier singulier de la pâte-mot. L'articulation principale que nous avons choisie pour l'étudier est celle des rapports entre la teneur autoréflexive et critique de l'œuvre, sa théorie du langage et sa tendance à vouloir tout englober, tout dire, suivant une logique cumulative.

L'œuvre, qui présente une intrication de la théorie et de la poésie, est le laboratoire idéal pour observer des questions langagières relatives à l'actualité de la crise de la représentation. Avec ses stratégies propres, Tarkos soulève des questions semblables à celles que posait Saussure au début du siècle dernier, ou que pose aujourd'hui Prigent sur la poésie. Si nous faisons dialoguer Tarkos tantôt avec Mallarmé, tantôt avec Denis Roche ou Danielle Collobert, c'est que ces poètes partagent des préoccupations au sujet de la poésie – sur les façons de renouveler ses formes, sur son « admissibilité » ou sur les épreuves auxquelles elle soumet le poète.

Par l'étude d'un corpus contemporain, nous avons tenté de faire des liens avec la crise et l'histoire des formes. Visant à remettre en cause certaines pensées sur le langage, Tarkos convoque la linguistique moderne, et ses réflexions se montrent parfois plus philosophiques. Nous avons posé des questions qui n'appartiennent pas seulement à la génération de Tarkos. Par le biais de notre étude de la réception critique, nous replaçons néanmoins l'œuvre de Tarkos dans un contexte spécifique et

faisons obliquement le portrait d'une génération en identifiant les interlocuteurs qui l'ont lu et critiqué. Le dialogue avec Prigent se fait sur les bases d'un rapport entre l'œuvre de Tarkos et une modernité actuelle que nous interrogeons pour notre part par l'exploration du langage et le traitement du réel thématized. La contextualisation réalisée dans la première partie permet de faire ce pas de côté et de parcourir d'autres pistes d'interprétation, tandis que l'inscription dans la crise de la représentation implique un changement de perspective.

Cette thèse met en lumière le fait que pour Tarkos, l'élaboration et la fabrication – le *poiein* – sont plus importantes que la finalité de la totalité esthétisée, alors qu'une valeur particulière est attachée à l'écriture en acte, à l'écriture comme mode de pensée. Constituée de la pensée et de la mémoire du poète, lesquelles sont à la fois composées et décomposées, l'œuvre de Tarkos tire sa singularité du fait qu'elle prend forme entre l'ordre et le désordre. Le regard que le poète jette sur sa totalité en cours de création n'est pas que rétrospectif, c'est la plupart du temps dans le présent de l'écriture qu'il observe et constate si ce qu'il vient d'accomplir est suffisant et « tient ». Tarkos ne cherche pas à remédier à ses défauts, il donne plutôt l'impression que le temps file et qu'il doit avancer. Dans son parcours, la langue et le langage poétiques apparaissent, malgré leurs lacunes, comme les moyens les plus efficaces de traiter le réel qu'il définit comme étant mobile, monstrueux et plein. Ainsi, la poésie a non seulement le pouvoir de réconcilier le désordre et l'ordre, mais aussi de joindre l'expression, le sens et la vérité : « Donc là, c'est vraiment le collage entre l'expression, entre la lettre, ce qui est écrit, et le sens. Le seul moment où ça se colle,

c'est dans le poème. C'est pour ça qu'on s'intéresse à la poésie d'ailleurs. Sinon, on ne s'intéresserait pas du tout à ça. » (*EBV*, 356)

Les manifestes de Tarkos, comme les arts poétiques, offrent des pistes pour interpréter l'œuvre. Alors qu'il s'interroge, réfléchit, critique, il fournit des indices qui aident à comprendre son entreprise, dont il expose les conditions de création : il ne prêche pas pour un hermétisme de sa poésie. Tarkos met en pratique les exigences qu'il a énoncées et donne une incarnation aux concepts qu'il a élaborés. Il réalise ses promesses et mesure ses limites. Ses interrogations touchent à la fois la spécificité générique, les pouvoirs et les impératifs de la pratique poétique.

Si la portion autoréflexive de l'œuvre donne parfois l'impression que Tarkos remet ses moyens et capacités en doute, elle nous paraît être la condition fondamentale de la poursuite et de l'accomplissement d'un projet poétique soutenu par l'ambition de « tout » dire : soi et l'autre ; le « dehors » et le « dedans » ; les sentiments et la mémoire. L'obsession linguistique dont fait preuve Tarkos est une façon d'« habiter » la poésie et le monde. Il n'est pas un « fou du langage », pour reprendre l'expression de Marina Yaguello, comme Jean-Pierre Brisset dont Tarkos recommande d'ailleurs la lecture¹. Contemporain de Mallarmé, Brisset cherchait l'origine des langues dans la nature, dans les cris des animaux², soutenant ainsi, dans

¹ « Les livres qu'il faudrait lire, nijinski, thévoz, brisset, quinault, on ne les trouve pas. » (Extrait d'une note que Tarkos rédige le 12 février 2000 [*ÉP*, 36].)

² Jean-Pierre Brisset, *La Grammaire logique*, suivi de *La Science de Dieu*, préf. M. Foucault, Paris, Tchou, coll. « Rhétorique et langage », 1970, p. 114.

La Science de Dieu, l'idée cratyliste d'une Parole originelle antérieure aux humains. Bien qu'ils n'aient pas en commun cette recherche d'une origine naturelle des langues, tous deux cherchent une langue plus « sauvage », moins normalisée. Par ses questions plus vastes sur le fonctionnement du parler et du poétique, Tarkos est plus près de Mallarmé, dont l'œuvre témoigne aussi, à sa façon, d'une ambition totalisante qu'on relève dans sa théorie du langage (« Quant au livre », « Crise de vers », « La Musique et les Lettres »), dans la virtuosité de sa langue, de ses formes et dans son ambition d'œuvre totale. « Un coup de dés » serait d'ailleurs une incarnation « récapitulative » de sa théorie à même la poésie, alors qu'il accomplit le premier acte de son Livre total, comme l'explique Pascal Durand dans son essai sur Mallarmé³. La volonté de Tarkos n'est pas de faire un « Livre » qui soit une « conception de l'univers », mais elle s'exprime certainement dans la récurrence du désir de « connaissance⁴ » par le langage et par celui de vouloir *tout* dire.

Or, l'obsession linguistique, qui est aussi active chez les avant-gardes textualistes, est une preuve parmi d'autres de la permanence des modernités dans les

³ « Récapitulation en tant qu'il condense sous la forme d'un objet verbal non identifié non seulement un ensemble de métaphores obsédantes et de préoccupations formelles, mais encore la théorie de la pratique poétique que son auteur n'a pas cessé d'affiner dans le cours de sa carrière, au prix d'une distanciation de plus en plus marquée à l'égard des mécanismes qui assurent habituellement l'ajustement fructueux entre représentation de la littérature et expression littéraire. [...] [L'œuvre] met démonstrativement en scène les moyens d'un dépassement de la poésie par la poésie même. » (Pascal Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 2008, p. 235.)

⁴ Comme Lucie Bourassa le dit de la « poétique » de Mallarmé qui est « en pleine formation, dont l'un des rêves est de parvenir, *par un travail sur le langage*, à une forme nouvelle de connaissance, à un "Livre" qui sache transcender le contingent pour parvenir à une "conception de l'univers" [Mallarmé à Villiers de L'Isle-Adam, 24 septembre 1867] ». (Lucie Bourassa, « Du "texte véridique" au "fait rythmique et transitoire". Les rythmes du traduire et la poétique de Mallarmé », *TTR. Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 12, n° 1, 1999, p. 91.)

avant-gardes ; la présente thèse met en relief cette surconscience linguistique qui se poursuit chez Tarkos et à laquelle il donne une place centrale dans son travail. Nous interrogeons en effet les textes à la lumière de réflexions poétiques, linguistiques et théoriques de la fin du dix-neuvième et du vingtième siècle, alors que la langue entre dans le champ de la pensée et que la poésie devient le lieu de toutes les transformations possibles. Jean-Pierre Bobillot souligne que la mise de l'avant du poïétique – qu'on perçoit bien chez Tarkos – est au cœur de la mouvance avant-gardiste :

Le déplacement, impulsé par la modernité, du « Beau » au « Nouveau » (qui impose une conception de l'art comme mouvement, révolution), est détourné vers une logique de l'action qui fonde l'avant-garde plus spécifiquement que le principe de la « table rase » : en d'autres termes, si le principe de l'innovation posé par la modernité perdure dans les avant-gardes (volonté de rupture, esthétique de la surprise, etc.), la place qu'elles accordent à l'expérimentation (que l'on rapprochera de l'intérêt porté au matériau, par exemple) invite à les en distinguer. En adoptant une esthétique de la pratique (de l'acte et de l'instant), plutôt que de l'objet, les avant-gardes affirment la primauté du poïétique⁵.

« Tout subordonné au faire⁶ », écrivait Valéry, valorisant l'action et la production plus que le produit. Le poète ou l'artiste recherche les formes à partir d'un désordre, explique-t-il : « ainsi peut-on commencer un poème ou un ouvrage de musique ou bien par les *masses émotives*, les états inarticulés ou encore par les rythmes et mouvements, ou les mots isolés qui se proposent – et *chercher* ensuite les sens et choses significatives⁷. » Cet énoncé de Valéry pourrait d'ailleurs assez bien décrire la

⁵ Jean-Pierre Bobillot, *Innovation / Expérimentation en poésie*, op. cit., p. 96.

⁶ Paul Valéry, « Poïétique », dans *Cahiers II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1027.

⁷ *Ibid.*, p. 1027.

poétique de Tarkos, qui fait étalage de sa ruminantion : « L'art d'écrire implique une organisation de l'esprit qui permette de reprendre de mille façons l'idée et de la repenser jusqu'à rencontrer une figure favorable de mots⁸. »

Tarkos aborde les épreuves de la communication et de la création comme si elles étaient intriquées. L'abattement ponctuel ne nuit pas à son avancée, même s'il exprime souvent le fait que la quête qu'il poursuit le dépasse. Dans sa théorie, Tarkos confère des pouvoirs révolutionnaires, vitaux ou mortifères à la parole ou à la poésie⁹. Bien qu'il prête des pouvoirs à sa poésie, il formule aussi nombre de craintes qui concernent les faiblesses et les impuissances de la langue dans son œuvre, dont la source n'est pas unique. Les obstacles liés à l'irreprésentable ou à l'incommunicable proviennent de la grandeur d'un réel informe, incalculable et bruyant, que les moyens de la poésie ne parviennent pas toujours à « border », pour reprendre son terme. Il arrive que la poésie n'ait pas ce qu'il faut ici et maintenant pour que l'énonciation maîtrise l'excès du réel, qui est aussi celui de la pensée du sujet parlant, de son propre chaos. À l'occasion, la parole même s'absente, comme dans le texte « Le conscient », dans *Le Signe* =, qui témoigne de la présence du sentiment d'extrême lucidité que ressent le sujet sans pouvoir le transposer en paroles. Sans voix, il est enfermé dans sa conscience du monde :

Il ne peut pas articuler avec la parole, il ne sait pas parler. Il ne peut pas parler,

⁸ *Ibid.*, p. 1012.

⁹ Rappelons deux citations que nous avons commentées : « Je suis un poète révolutionnaire. Je fais la révolution seulement avec des prés... La révolution est l'objectif des inventions des écrits qui sont comme des poèmes parce qu'un poème est un texte. [...] Les textes c'est l'endroit où on ne peut pas dire n'importe quoi comme ça nous arrange » (*ÉP*, 32) ; ou « Parler pour tuer quelqu'un, tuer quelqu'un en parlant, seulement en parlant, en faisant des phrases [...] » (*A*, 190).

il a tous les autres moyens. [...] il va tout attraper au vol, il attrapera tout au vol. Il est totalement réveillé. Il a plusieurs moyens. Il est de face. [...] Il ne s'endort pas. Il reste. Il a les yeux ouverts, il est réveillé. Il est toujours conscient. Il promet. Il transfère. Il ne peut pas tout faire d'un coup. (*S*, 87-90)

Les épreuves langagières et poétiques ne sont pas exclusivement le fait d'une incommunicabilité. On les perçoit dans la compulsion de devoir tout redire. Même si pour Tarkos ce qui a été énoncé « tient », l'état est souvent précaire. Conséquemment, il arrive que la poésie dans le discours de Tarkos apparaisse peu pérenne et fixe. La force du souffle s'étreint parfois dans l'essoufflement.

Les redites du poète qui additionnent des versions et des échantillons du réel suivent sa mobilité et celle de la pensée. Dire en un coup et clairement, fantasme souvent exprimé par Tarkos, est impossible. Ce fantasme concerne l'efficacité du poétique, sa vérité et son intelligibilité qui s'incarnent dans les affiches, les pancartes, les formes carrées ou les listes. Ces moyens que Tarkos déploie ne font pas que décroquer la poésie, mais ils recherchent également son efficace.

Une des aptitudes de Tarkos est de sublimer les faiblesses de la langue en forces. La pâte-mot en est un bon exemple, car ses propriétés négatives ont aussi une portée positive : elle est visqueuse et collante, mais elle fait tout tenir ensemble dans une seule parole continue ; elle est une ennemie, car elle soumet à des règles, à l'arbitraire, mais c'est la meilleure alliée, car on est déjà « dedans », on y a toujours été et on la connaît donc très bien ; elle est molle et informe, mais elle est malléable et peut prendre différentes formes textuelles, dont celle du carré, que Tarkos valorise particulièrement. Nous avons vu que Pierre Reverdy décrivait le réel en des termes

semblables à ceux de Tarkos – notamment en ce qui concerne sa monstruosité – et qu’il disait que le poète devait développer des stratégies pour maîtriser son incommensurabilité. Reverdy spatialise la langue dans son traitement formel et typographique et fait lui aussi des poèmes « carrés ». S’ils le sont moins que ceux de Tarkos dans *Caisses* et *Carrés*, il affirme toutefois que « les poèmes doivent être carrés, construits, comme des blocs¹⁰ », un énoncé qui pourrait être formulé par Tarkos ; celui-ci utilise lui-même le terme « bloc » et soutient, dans *Le Signe* =, qu’« [a]vec la forme du bloc on comprend mieux » (*S*, 67). De plus, nous avons vu que Tarkos comparait le poète au maçon dans *Ma langue est poétique*¹¹, ce que faisait déjà Reverdy : « Le poète est un maçon, il ajuste des pierres [...]»¹². Le poète chez Tarkos est également celui qui fabrique des supports fixes, qui cherche des façons d’ordonner les pierres de son œuvre totalisante et de trouver comment la lier, comme le maçon avec son mortier.

La répétition est une autre stratégie relative à l’organisation. Elle met en scène une forme d’énonciation mélancolique, en plus de faire émerger des réseaux de thématiques, des motifs récurrents entre les textes. De plus, elle apparaît comme une

¹⁰ Pierre Reverdy, *Le Voleur de Talan*, Paris, Flammarion, 1967, p. 176. Cité par Henri Meschonnic (*Critique du rythme, op. cit.*, p. 315).

¹¹ Nous rappelons l’extrait : « Les matières seront mesurées dans des caisses ou des brouettes. Le gravier et la pierre cassée, après avoir été lavés dans des brouettes à claire-voie et convenablement égouttés seront ajoutés à la matière, le mélange s’opérera à l’aide de rabot et de griffes de fer aussi longtemps qu’il faudra, chaque couche étant fortement comprimée de manière à ce que la masse soit bien compacte et solide, tout en évitant les coups répétés qui auraient pour résultat d’amollir le mortier. » (*LPI*, 9)

¹² Pierre Reverdy, *Le Livre de mon bord (1930-1936)*, Paris, Mercure de France, 1948, p. 133. Cité par Henri Meschonnic (*ibid.*).

autre manifestation de la souveraineté du poète, c'est-à-dire que l'action de répéter jusqu'à plus souffler représente une forme de résistance contre la tendance à peaufiner le poème pour lui donner une version finale et soignée. Or, Tarkos opère pour sa part un renversement, alors que ses variations en série qui donnent corps au poème, au fragment de prose, reposent sur autre conception de sa finition ; « l'hésitation prolongée¹³ » du poème fait accéder à un autre type de justesse et à une autre appréhension du monde. Les versions successives miment des modulations et mutations du réel. Tarkos interroge ainsi la fonction du langage, de la poésie, et amène à expérimenter un monde constitué de « vérités » qui s'enchaînent constamment selon la perspective adoptée. Tel un peintre cubiste, Tarkos multiplie les angles de ce qu'il perçoit *maintenant* et ce, chaque fois qu'il relance la phrase – ce mouvement représente d'ailleurs bien la « poussée ». Ce processus est profondément lié à sa vision du réel perçu comme étant « mouvant ». Dans *La Pensée et le Mouvant*, Henri Bergson rend claire cette conception d'un réel mobile. Les « ondulations » constantes du réel illustrent sa durée¹⁴ et son infinitude – Tarkos parle des ondes¹⁵, des perles de réel. La pâte-mot, elle-même ondulante, convient bien à la

¹³ Nous empruntons l'expression à Valéry : « Le poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens. » (Paul Valéry, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 636.)

¹⁴ Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁵ Dans *Anachronisme*, alors qu'il semble décrire la pluie contre les vitres, il laisse entendre que les ondes peuvent « passer à travers les vitres et le parc », qu'elles sont omniprésentes (A, 7). Ce qu'un autre passage confirme, alors qu'il parle de plusieurs ondes différentes qui sont partout à la fois : « Il y a les ondes, les ondes traversent les nuages, les ondes sont une matière transportée, un son transporté, un son se déplace dans les nuages [...] les ondes sont des matières impalpables, les ondes nous traversent, les ondes font la jonction [...] les ondes traversent l'océan, traversent la terre, les ondes transportent un effet, l'onde et le temps, et traversent sans faire de bruit, il y a les ondes et le temps, ils sont invisibles [...] » (A, 151).

saisie du réel. Mais comme « le langage a besoin de stabilité¹⁶ », écrit Bergson, le sujet crée des supports, recherche l'ordre dans un désordre qu'il ne comprend pas. Cette « immobilité » des supports est pourtant liée à des « états des choses¹⁷ », car l'humain tend à vouloir stabiliser « l'instabilité du réel¹⁸ ». C'est ainsi que la tension dialectique entre la recherche d'ordre et le désir de « s'installer dans le mouvant¹⁹ » est à comprendre chez Tarkos.

Cette souveraineté chez le poète n'est pas une toute-puissance. Celui-ci est parfois dans un *Train* qui avance à toute vitesse « vers son destin », sans se soucier de lui. Il déborde et fuit, les supports qu'il s'efforce de bâtir ont des failles et des trous. Il peut s'époumoner, crier qu'il est poète dans *Anachronisme*, l'hiver vient quand il veut et couvre tout de sa neige blanche, camoufle les instants et empêche toute saisie. Comment stocker des souvenirs si on ne peut plus faire la différence entre hier et aujourd'hui ? Comment « s'installer dans la mouvance » du temps ? Comment maîtriser « Pan », « la grande substance », quand ça martèle dans sa tête, quand l'ordre n'est plus envisageable ?

À la publication du recueil du même nom en 2000, Tarkos affirme dans un entretien que *PAN* n'est pas le dieu, mais le bruit de la violence, de la poésie détruite.

¹⁶ Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, *op. cit.*, p. 89.

¹⁷ *Ibid.*, p. 108.

¹⁸ *Ibid.*, p. 205.

¹⁹ *Ibid.*, p. 213.

Il précise que, dans son cas, c'est par la maladie²⁰ et par une sorte de guerre commencée en 1913 qu'elle avait été détruite. Le poète sous-entend alors une modernité poétique dont la porte d'entrée serait le travail d'Apollinaire dans *Alcools*, qui propose une redéfinition de la métrique et supprime la ponctuation, ce qui tient lieu d'une « antitradition » qui va « vers un *rythme*, vers la spécificité d'un mode de signifier²¹ », comme le souligne Meschonnic.

Malgré cette affirmation de Tarkos au sujet de Pan, l'évocation du dieu dans l'œuvre n'est pas saugrenue. Bien que « pan » soit aussi associé à la pancarte, plusieurs descriptions le renvoient à « la substance » (*S*, 56) qui peut « gonfler » (*S*, 66), à « la grande substance [e]n avant » qui déborde (*O*, 165), lesquelles réfèrent à un réel monstrueux. D'autant que, dans la mythologie grecque, Pan est un « démon à demi homme et à demi animal », un « enfant monstrueux » qui fut rejeté par sa mère, la fille de Dryops. On dit d'ailleurs qu'Hermès, son père, « montra son enfant aux dieux, et tout le monde, en le voyant, fut fort joyeux [...] les dieux lui donnèrent le nom de Pan, car il leur réjouit le cœur à tous (étymologie populaire de Pan, rapproché du grec πάν, Tout. Cette étymologie sera reprise par les mythographes et les

²⁰ « Le titre Pan, dit-il, “ce n'est pas le pan du dieu Pan, c'est le pan du bruit et de la violence. Il y a quand même eu un massacre de la poésie et on vit après. La guerre vient de finir il y a quelques jours, ça a été une longue guerre et ça a détruit la poésie et l'écriture.” Pourquoi quelques jours ? “J'étais à l'hôpital. Ils ont essayé de m'enlever une tumeur au centre du cerveau. D'habitude, je suis dans les hôpitaux psychiatriques et là, j'étais dans un hôpital de neurologie et en me réveillant je me suis rendu compte que la guerre était finie, mais elle durait depuis 1913, ça faisait longtemps.” Silence. Circonspect, on propose un nom, Apollinaire (1913 est la date de publication d'*Alcools*). C'est ça, “bonne référence”. » (Stéphane Bouquet, « Le pirate du litannique. C. Tarkos écrit des poèmes-flux pour dire la violence du monde et que la guerre vient de finir, “il y a quelques jours” », *Libération*, juin 2000. En ligne : http://www.liberation.fr/livres/2000/06/01/le-pirate-du-litannique-c-tarkos-ecrit-des-poemes-flux-pour-dire-la-violence-du-monde-et-que-la-guerr_327384. Consulté le 20 juillet 2014.)

²¹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 312.

philosophes qui verront dans le dieu l'incarnation de l'Univers, le Tout²²) ».

Le monde et la « tête » chez Tarkos sont excessifs et « baroques », écrit-il, un attribut qui renvoie à leur désordre apparent. Le monde peut être ainsi perçu comme un infini d'ondulations – un infini de « plis », pour reprendre l'image que Deleuze associe au baroque de Leibniz – qui sont des « évènements », des manifestations de son excès à traiter dans la poésie. La logorrhée et le temps anachronique miment également cette propriété du réel, alors que les réflexions, les listes ou les formes textuelles représentent la recherche d'ordonnement qui tend à contrecarrer le chaos présent dans « Tout ». La théorie donne plusieurs outils qui permettent de comprendre la dynamique, les tensions et la circulation constantes entre l'ordre et le désordre. Plus Tarkos propose des variations différentes d'une phrase, plus il accumule et plus le texte se densifie, se noircit. En même temps, la volonté de structure et d'organisation est paradoxalement constante. En effet, les fragments carrés sont des boîtes à rythmes, à résonances, qui se referment et deviennent des supports du texte et du sujet parlant. Comme leur fixité est temporaire, la thématique de l'absence de support est récurrente chez Tarkos. Il l'associe au trou et au hasard, qui s'opposent négativement à sa conception du support : « une série d'accidents [...] qui se succèdent sans un ordre, sans une organisation, sans un lien, sans relations [...] tout rentre dans noir [...] enlève la vue » (*S*, 152).

Nous avons évoqué l'idée selon laquelle la totalité désordonnée de Tarkos

²² Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951, p. 342.

était baroque²³. Nous avons cité Genette sur « la formule de l'ordre baroque » : « Le monde ainsi biseauté devient à la fois vertigineux et maniable, puisque l'homme y trouve dans son vertige même un principe de cohérence. *Diviser* (partager) *pour unir*. C'est la formule de l'ordre baroque. N'est-ce pas celle du langage même²⁴ ? » Si la langue « dompte » le monde avec ses mots, sa grammaire, sa syntaxe, les formes spatiales et graphiques sont, elles, une façon de dompter la matière langagière et, par son biais, le monde : « Il existe il y a et c'est ainsi. Il y a se divise en il y a et cela. Et c'est ainsi se divise en voilà et ainsi soit-il. » (*CR*, 72) L'interjection idiomatique signale le découragement devant l'ampleur de la « division » et de l'ordonnement qu'impose le projet totalisant. Comme le rappelle Maurice Blanchot au sujet de l'ordonnement du Livre chez Mallarmé, il est une de ses conditions pour « supprimer le hasard²⁵ ». Dans un entretien avec David Christoffel, Tarkos fait une association éclairante entre la « mort », le « trou » et le « hasard ». Insistant une fois de plus sur l'importance du support – qui n'est pas seulement celui de l'œuvre, mais aussi celui de la vie –, il explique que ce n'est pas mourir qui est « dangereux », car on est déjà dans le « trou », c'est de savoir qu'on peut tomber au « hasard » des trous :

C'est dangereux d'être là, dans un matériau, dans une matière qui est pleine de ces trous-là. [...] Celui qui part, ce n'est pas de sa faute ! Il n'a rien fait pour partir, il n'avait ni pris un risque particulier, ni fait une faute particulière, ni fait

²³ *Supra*. Voir chapitre sept.

²⁴ Gérard Genette, *Figures I*, op. cit., p. 38

²⁵ Maurice Blanchot parle de « l'intention de supprimer le hasard » chez Mallarmé qui souhaitait un Livre « prémédité, architectural, délimité, hiérarchisé ». (Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 327-328.)

une monstruosité pour partir. Il est parti, c'est tombé sur lui, c'est par hasard, *c'est vraiment le hasard ! C'est vraiment le coup de dés, c'est vraiment le non-sens ! (EDC, 381)*

Au moment où nous écrivons ces lignes, P.O.L annonce la parution du deuxième tome des œuvres de Tarkos, *L'Enregistré*, six ans après le premier tome. L'éditeur y réunira les improvisations et lectures du poète, facilitant ainsi leur accès. Ce livre jettera sûrement un éclairage important sur l'œuvre et sur les liens entre les pratiques de la « performance » et les textes écrits, publiés. Il mettra vraisemblablement au jour la spécificité de l'œuvre de Tarkos dans le champ poétique et favorisera un dialogue entre différentes pratiques de « performances » comme celles de Bernard Heidsieck, Charles Pennequin, Anne-James Chaton, Katalin Molnar, etc. On perçoit dans les textes la rapidité avec laquelle Tarkos crée sa poésie, la met au monde, par modelages et remodelages successifs. Il y a parfois des bégaiements, comme chez Ghérasim Luca qui joue sur la reprise de syllabes, décomposant et recomposant les mots, ce qui fait entendre de multiples combinaisons sonores et sémantiques. Il y a peu de silence chez Tarkos et l'écouter lire ses textes force à prendre en compte la rareté du blanc et la compulsion de la parole. Si certaines lectures sont un peu plus monocordes et d'un rythme régulier, la plupart du temps il parle assez vite, augmente le ton, crie parfois. « Enfilant » le monde, il « enfile²⁶ » aussi sa pensée. Il y a un fort mouvement d'avancée de la parole – le *procedere* de *Processe* : la prose est un bon véhicule de la parole, un bon véhicule

²⁶ Rappelons que le poète utilise à plusieurs reprises le terme, parfois c'est lui qui « enfile » ou fait des « filets », parfois le mouvement est plus passif : « La substance me respire qui enfile le monde // Le monde se fait enfile / la substance est pareille que nous [...] » (*S*, 77).

pour faire entendre une voix. *L'Enregistré* établira à l'évidence des distinctions essentielles entre les acceptions de « performance », « improvisation » et « lecture ». Sans minimiser cette part importante de son travail, nous avons choisi d'étudier les textes publiés, car ils constituent déjà un corpus imposant et riche.

Dans son film sur Tarkos, Katalin Molnar parle de l'improvisation du poète sur le « Pneu ». Elle explique qu'il avait observé au préalable les pneus de voitures ou de camions, noté et appris leurs numéros de série par cœur. Avant de les réciter, on l'entend dire que le pneu « est gros » et « immense », ce qui détonne avec la précision des numéros d'un objet fabriqué en série. Chez Tarkos, les présences des objets, l'intérêt qu'il leur porte, montrent le fait qu'ils méritent d'exister comme *sujets* de la poésie. Ainsi, le pneu a le droit à cette existence poétique, car « tout est le sujet de la poésie²⁷ », affirme-t-il. Tout comme Ponge l'avait fait avant lui, Tarkos donne une place de choix aux objets du quotidien, à cette banalité-là, même s'ils ne sont pas traités de la même façon – Tarkos ne partage pas l'art pongien de la métaphore fine, de la description détaillée –, mais tous deux entretiennent un rapport au monde conjoint dans l'idée que la poésie puisse accueillir des objets *a priori* sans intérêt pour elle. Ponge disait que son « parti pris » combattait une « idéologie patheuse²⁸ », une sorte de pathos convenu, réglé et attendu – selon le néologisme, aussi collant que la pâte : il s'agissait de proposer un autre rapport au monde. Michel Collot rappelle

²⁷ *Supra*, introduction. Dans *Il est important de penser*, on entend Tarkos réciter ce poème : « Il faut qu'un poème parle de tout et tout est le sujet. Tout c'est notre sujet principal. Tout. Tout il fait un peu peur, mais c'est tout qui est notre loi, notre règle. »

²⁸ « C'est surtout (peut-être) contre une tendance à l'idéologie patheuse, que j'ai inventé mon parti pris. » (Francis Ponge, *Proèmes*, dans *Le Parti pris des choses*, *op. cit.*, p. 186.)

qu'Albert Camus lui avait reproché un anti-humanisme, avec son parti pris sans hommes²⁹. Pourtant, Ponge trouvait que, dans le rapport aux objets, il y avait un rapport de l'homme au monde, à la matière. Dans son *Parti pris des choses* (1942), il consacre d'ailleurs un poème au pain³⁰, dont on se demande s'il n'est pas, comme la pâte-mot, une figure de la matière langagière³¹. Ponge décrit les étapes de transformation, de la pâte en train de lever à sa cuisson jusqu'à son dessèchement : la « masse amorphe en train d'éructer », « façonnée en [...] ondulations », la surface qui cache une « mollesse ignoble sous-jacente » et « la masse [qui] devient friable » lorsque « rassi[e] ». À la fin du poème, le poète fait un appel à la « consommation » de la « masse », lequel ressemble à un appel à la prise de la parole individuelle et, peut-être, poétique : « Mais brisons-la : car le pain doit être dans notre bouche moins objet de respect que de consommation. » Le poète propose un changement de vue, du macrocosme au microcosme : « Le parti pris des choses, c'est aussi cela [...] on regarde très attentivement le caillou pour ne pas voir le reste³². » C'est une façon de résister aux habitudes du regard. Ponge donne un souffle à des objets inanimés et les fait interagir avec leur environnement en les révélant sous une autre lumière. Dans *A noir*, Jean-Marie Gleize écrit que Ponge admirait Denis Roche, car il ne recherchait

²⁹ Michel Collot, *Francis Ponge. Entre mots et choses*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1991, p. 73.

³⁰ Francis Ponge, « Le pain », dans *Le Parti pris des choses*, *op. cit.*, p. 46.

³¹ Nous avons fait référence à la présence du pain chez Tarkos. Notons que dans *Ma langue est poétique*, un des fragments est sur le pain. Voici un extrait : « Le pain a une forme ronde de boule aplatie, normale et uniforme, sa mie est sèche, élastique et ouverte, sa mie ne s'égrène pas, sa croûte supérieure adhère à la mie, [...] sans crevasses et sans soufflures [...] il est rassis d'un jour [...] » (*MLP*, 11).

³² Francis Ponge, *Méthodes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1961, p. 246.

pas une vérité transcendante, mais une vérité de la variété, de la pluralité et de la relativité³³.

Plusieurs notent, comme Jérôme Game, que Tarkos est un « poète de l'immanence », vraisemblablement à cause de la mise en scène d'une expérience du monde « faciale » et frontale, mais il faut également retenir que Tarkos développe des isotopies complexes et qu'il cherche à comprendre des phénomènes abstraits qui le dépassent, lui échappent ; pensons à la trinité, aux ondes, aux quarks, à la maladie et, même, à la langue. Il exprime dans son œuvre un fort désir de donner une visibilité, de faire voir l'invisible.

Cela converge dans une recherche de vérité, qui n'est pas celle d'une correspondance, d'une convention ou de la « transcendance » ; la vérité s'exprime dans un contact avec le réel intermittent et subjectif dont la « tenue » dans le matériau poétique est jugée par le poète lui-même. Tarkos doit être saisi par son « ça a été³⁴ », comme Roland Barthes le disait au sujet du noème de la photographie. Cette vérité est sensible et perceptive. Pour cette raison, elle est mouvante et discontinue ; elle va au gré du flot poétique, s'accroche parfois. Par exemple, l'expérience de la remémoration dans *Anachronisme* montre bien les limites de ce type de recherche du « ça a été », qui n'est pas chez lui le gage d'un passé vrai. Le poète est beaucoup plus à l'aise dans le présent de la parole qu'à s'essayer à faire surgir le souvenir précis et tangible. L'excès esthétique chez Tarkos est d'ailleurs lié à cette tentative constante

³³ Jean-Marie Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, op. cit., p. 180.

³⁴ Voir Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 176.

d'attraper le présent dans une actualisation poétique du réel mobile. L'« agitation », le morcellement cognitif, corporel et mémoriel, sont souvent des empêchements. Le passé n'est pas fixé dans des sédiments intacts ni dans des boîtes.

Malgré tous les pouvoirs prêtés à la poésie chez Tarkos, l'étude de l'esthétique totalisante témoigne de la présence d'une négativité dans l'œuvre, par la thématization et l'incarnation de l'impossibilité de représenter, de dire dans la poésie : les failles, les mensonges, les incapacités, les « ne pas », les épreuves, les obstacles, les résistances de la mémoire, la précarité des supports, autant corporels que formels. L'étude de la théorie du langage nous a permis de nous apercevoir que la pâte-mot et la définition de l'acte poétique que donne Tarkos tenaient sur plusieurs tensions qui nourrissent la poésie. Ainsi, la théorie forme à notre avis la positivité de l'œuvre, son élan, sa foi poétique, perceptibles également dans les stratégies utilisées pour contrecarrer les limites du dire. Ce « oui » de la poésie, traitée dès les premières lignes de cette thèse, n'empêche toutefois pas le « non » de s'immiscer. Si l'originalité, la nouveauté de l'œuvre de Christophe Tarkos reposent sur des critères esthétiques comme l'oralité, le rythme d'une prosodie de la parole ou, comme nous avons choisi de le montrer dans la thèse, entre des rapports entre théorie du langage et esthétique totalisante, notre recherche nous a permis de voir, dans les multiples tensions de l'œuvre, la richesse et la fragilité dont témoigne sa quête de pérennité.

Bibliographie

1. *Corpus primaire*

TARKOS, Christophe, *Morceaux choisis*, Arras, Les Contemporains favoris, n° 7, 1995.

-----, *Caisses*, Paris, P.O.L, 1998.

-----, *Le Signe =*, Paris, P.O.L, 1999.

-----, *Carrés. Ma langue*, t. 1, Romainville, Al Dante, 2000.

-----, « Manifeste chou », dans *Carrés. Ma langue*, t. 1, Romainville, Al Dante, 2000, p. 5-6.

-----, « Ma langue est poétique », dans *Carrés. Ma langue*, t. 1, Romainville, Al Dante, 2000, p. 7-12.

-----, « La Poésie est une intelligence », dans *Carrés. Ma langue*, t. 1, Romainville, Al Dante, 2000, p. 13-16.

-----, *Calligrammes. Ma langue*, t. 2, Romainville, Al Dante, 2000.

-----, *PAN*, Paris, P.O.L, 2000.

-----, « Le Train », dans *PAN*, Paris, P.O.L, 2000, p. 185-252.

-----, *Anachronisme*, Paris, P.O.L, 2001.

-----, *Écrits poétiques*, éd. établie et annotée par K. Molnar et V. Tarkos, préface C. Prigent, Paris, P.O.L, 2008.

-----, « L'Argent », dans *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L, 2008, p. 261-303.

-----, « Je m'agite », dans *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L, 2008, p. 305-316.

-----, « Oui », dans *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L, 2008, p. 161-259.

-----, « Processe », dans *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L, 2008, p. 61-159.

-----, *Le Baroque*, Romainville, Al Dante, 2009.

2. *Autres textes de Tarkos*

TARKOS, Christophe, « Tarkos-Quintane. Le mystère nocturne », *R.R.*, n° 2, 2000, p. 1-2.

-----, « Process », *Action poétique*, n° 127, printemps 1992, p. 56-60.

-----, « Ronds », *Action poétique*, n° 142-3, printemps-été 1996, p. 62-65.

-----, « Tu vois, dire la vérité, c'est le poème. », *Action poétique*, n° 144, automne 1996, p. 51-52.

-----, Sans titre (poèmes « ronds »), *Action poétique*, n° 156, automne 1999, p. 175-181.

-----, « Lettre et carnet d'A. », *Action poétique*, n° 158, printemps 2000, p. 14-18.

-----, « Rouge » et « Trois », *Action poétique*, n° 179, mars 2005, p. 5.

-----, PENNEQUIN, Charles, Vincent Tholomé et Nathalie Quintane, *Facial. Mouvement littéraire numéro 1*, Les presses littéraires, mars 1999.

3. *Autres poètes étudiés ou cités*

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal* [1857], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2000.

BRISSET, Jean-Pierre, *La Grammaire logique*, suivi de *La Science de Dieu*, préface de M. Foucault, Paris, Tchou, coll. « Rhétorique et langage », 1970.

COLLOBERT, Danielle, *Œuvres I*, Paris, P.O.L, 2004.

-----, *Œuvres II*, Paris, P.O.L, 2005.

ESPITALIER, Jean-Michel, *Le Théorème d'Espitalier*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie », 2003.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry,

Gallimard, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945.

PONGE, Francis, *Proèmes* [1926], dans *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1948.

-----, *Pour un Malherbe* [1965], dans *Œuvres complètes*, t. 2, éd. B. Beugnot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

REVERDY, Pierre, *Le Livre de mon bord (1930-1936)*, Paris, Mercure de France, 1948.

-----, *Le Voleur de Talan*, Paris, Flammarion, 1967.

-----, *Cette émotion appelée poésie. Écrits sur la poésie, 1932-1960*, Paris, Flammarion, 1974.

ROCHE, Denis, *La poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995.

SHÔNAGON, Sei, *Notes de chevet*, trad. et comm. A. Beaujard, Paris, Gallimard / Unesco, coll. « Connaissance de l'Orient », 2011.

STEIN, Gertrude, *Money / L'Argent*, trad. É. Giraud et H. Dye, préface J. Roubaud, Corbières, Harpo &, 2009 [1936].

TORTEL, Jean, *Feuilles, tombées d'un discours*, Marseille, Ryôan-Ji, 1984.

4. Critiques et commentaires sur l'œuvre de Christophe Tarkos

BOISNARD, Philippe, « D'un mot-au-mot poétique », *Christophe Tarkos (1963-2004), Action poétique*, n° 179, mars 2005, p. 27.

-----, « Poésie de face sans fond : quelle fut la prétention faciale ? », *Libr-critique*, 21 mars 2007. En ligne: <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/?p=528>. Consulté le 20 juillet 2014.

BOUQUET, Stéphane, « Le pirate du litanique. C. Tarkos écrit des poèmes-flux pour dire la violence du monde et que la guerre vient de finir, "il y a quelques jours" », *Libération*, 1^{er} juin 2000. En ligne : <http://www.liberation.fr/livres/2000/06/01/le-pirate-du-litanique-c-tarkos-ecrit-des-poemes-flux-pour-dire-la->

[violence-du-monde-et-que-la-guerr_327384](#). Consulté le 20 juillet 2014.

BOURASSA, Lucie, « “Il n’y a pas de mots” et “Ma langue est pleine de mots” : continu et articulations dans la théorie du langage de Christophe Tarkos », *Études françaises*, vol. 49, n° 3, 2013, p. 143-166. En ligne: <http://id.erudit.org/iderudit/1021208ar>. Consulté le 20 juillet 2014.

CAILLÉ, Anne-Renée, « *Dans un monde moins baroque que votre tête* », *Action poétique*, n° 204, juin 2011, p. 122-124.

-----, « Avant de formuler le monde, trois manifestes » (sur *Ma langue 1. Carrés*), *Littéralité. Compte tenu contemporain des écritures intempestives*, Webster University, juin 2013. En ligne : <http://littéralité.com/rethinking-cities/>. Consulté le 20 juillet 2014.

EGO, Renaud, « Poésie-infinie-réalité », *La Pensée de midi*, n° 28, 2009, p. 185-190. En ligne : www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2009-2-page-185.htm. Consulté le 20 juillet 2014.

-----, *Quatorze poètes. Anthologie critique et poétique*, Paris, Prétexte éditeur, 2004.

ESPITALIER, Jean-Michel, *Pièces détachées. Une anthologie de la poésie française aujourd’hui*, Paris, Pocket, coll. « Poésie », 2000.

-----, *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française d’aujourd’hui*, Paris, Pocket, coll. « Poésie », 2006.

CHRISTOFFEL, David et Katalin Molnar, *Il est important de penser*, 2009 (1h01). En ligne : http://www.youtube.com/watch?v=AQmDZ_8Dm_U. Consulté le 20 juillet 2014.

-----, *Écrits poétiques de Christophe Tarkos*, 2008 (25 min). En ligne : <http://www.youtube.com/watch?v=nKOseRoqpcY>. Consulté le 20 juillet 2014.

FARAH, Alain, « Travail politique du poète. L’engagement dans la poésie française contemporaine », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2005.

-----, « Situation de l’écrivain en 1997 : Christophe Tarkos, commentateur de son émergence », *@analyses*, vol. 5, n° 3, 2010, p. 140. En ligne : <https://>

uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/issue/view/189. Consulté le 20 juillet 2014.

-----, « La possibilité du choc. Invention littéraire et résistance politique dans les œuvres d'Olivier Cadiot et Nathalie Quintane », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal / École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines de Lyon, 2009.

-----, *Le Gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2013.

GAME, Jérôme, « Christophe Tarkos ou la poésie en lecture » (sur *PAN*), Inventaire / Invention [initialement en ligne], mai 2000. (non disponible)

GIRARD, Xavier, « Les Écrits poétiques », *J.S.O. (Journal-Sous-Officiel)*, Ventôse, 2009, n° 39. En ligne : <http://journalsousofficiel.free.fr/jso/j39/jso39.htm#tarkos>. Consulté le 20 juillet 2014.

HANNA, Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden beach », 2010.

LAVERDURE, Bertrand, « La pensée liquide » (sur *Anachronisme*), *Spirale*, n° 183, mars-avril 2002, p. 9.

LEQUETTE, Samuel, « Lire Tarkos » (sur *Écrits poétiques*), *Sitaudis.fr Poésie contemporaine*, 2009. En ligne : <http://www.sitaudis.fr/Parutions/ecrits-poetiques-de-christophe-tarkos.php>. Consulté le 20 juillet 2014.

MARTIN, Serge, « Avec Charles Pennequin, la lecture-performance est-elle une réécriture ? », Charles Pennequin.com (blogue personnel de l'auteur), mars 2009. En ligne : <http://www.charles-pennequin.com/node/275>. Consulté le 20 juillet 2014.

PRIGENT, Christian, « Sur ce qui apparaît », *Java*, « Attention travaux ! », n° 6, hiver 1997-98, p. 106.

-----, « Inquiéter l'idylle ahurie entre choses et langue », *Le Monde*, 12 mars 1999. Version électronique sur *remue.net*. En ligne : <http://remue.net/spip.php?article245>. Consulté le 20 juillet 2014.

-----, *Salut les modernes*, Paris, P.O.L, 2000.

THOLOMÉ, Vincent, « Tarkos et compagnie », *TTC*, n° 3, 1997, p. 2-3.

VERDIER, Bertrand « Tarkos / Tarkos » (sur *Oui*), *Prétexte*, n°12, hiver 1997. En ligne : http://pretexte.perso.neuf.fr/ExSiteInternetP%C3%A9texte/revue/critique/notes-de-lecture_fr/notes-de-lecture/tarkos_oui.htm. Consulté le 20 juillet 2014.

« Entretien avec Paul Otchakovsky-Laurens, ou P.O.L, dans lequel il est question de Bernard Noël et Christophe Tarkos, entre autres », dans A. Girard-Daudon (dir.), « Quelques aspects de la poésie d’aujourd’hui : sans raison et sans rimes et de ceux qui la font vivre », *Initiales*, dossier poésie BAT, 2012, p. 23-25. En ligne : <http://www.initiales.org/Sans-raison-et-sans-rimes.html>. Consulté le 20 juillet 2014.

5. Critique et théorie littéraire

5.1 Poésie et littérature

Action poétique, « La forme poésie va-t-elle, peut-elle, doit-elle disparaître ? », n° 133-134, hiver 1993-1994.

BAQUEY, Stéphane, « La rage de l’expression ou le dernier des Mohicans », *Prétexte éditeur revue*, Paris, n° 21-22. En ligne : http://pretexte.perso.neuf.fr/ExSiteInternetPr%C3%A9texte/revue/critique/articles_fr/articles/roche_la-rage-de-l-expression-ou-le-dernier-des-mohicans.htm. Consulté le 20 juillet 2014.

BARTHES, Roland, *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966.

BENVENISTE, Émile, *Baudelaire*, prés. et transcription de C. Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011.

BLEAU, Alexandre, « D’une Rome l’autre », *La Crise chez Mallarmé et Debussy*, mémoire de maîtrise en littératures de langue française, Montréal, Université de Montréal, 2007. En ligne : https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/7260/Bleau_Alexandre_2008_memoire.pdf?sequence=1. Consulté le 20 juillet 2014.

BOBILLOT, Jean-Pierre (dir.), *Innovation / Expérimentation en poésie*, Université de Stendhal-Grenoble 3, coll. « Recherches & travaux », n° 66, 2005.

CHASSAY, Jean-François, Éric Girard et Daniel Grenier, *Contemporanéités de Gertrude Stein. Comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd'hui*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2011.

COLLECTIF, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968.

COLLOT, Michel, *Francis Ponge. Entre mots et choses*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1991.

DUCROS, Franc, *Le Poétique, le Réel*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.

DURAND, Pascal, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 2008.

FAYE, Jean-Pierre, « Créativité et mouvement du change des formes », *Études littéraires*, vol. 6, n° 3, 1973, p. 402. En ligne : <http://id.erudit.com/iderudit/500299a>. Consulté le 20 juillet 2014.

GARRIC, Henri, « Les poches de Molloy : pour une lecture burlesque de la littérature », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 2, décembre 2006. En ligne : <http://www.fabula.org/lht/2/Garric.html>. Consulté le 20 juillet 2014.

GARNIER, Pierre, *Spatialisme et Poésie concrète*, Paris, Gallimard, 1968.

GARNIER, Éric, *Le Sonnet en x de Stéphane Mallarmé. Commentaire*, Billère, Vallongues, 2003.

GLEIZE, Jean-Marie, *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992.

HILD, Pierre, « Caisse à outils de Jean-Michel Espitallier », *Matricule des Anges*, n° 72, avril 2006. En ligne : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=52453. Consulté le 20 juillet 2014.

JARRETY, Michel, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1991.

LAPACHERIE, Jean-Gérard, « De l'Idéographie et de ses enjeux en poésie », Enrico Monti (dir.), « La Réception des idéogrammes dans la poésie européenne du début XX^e siècle », RiLUnE, n° 8, 2008, p. 1-12.

MAULPOIX, Jean-Michel, *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998.

-----, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.

-----, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009.

MCDONALD, Christie et Ginette Michaud (dir.), « Ça me fait penser », *Études françaises*, vol. 22, n° 1, 1986.

PELARD, Emmanuelle, « La poésie graphique : Christian Dotremont, Roland Giguère, Henri Michaux et Jérôme Peignot », thèse de doctorat en Littératures de langue française, Montréal, Université de Montréal, 2012.

PINSON, Jean-Claude, *À quoi bon la poésie aujourd'hui ?*, Nantes, Pleins Feux, 1999.

-----, *Sentimentale et naïve*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

PRIGENT, Christian, *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L, 1991.

-----, *À quoi bon encore des poètes ?*, Paris, P.O.L, 1996.

-----, *Une erreur de la nature*, Paris, P.O.L, 1996.

-----, *L'Incontenable*, Paris, P.O.L, 2004.

ROUBAUD, Jacques, « Quelques thèses sur la poétique », *Change*, n° 6, Paris, Seuil, 1970, p. 7-21.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

5.2 Linguistique, théorie du langage et crise de la représentation

AUSTIN, John, *Quand dire, c'est faire*, trad. G. Lane, Paris, Seuil, coll. « Points », 2002 [1970].

BARTHES, Roland, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michel Riffaterre et Ian Watt (dir.), *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

-----, *Problèmes de linguistique générale*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974.

BOUGNOUX, Daniel et Pierre Glaudes (dir.), *Crise de la représentation*, Grenoble, Université Stendhal / U.F.R. de lettres, coll. « Recherches et travaux », 1992.

BOURASSA, Lucie, *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Bertrand Lacoste, coll. « Référence », 1997.

-----, « Du signe à l'articulation : Humboldt, Hegel, Mallarmé », dans Bettina Lindorfer et Dirk Naguschewski (dir.), *Hegel. Zur Sprache. Beiträge zur europäischen Sprachreflexion*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002, 181-197.

-----, « Du “texte véridique” au “fait rythmique et transitoire”. Les rythmes du traduire et la poétique de Mallarmé », *TTR. Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 12, n° 1, 1999, p. 91-114.

CHOMSKY, Noam, *Aspects de la théorie syntaxique*, trad. J.-C. Milner, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1971.

DESBORDES, Françoise, « La rhétorique », dans S. Auroux (dir.), *Histoire des idées linguistiques*, t. 1 : « La naissance des Métalangages en Orient et en Occident », Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1989, p. 162-185.

DESSONS, Gérard, Serge Martin et Pascal Michon (dir.), *Henri Meschonnic. La pensée et le poème*, Paris, In Press, 2005.

CHISS, Jean-Louis et Gérard Dessons (dir.), *Force du langage. Rythme, discours, traduction. Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Honoré Champion.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 2008 [1966].

GEFEN, Alexandre, *La Mimésis*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2002.

GENETTE, Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1999 [1976].

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.

LAROCHE, Hugues, « Poésie de la linguistique : la tentation du dictionnaire », *Semen*, n° 24, « Linguistique et poésie : le poème et ses réseaux », 2007. En ligne: <http://semen.revues.org/5933>. Consulté le 20 juillet 2014.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie du langage*, Lagrasse, Verdier, coll. « Poche », 2009 [1982].

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, éd. Tullio de Mauro, Paris, Payot-Rivages, 2005 [1916]

YAGUELLO, Marina, *Les Fous du langage. Des langues imaginaires et de leurs inventeurs*, Paris, Seuil, 1984.

5.3 Histoire littéraire, philosophie et psychanalyse

AUERBACH, Erich, *Figura*, trad. M.-A. Bernier, Paris, Belin, 1993 [1938].

BADIOU, Alain, *Le Siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2005.

BARRABAND, Mathilde (dir.), « L'Histoire littéraire du contemporain », *Tangence*, n° 102, 2013.

BAUDOIN, Dominique (dir.), *Au temps de dada. Problèmes du langage*, Paris, Lettres modernes, « Cahiers de l'Association internationale pour l'étude de dada et du surréalisme », n° 4, 1971.

BÉNICHOU, Paul, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1988.

BERGSON, Henri, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2003, p. 26-27.

BLANCHOT, Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

-----, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1959.

BOUGNOUX, Daniel, *Vices et Vertus des cercles. L'autoréférence en poétique et pragmatique*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 1989.

CHRISTIN, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2009.

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Seuil, coll. « Couleurs des idées », 1998.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2011 [1968].

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, t. 2, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.

DOSSE, François, *Histoire du structuralisme I. Le champ du signe, 1945-1966*, Paris, Éditions de la Découverte, coll. « textes à l'appui », 1991, p. 384-415.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, coll. « Arts et artistes », 2002.

DOUMET, Christian, *Déraison poétique des philosophes*, Paris, Stock, coll. « L'Autre pensée », 2010.

FIAT, Christophe, *La Ritournelle. Une anti-théorie*, Paris, Léo Scheer, 2002.

FINET, Benoît, *Essai sur le Signe. Hegel-Mallarmé*, Saint-Cloud, École Normale Supérieure de Fontenay, coll. « Les Cahiers de Fontenay », 1990.

FREUD, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, trad. P. Arbex, R.-M. Zeitlin, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992 [1907].

-----, « Au-delà du principe de plaisir » [1920], dans *Essais de psychanalyse*, trad. A. Bourguignon (dir.), Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque de Payot », 1989, p. 41-115.

-----, *La Vie sexuelle*, trad. D. Berger, J. Laplanche, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1969.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001 [1966].

GOODMAN, Nelson, *Manières de faire des mondes*, trad. M.-D. Popelard, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1978.

JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1997.

KAUFMANN, Vincent, *La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2011.

LACAN, Jacques, « Sur la parole et le langage », *La Psychanalyse*, « Les Actes du congrès de Rome », n° 1, 1956, p. 242-255.

-----, *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1966.

LUCRÈCE, *De la nature (De rerum natura)*, trad. J. Kany-Turpin, Paris, Flammarion, 1998.

LYOTARD, Jean-François, « Glose sur la résistance », dans *Le Postmoderne expliqué aux enfants : correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1986, p. 135-151.

MAIATSKY, Michail, *Platon, penseur du visuel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Commentaires philosophiques », 2005, p. 152.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1971 [1945].

-----, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.

-----, *La Prose du monde* [1969], *Œuvres*, éd. C. Lefort, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2010.

MESCHONNIC, Henri, *Modernité, Modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Crépuscule des idoles*, éd. G. Colli et M. Montinari, trad. J.-C. Hémerly, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1974 [1969].

PLATON, « Livre III », « Livre X », *La République*, trad. P. Pachet, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, p. 143-199 ; p. 491-538.

PONTALIS, J.-B., *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, coll. « Folio

essais », 1997.

RORTY, Richard, *Conséquences du pragmatisme. Essais: 1972-1980*, trad. J.-P. Cometti, Paris Seuil, coll. « Ordre philosophique », 1993.

ROSSET, Clément, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2004 [1977].

-----, *L'École du réel*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008.

THUMEREL, Fabrice, *Le Champ littéraire français au XX^e siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Armand Colin, 2002.

TODOROV, Tzvetan (dir.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1965.

TUSTIN, Frances, *Le Trou noir de la psyché. Barrières autistiques chez les névrosés*, trad. P. Chemla, Paris, Seuil, coll. « Couleur des idées », 1989.

VACHER, Laurent-Michel, *Pour un matérialisme vulgaire*, Montréal, Les Herbes rouges, 1984.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *De la Certitude*, trad. Über Gewissheit, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2006.

6. Ouvrages de référence

La Bible de Jérusalem, trad. sous la dir. de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 2009.

ARON, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige / Dico poche », 2010 [2002].

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

BARUK, Stella, *Dictionnaire de mathématiques élémentaires*, Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 1995.

CAILLET, Jean-Pierre, Pierre Rosenberg et Renaud Temperini (dir.), *La Peinture*

française, t. 2, Paris, Mengès, 2001.

DUPRIEZ, Bernard, *Dictionnaire Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1984.

GRIBBIN, John, *La Physique quantique. Un guide d'initiation au monde subatomique*, trad. N. Audard, E. Seinandre, Don Mills / Pearson éducation, coll. « Focus Sciences », 2007.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951.

HABASQUE, Guy, *Du Cubisme à l'art abstrait*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957.

LAPLANCHE, Jean et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Quadrige / PUF, 2007 [1967].

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire Le nouveau Littré*, Paris, Garnier, 2004.

PICOCHÉ, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Dictionnaire Le Robert, coll. « Les Usuels », 1992.

VIGNAL, Marc (dir.), *Dictionnaire de la Musique*, Paris, Larousse, 2005.

7. Autres textes cités

BLATNER, David, « 3.14 and the rest », *BBC News Magazine*, 14 mars 2008. En ligne : http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/7296224.stm. Consulté le 20 juillet 2014.

BOILEAU, Nicolas, *Art poétique de Boileau-Despréaux*, Paris, Eugène Belin, 1871 [1674]. Bibliothèque numérique Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5464322g>. Consulté le 20 juillet 2014.

CAILLÉ, Anne-Renée, « Marcher dans les traces des deux corps du roi » (sur *Les Pénétrables* de Liliane Giraudon), *Liberté*, n° 299, Montréal, mars 2013, p. 41.

D'AVITY, Pierre, *Le monde, ou la description générale de ses quatre parties avec tous ses empires, états et républiques*, Paris, Claude Sonnius, 1643.

DENEAULT, Alain, « La gouvernance : un crime parfait », *Liberté*, n° 300, été 2013, p. 34-35.

FONDANE, Benjamin, *Faux Traité d'esthétique. Essai sur la crise de réalité*, Paris, Plasma, 1980 [1938].

GIRAUDON, Liliane, *Mes bien-aimé(e)s*, Paris, Inventaire / Invention, 2007.

MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995.

NOVARINA, Valère, *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 1999.

PEREC, Georges, *Penser / Classer*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003 [1985].

PONGE, Francis, *Méthodes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1961.

QUINTILIEN, « Livre troisième », *Institution oratoire de Quintilien*, t. 2, trad. C.V Ouizille, Paris, C. L. F., Bibliothèque numérique Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5773357c>. Consulté le 20 juillet 2014.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

VALÉRY, Paul, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

-----, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

-----, « Poïétique », dans *Cahiers II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 985-1056.

