

« CHRISTOPHE TARKOS :

MÉTHODE DE CRÉATION ET REPRÉSENTATION DU POÈTE »

STÉPHANE NOWAK

Nathalie Quintane a confié son point de vue à Alain Farah :

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)¹.

Les questions de postures ne se réduisent pas à des questions de devantures ou d'apparence derrière lesquelles se situerait le véritable poète dans son essentialité. La posture est au contraire coactive avec des questions théoriques et des pratiques artistiques. Si les postures et les esthétiques de Tarkos ont été multiples, la recherche d'une certaine cohérence (pas d'une unité) semble au cœur de son travail.

Tarkos occupe une place singulière dans l'espace poétique des années 1990. Marqué par une sorte d'impasse de la poésie dans ses formes et pos-

¹ Alain Farah, La possibilité du choc : invention littéraire et résistance politique dans les œuvres d'Olivier Cadiot et de Nathalie Quintane Soutenue en 2009 à Lyon, Ecole normale supérieure Lettres et sciences humaines en cotutelle avec l'Université du Québec à Montréal. p. 299.

tures, comme Heidsieck ou Blaine l'étaient à leurs époques pour d'autres raisons, il tente de déplacer les enjeux vers l'innovation formelle et le renouvellement des lectures poétiques par une esthétique de l'improvisation.

Tarkos équilibre son rapport au livre par la performance, deux activités non hiérarchisées par le poète dans ses présentations. Nous allons voir comment il renouvelle le rapport à l'avant-garde et à la performance.

POSTURES AVANT-GARDISTES

Un travail de redéfinition de la poésie

L'idée de déplacer les frontières de la poésie est récurrente chez Tarkos. Mais aussi de la redéfinir. Non dans une approche ontologique pour lui redonner des attributs caractéristiques. Mais dans une définition mouvante et en lien avec des enjeux philosophiques. Comme le montrent les exemples du *baroque*, le poète ne cesse en effet de s'interroger sur le langage et de questionner les théories et pratiques en présence. Il s'intéresse de près à la grammaire générative de Chomsky, aux approches de la langue française de Gertrude Stein¹. Cette dernière s'était interrogée sur les possibilités de production syntaxique pour créer des effets de jeux et de glissements de sens. On sait comment Gertrude Stein avait théorisé son rapport aux catégories grammaticales sous l'angle du jeu et des possibilités créatrices : son intérêt pour les verbes, les articles, et les adverbes davantage que pour les noms et adjectifs, pour elle trop figés et trop accrochés au référent pour libérer la création poétique².

C'est sans doute cette préoccupation de définir la poésie qui explique la collaboration avec Philippe Beck dans la revue *Quaderno*. Malgré des esthétiques divergentes – l'approche plutôt phénoménologique et ontologique de Beck est très éloignée des théories de Tarkos – un souci commun de refondation de la poésie les anime tous deux.

De nombreuses théories de la poésie parcourent ses textes, livres et entretiens. Sa théorie de la pâte-mot ne cesse d'évoluer à travers ses poèmes, livres, et sa correspondance. La poésie est parfois définie par analogie avec

¹ Voir les théories sur les catégories grammaticales dans ses *lectures américaines*.

² Gertrude Stein, *Lectures in America* (1935), traduit par Claude Grimal, « Poésie et grammaire », in *lectures en Amérique*, Paris : Christian Bourgeois, coll. Titres, 2011, p. 169-197.

l'activité du cerveau : « c'est comme regarder la télévision ». Un travail sur le psychomedium qui ne se confond pas avec la posture de l'idiot. Il s'agit de retrouver une posture naïve face à l'objet non pas pour revenir à une pureté originelle mais pour sortir des héritages sémantiques et idéologiques associés au mot-objet dont il est question. Une forme de « parti pris » du mot.

Plus généralement, la poésie est conçue comme forme de vie. Avec son versant formel et analogique : « un poème, c'est un tas, c'est un petit tas ». Dans un entretien avec David Christoffel en juillet 1998 à Nantes¹, il fait la différence entre les poèmes carrés (présents dans *Caisses*), les poèmes ronds, et les poèmes bâtons (*le bâton* est un poème de 550 vers, mis sur une toile de quatre mètres de haut.) Il ne s'agit donc pas d'un choix de formes mais plutôt « d'inscripts » (comme dans le vocabulaire deleuzien on peut parler de « percept » et d'« affect ») selon J.P. Bobillot en tant que forme élémentaire de la symbolisation. Quelque chose d'enfantin comme un retour aux apprentissages premiers qui rejoue l'entrée dans le symbolisme graphique et oral.

Déclarations et postures

Tarkos le déclare avec une rare franchise déconcertante : « Je suis l'avant-garde en 1997... »². Katalin Molnár fait cette distinction intéressante qui joue sur le souci de la distinction au sens bourdieusien : « On était d'avant-garde isolée, contre les avant-gardes criardes »³. Une manière de se distinguer de *Tel Quel* et des cercles structurés parisiens. Comme dans la revue *Java*, l'important n'est pas tant la posture avant-gardiste avec son esprit sectaire et son cortège d'exclusion, que d'assumer l'héritage des avant-gardes comme pratique d'innovation expérimentale. Tarkos reprend ainsi dans *PAN* sa réponse à Jean-Michel Espitalier formulée plus tôt :

¹ In Christophe Tarkos, *Écrits poétiques*, Paris : P.O.L., 2008.

² Voir le commentaire de François Huglo en ligne : <sitaudis.fr/Parutions/l-enregistre-de-christophe-tarkos.php>

³ Dans l'émission « Les nouvelles vagues » sur France Culture, émission « Le rythme (4/5) : « Ma langue est poétique, est naturelle, est sonore » diffusée le 30/11/2014. Ré-écoutable sur <franceculture.fr/emission-les-nouvelles-vagues-le-rythme-45-ma-langue-est-poetique-est-naturelle-est-sonore-2014-11-1> (23').

Tu dis ça comme ça après les avant-gardes, pour faire l'expression, tu veux dire nous sommes maintenant. Je ne comprends pas après les avant-gardes, je comprends maintenant. On dit le mot avant-garde pour dire les inventeurs, un endroit après les avant-gardes est un endroit sans inventeurs. (...) Je ne comprends pas après les avant-gardes, je ne comprends pas non plus après les révolutions, la révolution de Mañakovski. Je suis l'avant-garde en 1997...¹

Cette déclaration n'a pas de fondement historique mais elle est en phase avec le renouveau concentré dans les deux volumes de la *Revue de littérature générale* de Cadiot et Alféri².

Tarkos, passionné de musique contemporaine parle ainsi souvent d'avant-garde sous le terme d'« art contemporain ». Même si l'humour est présent chez Tarkos, cette déclaration n'est pas une posture, elle constitue une déclaration d'intention esthétique. Là aussi, comme souvent, des aînés le prennent comme une posture : « [...] mettant à distance l'excentricité expressionniste des avant-gardes récentes (trivialités carnavalesques, pathos du corps et passion néologique) »³ écrit Christian Prigent. La revue *TEXT* de Prigent s'est en effet largement partagée concernant le cas Tarkos lorsqu'ils reçoivent quelques feuillets en 1992 : « On ferraille autour : ces pages retiennent, mais bousculent voire heurtent les goûts du fameusement « terroriste » collectif. Plusieurs trouvent ça lourdement « ressassé », d'une « naïveté effroyable »⁴ ». On voit bien ici que la préoccupation des acteurs de *TEXT* n'est pas de prendre acte de la fin des avant-gardes ou de se situer après mais bien plutôt de jouer une avant-garde contre une autre. De jouer le formalisme matérialiste de *TEXT* contre la suspicion d'une certaine métaphysique de Tarkos.

1 Christophe Tarkos, *PAN*, P.O.L., 2000, p. 35.

2 *Revue de littérature générale* 95/1, La mécanique lyrique, Paris : P.O.L., 1995. Collectif avec Pierre Alféri et Olivier Cadiot.

3 Christian Prigent, « Ce presque-rien qui revient sans cesse inquiéter l'idylle ahurie entre choses et langues, ça s'appelle peut-être poésie. » Article paru dans l'édition du Monde du 12 mars 1999 dans le cadre du Printemps des poètes. En ligne : www.remue.net/spip.php?article245.

4 Christian Prigent, Préface aux *Écrits poétiques*, P.O.L., 2008, p. 10.

Manifestes

Toute une série de manifestes paraissent d'abord dans la revue R.R. : « R.R., mon petit périodique qui me sert d'atelier, et qui me sert de production constante de manifestes de toutes sortes¹ ». En dehors des manifestes publiés dans la revue R.R., on peut lire trois textes comme des manifestes : le *Manifeste chou*, « Le poème de dehors » et *Le Signe* =.

Le *Manifeste chou* a été publié en 1993 dans la revue *Maison Atrides & Cie* de Jean-Pierre Bobillot. Il est repris au tout début du volume *Ma langue* chez Al Dante.

Ça ne peut plus durer comme ça. Il y a quelque chose qui ne va pas. Dans l'utilisation faite du mot poésie, dans l'utilisation qui est faite du mot. Ce n'est pas possible. Il faut faire quelque chose.²

Dans ce « Manifeste chou » de 1995, Tarkos constate donc les impasses de la poésie. Comme Heidsieck, Blaine et Bory à la fin des années 50, Tarkos fait le constat d'un certain piétinement de la poésie. Mais le geste de déplacement n'est pas le même. Il s'agit cette fois de remettre « la pensée créatrice » et la « beauté verbale » au cœur du processus de la création poétique contre tout procédé systématique et tout confort du spectacle culturel (des claquements de mains). Il s'agit bien de revenir au texte contre toute systématisation du lettrisme (« chuchotement des phonèmes murmurés »). Il s'agit d'en revenir aux « lois des phores³ » à savoir : que porte la poésie ? Se soucie-t-elle seulement d'effets sonores spectaculaires ? Se réduit-elle à un message ? Deux refus de Tarkos donc. La théorisation de Tarkos se fait donc conjointement avec la création poétique dans une pratique auto-réflexive⁴.

1 Entrevue donnée dans le cadre du Poetry International Rotterdam en 1997. Cet extrait, 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). En ligne : www.youtube.com/watch?v=nKOseRoqpcY.

2 « Manifeste chou », Christophe Tarkos, *Écrits poétiques*, P.O.L., p. 43.

3 « Manifeste chou », Christophe Tarkos, *Écrits poétiques*, P.O.L., p. 43.

4 Voir à ce titre la thèse d'Anne-Renée Caillé, *Théorie du langage et esthétique totalisante dans l'œuvre poétique de Christophe Tarkos*. Thèse sous la direction de Lucie Bourassa et Alain Farah, Université de Montréal, 2014. En ligne : hdl.handle.net/1866/11641

« Le poème de dehors » a été publié dans *Le jardin ouvrier* n° 9 et 10 (1993). Considéré par Tarkos comme « texte manifeste » il revendique une « nouvelle poésie révolutionnaire du dehors » et est placé au début du livre *oui*, publié chez Al Dante. On voit ici le même déplacement que pour le *manifeste chou* : un texte-manifeste publié dans un premier temps en revue est repris et placé en position initiale d'un livre. Travail de déplacement du seuil et de reconsidérations des ensembles que pratique Tarkos. Il ne s'agit pas d'un simple copié/collé. Le manifeste est pris dans l'ensemble du livre dans une nouvelle composition, précédé par « OP OP » donnant ainsi au livre son identité rythmique de texte dansé.

Le livre *Le Signe* = est lui-même sous-titré *Manifeste*.

Son propos central est paradoxal : « le signifiant = le signifié¹ ». Il en propose une mise en acte :

distance

distant

la distance

distendu

le distant

un peu de distance

un distant

de la distance

distancée

distendue

une distance

sa distance¹

Une mutation grammaticale et performative puisque la distance se crée par le fait même de la prononcer, le fait même de la distance se crée par sa profération et se développe par des mutations grammaticales et sonores

On peut donc lire une combinatoire évoluant à chaque vers :

1. un nom sans article
2. adjectif
3. article défini féminin + nom
4. participe passé adjectivé qui joue sur la proximité signifiante entre *distance* et *distendre* ; la forme passive *distendu* indique donc un premier résultat de la transformation simultanée du signifié et du signifiant
5. adjectif substantivé précédé de l'article défini masculin
6. nom précédé par la locution prépositive « un peu de »
7. adjectif substantivé précédé de l'article indéfini masculin
8. article
9. participe passé adjectivé du verbe « distancer », dérivé du nom « distance »
10. reprise de 4 au féminin, qui ne s'entend pas mais se lit. Le « e » est donc ici un morphogramme, c'est-à-dire les graphèmes traduisant du sens grammatical ou lexical
11. article indéfini féminin, écho à 3
12. adjectif possessif de la 3^e personne, créant à la fois une appartenance et une distance par la 3^e personne – non-personne créant définitivement éloignement et distance².

Autre illustration de cette équivalence signifiant- signifié par le signal égal : « pneu = pneu³ ».

En ligne : papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/11641

1 Christophe Tarkos, *Le signe* =, P.O.L., 1999, p. 7.

1 *Ibid.*, p. 9.

2 Voir Jacques Goudet, <http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1983_num_19_1_2278>

3 Christophe Tarkos, *Le signe* =, P.O.L., 1999, p. 12.

On voit donc la différenciation entre « sens » associé tantôt à la signification, tantôt au signifié et « signification » associée tantôt au sens, tantôt à la « signifiante ». Et la volonté de traiter le mot comme un matériau immanent, plastique, et donc modulable, transformable. C'est ce qui complète la théorie de pâte-mot :

Pâte-mot est la substance, est la substance de mots assez englués pour vouloir dire, on peut se déplacer dans pâte-mot comme dans une compote, pâte-mot est une substance dont on peut mettre à plat la substance, on peut aussi la mettre pas à plat en bosse, en faire de la neige et en faire des nuages¹.

« Pâte-mot » est à la fois théorie et pratique. Une manière de condenser l'énergie du langage sur lui-même. Métaphore boulangère de la pâte qui a force d'être malaxée, pétrie, enfournée, change de forme et de consistance. Procédé chimique, physique qui vise à refuser l'héritage du sens courant des mots pour en manifester d'autres potentialités : « la pâte-mot repose sur l'élasticité des sensations, sur une seule couche d'existence, sur une modification de l'appréhension.² »

Il s'agit donc d'une autre définition du facialisme. Non plus rester seulement à la surface, mais rester dedans. Refuser toutes les connotations aliénantes héritées du passé, refuser le poids de la tradition ou de l'étymologie, de la sémantique et des définitions pour explorer ce dedans.

Par ses manifestes, théories et poèmes, Tarkos défend donc une pratique immanente de la langue. Une langue modulable, transformable, plastique. Il ne s'agit donc pas pour la poésie de révéler le sens caché des choses ni de nommer l'innommable. Il s'agit de travailler les mots pour les affranchir à la fois de leur enfermement dans la dénotation la plus courante et de leurs connotations héritées ou imposées par tous les processus de normalisations. Rendre aux mots leurs puissances sonores et plastiques – on est ici proche du programme d'instrumentation verbale de René Ghil – en les répétant, les déclinant pour montrer comment la langue n'est pas un instrument au service de la communication – même « poétique » – mais une puissance de transformation et en ce sens, une puissance révolutionnaire.

¹ *Ibid.*, p. 32.

² *Ibid.*, p. 35.

POÉSIE ET PERFORMANCE

Le refus de la hiérarchisation entre texte et performance

Les nombreuses biographies de Christophe Tarkos présentent en général de manière conjointe et non hiérarchisée ses activités d'écrivain et de performeur. Ainsi celle-ci : « Produit autant de textes que de sons. Travail poétique traditionnel. Présentation par des expressions dans des manifestations sous chapiteaux ou autres et par des textes dans des revues comme *Dock(s)* le fondateur ou le frais *Java*. »¹. Le refus de la hiérarchie, d'une supériorité du livre sur la performance, de l'écrit sur le sonore – ou l'inverse – est souligné par l'adverbe comparatif d'égalité « autant » et par la conjonction de coordination « et » qui placent les deux activités sur le même plan, aussi bien en qualité et quantité. David Christoffel a bien montré que dans certains CV, Tarkos s'arrangeait pour présenter sur la page un espace équivalent pour les publications et les interventions publiques. Dans une autre de ses biographies, il se revendique d'une

Tradition poétique qui, depuis Apollinaire

1. sort le texte de son cadre versifié,
2. utilise tous les moyens sont bons
3. réalise des performances, des expositions, des disques, des objets, des films, etc.²

Le moment de renouveau de la performance poétique au milieu de ces années 1990 est celui où va se repenser le rapport texte/voix. Il ne s'agit plus d'abandonner le texte comme dans les expérimentations lettristes. Ni de lire son texte de manière expressive et théâtrale. Ni de mettre en avant le corps au détriment du texte. Il s'agit de revenir au « texte », à l'écriture pour sa production. Texte en tant qu'agencement d'énoncés verbaux. Et de s'en détacher lors de sa lecture. Philippe Castellin qualifie Tarkos, Quintane, Bérard, Pennequin, Tholomé de poètes « néo-textuels » qui font « le pari d'un retour lucide, *instruit et non régressif* à l'écrit. »³

¹ Fichiers numériques, 1994, biobrux.wri. Cité par Philippe Castellin dans *L'Enregistré*, P.O.L., 2014, p. 7.

² Cité par Philippe Castellin dans *L'Enregistré*, P.O.L., 2014, p. 19.

³ *L'Enregistré*, P.O.L., 2014, p. 27.

Tout se passe comme si Tarkos réalisait ses performances avec pour base un texte écrit mais se passant progressivement de la présence du texte. Non par un apprentissage par cœur du texte comme le faisait Ghérasim Luca mais par une forme de mémorisation mentale du poème, d'une cartographie intérieure qui permet non de représenter le poème mais de l'incarner. D'où des écarts fréquents avec le texte initial, dans les hésitations, les reformulations verbales permettant de faire vivre le texte dans son état de présence immédiate. Nous allons voir comment se joue cette présence-absence du texte dans la performance.

Exemple du petit bidon¹

Le petit bidon appartient à la série des « compotiers », poèmes sur la fermeture², en écho au travail sur le kilo, la délicatesse, et la fragilité de la matière et de sa forme.

C'est d'abord une performance dans le cadre d'une semaine « Écrits/Studio » accueillie non sans réticence par M. Guy Walter à la Villa Gillet de Lyon le 28 octobre 1995. L'enregistrement a disparu. Il existe d'autre part une version enregistrée à Beaubourg en 1999. C'est cette version qui sera utilisée pour le CD audio aux éditions Cactus.

Le poème fonctionne en deux temps. D'abord, il se présente comme une description plate et extérieure d'un petit bidon posé sur la table. Mais dans un deuxième temps, c'est l'intérieur du petit bidon qui est exploré. Et cette exploration débouche sur toute une cosmologie, les mouvements moléculaires de l'air chaud et de l'air froid.

Ainsi, le petit bidon est à l'image du poème : fermé à l'extérieur, mobile à l'intérieur. Là où il semblait ne « rien » se passer a lieu un mouvement perpétuel de particules.

C'est donc par l'insistance, la répétition, les polyptotes (répétitions d'un même vocable à différentes places et fonctions dans la phrase) que le poème tente de faire lever la pâte-mot pour faire exister la chose poétiquement.

1 Christophe Tarkos, *L'enregistré*, p. 451-456. En ligne : [youtube.com/watch?v=Trqp-NYSDmN4](https://www.youtube.com/watch?v=Trqp-NYSDmN4)

2 *Ibid.*, p. 452.

Le « petit bidon » est en effet un syntagme (adjectif + nom) qui est répété tout au long du texte dans des positions syntaxiques et dans des fonctions grammaticales différentes. Le petit bidon peut se trouver en début de vers : « Un petit bidon vide » (l. 2). Ou en fin de vers : « l'air bouge dedans le petit bidon » (l. 35) en faisant varier le déterminant, indéfini ou défini.

Le petit bidon peut avoir la fonction sujet : « le petit bidon reste bien à sa place » (l. 13). Il peut être attribut du sujet : « C'est un petit bidon » (l. 26). Il peut se trouver comme complément d'objet direct : « on a un petit bidon » (l. 1), autre exemple : « on voit un petit bidon » (l. 11). On peut le retrouver complément circonstanciel de lieu : « mais dedans le petit bidon » (l. 21). Avec cette particularité répétée dans tout le texte du remplacement de la préposition de lieu « dans » avec sa forme prépositionnelle archaïque « dedans ».

Ce poème a donné lieu à de nombreuses versions. Il reste un exemple caractéristique d'effectuation de la poésie faciale – en tant que description extérieure et avec un vocabulaire simple de la surface des choses. On peut le voir aussi, comme une effectuation de la pâte-mot. Tout se passe comme si c'était en malaxant, en pétrissant le syntagme petit bidon que la pâte verbale allait se lever pour révéler tout un monde vivant des choses.

On a ici un des premiers gestes de définition de la poésie par Tarkos qui se poursuivra dans toute son œuvre : accumulation de définitions successives, définition par la négative. Pas de définition essentialiste et ontologique de la poésie mais une définition qui joue l'homologie avec la forme même de la pensée : par tâtonnement, impasse, retour en arrière, avancée, stationnement, bifurcation. Une pensée fluide donc une définition de la poésie par son rythme si l'on définit le rythme comme « une manière particulière de fluer¹ ». Soit, par la négative : une définition non solide de la poésie, non systématique, hiérarchisée, solidifiée (« de briques, de pierres et de parpaings »). Ce qui est mis en avant, c'est la fluidité : « Elle est fluide² » ; et la vibration : « Ma langue est poétique et musicale, ma langue est imagée et musicale, ma langue est souple, étincelante et merveilleuse,

1 Lucie Bourassa, « La forme du mouvement (sur la notion de rythme) », *Rhuthmos*, 1er janvier 2011. En ligne : rhuthmos.eu/spip.php?article234.

2 « Ma langue est poétique », Christophe Tarkos, *Écrits poétiques*, P.O.L., p. 47.

ma langue aime jouer de la musique¹ », « elle est un souffle² » Elle est accidentée et non régulière : elle refuse les « séries régulières, verticales de faits et de vérités³ ».

Le travail poétique est donc à la fois philosophique en tant qu'enquête sur les lois des choses et du langage et grammatical en tant que recherche syntaxique : « ma langue s'accorde en ordre à l'ordonnement de sa grammaire, de sa syntaxe, ma langue est grammaticale, l'ordre grammatical de ma langue est poétique » (p. 54) à la suite du travail de Gertrude Stein mentionné plus haut.

Il est souvent résumé abusivement à une poésie répétitive et minimaliste. Plus précisément, il conviendrait de parler de ritournelles et de polypototes : variations et déclinaisons grammaticales du même syntagme dans la phrase comme nous l'avons vu dans l'exemple du *petit bidon*.

POSTURES DU POÈTE ET PROCESSUS DE CRÉATION

Biographies réelles et imaginaires

Christophe Tarkos n'a cessé de modifier ses présentations. Une identité se construit, mélangeant fiction et réalité.

Jean-Christophe Ginet est né le 5 décembre 1963 à Martigues, ne prend que plus tard le nom de Christophe Tarkos. Il se déplace, habite à Marseille au 43 rue Terrusse (5^e) ou au 15, place de Lenche (2^e), habitant en 1994 à Paris 13 rue de l'espérance (13^e).

Titulaire du diplôme de Science-Po (IEP d'Aix-en-Provence, 1983), du DEUG de lettres modernes (Université de Provence, 1986), du Capes de Sciences Economiques et Sociales (1986).

Il été archiviste au Ministère des Relations Extérieures en 1985, documentaliste, agent immobilier pour l'Agence Étoile à Marseille en 1993. Professeur en SES, Gestion, Économie générale, Histoire-Géographie, Éducation civique à Dunkerque, La Souterraine, Dreux, Pontault.⁴

1 *Ibid.*, p. 48.

2 *Ibid.*, p. 49.

3 *Ibid.*, p. 50.

4 Fonds Tarkos de l'IMEC.

Souvent, la biographie réelle est évacuée : « Ma biographie : je suis né à Marseille, je voyage, je vis et travaille à Marseille et à Paris, je n'ai rien d'autre à déclarer¹ ». Ou encore : « Bio : Franchement, je ne sais pas ce qui s'est passé² ». Ou cette présentation pleine d'humour :

MOI TARKOS, POÈTE

FABRIQUE POÈME

DE QUALITE SUPERIEURE

QUI DURE LONGTEMPS

SANS ENTRETIEN PARTICULIER³

Pourtant, de nombreuses autres identités sont présentées⁴. Une biographie au départ toute tournée vers le devenir et non vers le passé : « Je suis influencé dans mon écriture par le texte que j'écirai demain, mais aussi par les textes que je vais écrire dans les prochaines années. C'est qu'il faut asseoir la production sur le trauma des textes de ces dernières années⁵. »

Dès le début, il a un désir de faire mouvement avec d'autres contemporains :

Aujourd'hui, il se passe des choses importantes dans la littérature française. Elles prennent forme, des noms viennent, ce sont des jalons, c'est une chose qui tient le coup, sur laquelle il est déjà possible de poser des briques, ce n'est pas rien, c'est du Julot Lucot Hubot Cadiot, c'est une machine qui se met en place⁶.

La métaphore de la machine est là pour englober des poètes plus anciens : Julien Blaine, Joël Hubaut ou plus récents : Hubert Lucot, Olivier Cadiot.

1 IMEC, Fonds Tarkos, TRK 48.9, dossier BIO.

2 *Id.*

3 IMEC, Fonds Tarkos, TRK 48.10, dossier Bios.

4 IMEC, Fonds Tarkos, TRK 48.9, dossier BIO.

5 Texte intitulé « BIO », IMEC, Fonds Tarkos, TRK 48.9, dossier BIO.

6 *Id.*

Ce qui est marquant dans ses présentations biographiques, c'est la mise en équivalence des productions écrites et des performances. Un refus de toute suprématie du livre et de l'imprimé. Ainsi, dans la présentation du spectacle avec Thierry Aué, « Le lied », vendu 3 000 francs au programmeur, la pièce est présentée comme « Poésie sonore Performance Création musicale ». Et il se présente comme « fabricant de poèmes sonores et de poèmes écrits. Présente son travail par des lectures et par des publications. ». Une équivalence parfois dans la page comme l'a montré David Christoffel¹.

De nombreux dossiers et organisations attestent du souci de Tarkos de planifier des rencontres et de prendre contact : « Des lettres écrites au marqueur : Quelques textes pour vous – Prendre contact. » « Et ça, c'est bien ? Ça fait des pages² ». La collecte des adresses est impressionnante : Kati Molnár, Denis Roche, Charles Pennequin, Philippe Sollers, Nathalie Quintane, mais aussi André Velter, Yves Bonnefoy, Jacques Roubaud³. Et plus tard, Julien Blaine, J.P. Bobillot, Bernard Heidsieck, Philippe Castellin et Jean Torregrossa, Pierre Alféri, Olivier Cadiot, Alain Frontier, Serge Pey, Joël Hubaut, J.M. Espitalier, J.M. Gleize, Jacqueline Risset, Liliane Giraudon et Jean-Jacques Viton, Ben, Pierre Le Pillouër, Henri Deluy, Michel Deguy, John Giorno, Hubert Lucot, J.-L. Parant⁴... Des listes de revues et d'éditeurs consultés à la maison des écrivains. Et les revues *Java*, *Nioques*, *If*...

On trouve aussi des métiers imaginaires par noms composés : métallier-serrurier, para-plégique, sapeur-pompier, dramatico-comique... Ou ses déclinaisons : « poète, bouleur, prononciateur, crieur, improvisateur, déclamateur, grogneur, raconteur, embobineur, collaborateur, enrouleur, présentateur, réembobineur, fabricant, bruiteur, mesureur, aide-bobineur, réglementeur, récitateur, peseur, articulateur, producteur, mâcheur⁵ ». Ses

1 David Christoffel (Université Paris I), « Poésie = Performance. Une théorie poétique de la performance à partir du Pneu de Tarkos », Poésie & performance : enjeux théoriques, historiques et critiques, journée d'étude organisée par Olivier Penot-Lacassagne et Gaëlle Theval, Sorbonne nouvelle Paris 3, 28 mars 2014.

2 IMEC, Fonds Tarkos, TRK 48.10, dossier Bios.

3 IMEC, Fonds Tarkos, TRK 48.9, dossier BIO.

4 IMEC, Fonds Tarkos, TRK 48.10, dossier Bios.

5 Variante de la liste citée par Philippe Castellin dans son introduction à *L'enregistré*.

auto-présentations sont souvent une manière de définir une esthétique davantage qu'un personnage. Ainsi, dans ce courrier à l'intention des « friches Félines¹ »

Je fais des poèmes de surface

Le sens est généralement moyen

Je dis la vérité

(...)

je voudrais vous faire remarquer que je suis un révolutionnaire

Une identité politique est écrite : « Je suis de gauche. Je suis athée. Je suis marxiste. Je respecte la tradition de la révolution culturelle. Je suis Lisboète et maltais et grec. Je suis pour l'avant-garde². »

Le but est au début de publier « l'oiseau vole » comme premier petit livre puis *Processe*. Conscient du soutien de Deluy (qui a soutenu sa première publication dans *Action poétique*), Heidsieck, Gleize, Monot, Blaine, Prigent, Bobillot, Moulinié, Castellin, Frontier, Alféri, et de l'hostilité de Le Pillouër et Courtaud, Tarkos multiplie les courriers, contacts et rencontres tout en réécrivant en permanence ses textes. Il ne cesse de faire des listes sur les travaux en cours.

Ce travail se fait en parallèle avec une redéfinition progressive et incessante de la poésie comme mouvement de langue : « la poésie est une force de clé de la nature en se précisant elle se mêle de ce qui est au cœur qui articule ce que les battements font en allant voir (...) ³ ».

Ce mouvement est lui-même réfléchi comme force subversive contre toute assignation à un genre littéraire :

La poésie ce n'est pas ce qu'on voudrait en faire pour la mettre quelque part dans un coin pour faire joli, cela ne peut pas être ça, parce que c'est de la manipulation de dynamite, ce sont des équations qui sont dangereuses à mettre en œuvre, elle est une équation qui met déjà en œuvre, elle ne prend pas le temps⁴.

1 IMEC, Fonds Tarkos, TRK 48.8, dossier « Gestion ».

2 IMEC, Fonds Tarkos, TRK 48.10, dossier Bios.

3 IMEC, Fonds Tarkos, TRK 48.8, « Gestion ».

4 *Id.*

Ces définitions sont élaborées par strates successives également dans ses correspondances avec poètes et théoriciens comme Jean-Pierre Bobillot, Jean-Marie Gleize, Olivier Cadiot, Christian Prigent, Michelle Grangaud, Henri Deluy... Ainsi une lettre à Jean-Marie Gleize du 2 décembre 1995 commence à théoriser la « pâte-mot », au même moment qu'une lettre à J.P. Bobillot, mais la fin de cette dernière change en se resserrant sur la problématique du signe¹ :

On a pas de mots
cela n'enlève rien
il nous reste la pâte

Il s'agit donc de défendre autant que de fonder une poétique refusant le récit – « On enlève les racontés » et le primat du sémantisme – « On n'a pas de mots / cela n'enlève rien / il nous reste la pâte ». Il ne s'agit pas pour autant de fuir le sens au nom d'une esthétique purement formelle. Le formalisme de Tarkos se veut ontologiquement porteur de sens. Il s'en explique notamment avec le directeur de Flammarion qui a refusé de publier son livre. Yves di Manno, refuse en effet ses deux textes dans une lettre du 22 novembre 1995 considérés comme « assez vide de 'sens' (...) sans condamner le moins du monde le projet² ».

Tarkos répond une longue lettre en décembre 1995 : « J'essaye de dire la vérité. (...) Je ne supporte pas, pour tout vous dire, qu'un texte n'ait aucun sens. Écho dans le R.R. 61³ ». Ce numéro de la revue *R.R.* entendait « faire la révolution c'est-à-dire de prendre part frontalement et radicalement à la lutte politique symbolique critique ».

Le projet de Tarkos ne se réduit donc pas à un projet de livre. Sa démarche poétique se situe dans le refus de la suprématie de l'écrit comme de l'oral.

D'une part, un texte est un processus permanent de réécriture. Publiés d'abord en revues, ses textes sont réécrits lors de différentes performances et modifiés dans leur agencement en vue d'un livre comme dans *Oui*.

1 *Id.*

2 *Id.*

3 *Id.*

D'autre part, les performances n'utilisent l'écrit que comme support principal mais non comme une partition stricte à exécuter. Les improvisations de Tarkos sont nombreuses et modifient le texte en direct comme dans « Le texte est expressif ». La posture du poète ne fonctionne donc pas comme appareil pour « présenter » la réalité du poème mais comme condition de possibilité de son énonciation. L'enjeu pour le lecteur est de « supporter, accepter le réel¹ ».

Ainsi 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 pensée². Travail qui sur ce point poursuit le travail des avant-gardes selon J.P. Bobillot :

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 poétique³.

On peut donc voir un processus de création en plusieurs étapes non strictement séparées : celui de la prise de notes dans des carnets (« les nuages » par exemple) ; celui de multiples réécritures liées à des lectures et publications ; la modification du texte avant l'envoi à des revues ; la modification du texte lors de sa publication en livre ; des modifications enfin lors d'improvisations au sein des lectures du texte.

- 1 *Il est important de penser* (film hommage à Christophe Tarkos). Film de Katalin Molnar et David Christoffel en hommage à Christophe Tarkos, diffusé la première fois au Centre Pompidou, le 7 novembre 2009. En ligne : <[youtube.com/watch?v=AQmDZ_8Dm_U](https://www.youtube.com/watch?v=AQmDZ_8Dm_U)>
- 2 Anne-Renée Caillé, *Théorie du langage et esthétique totalisante dans l'œuvre poétique de Christophe Tarkos*, op.cit., p. 393.
- 3 Jean-Pierre Bobillot, *Innovation / Expérimentation en poésie*, Textes rassemblés par Jean-Pierre Bobillot. Revue Recherches & Travaux, n° 66, Grenoble : ELLUG, 200, p. 96.

Il n'y a donc pas d'œuvre définitive de Tarkos. Il y a des strates de texte en cours de réécriture. La version du livre n'est pas forcément la dernière s'il y a eu des lectures orales par la suite. Le texte existe ici pleinement dans son effectuation – sa mise en page écrite ou sa performance orale. Une approche génétique des textes ne nous donnerait ici que la chronologie des modifications du texte selon les destinataires supposés et l'impact envisagé. C'est sans doute le déplacement du geste de lecture auquel nous invite Tarkos. Non plus lire uniquement le texte comme « œuvre » mais comme un trajet, mouvement : un dispositif de capture de la pensée, une présentation du fonctionnement du cerveau branché sur l'extérieur, le dehors.

CONTRIBUTEURS

G. Artous-Bouvet, critique littéraire et poète, enseigne en CPGE à Lyon. Il a notamment publié deux essais (*L'Exception littéraire*, Belin, 2012, et *L'Hermétique du sujet*, Hermann, 2015) ainsi que deux courts livres de poésie (*Neuvaine, Littérature mineure*, 2017, et *Antigraphes*, Derrière la salle de bains, 2018). Prochaines publications prévues : *Inventio. Poésie et autorité* (Hermann, 2019) et *Prose Lancelot* (La Rumeur libre, 2019).

Corinne Bayle est Professeur de Littérature française à l'École normale supérieure de Lyon. Ses travaux sont consacrés à la poésie des XIX^e et XX^e siècles (Nerval, Gautier, Baudelaire, Reverdy, Char, Éluard, Bonnefoy) ainsi qu'au croisement de la poésie et de la peinture (*La Poésie hors du cadre*, Hermann, 2014). Elle a récemment participé au *Dictionnaire Rimbaud*, sous la direction de Yann Frémy et Alain Vaillant, à paraître aux Classiques Garnier.

Emma Curty, ancienne élève de l'École normale supérieure (Lyon), agrégée de Lettres Modernes, chargée de cours à l'Université Côte d'Azur. Elle prépare actuellement un Doctorat de littérature française sous la direction de Madame le Professeur Béatrice Bonhomme. Son travail est intitulé « Poétique du corps dans les paysages de Philippe Jaccottet, Lorand Gaspar et James Sacré ».

Eric Dayre est Professeur de Littérature Générale et Comparée à l'École normale supérieure de Lyon. Il dirige le CERCC. Ses travaux sont consacrés au rapport entre littérature et philosophie depuis les romantismes européens (*L'Absolu comparé*, Hermann, 2009, *Une Histoire dissemblable*, Hermann 2010), à la traduction (*Traduction et Événement*, Hermann, 2017).

Textes réunis par Caroline Bayle et Peter Bayle

ISBN 978-2-84174-938-6

ÉDITIONS
KIMÉ

**Textes réunis
par Corinne Bayle
et Éric Dayre**

ÉDITIONS
KIMÉ