

« 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

Lucie Bourassa

Volume 49, Number 3, 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1021208ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1021208ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bourassa, L. (2013). « 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*, 49(3), 143–166. <https://doi.org/10.7202/1021208ar>

Article abstract

Christophe Tarkos is part of that important tradition of modern French literature whose poetical work is much like a meditation on language. Tarkos's essays and manifestos abound with original proposals like his theory of the linguistic sign ("The signifier equals the signified") and the reference ("The word is not a referencer"), astonishing views on the origin and meaning of the word "word", and his overarching theory of language involving what he calls "Pâte-mots"/"Patmo". This becomes "Worddoh" in English: the dough of words being shaped and reshaped continually. Various commentators on Tarkos's work have discussed this "worddoh," seeing it as a metaphor of the poet's writing. The present study acknowledges this notion without focusing primarily on the metaphorical aspect to explain the poet's work. The dough, neither central nor unique, is but one ingredient of a theory of language that builds on discourse and the process in the activity of writing. The objective here is to bring new insights to certain aspects of this theory, not just its explicit statement but the organization of the discourse, mainly by analyzing the writings where themes of language and poetry unfold. Tarkos's meditation on language is multifold, complex, and not without paradoxes, making this study at times a winding road. But essentially, quite apart from speculations on sign and separation, it holds to this theory of the continual shaping and reshaping of words.

« 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

LUCIE BOURASSA

Dans ses essais et manifestes, Christophe Tarkos multiplie les déclarations fracassantes sur le langage : graves, réfléchies et sages ou loufoques, légères et puériles ; froides, sèches et abruptes ou ardentes, amples et généreuses, ces prises de position ne manquent pas d'étonner. Parmi elles figurent, par exemple : des affirmations sur la dégradation ou la poéticité de la langue française (« je suis un poète qui défend la langue française contre sa dégénérescence, je suis un poète qui sauve sa langue en travaillant sa langue¹ », « Ma langue est poétique et musicale² ») ; des explications sur l'origine et les propriétés du mot *mot* (« le mot mot vient du mot mao », « le mot mot ment³ ») ; des théories peu orthodoxes du signe linguistique (« le signifiant = le signifié⁴ », « 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 » [S, 37]) ; des déclarations abruptes sur le non-être des mots (« Les mots n'existent pas », « Il n'y a pas de mots. Les mots ne veulent rien dire. Les mots n'ont pas de sens » [S, 28]) ; enfin, l'affirmation tout aussi frappante de l'existence d'un

1. Christophe Tarkos, *Pan*, Paris, P.O.L., 2000, p. 78 (texte originalement paru dans l'unique numéro de la revue *Facial*, en 1999).

2. Christophe Tarkos, *Ma langue est poétique*, dans *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L., 2008, p. 48.

3. Christophe Tarkos, *Caisses*, Paris, P.O.L., 1998, respectivement p. 23 et 335 (extraits de textes originellement parus dans la revue *Nioques*, numéro 1.2, 1996, p. 122 et 127).

4. Christophe Tarkos, *Le signe =*, Paris, P.O.L., 1999, p. 7. J'indiquerai désormais les références à cet ouvrage entre parenthèses directement dans le texte, à l'aide de l'abréviation S, suivie du numéro de la page.

curieux être langagier, celui de la « pâte-mots ». Chez Tarkos, « Il n'y a pas de mots », certes, *mais* « il y a pâte-mots » (S, 32); « il n'y a pas de mots », en fait, *parce qu'il y a* « pâte-mots ».

Si ces propositions semblent, à première vue, déconcertantes, elles illustrent néanmoins une préoccupation centrale de l'œuvre et relèvent d'une démarche sérieuse, malgré et avec l'humour qui souvent l'accompagne. Christophe Tarkos s'inscrit dans une tradition importante de la modernité littéraire française, où les poètes associent étroitement leur pratique à une méditation sur le langage. On trouve des réflexions plus ou moins amples et soutenues sur le sujet dans ses principaux essais, manifestes et entretiens; mais la langue apparaît aussi comme thème dans les textes poétiques⁵. Les propos sur le langage, de même que la dimension autoréflexive de l'œuvre ont d'ailleurs été glosés maintes fois par la critique: rares sont en effet les commentateurs qui omettent de citer « Le signifiant = le signifié » et d'évoquer la fameuse « pâte-mots ». Certains croient que le poète a proposé là une « théorie ironique de sa propre pratique »: ainsi, pour Renaud Ego, la pâte, « matière que l'on peut malaxer en tous sens⁶ », est l'allégorie d'une poésie dont le sens est à « chercher dans la sphère matricielle d'un processus en train de se faire, non dans celle, idéelle, des significations⁷ ». L'idée d'ironie mise à part — Tarkos lui-même la récusait —, la lecture d'Ego est largement partagée: on s'entend en particulier pour voir dans la pâte une métaphore des textes de Tarkos, et on s'en sert pour les décrire. Christian Prigent, l'un des plus importants commentateurs de l'œuvre, y recourt fréquemment. Il la reprend en particulier pour exposer les conséquences de ce qu'il appelle la matérialisation « emphatique » de la langue dans les écrits de Tarkos:

[S]i, une fois coagulée, malaxée, plasticisée et dynamisée, la *patmo* mobilise l'intérêt, épuise le plaisir et recouvre tout l'espace de l'expression (si elle rend secondaire tout effet de signification) — lors s'ouvre du même coup entre la langue ainsi emphatiquement matérialisée (Lacan dirait

5. Comme chez beaucoup de poètes, les pratiques ne sont pas étanches chez Tarkos: les textes « réflexifs » (manifestes ou essais) *Le signe =*, *Ma langue est poétique*, *La poésie est une intelligence*, *Manifeste chou* tiennent du poème autant que de la « théorie ».

6. Renaud Ego, « Poésie-infini-réalité. À propos de Christophe Tarkos », dans Lionel Destremau et Emmanuel Laugier (dir.), *Quatorze poètes. Anthologie critique et poétique*, Paris, Prétexte éditeur, 2004, p. 157.

7. *Ibid.*, p. 158.

«mOtérialisée») et ce dont elle semble cependant parler un irrémédiable espace d'étrangeté réciproque⁸.

Suivant une préoccupation qui guide tous ses essais sur la littérature, Prigent met au centre de la pratique de Tarkos le problème de l'arbitraire du signe, conçu dans la perspective lacanienne d'une séparation entre le langage — le «symbolique» — et le «réel».

L'étude qui sera proposée ici reviendra abondamment sur la pâte-mots, mais ne l'abordera pas d'abord comme une métaphore apte à expliquer l'ensemble des écrits du poète. La pâte sera appréhendée comme l'un des éléments, central certes, mais non unique, d'une théorie du langage qui se construit en discours, comme un processus, dans l'activité d'écriture. J'essaierai de mettre au jour certains aspects spécifiques de cette théorie, cela non seulement dans le propos explicite, mais également dans l'organisation du discours, dans son «faire». L'analyse portera principalement sur des écrits qui thématisent la langue ou la poésie : *Le signe =*, *Ma langue est poétique*, *La poésie est une pensée difficile*, ainsi qu'aux entretiens avec Bertrand Verdier et David Christoffel⁹ sans s'interdire le recours à d'autres textes. La méditation de Tarkos sur le langage est multiple, complexe, et non dénuée de paradoxes, si bien que le parcours de la présente étude sera parfois sinueux. Cependant, il sera toujours guidé, plus ou moins visiblement, par l'hypothèse selon laquelle cette théorie, loin d'une pensée du signe et de la séparation, est hantée par le continu, dont la pâte est la principale figure.

«Il n'y a pas de mots», mais «pâte-mot» : la matière

En vertu d'une logique plutôt étonnante, Tarkos, non content d'affirmer l'inexistence, l'insignifiante et le caractère inutilisable des mots, les oppose au sens, qui les aurait «vidés» :

8. Christian Prigent, «Sokrat à Patmo», préface à Christophe Tarkos, *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L., 2008, p. 20.

9. Outre *Le signe =*, tous ces textes et entretiens sont repris dans Christophe Tarkos, *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L., 2008 : *Ma langue est poétique*, p. 45-54 ; *La poésie est une intelligence*, p. 55-60 ; «Entretien de Bertrand Verdier avec Christophe Tarkos», p. 353-360 ; «Entretien de David Christoffel avec Christophe Tarkos», p. 361-389. J'indiquerai désormais les références à ces textes directement entre parenthèses dans le texte, à l'aide, respectivement, des abréviations *L*, *P*, *EBV* et *EDC*.

Il n'y a pas de mots. Les mots ne veulent rien dire. Les mots n'ont pas de sens. Il n'y a pas de mots parce qu'il y a un sens, le sens a vidé les mots de toute signification, les a vidés complètement, il ne reste rien aux mots ce sont des sacs vides vidés qui ont été vidés, le sens a pris tous le sens, il n'a rien laissé pour les mots, coquilles vides, le sens se débat tout seul, il n'a nul besoin des mots, le sens veut tout [...], il n'y a pas de mots, il y a le sens qui pousse, qui s'attache à la poussée. (S, 28)

Le sens est présenté comme une force en mouvement, aimantée, qui chercherait l'existence, la poursuite de son existence, serait obsédée par la nécessité de créer du sens, mais cela de manière autonome, après avoir vidé les mots. Plus loin, on voit que le sens se cherche dans les expressions, la phrase, dans les mots assemblés; il est présenté comme un être animé qui tenterait de s'incarner, il fait penser au « verbe divin » qui a pris corps dans la création, mais l'être-sens n'est pas ici un esprit immatériel, plutôt une force physique, une poussée matérielle :

le sens des mots est donné par le sens qu'ils voudraient donner en s'y mettant à plusieurs, est donné par la poussée à laquelle ils s'essayent, ils n'ont pas d'autre but que de se fondre pour donner un sens, pour disparaître complètement sous le mouvement de fonte qui a pour poussée d'aller donner un sens, pour faire une boule, une boulette de sens, en un seul engluement, en une seule fois, d'un coup. (S, 29-30)

Si le sens est animé, les mots le sont aussi, quand ils sont en quête du sens : « Un mot qui voudrait avoir un sens, il se met à plusieurs pour faire un groupe de mots sensés » (S, p. 30). Ils ne sont dès lors plus des mots, et Tarkos compare, assimile ce qu'ils deviennent à des données sensibles ou spatio-temporelles. Ce sont par exemple l'étendue, le mouvement, la durée : « 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); des éléments figuratifs, synthétiques, « l'idéogramme, le dessin » (S, 29); de la matière caractérisée par la masse, le volume, l'agglomération : « le tas, la boulette, la tirade, la masse terreuse, le glaucome, la bosse » (S, 29), ou encore, par la flexibilité, la mollesse, le liquide, la viscosité, l'aspect collant, « confiture », « merde » (S, 32) « tas », « masse terreuse », « ribambelles », « saucisses » (S, 29), « pâte », et même « pâte molle » (S, 31). « Ce qui remplace les mots » (S, 28) est aussi fréquemment identifié à de la matière étendue en longueur, qui se déroule et se segmente, ce qui fait bien sûr penser au discours, la comparaison est d'ailleurs explicite dans le texte : « [le groupe de mots] a la souplesse des ribambelles, des guirlandes, des rouleaux de sacs-poubelles, des chapelets de saucisses » (S, 29).

Cette description, qui assimile les expressions à de la matière, est tout à fait cohérente avec le glissement sonore, matériel, donc, qui fait le passage de « Il n'y a pas de mots » à « Il y a pâte-mots » (S, 32), en passant par « pâte-molle ». Le glissement motive l'une par l'autre les deux expressions, si bien que le texte ici à la fois décrit et effectue la négation de l'existence des mots au profit de celle d'une matière pâteuse. Dans d'autres textes, « pâte-mots » devient Patmo, un nom propre écrit en un seul vocable, autrement dit « pas de mots » sera devenu... un nom, donc un mot, ce qui est un peu paradoxal. Le glissement de la définition à la matière correspond par contre à une vision du langage que l'on retrouve ailleurs dans l'œuvre de Tarkos, à savoir que, comme il le disait à Bertrand Verdier, « la langue n'est pas en dehors du monde, c'est aussi concret qu'un sac de sable, qui te tombe sur la tête » (EBV, 357). Ainsi, dans un passage du texte « Les mots n'existent pas » consacré à la pensée et au sens, il rapproche la pensée, les mots, les nuages, le soleil, les vagues, le sang, les flots, le temps (les heures, les minutes) par leur commune propriété de mouvement et de changement (S, 30), ce qui tend à présenter l'ensemble du monde comme un immense flux, une immense poussée, dont participeraient le sens, la pensée, le langage.

Tout cela pourrait évoquer une forme de mimologisme, de rêve d'analogie entre le langage et les représentations de choses, d'autant plus que Tarkos écrit : « le signifiant égale le signifié ». Certes, le signifié n'est pas le référent, mais l'on fait souvent la confusion entre les deux dans les pensées du mime. Il s'agirait d'un cratylisme secondaire, qui se fait à partir du discours et non pas des mots, puisque ces derniers « n'existent pas ». On trouve dans *Le signe* = un constat d'arbitraire semblable à celui qu'on avait pu lire dans *Crise de vers* de Mallarmé à propos de « jour » et de « nuit » : « le 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). La pâte comme matière retrouverait alors la motivation, imitant le monde pensé comme un vaste flux. Mais en fait, rien n'indique ici que le constat d'arbitraire signale un regret, et donc qu'il y aurait quelque désir de motivation. Par ailleurs, contrairement aux nuages qui se savent identiques à eux-mêmes, le sens (donc la pâte) est incertain. Tarkos maintient dans ce texte une différence importante entre le sens et les choses :

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 trottement, trotte, il ne va pas, comme les nuages vont, souffler inutilement formément grossièrement en étant toujours sûr d'être des nuages qui flottent dans l'air, il s'essaye, il ne sait pas, il ne sait pas ce qu'il va donner, il se reprend, il n'a pas la mesure de ce qui est bon, de ce qui est bien, de ce qui est clair, de ce qui est compréhensible, il glisse, il se laisse glisser, le 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)

Avec la pâte, le langage nous est présenté comme ayant toujours du sens, mais du sens malléable, changeant, instable, sans contours, souvent indéfini.

Le mot n'est ni un signe ni un référencier

Comme il a nié l'existence des mots, on ne sera pas surpris que Tarkos leur refuse aussi le statut de signe ainsi que la capacité à faire référence :

Le mot n'est pas le référencier, 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'un autre dans sa petite pâte qui ne dit rien, a la langue a l'articulation qu'elle veut, sa consistance ne dira rien. (S, 37)

Il dit un peu plus loin que les morceaux de pâte ne sont pas séparés et n'ont donc pas d'extériorité :

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 [...]. (S, 37)

Ces propos faisant allusion à la langue et à ses articulations, ils peuvent renvoyer au fait que le mot ne signifie pas isolément, mais seulement en réseau dans une langue particulière¹⁰, au fait que le mot est pris dans ce que Saussure appelle le système de la langue — système qui serait une dimension de la « pâte ». Ainsi, l'une des significations possibles de l'équation : « le signifiant égale le signifié » serait la suivante : dans le système comme le conçoit Saussure, chaque langue découpe simultanément ses signes dans la matière sonore (signifiant) et conceptuelle

10. Il faudrait tenir compte aussi d'autres textes consacrés au mot, dont les vertigineux : « Le mot mot ment » et « Le mot mot vient du mot mao » (voir référence *supra*, à la note 3).

(signifié). Le « signe égal » de Tarkos ne signifierait pas, alors, « qui est de même nature » (*Petit Robert*), mais plutôt : de même quantité, dimension, valeur ; il ne désignerait pas l'identique, mais le semblablement taillé et le collé : l'impossibilité de séparer les deux faces du signe. Ce n'est qu'une possibilité, puisque Tarkos ne parle pas explicitement de Saussure¹¹. Sa théorie s'oppose en tout cas, comme celle de Saussure, à l'assimilation de la langue à une nomenclature : pour lui, le sens se fait toujours par quelque chose qui est *attaché, lié* au mot. Sur le plan de la langue, ceci pourrait renvoyer à toutes les unités qui entrent en relation dans le système d'une part ; sur le plan du discours, ces éléments attachés au mot évoquent les autres composants avec lesquels il fonctionne : expressions, syntagmes, phrases, intonation, gestes, graphie, etc.

Pour Tarkos en effet, tout colle, les mots ne viennent jamais seuls, on a besoin de les assembler pour signifier¹². Il est impossible de penser, de comprendre ou de se faire comprendre sans assembler plusieurs phrases, faire plusieurs tentatives ; comme il le dit à David Christoffel : « quand on essaye de dire quelque chose, il se trouve qu'on dit plusieurs phrases à la fois et puis une fois qu'on dit une phrase et puis une autre pour essayer d'être clair, on en colle plusieurs l'une à côté de l'autre » (*EDC*, 373). Cet effort, cette multiplication sont pour lui con-substantiels au langage. Les mots ne viennent jamais seuls, ça signifie aussi que nos paroles sont attachées à toutes celles qui furent produites avant elles :

il n'y a jamais d'indépendance totale entre tout ce qu'on dit vu que tout ce qu'on dit, si on les met bout à bout, c'est toujours collé les uns aux autres parce que... c'est vrai, quand on a commencé à parler, tout ce qu'on a dit, c'est collé à ce qu'on avait dit auparavant et ça fait une chaîne continue de tout ce qu'on a dit. (*EDC*, 372)

On est donc empêtré dans du déjà-dit, à tout le moins, le mot ne signifie que dans ce déjà-dit. Le « on » employé par Tarkos ici peut se lire comme un déictique, mais généralisable, il signifierait alors « je », le « je » de chacun de nous quand nous parlons ; il peut aussi être une non-personne, désigner le déjà-dit tout court, tout ce qui fut dit par d'autres

11. Je fais dans la présente étude plusieurs rapprochements entre les représentations du langage que propose Tarkos et des propositions de linguistes, sans postuler quelque influence que ce soit des dernières sur les premières.

12. Tarkos explique bien ce fonctionnement dans une vidéo intitulée « La pâte-mot. Introduction », en ligne sur le site du CIPM (Centre international de poésie de Marseille) : www.cipmarseille.com/auteur_fiche.php?id=243 (consulté le 9 novembre 2012).

que moi, avant que je ne commence ici et maintenant à parler. Cette attache de nos paroles à du déjà parlé fait penser aux théories de Bakhtine, qui écrivait notamment ceci :

Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui. Non, il reçoit le mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli. Il intervient dans son propre contexte à partir d'un autre contexte, pénétré des intentions d'autrui. Sa propre intention trouve un mot déjà habité¹³.

Ce que l'on traduit par « mot » dans la théorie de Bakhtine et donc dans cette citation, c'est *slovo*, qui peut être équivalent du « mot », mais peut signifier aussi « “énoncé”, “parole”, “langue”, “conversation”, “discours”, etc.¹⁴ ».

Les affinités entre la théorie de la « pâte-mots » et une vision socialisée du langage apparaissent encore plus nettement quand Tarkos explique à David Christoffel ses tentatives d'échapper à Patmo en pulvérisant un « sens conventionnel, qui est déjà tout dit », pour qu'un nouveau puisse « prendre » dans le texte. Le premier sens qu'il faut « mettre en purée, en morceaux et puis après en petits nuages » (EDC, 362), ce n'est pas pour lui celui qui unirait « conventionnellement » un mot à une référence, comme on pourrait le croire (et comme le supposait Christoffel), mais un sens « tout-basé sur les relations qu'on a entre nous » (EDC, 362), sens qui émerge, donc, des rapports sociaux. Tarkos présente ce phénomène de manière négative, en disant que le sens conventionnel est « très fermé, serré, coincé dans les relations qu'on a entre nous, qui sont très serrées, très coincées » (EDC, 362). Ces liens sont aussi, comme il le mentionne plus loin, des rapports de force, « déjà constitués socialement » (EDC, 376). Il donne l'exemple de la relation entre n'importe qui et « un représentant des forces de l'ordre » (EDC, 378), entre un qui a un pistolet et l'autre pas. Ici on pense aussi à Foucault, qui décrit l'ordre du discours comme le lieu où s'exercent domination et contrôle :

13. Passage de la première édition du *Dostoïevski* (1929) de Bakhtine, cité dans Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 77. Repris dans Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (trad. Guy Verret), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1970, p. 236.

14. Inna Agueeva, « Le M. Bakhtine “français” : la réception de son œuvre dans les années 1970 », http://cid.ens-lsh.fr/russe/lj_agueeva.htm.

je suppose que dans toute la société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité¹⁵.

Chez Tarkos, le sens issu des « rapports de force » est lui-même pris dans une « lourde matérialité », celle de la pâte.

L'idée selon laquelle toute parole serait déjà habitée par la parole d'autrui, et plus ou moins entachée par les rapports de pouvoir, se retrouve en fait chez de nombreux poètes français modernes ou contemporains, d'Antonin Artaud à Christian Prigent et Katalin Molnár, en passant par Francis Ponge, Jacques Roubaud, Bernard Noël, Pierre Guyotat et bien d'autres. L'un des reproches les plus fréquemment adressés par les écrivains à la langue partagée est en effet son caractère aliéné et aliénant. La critique n'a pas la même teneur et valeur chez tous, elle connaît de multiples variantes, dont l'histoire est à faire. Pour les poètes, ces imperfections peuvent devenir des « raisons d'écrire¹⁶ » (Ponge). Plusieurs ont tenté de remédier à ces défauts, ont espéré se soustraire aux « paroles toutes faites [qui] s'expriment » et ne nous « expriment point¹⁷ » en « trouv[ant] une langue », selon l'injonction rimbaldienne fréquemment rappelée par Prigent¹⁸. Tarkos ne propose rien de tel, du moins explicitement : s'il évoque la nécessité de détacher, déconstruire, enlever le sens conventionnel avant de recomposer un « vrai sens » (EDC, 361), il affirme néanmoins qu'on ne peut pas se dérober à « pâte-mots », puisque tout colle, « ça colle ». Ce qui aura des conséquences sur sa réaction poétique au caractère conventionnel, fermé, coincé du sens. Puisqu'on n'a que pâte-mots, il faut, tout en essayant de s'arracher à la pâte, travailler avec elle : « On ne peut pas faire autrement que d'avoir une parole qui se colle et d'essayer de faire quelque chose avec » (EDC, p. 373).

15. Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 10-11.

16. Francis Ponge, « Des raisons d'écrire », dans *Proèmes, Œuvres complètes* (éd. Bernard Beugnot), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, t. 1, p. 195-196.

17. Francis Ponge, « Rhétorique », dans *ibid.*, p. 193.

18. C'est dans la célèbre « Lettre à Paul Demeny » du 15 mai 1871, qu'on trouve cette expression de Rimbaud, que Prigent reprend dans presque tous ses essais.

« Le parlé »

Tarkos ne s'explique pas vraiment sur la manière dont les relations signifiantes sont conditionnées par les liens humains, il le postule et l'illustre plutôt : « Les relations font de le parlé un tas allongé qui fait que le parlé est de la relation » (S, 47). Certains textes, notamment « Le lien » (S, 38-39) et « Les relations » (S, 47-49), laissent entendre que tout ce qui est participe « [d]u lien, de la colle, de ce qui tient ensemble » (S, 38), si bien que le fait d'être relié, attaché, collé ou englué conditionne toute notre existence. Entre « Le lien » et « Les relations », se trouve un texte intitulé « Le parlé », qui aborde le langage dans sa dimension collective. Le titre inscrit en même temps l'essai dans une pensée du discours et non dans une pensée de la langue — et fait écho à la section « Les mots n'existent pas », où il est déjà question des « petits bouts de parlé » comme ce qui, avec les expressions, les nuées, les nappes, les boulettes, les poches d'eau, etc. « remplace les mots » (S, 28)¹⁹.

Si ce texte aborde la parole en acte et pas la langue au sens d'un système abstrait de règles et de signes, il ne s'agit pas de la parole étudiée dans l'unicité de son occurrence : on n'a pas accès à la singularité de telles ou telles paroles dites à un moment unique par telle ou telle personne, ni à la teneur des propos, sauf pour une vieille dame qui dit « j'ai mal à la jambe » (S, 43), énoncé qui prend d'ailleurs une valeur d'exemple. L'essai nous propose plutôt une sorte d'épure, une description en esquisse du « parlé », laquelle présente des traits communs avec une phénoménologie. Quand le « dit » ou le sens sont abordés, c'est sur le mode de l'apparente tautologie : « On parle, ce qu'on parle donne le sens des paroles » ; « le sens est donné à la parole par la parole » (S, 40). En fait, en parcourant de plus vastes segments de « pâte », on peut dégager autre chose que du pléonisme. D'une part, on retrouve dans ces tautologies l'idée selon laquelle le sens est inséparable du déjà-dit, le dialogisme fondamental de Bakhtine, puisque sont évoquées « toutes les personnes » qui parlent et tout ce qui est dit :

Le sens est donné par la masse entière des gémissements, il ne manque personne, il ne manque aucune sorte de personne, il ne manque aucun gémissement. Le ce qu'on dit donne le sens de ce qu'on dit. Tout ce que l'on parle. Toute la masse de ce qui est parlé. Et on parle. (S, 40)

19. Pensée du discours ici, même si Tarkos ne fait pas explicitement la distinction entre langue et discours, ou entre langue et parole. On trouve, vers la fin du texte « Le parlé », un paragraphe qui commence par : « Il n'y a pas d'autre langue que la langue » (S, 45).

D'autre part, les tautologies mettent en relief le fait qu'on ne produit du sens qu'en parlant, que le sens n'est ni antérieur ni extérieur au discours, c'est-à-dire qu'il se construit au fur et à mesure, qu'il est activité, *energeia* et non *ergon*, selon une formule de Humboldt²⁰, ce que le passage suivant illustre clairement : « ce qu'on parle donne le sens des paroles, le sens n'est pas donné avant toutes les paroles dites, c'est la masse des paroles dans leur masse qui va donner leur sens aux blocs de paroles qui sont proférés » (S, 40).

De manière tout à fait cohérente aussi avec les textes qui précèdent, « Le parlé » est d'entrée de jeu assimilé à quelque chose de matériel, à une « masse de parole proférée » (S, 39). Au commencement de la parole n'est pas le dire, pas non plus le verbe, mais une poussée : « les paroles ne sont pas dites, ne disent pas, elles sortent, elles sont sorties » (S, 39). Le parlé est présenté comme étant originellement corporel, et décrit dans une double dimension, d'un côté organique et kinésique, de l'autre sonore, vocale et auditive. Les paroles sont expulsées par un mouvement viscéral irrépressible, tout comme le vomi : « les moustaches parlent, profèrent, sortent de leur bouche des bruits, des paroles et du vomi, les bouches vomissent, toutes les bouches vomissent, c'est un geste instinctif soudain, ventral, tripal, automatique, qui ne peut pas s'arrêter... » (S, 41). S'il y a vomi de paroles, c'est qu'il y a eu ingestion. Certes, comme Tarkos nous le rappelle, « [o]n ne peut pas parler et manger en même temps » (S, 44), mais notre relation aux paroles ressemble à celle que nous avons avec la nourriture : « les paroles sont mâchées, sont dégluties, sont essayées, sont approximatives, sont comprises à moitié, les paroles dans la compréhension mutuelle sont devenues des morceaux de paroles comprises à demi-mot » (S, 44). On voit bien ici ressortir la dimension sociale des paroles, elles nous viennent du dehors, on les triture, on les mastique, on en digère ce que l'on peut, elles passent par le ventre avant de ressortir. Dans « Les relations », le poète compare les paroles à de la merde, disant que les premières et la seconde sont les seules choses personnelles et issues du ventre, et que « la merde est plus personnelle que les paroles, les

20. Cette phrase est très connue : « Elle [la langue] n'est pas une œuvre (*ergon*), mais une activité (*energeia*). » « Sie [die Sprache] ist kein Werk (*Ergon*), sondern eine Tätigkeit (*Energeia*) », Wilhelm von Humboldt, *Ueber die Verschiedenheit des Menschlichen Sprachbaues und Ihren Einfluss auf die Geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, dans *Werke in 5 Bänden*, bd. III, p. 418.

paroles sont communes» (S, 49)²¹. Frappe le rapprochement du « parlé » avec les déchets collants et pâteux du corps — vomis, merde — et donc de la « pâte-mots », avec un phénomène d'entropie. Cela revient un peu partout dans *Le signe égal*, où il est aussi question du « dégoût », de la « bouillie », du « broyé » et du « sac à ordures ».

Les descriptions sonores du parlé sont, comme les viscérales, liées au caractère collectif de la parole :

c'est un geste instinctif soudain, ventral, tripal, automatique, qui ne peut pas s'arrêter, des cris et des gémissements des mongoliens, des cris des handicapés mentaux, des asilés, des proférations des vendeurs, de ceux qui essayent de vendre, qui parlent pour essayer de vendre, de l'essayer de vendre, de faire le travail de vendre, de faire le travail de vendre est de faire le travail d'essayer de vendre en parlant en proférant des poussées de sons accentués modulés, des gémissements des fous, des pleurs des aliénés, les fous pleurent et bavent et parlent en même temps, ils gémissent, ils essayent de répéter, ils répètent, ils gémissent en répétant, ils pleurent et répètent, des jargons des paroles des deux personnes seules [...]. (S, 41-42)

Tarkos associe à des types ou groupes sociaux des types de parlé, qui, étonnamment, se situent parfois aux franges du linguistique (étonnamment, puisque la parole en principe est verbale) ; ce sont, toujours, des actes à vocation expressive, phatique ou conative : les gémissements, vagissements, gloussements, cris et pleurs des bébés, enfants, handicapés mentaux et asilés ; les proférations des vendeurs, la « gueulante » (S, 42)²² du saoul et du fou, les répétitions et les revendications du fou ; les jargons professionnels : « jargons des deux personnes de la même action » (S, 42) ; les paroles échangées entre joueurs de boules sur le jeu de boules, paroles des étudiants sur les notes, paroles communes des travailleurs réglées par le travail, « bruit des paroles du réglage du travail » (S, 45).

Outre les propriétés physiologiques et auditives de la parole, ainsi sa nature foncièrement pragmatique, cette esquisse met en relief les efforts qu'elle requiert et des « défauts » liés à son exercice : défaut d'articulation vraiment signifiante, phonologique, dans le gémissement, le gloussement, le cri et les pleurs ; défaut d'intelligibilité, de

21. On pourrait aussi, ce que Tarkos ne fait pas, imaginer autre chose de « personnel » ou en tout cas d'unique qui vienne du ventre, un bébé, surtout que, dans certaines de ses formulations, la sortie du parlé rappelle l'accouchement — mais ce produit ne peut être issu que d'un ventre féminin.

22. « Arg. scol. : clameur de protestation ou d'acclamation ; fam. explosion de colère » (*Le Petit Robert*).

logique ou de bon fonctionnement dans le jargon des personnes seules ou qui font la même chose, les répétitions des aliénés qui pleurent, etc. ; stéréotypie langagière dans « les paroles échangées sur la pluie et le beau temps, sur les maladies, toutes les maladies » (S, 43), la « parole détraquée des étudiants » (S, 43), les répétitions des fous encore, etc. Les paroles semblent manquer de sens aussi bien comme cause que comme raison d'être, elles ne servent à rien : « on ne sait pas pourquoi elles sortent de cette manière, on ne sait pas pourquoi on a une masse de parole proférée, ça sert à produire des paroles, produire des paroles ne sert à rien d'autre qu'à produire des paroles, les enfants gémissent » (S, 39).

Ce « parlé » collectif, production de gens sans pouvoir — marginaux, malades, bébés, étudiants, employés, simples quidams — évoque, par la « pauvreté », la répétition, la stéréotypie, l'idée du sens conventionnel « très fermé, serré, coincé dans les relations qu'on a entre nous, qui sont très serrées, très coincées » (EDC, 362), conditionné par des rapports de force. Cependant, c'est moi, lectrice, qui parle de « défauts », de « pauvreté » et pas le texte ; et ces traits du parlé ne font l'objet d'aucune déploration, pas plus que son caractère commun. Manifestation impersonnelle de la pâte, « le parlé » est pris ici comme matériau poétique. D'abord en tant que phénomène observable, objet d'une écoute : « Se promener pour entendre parler » (S, 40). Par l'écoute, le parlé produit d'autre parlé, le poème, une description de la parole qui met l'accent sur ses propriétés physiques et pragmatiques. Le parlé devient un matériau poétique aussi dans sa concrétude de parlé. Maints aspects du langage collectif tels que les décrit Tarkos dans ce texte sont exploités de manière productive dans l'un ou l'autre de ses écrits : travail avec bouts de parlé tout faits, avec le demi-mot et l'approximation, avec la stéréotypie, les automatismes et la répétition, avec les défauts et détraquements de la logique, avec la dimension pragmatique de la parole.

Comme beaucoup de manifestes, *Le signe* = prouve son dit par son faire et présente plusieurs de ces traits d'écriture. « Le parlé », par exemple, contient un certain nombre de stéréotypes, expressions figées et proverbes qui sont tronqués, modifiés lexicalement, concaténés avec d'autres et dont des parties (mots, expressions) sont reprises dans des variantes morphologiques. Dans le passage qui suit :

*on ne va pas loin, on ne peut pas aller loin, on a ce qu'on a dans la bouche,
la parole est dans la bouche de ce qui ne te regarde pas, de ce qui parle, de ce qui*

n'a pas eu le temps de regarder avant de parler, de ce qui a une bouche, des bouches qui ne te regardent pas, tu ne vas pas mettre ta parole dans la bouche de qui ne te regarde pas, tu ne va (sic) pas mettre ta langue dans toutes les bouches qui ne te regardent pas [...]. (S, 41)

les expressions soulignées rappellent, entre autres, « aller loin », « ça ne te regarde pas », « la pensée se fait dans la bouche » de Tristan Tzara, « ne mets pas tes doigts dans ta bouche », « prends le temps de réfléchir avant de parler », « tourne ta langue sept fois avant de parler ». Plus bas, on trouve des transformations de « on ne peut pas tout faire en même temps », « ne pas parler la bouche pleine » (« *on ne peut pas parler et mâcher en même temps, on ne peut pas parler et déglutir en même temps* »), et de « tirer les vers du nez » qui émerge de « tirer » et « tirade » et « tirer une tirade » (S, 44). Les locutions modifiées éveillent notre mémoire, suscitent des associations, par exemple quand surgissent quelques règles de bonne conduite à table ou dans la communication : mais cela en nous frappant comme une fausse note, car quelque chose y cloche. Si bien que l'insertion de telles expressions attire l'attention sur le faire du texte et met en relief, autant que la stéréotypie et le « collé », la mal-léabilité de la « pâte ».

Ma langue est poétique

La poétique de Tarkos — j'entends à la fois sa théorie et sa pratique — comporte quelques contradictions, ambivalences et paradoxes. Alors que, dans certains de ses propos, notamment sur les mots qui mentent et le caractère déjà tout dit du sens, l'écrivain paraît s'inscrire dans une grande tradition de critique des langues²³, on trouve parfois chez lui une vision plus sereine, plus heureuse du verbe. C'est le cas notamment dans *Ma langue est poétique*, un texte jubilatoire composé d'une série de blocs de prose, des rectangles décentrés et irrégulièrement disposés en zigzag. Alternent les blocs qui traitent de la langue poétique avec d'autres consacrés à des objets divers — qui pourraient exemplifier le propos des passages « théoriques ». Dans ce poème, la langue est décrite de manière non seulement euphorique, mais également superlative. En plus, ce texte contredit des propos que l'on

23. Tradition autant philosophique que poétique. Pour l'histoire de cette tradition dans la philosophie, voir Jürgen Trabant, « Langue et révolution », conférence tenue le 23 mars 2006 à la Sorbonne, en ligne au : www.sens-texte-histoire.paris-sorbonne.fr et surtout *Mithridates im Paradies. Kleine Geschichte des Sprachdenkens*, Munich, Beck, 2003.

trouve dans *Le signe* = et les entretiens, ainsi que certains aspects de la pratique, au point qu'on se demande s'il n'est pas ironique. Sauf qu'une lecture qui s'en tiendrait à l'ironie réduirait la complexité de cet écrit, ferait notamment l'impasse sur l'enthousiasme qui s'en dégage — d'autant plus que Tarkos disait ne pas aimer, ne pas comprendre même, l'ironie²⁴. Par contre, on peut voir dans *Ma langue* une dose d'humour, de ce rire qui, comme l'affirmait encore Tarkos, «provoque des bulles, [...] fait bouger la compote²⁵» (EBV, 354). L'humour toutefois n'élimine pas les contradictions apparentes entre *Ma langue est poétique* et le reste de l'œuvre.

Notons d'emblée qu'il n'est pas question de pâte ici ni de parlé. En principe, l'accent est mis sur la langue et pas sur la parole²⁶, mais dans ce texte, il n'y a pas vraiment de frontières entre ces deux facettes du langage. On retrouve dans *Ma langue est poétique* un passage qui rappelle l'imaginaire de la poussée et du lien et qui aborde la dimension syntagmatique du discours, mais les figures pour penser cela ne sont plus les mêmes que dans *Le signe* = : aucune trace ici de graisse ou de matière visqueuse, disparus les sacs-poubelles, les ballons de baudruche et les ribambelles de saucisses, tout cela faisant place à un souffle inépuisable et sublime, ainsi qu'au naturel des rapports entre tout et partie :

[Ma langue] est poétique dans son déroulement et ses morceaux [...]. Elle n'est pas allongée par un miracle en perpétuel déséquilibre, elle a du souffle, elle est un souffle, elle est le souffle, contourne tous les obstacles en passant par l'effet sublime, en passant quand rien ne l'aide à passer, par un dernier sursaut. Son souffle s'appuie, se réinvente au sein de son souffle, embrasant l'air. (L, 49)

La contradiction la plus spectaculaire entre *Ma langue est poétique* et les textes du *Signe* = se situe toutefois dans le fait que, soudain, le poète affirme qu'il y a des mots, et cela de façon hyperbolique : «Ma langue vit, est vivante, est poétique, est pleine de mots» (L, 48), «ma langue recèle d'innombrables mots magiques» (L, 51).

24. «J'ai un problème avec [...] ce qu'on entend par ironie — il y a toujours un problème avec ce qu'on n'entend pas. Les gens qui me parlent de formalisme, je ne comprends pas ce qu'ils disent ; pour l'ironie, c'est un peu pareil» (ECV, 354).

25. Voir aussi le texte consacré au fameux «compotier» dans *Oui (Écrits poétiques, op. cit., p. 243-253)*, rempli d'allusions au rire : «le rire rit en un point du compotier» (p. 243) ; «Petit à petit, hi hi hi hi hi hi hi, le rire» (p. 244), etc.

26. Rien n'indique que Tarkos distingue clairement *langue* et *parole* (ou *discours*). Le texte «Le parlé» traite cependant, on l'a vu, de certaines formes particulières d'échanges langagiers, nettement distincts des acceptions les plus courantes de «langue».

Un peu comme « le sens » dans « Il n'y a pas de mots », la langue est assimilée à un organisme vivant : « Ma langue est poétique par tous ses pores, par tous ses membres le long de toute sa sublime sensibilité révélée par ses mots magiques, tous ses mots, le moindre de ses mots si beaux, si purs, si musicaux, si heureux, les mots de ma langue sont délicieusement poétiques » (*L*, 51). Elle est aussi qualifiée à deux reprises de « naturelle », c'est-à-dire ici élément de la nature. Même la grammaire est déclarée poétique et naturelle :

Ma langue est poétique et ordonnée, 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. La grammaire de la poésie de ma langue est belle et féconde et calme et ordonnée. Ma langue est dans l'ordre. Ma langue est poétique, l'ordre de ma langue est poétique, ma langue s'accorde. Ma langue est dans l'ordre de ma langue, elle s'ordonne et s'accorde de par sa règle poétique à l'ordre naturel et poétique de sa grammaire. Paix. (*L*, 54)

À plusieurs endroits, le texte fait la preuve de ce qu'il dit. L'un des blocs accumule quelque soixante-dix verbes décrivant ce que fait « ma langue » (*L*, 51), et montre par l'exemple que celle-ci est « pleine de mots²⁷ ». De nombreuses séries prosodiques²⁸ se font entendre dans la suite, qui donnent tout son poids à l'affirmation suivante : « Ma langue aime jouer de la musique, elle vibre et fait vibrer chacun de ses mots qui rayonnent de leurs contours » (*L*, 48). Dans un rectangle, la langue est présentée comme naturelle et sonore :

Ma langue est poétique, est naturelle, est sonore, est bruitée, est féconde, est douce, est inondée de soleil, ma langue a des sons d'herbe et d'été, les herbes sont sonores, l'été est sonore d'herbes, l'herbe bruit dans ma langue, l'herbe sèche de l'été, en été, l'herbe sèche est bruyante, bruisse et cingle, ce sont les herbes, les bruits viennent de l'herbe, ce sont des bruits d'herbes sèches, ma langue a les bruits sonores des herbes desséchées de l'été, les bruits répétitifs, incessants, les bruits de ma langue ne cessent pas, cinglent et se répètent, et se dessèchent au soleil, le soleil sèche les herbes, les herbes bruissent, sifflent et cinglent, ma langue sèche, siffle et cingle, ma langue sonore, ma langue herbeuse, ma langue de sons herbeux, ma langue d'herbes qui sèchent, qui sont sonores, sonne, musicale, ensoleillée,

27. Et ici, on ne peut s'empêcher de songer aux multiples textes de Tarkos ainsi constitués d'accumulations de noms, verbes, etc.

28. Je suis ici la terminologie d'Henri Meschonnic qui parle de « prosodie » pour la composition vocalique et consonantique d'un texte, et de « séries prosodiques » pour des réseaux de récurrences sonores.

sèche, ma langue est poétique, est sèche, crépite tout l'après-midi, depuis le lever du soleil, tout l'après-midi de cet été. (*L*, 50-51)

Plusieurs séries de ce bloc font « vibrer » les mots les uns avec les autres et créent des associations sémantiques motivant l'identification de la langue à la nature. La série la plus abondante est celle des sifflantes, qui regroupe notamment : *sonore, douce, soleil, sons d'herbe, sont sonores, sèche, bruisse, cingle, ce sont, herbes sèches, desséchées, se répètent, se dessèchent, sifflent et cinglent*. On entend bien ici que ce sont les mots, autant que les herbes, qui bruissent, sifflent et cinglent. Les /r/ et les /b/ forment aussi un réseau important qui attache l'herbe au bruit : *naturelle, sonore, bruitée, d'herbe, d'été, bruyante, bruisse, bruits, bruits d'herbe, herbeuse*. La liquide « l » de *langue*, apparaît dans *naturelle, soleil* et *cinglent*, et dans les articles définis à valeur générique qui précèdent les substantifs du texte, *l'été, l'herbe, les bruits*. Les voyelles « é » et « è », prononcées de la même façon dans presque toutes les régions de France, réunissent la copule *être* avec une bonne partie des prédicats de la langue : *est naturelle, est bruitée, est féconde, herbes, été, sèche, été, etc.* Le fait que le texte répète beaucoup les mêmes mots resserre cette texture phonique et vient motiver aussi le passage : « les bruits répétitifs, incessants, les bruits de ma langue ne cessent pas, cinglent et se répètent ». Par ailleurs, dans une série de reprises variées, des prédicats communs sont attribués à la langue et aux choses de la nature ; plus encore, tous ces éléments se métaphorisent les uns les autres : « ma langue a des sons d'herbe et d'été », « les herbes sont sonores », « l'été est sonore d'herbes », etc.

Ce travail donne l'illusion d'un continu entre les mots et la nature, ce qui est ici dit de la langue est évidemment un produit du discours, une motivation secondaire comme on en retrouve tant dans l'histoire de la pensée sur la langue et de la poésie, onomatopées de Nodier, mots anglais de Mallarmé, « glossaire j'y serre mes gloses » de Leiris, etc. On pourrait y voir une représentation naturalisante et essentialisante de la langue et de la poésie²⁹. Une telle vision étonne, elle entre en contradiction avec ce qu'on lit dans *Le signe* =, où il est écrit que « le mot explosion n'explose pas » et où l'incertitude du sens qui se cherche s'oppose à l'identité à eux-mêmes des nuages. Surprennent de même les déclarations sur le caractère naturel de la grammaire et de son

29. La poésie étant présentée comme une propriété de la langue, elle se trouve aussi « naturalisée ».

ordre, et l'adhésion à un tel ordre³⁰ chez un poète qui joue autant avec les potentialités de la grammaire³¹. L'attribution du qualificatif « poétique » à la langue et aux mots paraît naïve ; elle renvoie ici au sens le plus « cliché » de cet adjectif : « qui émeut par la beauté, le charme, la délicatesse³² », sens que viennent conforter de nombreuses évocations dans le texte, de la pureté, de la beauté, de l'harmonie et de la douceur. L'affirmation : « Ma langue est musicale » étonne tout autant, quand on sait que Tarkos (grand amateur de musique contemporaine) disait à David Christoffel : « L'écriture est amusicale. Quand on est dans un texte, on n'est pas dans la musique ! » (EDC, 364)

La poétique de Tarkos comporte ses contradictions et ses opacités, et le but n'est pas de lever les premières ni de dissiper les secondes. Cependant, la lecture qui vient d'être proposée de *Ma langue est poétique* était sélective. D'autres passages, ainsi que la composition d'ensemble de l'œuvre, donnent un autre sens aux énoncés qui viennent d'être étudiés. Le déterminant possessif du titre peut renvoyer, autant qu'à l'idiome collectif parlé par le locuteur — le français —, à sa singularisation par l'écriture, à sa « parole » poétique. L'un des blocs oppose le naturel et la vie de « ma langue » au cadre rigide et vide des lois, des preuves, des certitudes, du jugement sur le bon et le mauvais (L, 48). Il y a de l'utopie, du rêve et du désir dans cette langue, qui « n'aime pas la violence indistincte », « ne voit pas le mal », « voit la beauté », « est amoureuse », « inspirée et libre », « en paix », « pure », « gentille » (L, 53). « Ma langue est poétique » se lit alors comme une fabrication du poète, une utopie qui se dénuode comme telle dans le texte : « ma langue est poétique est un leitmotiv poétique, ma langue est poétique est poétique, ma langue est poétiquement désirée, c'est un désir de langue, un désir de langue poétique » (L, 52). Par ailleurs, quelques blocs non réflexifs de *Ma langue...* introduisent une discordance par rapport à la vision sublime que proposent les autres, venant ainsi en désacraliser la teneur. Par exemple, le rectangle où il est question du souffle et de l'effet sublime s'achève ainsi : « Ma langue est poétique sans retenue, sans arrêt, sans sécher » (L, 49) ; le suivant, qui n'est pas théorique, commence en évoquant les stylos dont « [l]a fraîcheur est garantie par la protection antiséchage de son capuchon » (L, 49).

30. Voir le bloc de la page 54, cité plus haut.

31. Pour des exemples éloquentes de ce travail sur la grammaire, je renvoie le lecteur à la finale de *Pan* (Paris, P.O.L., 2000, p. 238-252), ou encore au recueil *Donne* (dans les *Écrits poétiques*, op. cit., p. 317-349).

32. *Le Petit Robert*.

En disant : « ma langue est poétique est un leitmotiv poétique », Tarkos dit aussi ma langue est poétique parce que je la fais telle, dans son agencement, dans la composition, dans un certain usage de la pâte : j'ai le désir d'une langue ceci et cela et je le réalise dans mon poème. Ceci désamorce l'essentialisation en la mettant à nu et en la présentant comme œuvre d'un sujet.

« La poésie est l'intelligence même, en train de naître »

Le texte *Ma langue est poétique* met à distance sa propre affirmation du caractère « naturel » et « imitatif » de la langue. Il n'en demeure pas moins que la parole et le sens sont pensés comme matière partout dans l'œuvre de Tarkos, et que l'adhésivité de la pâte, ce n'est pas seulement l'interdépendance des éléments de la langue et le lien de toute nouvelle parole avec des paroles antérieures — donc le fonctionnement différentiel, syntagmatique et pragmatique, historique et social, du langage —, mais aussi *une forme de continu* entre le verbe et la réalité extralinguistique. Cette adhésivité du discours donne parfois lieu à des figurations magiques de la parole et du poète : « Il existe des textes néfastes qui sont mensongers, l'usage de prendre les mots pour des allumettes jette un mauvais sort » (S, 36). Dans *La poésie est une intelligence*, Tarkos nous présente le poète comme un sorcier qui « prépare la pensée difficile » à l'aide d'une multitude de rituels, mouvements, échauffements, malaxations, triturations et scarifications du corps, exercices de la voix, contact visuel et tactile avec les choses, préparation et ingestion de mixtures étranges :

Le poète se prépare pour penser.

Il se laisse tomber dans les escaliers, il laisse tomber un filet de sable, un filet de riz fin, un filet de poudre de biscottes écrasées à la masse, il tombe de haut, il laisse échapper les kilos de sacs, il tombe des chaises, tombe des tables, tombe des arbres, il s'abandonne à tomber. La poésie est l'intelligence même, en train de naître. (P, 58)

Bien sûr, tout cela est plein d'humour. Mais ce texte, qui insiste sur la préparation physique, perceptive et émotionnelle, tout autant qu'intellectuelle, de la formulation du monde et qui définit la poésie comme « l'intelligence [...] en train de naître », révèle quelque chose de la pratique de Tarkos comme pensée et travail sur un langage « qui colle » — et qui a à voir avec sa conception particulière du continu.

La poésie est une intelligence rappelle, sur un mode plus ludique, d'autres textes (notamment « Le parlé ») où Tarkos présente le langage dans sa dimension physiologique, telle une émanation du corps. Dans l'entretien avec Bertrand Verdier, le poète le décrit même comme « hormonal » et capable d'une action directe, physique, sur nous : « [il] est complètement réel, complètement efficace, efficient, utile » (EBV, 357). Cette action peut être bénéfique ou maléfique, comme dans la magie : il y a des bons et des mauvais usages de la pâte. Le langage peut rendre malade, entre autres dans le mensonge : « tu dis un mensonge à un mec, et toute sa vie il est malade, pourquoi ? parce qu'il y a eu mensonge » (EBV, 357). Mais il peut aussi être un « soin », notamment pour la pensée : « [L]a 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 » (EBV, 379). Permettre ou « soigner » la pensée, c'est là l'un des rôles essentiels de la poésie, qui est « une intelligence ».

L'adhérence du langage, c'est aussi, comme on l'a vu plus haut, qu'il n'est pas compris comme un instrument abstrait redoublant un réel concret, mais qu'il est lui-même une part de ce réel et tout aussi concret que lui. Dans les poèmes, il est fréquemment abordé comme les autres réalités du monde, et au milieu d'elles. C'est le cas notamment dans certains textes à variations qui mettent sur le même plan des mots ou expressions et ce qu'ils sont censés désigner, autrement dit, qui utilisent sans transition des éléments de discours en mention (de manière autonymique) et en usage. Le bloc du livre *Anachronisme*³³ qui commence en énumérant des noms de compositeurs en fournit un bon exemple (voir Annexe). Ces noms sont déclarés « de la matière », puis « des noms de compositeurs », « des noms de la musique ». Ce sont là trois propriétés de leur qualité d'unités linguistiques, soit la matérialité, le fait de nommer des hommes et le fait de nommer de la musique (on renvoie souvent à celle-ci, par antonomase, à l'aide du nom de son auteur [un « Nono »]). Ensuite on lit : « sont dans la matière » : qui ou quoi « sont dans la matière » ? les personnes qui composent, les noms des compositeurs, leur musique ? tous, sans doute. Les noms des compositeurs sont après cela présentés comme suit : « [ce] sont des producteurs, sont des composés de la matière musique, il existe de la musique, ce sont des composés, ce sont des compositions, ce sont des composi-

33. Christophe Tarkos, *Anachronisme*, Paris, P.O.L., 2001, p. 112-113. J'indiquerai désormais les références à ce livre en me servant de l'abréviation A. Ce livre est composé de blocs ou rectangles de prose séparés par des blancs.

teurs». Tous, noms, personnes, œuvres sont des «composés» de la matière musicale, ce qui est produit par un jeu de dérivation sur le mot «compositeur», qui donne aussi «composés» et «compositions».

Ce fonctionnement n'est qu'un exemple d'un phénomène central dans l'écriture de Tarkos, soit l'oscillation, et parfois l'indistinction, entre les dimensions réflexive et transitive du langage³⁴. De tels glissements sont l'un des moyens par lesquels la poésie de Tarkos produit du continu entre la réalité extralinguistique et le verbe. Mettant le langage sur le même plan que les choses et faits évoqués, elle lui donne un statut concret, et montre en même temps que notre accès à ces choses et faits passe par le langage. Aussi, contrairement à Christian Prigent, je ne crois pas que la matérialisation de la langue ait pour effet de rendre la signification secondaire et d'accuser la séparation entre le texte et «ce dont il semble parler³⁵». D'ailleurs, dans l'entretien qu'il a accordé à Bertrand Verdier, Tarkos exprime clairement son opposition à la conception lacanienne du langage défendue par Prigent et d'autres : «d'un côté, ils disent que monde et langue sont séparés, et de l'autre, ils disent, si on change la langue, ça va nous faire du bien» (EBV, 358). Des contradictions peuvent certes exister entre ce qu'un poète affirme en théorie et ce qu'il fait dans ses textes³⁶. Et il est vrai que le principe de reprises et variations (qui, se manifestant dans une multiplicité de formes, gouverne la plus grande part des poèmes de Tarkos), et l'intensification des fonctions poétique et métalinguistique du discours qui l'accompagne peuvent produire à la lecture un sentiment d'évidement du sens, si l'on attend du texte la création de représentations claires, d'un monde que l'on pourrait saisir, d'idées qui formeraient un tout cohérent. L'exploration constante de nouvelles possibilités langagières, les entorses à la cohésion et à la progression textuelles, les ruptures thématiques et énonciatives, les piétinements et sauts produisent un déploiement mobile, changeant, heurté, du sens qui empêche la formation d'une référence stable. Cela ne signifie pas cependant que les poèmes de Tarkos relèvent d'une écriture «intransitive». L'écrivain ne

34. L'engendrement fréquent du discours par les signifiants, ainsi que le travail du rythme favorisent ces déviations et brouillages, tout comme il facilite les dérives thématiques et les décrochages énonciatifs.

35. Christian Prigent, «Sokrat à Patmo», p. 22.

36. Et si l'on adhère à la vision lacanienne en effet, les formes de continu que j'analyse ici ne changent rien au fossé entre le symbolique et le réel. Mais Tarkos se situe dans une autre épistémologie, et son travail ne me semble pas du tout mettre l'accent sur la séparation.

croit pas plus à l'étanchéité du texte qu'il ne croit à la séparation entre la langue et la réalité :

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. (EBV, 359)

La « fonction sensible du sens » apporte un éclairage fondamental sur le statut du « continu » dans la théorie du langage de Tarkos. Elle évoque une appréhension du discours et du sens qui ne serait pas seulement idéelle, mais ferait appel à l'ensemble de l'expérience, corporelle et affective autant que mentale. Ce lien entre la parole, le sens et le sensible existe aussi, bien sûr, du côté de la production, comme on l'a vu dans les textes « Le parlé » et *La poésie est une intelligence*. Il est également mis en scène et en œuvre dans certains blocs d'*Anachronismes* qui associent étroitement des processus intellectuels, mentaux et affectifs avec des mouvements du corps, des perceptions ou des sensations. C'est le cas, par exemple, d'un rectangle portant sur la remontée des souvenirs (A, 133-135) :

[L]e torse écrasé, pareillement écrasé, se souvenir d'avoir été dans un même genre de zone d'écrasement, 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, résister à la pression du torse qui monte et qui descend, des souvenirs d'une grande précision, comme si on y était, le torse y est, le torse se souvient comme s'il y était. (A, 134)

Ou encore, d'un autre texte explorant sur le vif la naissance de la compréhension comme mouvement, tourbillon et bouillon :

Nous sommes en train de comprendre qu'il y a un mouvement de fond vers la compréhension, [...] les éléments se mettent à tourbillonner et nous entrons dans le tourbillon et il y a eu de nombreux événements, et les événements [...] se fondent dans le bouillon, nous entrons dans la compréhension, qui est un bouillon, qui bouillonne, nous pouvons nous approcher du point qui est un tourbillon [...]. (A, 64-65)

Les nombreux exemples que j'ai analysés dans cet article montrent nettement que la conception physique, sensible, que Tarkos propose

du langage n'est pas plus liée à quelque cratylisme³⁷ qu'elle ne ressortit à une illusoire intransitivité. Les diverses formes de continu que construisent ses textes ne se réalisent que dans les relations entre diverses unités du discours, en particulier des syntagmes et des propositions, et leurs multiples combinaisons, et non entre un signe et un référent. La théorie langagière de Tarkos ne se fonde pas sur le signe, elle est antidualiste. Son écriture ne travaille pas contre l'arbitraire du signe, mais contre l'arbitraire des stéréotypes, du déjà tout dit et tout pensé qui sont incrustés dans la pâte, cette chose sociale fondée sur les relations humaines et porteuse des rapports de force qui leur sont inhérents. La poésie de Tarkos signifie d'abord dans sa dimension physique, pragmatique, syntactique (grammaticale) : c'est une poésie de l'accumulation, de la retouche et de la variation ; une poésie des articulations — des délimitations et des liaisons — qui « décolle » la pâte en lui imposant de nouvelles découpes et de nouvelles jointures. Comme l'écrit avec justesse Samuel Lequette, « Le sens [dans les écrits de Tarkos] n'est pas produit par des références, mais par des différences, des phases et des changements de phases³⁸. » Dans leur déploiement, ces différences construisent pour le lecteur une série d'expériences d'ordre intellectuel (de pensée et de connaissance), psychique (affectif, mémoriel, imaginaire, etc.) et corporel (sensoriel, kinésique), tout autant que langagier. Et c'est là, dans cette manière de tester des possibles existentiels et cognitifs par un ensemble de différenciations agissant à tous les niveaux du discours, que la poésie devient « une intelligence en train de naître », un mode de pensée autre que celui du sens conventionnel, imposé par « les relations qu'on a entre nous ».

Annexe

Gubaidulina, Nono, Lachenmann, Ligeti, Xenakis, Saariaho, Tiensuu, sont de la matière, sont des noms de compositeurs, des noms de la musique, sont dans les noms de compositeurs, des noms de la musique,

37. Même si le désir de motivation apparaît ici et là, comme dans « Ma langue est poétique, est naturelle, est sonore [...] » (*L*, 50), voir *supra*, p. 17. L'ensemble de la suite montre bien qu'il s'agit là d'un possible du langage, que Tarkos à un moment peut avoir désiré pour sa poésie, sans que cela ne représente l'essentiel de sa vision de la langue comme continu.

38. Samuel Lequette, « Écrits poétiques de Christophe Tarkos », *Sitaudis*, 8 janvier 2009, www.sitaudis.fr/Parutions/ecrits-poetiques-de-christophe-tarkos.php, consulté le 5 août 2013.

sont dans les noms des compositeurs, sont dans la matière, sont des producteurs, sont dans la matière, sont des producteurs, sont des composés de la matière musique, il existe de la musique, ce sont des composés, ce sont des compositions, ce sont des compositeurs, ce sont dans les temps, ce sont les éléments éternels, c'est le nom de la composition éternelle de la musique, de la masse musicale, du fait de pouvoir sortir des sons de la masse musicale, des sons de musique, des matériaux pour l'esprit, l'esprit sensible à la matière, l'esprit vit de la matière, Scelsi a écrit nuits pour contrebas, coelocanth pour alto, yggur et voyages pour violoncelles, manto pour alto, xnoybis pour violon, rucke di guck pour petite flûte et hautbois, un duo pour violon et violoncelle, elegia per ty pour alto et violoncelle, arc-en-ciel pour deux violons, hyxos pour flûte, deux gongs et deux clochettes, ko-lho pour flûte et clarinette, ko-tha pour guitare, cinq quatuors à cordes, okanagon pour harpe contrebas et tam tam, i presagi pour deux cors, deux trompettes, deux trombones, deux tubas, une machine à vent, les funérailles d'alexandre le grand pour contrebasson, tuba basse, contrebas, orgue électrique, grosse caisse et tam-tam, le poids net, la conscience aiguë. (*Anachronisme*, 112-113)