

Créer, effectuer, performer. Un regard sur les travaux de Christian Prigent et Christophe Tarkos

DOI 10.46522/S.2021.01.09

Fabiana FLORESCU

Doctorante, Université de Bucarest, Faculté de Langues et Littératures Étrangères
florescufabiana@gmail.com

Abstract: Create, Effectuate, Perform. A Perspective on the Poetical Works of Christian Prigent and Christophe Tarkos

In this paper I aim to analyse the strategies of creation of the poetical experience in the hybrid works “Poésie sur place” by Christian Prigent and “L’Enregistré” by Christophe Tarkos. Part of my PhD research, this article deals with the problematic of defining the poetical phenomenon in the works of these authors. From a comparative and poetical point of view and taking into account a context of theoretical and philosophical challenges of the contemporaneity, I will interrogate how the poetry is an experience of making and it is dominated by its experimental nature. Though, by refusing the definition of the poetical as a literary category or as a textual object of analysis, as well as the domination of the significant from the poetical experience, these authors are returning to an active dimension which is inherent to the idea of ποιήσις (poïesis). Thereby, the poetical performance of Prigent and Tarkos reveals the poetry as an ongoing and opened process of making.

Key words: *poïesis; performance; creation strategies; poetical experience; work in progress.*

Ma recherche se propose d’analyser les stratégies employées par Christian Prigent et Christophe Tarkos pour défaire et redéfinir les schémas de création de l’expérience poétique. Faisant partie de mon projet doctoral, cet article présente l’un des aspects de mes recherches et veut mettre en évidence quelques défis théoriques rencontrés à travers une recherche qui a pour but l’analyse de l’expérience poétique, au-delà des frontières catégorielles ou conceptuelles conventionnellement attribuées à l’idée de poésie. C’est dans un tel contexte que nous étudierons l’actualité de ce retour à la *poïesis* et le rôle des débordements conceptuels et techniques dans la redéfinition du discours poétique avancé par ces auteurs. Compte tenu du fait que nous nous appuyons sur deux œuvres hybrides, valorisant l’articulation entre le texte et la performance, nous adopterons une perspective qui reliera les démarches de la critique littéraire aux instruments de l’intersémiotique et de la médiologie. Et c’est à partir des exercices de *Poésie sur place* ou bien de *L’Enregistré* que nous examinerons les efforts de ces deux auteurs de recon-



ceptualiser l'expérience de la création poétique, considérée comme un processus ouvert et permanent. Corolairement, nous voulons mettre en exergue le fait que, pour Christian Prigent et Christophe Tarkos, l'expérimentation de nouvelles stratégies de création accompagne le désir de réinventer constamment les limites du discours poétique.

Par la performance poétique, par la poésie « sur place » (Prigent) ou « mise en scène » (Tarkos), les deux auteurs rendent visible un *comment faire* la poésie qui démontre que celle-ci ne peut pas être réduite à un objet fini et qu'elle n'est pas une finalité en soi, mais un processus ouvert qui ne se limite pas à son support textuel. Nous verrons donc comment ces deux artistes reviennent à la question de la (re)définition de l'expérience poétique dans les termes du *ποιεῖν* (*poiein*), de l'acte de faire, en retraçant et élargissant ses limites conceptuelles ou pratiques. Prigent et Tarkos orientent donc leurs démarches poétiques vers des exercices qui tiennent plutôt à la performance et, de cette manière, ils se proposent de mettre en question aussi les stratégies de la communication d'une telle expérience poétique. Du point de vue méthodologique, notre approche s'inscrit dans le champ de l'intermédialité et de la littérature comparée.

Tout en se détachant de l'idée d'une domination du texte et de la subjectivité qui caractérisait l'expérience lyrique, ces auteurs s'attaquent aux limites du langage et questionnent en permanence la matière poétique dans divers médiums. Compte tenu de l'esprit hybride éprouvé par la transgression des systèmes sémiotiques, *Poésie sur place* de Christian Prigent et *L'Enregistré* de Christophe Tarkos s'avèrent être de véritables dispositifs poétiques qui offrent au lecteur-auditeur des livres multimédia où le texte et l'enregistrement sonore de la performance forment un ensemble qui désigne l'expérience poétique. Des telles attitudes répondent aux directions d'investigations d'Olivier Penot-Lacassagne qui, en s'intéressant à la poésie et à la performance, il découvre des « jeux de miroirs, frottements spéculaires, échanges et traversées réciproques, différents selon les contextes. L'articulation, riche d'inventions théoriques et formelles, permet de cartographier un champ poétique fractionné. Elle fut le lieu d'antagonismes vifs et reste l'objet de crispations. » (Penot-Lacassagne 2018, 8) Nous prendrons donc en considération ces aspects, l'acte poétique compris comme un exercice de recyclage fondé sur la dynamique de « défaire pour faire » ainsi que la théorie de Jean-Christophe Bailly sur l'élargissement du poème (Bailly 2015) dans le contexte littéraire contemporain. Dans ce cadre, nous verrons comment Prigent et Tarkos sortent des limites des catégories littéraires ou esthétiques pour favoriser un nouveau rapprochement entre la sphère du texte et celle de la lecture publique, voire de la performance poétique ou de la mise en scène.

Le volume de 2018 de Prigent, *Poésie sur place*, se construit comme un dispositif poétique qui rassemble texte, lecture publique, improvisation et performance, tout en théorisant l'espace de la révélation du corps de l'écriture par la performance vocale.

D'Écrit au couteau à *Poésie sur place*, Prigent fait du déchirement du savoir commun et de la langue une technique vouée à révéler l'expérience de création dans les termes d'une reformulation du discours littéraire. « Le rhétoricien malade », ce poème



écrit en 1985, mais publié dans le volume de 2018, que l'auteur catalogue pour un « intermède métatechnique » (Prigent 2018, 69) est un art poétique autre, fondé sur une tension ou un bouleversement introduit au sein de la langue. Il dénonce les artifices rhétoriques et l'expression soumise aux contraintes de la communication qui est définie comme une langue malade qui « craque ». De plus, la mise en voix de ce poème vient explorer non seulement les limites de la langue, mais aussi de l'expression poétique, dans le sens d'un dépassement de la domination du texte écrit.

L'exécution à deux voix, avec la comédienne Vanda Benes, de ce poème s'ajoute au mouvement du déchirement de l'écriture que Prigent cherche tout au long de la création des poèmes de ce volume. Dans ce cas, la performance fait surgir la voix de l'écriture, elle la défait et la refait, tout en dépassant l'écriture dans le sens de la révélation d'une expérience de la poésie comme un travail ouvert et en progression. Comme nous verrons aussi dans le cas des performances enregistrées de Tarkos, la performance poétique désigne un espace à la fois de partage et de confrontation. La rencontre entre les deux voix, ainsi qu'entre la trace écrite et celle sonore, entre le mot et le son, désigne une dissolution des limites communes de l'expression poétique et la révélation des mécanismes de la *poièsis*.

À cette tentative de décomposition des attentes du lectorat et des structures communicantes répond le rythme ludique de la performance du « Rhétoricien malade ». Ce texte est performé musicalement, rappelant d'une chanson pour les enfants. Le fait de choisir ce type de chanson et de parsemer la performance d'hésitations, de maladresses, d'indications élémentaires de l'auteur, « maintenant le refrain », renforce cette nuance ludique, voire ironique. Cet exercice poétique se construit comme un dialogue chanté entre Prigent et Benes, mettant en exergue le déchirement de la poésie comme objet fini, « sérieux » et réduit à l'interprétation textuelle par le biais de l'antithèse entre l'innocence rythmique et tonale du chant et la violence ou bien l'esprit révolté des phrases. D'ailleurs, la performance du « Rhétoricien malade » renforce la critique du lyrisme, mais aussi des normes de la communication et de la représentation.

Ces aspects témoignent du désir d'étendre le terrain de l'action poétique et soulignent que l'enjeu de tout exercice littéraire réside dans cette recherche d'une langue vive et surtout ouverte. Et, selon un auteur comme Prigent, une telle langue ne pourrait se manifester qu'au sein de la performance. D'ailleurs, l'attitude parfois radicale des deux auteurs (Prigent et Tarkos) vis-à-vis des modes d'expression poétiques ainsi que leurs réflexions sur le discours institutionnel de la littérature témoignent de leur volonté de sacrifier/désacraliser le discours même construit autour de l'idée de poésie. En outre, ils interrogent systématiquement la langue et ses usages en éliminant de l'expérience poétique les règles prosodiques du passé et en libérant la parole poétique de la domination grammaticale et de toute contrainte communicationnelle ou esthétique par le biais des lectures scéniques. Simultanément, la lecture des poèmes devient la confirmation de ce combat prigentien porté contre « réseau de représentations toujours-déjà verbalisées dans lequel nos vies se déplacent, se déforment et se reforment » (Prigent 2018, 106) et d'une perspective selon laquelle la création poétique demeure une expérience à refaire.



Faisant un clin d'œil à l'art poétique de Verlaine (Verlaine 1902, 311-312) par le refus radical de l'éloquence perçue comme une maladie de la langue et par l'attachement aux réflexions sur les limites du style, le projet prigentien de création poétique semble pousser la langue au-delà des limites immédiates du communicable. « Le rhétoricien malade » est une tentative de débarrasser la parole poétique de la surcharge rhétorique par la composition du texte, ainsi que par la dynamique de sa performance. À cela, s'ajoute aussi le choix de performer ce poème comme une chanson pour les enfants.

« À force de style imagé
Il a la langue chargée.
Ah, foutus cheleuasmes :
Ça donne de l'asthme !
Refrain
Ah, mon Dieu, qu'c'est embêtant
D'avoir la langue qui craque !
Ah, mon Dieu, qu'c'est embêtant
De d'voir parler patraque ! »

Prigent 2018, 72

Cette frustration produite par l'éloquence ou par l'idée même de communication est marquée au niveau du poème par le refrain et par le ton ironique des performeurs. Par l'accent mis sur la répétition du mot « embêtant » et sur l'idée de déchirement (« craquer ») ou de la maladie (« patraque ») l'auteur cherche à produire un sentiment de révolte et à renforcer le besoin de sortir d'une dynamique de l'éloquence. D'autre part, la suite du poème présente la tentative de libérer le dire poétique des pressions stylistiques, tout en révélant en même temps qu'une nouvelle création peut toujours surgir de l'expérience de la défaite et de l'épuisement de la langue. Sous le signe de l'ironie, le texte se construit par une dissolution du lyrisme et par une mise en question des effets subis par la langue au sein du processus de création ou bien au milieu des opérations stylistiques.

« La prolepse l'agresse
À la peau des fesses !
Quant aux hypallages
Y a pas pis carnage !
(au ref)
I's'fait du mouron
Coté oxymoron
Si ça cocotte fort ?
- Réflux d'métaphores !
(au ref.)
Un peu d'anémie
Niveau métonimies
Mais question glossèmes
Carrément : oedèmes !



(au ref.)
Les épitrochases
Ça lui donne des spasmes
Et les mots-valises
En gros ça l'épuise !
(au ref.) »

Prigent 2018, 72-73

La poésie valorise l'abondance des artifices rhétoriques et la parole comme matière au sens d'une expérimentation des moyens de la fabrication de l'œuvre. Le travail poétique s'achève par un malaise introduit au sein de la langue et de la pensée commune. Finalement, tout exercice poétique semble déterminer une ample réflexion sur l'épaisseur de la matière qui sera transformée à travers le processus de création.

En outre, le caractère ludique et ironique de ce poème qui se construit comme un déchirement des catégories rhétoriques renforce la recherche d'un détachement des limites communes de la poésie, surtout par rapport aux contraintes de la mise en page. Dans ce sens, les ruptures au niveau du sens ou au niveau de la phrase, les interventions dissonantes des deux voix qui suivent des tonalités contrastantes, les rythmes troués et les scansion osées démontent l'unité de sens et proposent le remontage des structures sémantiques.

D'ailleurs, dans les exercices poétiques performatifs de Prigent tout paraît être mis sous le signe d'une confrontation ou d'une négation. Jeff Barda remarque que « les textes de Christian Prigent sont eux aussi des mises en œuvre de cette non-transparence du langage, de cette négativité, de cette violence où langue et corps s'affrontent. » (Barda, 2019) Le chant interpelle le sens en déconstruisant les attentes de l'auditeur. Fondé sur le contraste entre l'innocence du chant enfantin et la nature critique ou bien violente des vers, « Le Rhétoricien malade » démonte l'espace référentiel et propose une reconstruction de ce réseau expressif sous le signe de l'inédit, de l'inattendu. De plus, une telle performance laisse toujours l'impression d'une ouverture ou d'une virtualité suggérée par l'autonomie de cette voix de l'écrit qui ne se retrouvera jamais enfermée dans le corps d'un texte, d'une unique représentation ou interprétation.

La place importante que Prigent accorde à la voix éprouve le désir de révéler la poésie comme un acte complexe qui se déploie *hic et nunc*, comme une *poièsis*, un processus de fabrication poétique qui engage non seulement la matière thématique et linguistique, mais l'espace, le corps de l'acteur-performeur ou du lecteur qui tressaille aux vibrations du spectacle auquel il assiste. Au sein de ce processus, le rythme est un agent fondamental. C'est par ce rythme et par la voix qu'on arrive au texte. Le texte n'apparaît plus comme antérieur à la performance, mais comme un exercice résultant de ce processus. En outre, dans *Point d'appui* Prigent creuse encore plus cette idée de la recherche d'un *autrement dire* littéraire par la cristallisation d'une expérience poétique au-delà des normes du lyrisme, de la communication, de la représentation et du texte même. À cette fin, « si le public d'une performance assiste à quelque chose, c'est à un combat d'intensités dans les mots liés, déliés



et re-liés par des articulations dynamisées. Il doit entendre ses éclats faire apparaître et disparaître, vite, des scènes. » (Prigent 2019, 118)

Le volume prigentien de *Poésie sur place* valorise la performance sonore, en mettant la voix en question par l'alternance des interventions qui décomposent les structures sémantiques. Dans ce contexte, nous devons mentionner l'importance que Prigent donne à la voix lors de la lecture, cette voix étant le mécanisme essentiel par lequel se révèle la substance de la poésie, la « voix-de-l'écrit », cette matière de la parole dépersonnalisée qui révèle que l'expérience poétique est un processus de création toujours ouvert. Conséquemment, la tâche du poète et du performeur est de maintenir, voire de creuser encore plus cette ouverture afin de produire de nouvelles expériences artistiques. Dans un autre ouvrage, *Compile*, il souligne ces aspects :

J'écris des livres [...] C'est pour tenter de produire un nouvel objet d'art. Cet objet est irréductible à son support textuel. Il n'a de sens, cependant, qu'adossé à ce support. Il prétend en proposer une *forme* particulière d'apparition. Cette forme dépend des conditions objectives de la performance. [...] Celle-ci règle la position et la gestuelle d'un *corps* dans l'espace, le volume, le tempo et la modulation d'une *voix*, le traitement par cette voix des effets d'émotion et de sens inscrits dans une *langue*.

Prigent 2011, 7

La nature même de la performance poétique se fonde sur une confrontation. « L'objet ainsi créé n'est pas identifiable au texte qui lui a servi de support. Il se forme dans l'altercation entre la sophistication écrite (polysémique, ostensiblement « artificielle ») et la soufflerie physique (la rapidité respiratoire de la lecture). » (Prigent 2018, 105) La lecture et le chant ne sont que les aspects d'une poétique de l'effacement qui caractérise la création prigentienne et dont le but est d'établir que l'écriture est un chantier poétique où l'acte de création est toujours à refaire et à repenser.

D'autre part, dans *L'Enregistré* de Christophe Tarkos, un livre qui se propose comme un dispositif poétique intermédial, nous surprenons aussi l'accent mis sur le dépassement des limites du texte. Les pratiques performatives et d'enregistrement de Tarkos viennent construire l'expérience de la poésie au-delà de toute interprétation limitée au texte écrit. À travers une expérience périssable, réelle, *faite* dans un ici et dans un maintenant, cet exercice oriente la compréhension de la poésie vers une nouvelle perspective. Comme chez Prigent, ses performances montrent que l'expérience poétique se fonde sur la réinvention de l'espace de création par le dialogue entre l'écrit, la voix, le corps et le cadre de la mise en scène. Tous ces aspects révèlent l'exercice poétique dans les termes d'un chantier poétique dont la finalité n'est pas la représentation ou la communication d'une certaine image ou expérience du monde, mais le dévoilement des mécanismes de l'idée de *faire* l'œuvre et d'un processus de création par lequel on tente de franchir les limites de l'expression. L'expérience poétique comporte ainsi un ensemble d'éléments extérieurs (musique ou sons de fond, mouvements spontanés, hésitations, gaffes, passants, etc.) qui interviennent sur la bande enregistrée. Dans un tel contexte, le brouillage n'est plus extérieur au poème,



car ces perturbations font partie de l'expérience telle qu'elle a été connue par les actants du « poème » au moment de la performance.

Retournant l'expérience poétique vers l'idée de faire, vers un *comment* que le philosophe Giorgio Agamben situait à la base de l'expérience de la *poïésis* (Agamben 1996, 113), Tarkos mettra en évidence la poésie comme une expérience nécessairement hors-livre, tout en s'emparant de l'interaction permanente des divers médiums d'expression. Philippe Castellin, commentateur de Tarkos et auteur du dossier critique de *L'Enregistré*, souligne d'ailleurs le fait que Tarkos voit dans la poésie une expérience essentiellement « hors-livre » ou « hors-imprimée », sa poésie étant « faite » pour être lue. C'est pour cela que nous devons traiter le volume d'*Enregistré* plutôt comme un dispositif poétique, tout en analysant les rapports entre le texte et le support audiovisuel. « Le poème qui ne peut pas être lu n'est pas un poème » (Tarkos 2014, 26), déclare Christophe Tarkos lors d'un entretien avec Sylvie Ferré, organisatrice des Polysonneries, festival de performances et poésie sonore à Lyon. Alors, la performance poétique surprend l'expérience d'une création et l'enregistrement conserve la trace sonore de ce processus et de tous les agents impliqués (le poète performeur, le public, etc.). Philippe Castellin remarque que Tarkos mine systématiquement l'espace du commun et qu'il cherche par la performance à dépasser les valeurs et les schémas poétiques consacrés par le « marché littéraire » (Tarkos 2014, 72). « La voix vibre pour soi, rentre au phonème, au souffle. "La page" est désertée, tenue trop pour compromise : bourgeoise. [...] On se veut en dehors, on est dans une guerre que l'on va gagner, on joue la performance, l'action, le non-objet, l'ailleurs, contre le système et le "marché". » (Tarkos 2014, 28) Finalement, pour accomplir cette « révolution » contre l'espace du commun et du livre, Tarkos se lance à la recherche d'une langue autre, poétiquement déterminée et déterminante (pour le travail de fabrication de l'œuvre), une novlangue qui serait caractérisée par les « patmots » (Tarkos 2014, 223), par ce terme forgé par l'auteur même. Dans *Performance@Poésie.com*, Olivier Penot-Lacassagne réfléchit à son tour sur le terme de performance dans le même contexte d'un renouvellement du discours sur les pratiques poétiques et sur la visibilité de ces dernières dans l'espace artistique contemporain.

Il est vrai que le mot, à proximité de celui de poésie, prête à confusion. La multiplication des lectures publiques, l'hybridation des pratiques contemporaines, les greffes de la "post-poésie" en travaillent la signification. L'effet de mode ainsi que l'exigence médiatique de visibilité, mais aussi l'usure des formes anciennes et la pression des mutations techniques l'exposent à tous les vents. Sous le label de performance, il semble quelquefois qu'on entre en poésie comme on entre dans un moulin. Au point que certains poètes s'en débarrassent comme d'un vieux linge, entre deux portes, l'air de rien.

Penot-Lacassagne 2018, 6

« L'histoire d'une performance », poème de Christophe Tarkos publié dans le volume *L'Enregistré*, est une mise en abîme de la germination poïétique et de la réflexion sur la performance définie comme une véritable *poïésis*. D'ailleurs, la logique



délabrée, les coupures au niveau de la phrase et les répétitions qui créent l'impression de non-sens et de redondance veulent souligner que le poème est toujours soumis aux lois radicales de l'immédiat, étant un objet ouvert, aspects qui se confirment lors de la performance où il y a nombreux facteurs perturbateurs qui interviennent et « refont » la poésie. De cette façon, le « poétique » même reste toujours *à être fabriqué*. « Il y a beaucoup à faire/C'est comme s'il y avait tout à faire/Voilà les poèmes que j'aimerais vous lire [...] » (Tarkos 2014, 145).

Même dans les textes destinés à être publiés sous la forme écrite, l'auteur s'empare des marques de l'oralité pour insister sur l'importance de la mise en voix de ses poèmes. C. Tarkos rejoint Paul Zumthor sous le point de l'importance des rapports entre le rythme ou bien entre les pratiques de la coupure et le sens dans la poésie orale (Zumthor 1982, 118). En outre, tout comme Zumthor, Prigent et Tarkos voient dans la performance et dans l'accentuation de l'oralité une façon de renouveler la langue, en brisant les structures usuelles et les conventions rhétoriques. La performance s'avère le moyen idéal pour revenir à la *poiësis*, au faire de la poésie, parce qu'oralement, en performant l'œuvre, le poète fait place aux erreurs, aux hésitations, aux blocages dans l'expression, bref, à la force de la parole insoumise aux contraintes de la communication, qui dépasse même l'idée barthésienne de « l'écriture à haute voix » (Barthes 2002, 260). Ce dernier dépassement trouve ses racines dans l'essence même de la *poiësis*, dans la nature ouverte et réitérable du geste poétique car, pour Tarkos, la poésie est l'expérience de la lecture d'une poésie « en train de se faire ».

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

Tarkos 2014, 85

Ce passage est l'expression d'une sorte de *poésie sur place* et le poème « L'histoire d'une performance » pourrait être lu comme un « intermède métatechnique » prigentien, tout en révélant une réflexion sur la progression simultanée de l'écriture et de sa lecture, voire de sa « mise en voix ». L'improvisation, comme le texte et son enregistrement le montrent, désigne un exercice de moment, un instant de l'action poétique. De cette façon, l'exercice poétique de Tarkos répond aux réflexions d'O. Penot-Lacassagne sur l'hétérogénéité de la performance poétique, caractérisée par une attitude de révolte contre les schémas consacrés de la pensée poétique. « Contestant jusqu'à les nier les assignations génériques communément admises, elle s'est dite et écrite. S'est faite et effectuée en marge des attributs usuels du genre poétique, tout en se voulant résolument poésie – *poiësis* et *praxis* mêlés, entre faire et agir. La diversité des héritages, la multiplicité des expérimentations et la variété des appellations qualifiant ces dernières en brouillent les contours. » (Penot-Lacassagne 2018, 6) Pour un auteur comme Tarkos qui s'est affirmé



longtemps contre la transcription de ses performances, la validation de l'expérience poétique dépend surtout du fait que l'improvisation et l'immédiat font resurgir l'essence de la *poièsis* et questionnent les agencements poétiques, démontrant que la poésie pourrait bien être conçue dans les termes d'un chantier en permanente construction.

une performance est une improvisation
Je me mets là et je parle
Une improvisation se fait
Tel que le petit bidon, donné à beaubourg, enregistré dans les studios de
beaubourg puis passé dans le cadre de ma soirée sous le tipi dans le cadre des
revues parlées
à partir d'une phrase

Tarkos 2014, 95

L'exercice poétique est toujours une expérience qui devance les limites du texte ou de la page. D'ailleurs, la négation de la phrase évoque un refus à l'égard des normes de la communication commune et à l'égard de l'idée de la poésie comprise comme une représentation ou une expression lyrique des sentiments ou des vécus individuels. La poésie est ainsi une impression et une improvisation qui propose un détachement total des limitations imposées par la poésie perçue comme objet écrit ou comme finalité d'un processus laborieux de création.

l'improvisation
Sur la phrase je ne fais rien
Ce n'est pas une phrase, c'est une impression
Donc j'ai eu une impression

Tarkos 2014, 95

La performance montre au lecteur que l'enjeu d'un tel processus de création est l'expérience même de fabrication et l'impression immédiate produite par le dévoilement de ce processus. Un tel exercice nous fait déceler une certaine manière de comprendre le travail du texte et de la voix, notre attention étant orientée dans ce cas vers le *devenir* de l'expérience de la création.

L'histoire d'une performance » s'avère être un exercice dont le but est celui de « bousculer des rythmes » (Prigent 2000, 83) et de découvrir cette *poièsis* au sein d'un terrain de tensions. Les réflexions de Christian Prigent sur les poésies et les performances orales de Christophe Tarkos sont suggestives dans ce sens. D'ailleurs, afin de souligner le déséquilibre inhérent à l'exercice poétique de Tarkos et la rythmique obsessionnelle et bouleversante qui caractérise ses performances, Prigent s'empare de la métaphore du « disque rayé.

Là encore Christophe Tarkos nous parle de la langue, et peut-être ne nous parle que de la langue. Il règle des phrases hoquetées, ressassées ou ironiquement précipités



– qui vident le sens dont elles pourraient être chargées. Cela donne une rythmique obsessionnelle, distraite et rigoureuse, une musique de disque rayé, une mécanique déréglée à force d’être méticuleusement réglée, un zinzin verbologique à la fois blanc-lisse et secoué de tremblements parkinsoniens.

Prigent 2000, 85

La poétique de Tarkos met toujours l’accent sur le déséquilibre qui s’exprime tantôt par des fissures au niveau du phrasé ou de l’unité du sens, tantôt par des cris ou des pauses exagérées au moment de la performance. Ces ruptures représentent une défiguration essentielle du corps *poétique* ou du langage, car, au sein de ces exercices, la voix se poétise et devient un amplificateur qui fait éclater l’énergie de la parole au sein de la performance. « Alors, le geste poétique retrouverait “la pure énergie vocale”. On ramènerait la poésie au voisinage du cri essentiel. Et on toucherait ipso facto à l’origine, à l’humain non séparé, à l’amniotique, au naturel : on se recoucherait à la viande unanime du réel. » (Prigent 2000, 83) Comme Christian Prigent note dans son ouvrage critique, *Salut les modernes*, la poésie de Tarkos devient le lieu de la réactualisation de la vitalité caractérisant le geste poétique sonore et de la dimension active de la parole et de l’expérience même de la *poïesis*.

En guise de conclusion, nous pouvons observer que le choix des auteurs de cultiver tous ces phénomènes de la rupture et leurs tentatives de dissoudre l’unité du sens à travers l’expérience de la poésie traduisent en essence une mise en cause de la manière dont l’exercice poétique revient sur ses propres mécanismes. Enfin, les expériences poétiques de Prigent et de Tarkos apparaissent comme des constructions/déconstructions de leurs dispositifs poétiques vouées à mettre en exergue non seulement une dimension performative et la variété de possibilités de refabriquer le poème à travers telle ou telle performance, mais aussi les nuances d’une réflexion qui porte sur la langue qui fait naître la poésie. Alors, toutes les transformations que la langue subit lors de la performance sonore ou scénique et tous les démontages opérés au niveau de ces exercices accompagnent le désir des auteurs de redéfinir constamment les limites et la valeur de leur discours poétique. D’ailleurs, l’exercice de la déchirure de la matière verbale pratiqué par Prigent et Tarkos dans leurs lectures sonores et performances permet une nouvelle sémantisation des stratégies poétiques et finalement une réinvention du discours qui relate cette expérience de création, tout en tenant compte du fait que, en somme, il s’agit d’une expérience qui dépasse les limites exclusivement textuelles.

Christian Prigent et Christophe Tarkos montrent donc que le travail poétique peut et doit franchir les limites du médium textuel ou des catégories esthétiques, les deux auteurs faisant dialoguer diverses formes artistiques. Ces aspects révèlent les relations entre l’écriture et les pratiques performatives, qu’il s’agisse de la simple lecture à haute voix ou de l’interprétation scénique, à plusieurs voix, des poèmes. Pourtant, afin de reconsidérer le processus de création d’un tel dispositif poétique hybride ou d’un exercice ouvert qui articule en permanence le texte et sa performance, il faudrait renoncer à l’idée du texte poétique défini comme un objet définitif ou clos. Une telle observation



sur les dispositifs hybrides peut trouver sa justesse dans le fait que, dans *Poésie sur place* et *L'Enregistré*, les textes sont accompagnés par un support audio-vidéo contenant les performances de leurs poèmes. Pourtant, nous nous demanderons donc quelles sont les limites de l'interprétation des dispositifs poétiques de Prigent et de Tarkos au vu de ces aspects mentionnés à l'égard de l'expérience poétique. En outre, les perspectives de ces deux auteurs sur l'effort de création poétique comportent aussi quelques aspects que nous nous proposons de développer. Quels sont les moyens de la poésie face aux défis philosophiques et artistiques de la contemporanéité ? Avec quelle matière travaille la poésie et quelle est la matière de l'expérience poétique dans ce cas ? Quel est le rôle de ce dialogue entre la poésie et les autres domaines, plus précisément, comment et où les catégories poétiques trouvent-elles leur place dans un tel réseau ? Enfin, comment on pense la poésie en tant que langage ou expérience (de la pensée et de la scène) par rapport aux instances critiques et au public ?

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio, 1996. *L'Homme sans contenu*, trad. Carole Walter, *sine loco* : Ed. Circé.
- BAILLY, Jean-Christophe, 2015. *L'Élargissement du poème*, Paris : Bourgois.
- BARDA, Jeff, 2019. Le corps en lecture publique : techniques et « re-physication de la pensée » [en ligne]. *Fabula / Les colloques en ligne. Théorie, notions, catégories*, vol. Écrivains en performances [consulté le 1er août 2021]. Disponible à l'adresse : <http://www.fabula.org/colloques/document6404.php>.
- BARTHES, Roland, 2002. *Le Plaisir du texte. Œuvres complètes IV*, Paris : Seuil.
- COLLOT, Michel, 2019. *Le chant du monde dans la poésie française contemporaine*, Paris : Editions Corti.
- PAVIS, Patrice, 2014. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris : Armand Colin.
- PENOT-LACASSAGNE, Olivier et THEVAL, Gaëlle (dir.), 2018. *Poésie & Performance*, Nantes : Editions Nouvelles Cécile Defaut.
- PRIGENT, Christian, 2000. *Salut les anciens, Salut les modernes*, Paris : P.O.L.
- PRIGENT, Christian, 2011. *Compile*, Paris : P.O.L.
- PRIGENT, Christian, 2018. *Poésie sur place*, Dijon : Les presses du réel, coll. « Al Dante ».
- PRIGENT, Christian, 2019. *Point d'appui*, Paris : P.O.L.
- TARKOS, Christophe, 2014. *L'Enregistré*, Paris : P.O.L.
- VERLAINE, Paul, 1902. Art poétique. En : *Œuvres complètes*, vol. I, Paris : Librairie Léon Vanier.
- ZUMTHOR, Paul, 1982. Le rythme dans la poésie orale. *Langue française*, vol. Le rythme et le discours, no. 56, p. 114-127.