

# Situation de l'écrivain en 1997 : Christophe Tarkos, commentateur de son émergence

Alain Farah  
Université McGill

La poésie française, dont l'histoire ne manque pourtant pas de faits saillants, n'a pas souvent connu de phénomènes semblables à l'espèce de comète qu'a été Christophe Tarkos (1963-2004). En moins de dix ans, l'écrivain a produit une vingtaine de livres, présenté au public d'innombrables performances, contribué à des dizaines de revues, entretenu une activité éditoriale enviable en codirigeant quatre revues (*RR* [Stéphane Bérard], *Poézi Prolétèr* [Katalin Molnár], *Facial* [Charles Pennequin], *Quaderno* [Philippe Beck]), etc. Évidemment, la métaphore de la comète implique celle de la chevelure qui traîne derrière elle : de manière analogue, une

nébuleuse d'entretiens, de commentaires, de recensions, gravite autour l'œuvre de Tarkos. À cet égard, la parution chez P.O.L, en 2008, des *Écrits poétiques* (il faut souligner l'importance du travail éditorial réalisé par Katalin Molnár et Valérie Tarkos) permet aux lecteurs d'avoir une idée beaucoup plus claire de la bibliographie plutôt atypique du poète. Par conséquent, on distingue désormais clairement le noyau dur de l'œuvre des éditions satellitaires et des principales réappropriations de ce travail. Il ne faut cependant pas crier victoire trop vite : une fois cette amélioration (qui a finalement plus à voir avec la bibliothéconomie qu'avec la littérature) notée, on se rend compte qu'il est toujours difficile de distinguer, à l'intérieur même des textes de Tarkos, le cœur des entours : la plupart de ses textes, de par leur ostensible volonté totalisante, ont simultanément des allures de textes littéraires, de préfaces, de manifestes, de notations, etc. Toutes les fonctions et les ambitions d'une prise de parole d'écrivain sont englobées par une voix qui digère tout en recrachant, presque en même temps qu'elle surgit, le commentaire à venir sur sa propre réception.

### ***Une anthologie du présent***

Une publication de Tarkos dans le numéro 16 de *Java*<sup>1</sup> constitue certainement le meilleur exemple pour démontrer cette sorte

---

<sup>1</sup> La revue *Java* a fait paraître, entre 1989 et 2005, 28 numéros, ce qui, avec seize ans d'existence, lui confère une longévité exceptionnelle pour une revue littéraire contemporaine. Sa parution régulière en fera le principal lieu d'expression d'une génération d'écrivains qui émergent à la fin de la décennie 1980 et dont les travaux seront plus tard publiés essentiellement chez P.O.L et Al Dante. Les thématiques des numéros et les nombreux dossiers s'inscrivent dans une volonté de réévaluer l'héritage avant-gardiste, de faire l'inventaire des acquis de la modernité tout en laissant la place aux pratiques contemporaines. Se côtoient ainsi des figures mythiques (Joyce, Roussel, Stein,

d'indécidabilité entre les textes littéraires et les entours. Ce numéro, publié à la fin de 1997, est un point de jonction spontané entre la notion d'avant-garde (considérée depuis longtemps déjà comme obsolète) et un corpus d'écritures contemporaines en pleine émergence. Dans une sorte de désir de produire une anthologie du présent ou l'instantané d'une littérature en devenir, les fondateurs de la revue proposent aux écrivains (qu'elle accompagne à ce moment-là depuis presque dix ans) de réfléchir aux enjeux inhérents à leurs pratiques dans un moment où les notions qui ont structuré le champ pendant presque cent ans se redéfinissent. J'aimerais profiter de cet exemple pour montrer la *situation*<sup>2</sup> du Tarkos de l'époque, la manière dont il profite de l'opportunité offerte par *Java* pour exposer les objectifs littéraires, stratégiques et politiques au cœur de son travail. Je propose de montrer comment l'écrivain profite de l'occasion pour régler ses comptes avec une vulgate du temps célébrant la fin des avant-gardes tout en réactivant presque sur le mode du manifeste un

---

les objectivistes américains, John Cage), des aînés (Fluxus, Denis Roche, Maurice Roche, Guérasim Luca) et des contemporains (Christian Prigent, Valère Novarina, Henri Deluy, Dominique Fourcade, Eugène Savitzkaya et Olivier Cadiot). L'idée de *renouvellement* est essentielle : elle porte à la fois en elle le passé avant-gardiste et la volonté de dépasser un cadre qui ne convient plus à l'époque. Elle énonce sa singularité dans cette nécessité d'« entreprendre » la littérature par l'invention (ou la réinvention) de formes tout en n'ayant aucun scrupule à considérer un héritage encore visible dans le « rétroviseur », sachant qu'il se peut que le travail débouche sur « autre chose » que la littérature, ce qui, à bien y penser, permet de parvenir à véritablement la renouveler. Volonté, donc, de générer un « nouveau » qui trimplerait avec lui les « nouveaux » qui l'ont précédé, et qui garderait ainsi fraîchement en mémoire la critique des conformismes de tout acabit, les ringards comme les agités.

<sup>2</sup> On aura évidemment compris que ce terme, tout comme le titre de cet article, s'inspire du Sartre de *Situations II*.

désir qui s'apparente à celui des prédécesseurs dont il se réclame.

### ***Je suis l'avant-garde en 1997***

Comme je viens de le laisser entendre, la proposition de Tarkos pose les questions et les problèmes que laisse en suspens cet « après » dans lequel les écrivains contemporains se trouvent<sup>3</sup>, mais l'écrivain le fait en offrant à la revue non pas un essai, mais bien une suite poétique de cinq courts textes en prose portant chacun un intitulé qui commence par « L'histoire de... », comme s'il voulait d'emblée signaler la dimension anecdotique de son propos. L'aspect sériel de l'ensemble se vérifie non seulement par la redondance des titres, mais aussi par des échos entre chacun des textes, dont le discours laisse peu à peu transparaître les ambitions « révolutionnaires » de Tarkos, cette volonté s'exprimant également par des allers-retours constants entre l'emploi du « je » et du « nous ». Les traits de la poétique de Tarkos se font sentir dans ces cinq textes, notamment par des alternances entre des phrases très simples et des circonlocutions parasitant l'intelligibilité du propos. Comme c'est souvent le cas chez lui, ce propos est ambigu, laissant la démarcation entre l'ironie et la littéralité difficilement repérable. Sa suite poétique se déploie suivant une lente gradation, pour ne pas dire la montée en puissance d'une énonciation qui s'inscrit elle-même peu à peu dans l'histoire des formes.

---

<sup>3</sup> On trouve au sommaire du numéro étudié, en plus de la contribution de Tarkos, des textes de Nathalie Quintane, Philippe Beck, Jean-Pierre Bobillot, Jean-Michel Espitalier, Didier Garcia, Michelle Grangaud, Vannina Maestri, Christophe Marchand-Kiss, Katalin Molnár, Sylvie Nève, Jacques Sivan et Lucien Suel.

Le premier texte de la série se nomme « L'histoire du bruit » et débute par ce simple constat : « Il y a un bruit. » Tarkos tente de décrire ce bruit « qui vient », mais qui est paradoxalement insituable, cette rumeur qui indique que quelque chose est en train de se passer. Ce quelque chose peut évidemment référer au texte lui-même, dont le sens, à ce stade-ci, est obstrué par un « bruit » dont la nature ne se profile pas encore. C'est pourtant, malgré l'incertitude, un « bruit *lourd de sens* continu gros grand persistant » qui parvient à Tarkos. L'orientation métatextuelle de la lecture se confirme avec l'apparition d'un « nous » en milieu de texte : « Nous parlons ici de la situation. » Ce bruit qui échappe au discours en même temps qu'il l'occupe, est-ce celui produit par les nouvelles écritures rassemblées dans ce numéro de *Java*? Cela expliquerait pourquoi, même si « on ne sait pas ce que c'est, c'est résistant, on ne voit pas bien mais ce n'est pas loin ». Tarkos marque, par le biais d'un énoncé tautologique, la présence de ce « nous » naissant dans un « aujourd'hui » dont il fait le commentaire : « Je ne vais pas me moquer, je sais que nous sommes actuellement aujourd'hui, nous qui venons de naître, dans un endroit qui est tout aussi très rigolo que très sexuel. Et joyeux et porteur d'avenir et bronchique et codé et inscriptions et est un cas limite. »

Le deuxième texte, « L'histoire d'un beau gars », nous oriente vers des pistes de lecture qui nous aident à appréhender la nature et la fonction de ce « bruit ». Tarkos relate la vie d'un énigmatique « beau gars », vie qui traverse elle-même une modernité artistique, littéraire et musicale vieille d'un siècle et demi :

C'est l'histoire d'un gars très beau. Un bébé, un enfant, un joueur, un jeune homme, un apprenti, un père, un inventeur, un

vieux, un vieillard beau. Au début, il travaille à deux avec un autre, avec Rodin, avec Le Corbusier, avec Miro, puis il travaille encore en commun avec ses amis Modigliani, Bartok et Guillaume Apollinaire, puis il travaille à deux ou à plusieurs avec Yannis Xenakis, et avec Fernand Léger, et avec Erik Satie puis il travaille à deux et à plusieurs avec Picabia, avec Picasso, avec Ravel, puis il travaille agréablement à plusieurs avec Stokowski, Chou Wenchung, Michaux, Cowell et Boulez, puis il travaille un peu avec Alexander Calder et avec Claude Debussy et avec John Barrymore, puis il travaille à deux avec Mahler et avec Cage, puis il travaille à deux avec ses amis Romain Rolland, Marcel Duchamp et Antonin Artaud, puis il joue des grelots, des flexibles, des trombones, des papiers émeri, des balais métalliques, des brindilles de bois, et avec des cloches, puis il écrit, puis il arrive avant l'avant-garde, puis il arrive après la mode parce qu'il arrive après les avant-gardes, que c'est maintenant fini les rigolades puis il donne le conseil de se méfier des constipés et des calvinistes, puis il meurt, puis on joue Varèse en 1996 à Lyon, je veux dire l'année dernière, nous sommes en 1997.

Résumant à une phrase son passage de « bébé » à « vieillard », Tarkos prend ensuite le soin de dresser parallèlement à cette vie la liste des fréquentations artistiques du « beau gars ». C'est ainsi que vingt-cinq noms issus de multiples palmarès sont déployés à partir du travail de ce « gars » dont l'auteur tait le nom. Cette liste impressionnante est suivie d'une seconde, qui expose les techniques utilisées justement dans ce « travail », mot dont la forme verbale est répétée à de nombreuses reprises et qui rythme le texte. Le terme « avant-garde » apparaît après l'énumération des techniques. C'est aussi en toute fin de texte que l'inscription d'un « je », certes encore timide (il est ici employé comme élément incident), apparaît : la ligne est tissée de « Rodin » jusqu'au « maintenant » de l'énonciateur, comme si l'histoire de ce « beau gars » — et l'histoire des formes, plus généralement — poursuivait son cours jusqu'à « nous », jusqu'à

1997. L'évocation oblique de Varèse (Tarkos parle d'un concert et non du compositeur lui-même) laisse entrevoir un ambitieux désir de filiation, puisque ce rapprochement, cette conjonction dans le présent inclut non seulement Varèse, mais aussi la kyrielle de ses mythiques collaborateurs, incarnant chacun à sa manière les moments clés d'une modernité dont Tarkos se sent proche. Évidemment, le propos du premier texte, qui parlait d'un bruit, « résonne » : convoquant un pionnier qui a transformé la musique contemporaine, Tarkos rappelle sa propre propension à faire bouger des corps sonores dans l'espace, à la manière de Varèse. L'élément le plus intéressant de ce deuxième texte réside dans cette courte phrase : « c'est maintenant fini les rigolades ». En affirmant que Varèse (mort en 1965) arrive « avant l'avant-garde » puis « après la mode parce qu'il arrive après les avant-gardes », Tarkos critique les fluctuations de la valorisation de la notion elle-même, sujettes aux humeurs de la « mode », justement. Son « fini les rigolades » fait office de mot d'ordre et renvoie aux aléas de la notion, extérieure au travail artistique lui-même, travail qui dépasse ces fluctuations, comme le prouve la présence de l'œuvre de Varèse en 1996, moment de l'histoire de l'art où l'avant-garde est tout à fait dévalorisée. Mais qui sont donc ces « constipés » et ces « calvinistes » dont Tarkos attribue à Varèse la critique? Ne serait-ce pas justement ceux qui s'ajustent aux effets de mode, nonobstant le travail artistique lui-même? Il faut aussi lier ce « fini les rigolades » au « je ne vais pas me moquer » du texte précédent : Tarkos insiste sur le sérieux de son propos.

Le troisième texte fait figure de pivot entre deux moments de la suite poétique. Si, dans les deux premiers morceaux, le bruit est « diffus », dans les deux derniers, le message est beaucoup plus clair. Les textes fonctionnent sur le

mode d'une gradation et, au fur et à mesure que les éléments se mettent en place, la position de Tarkos se dessine. « L'histoire de l'occultation » évoque le problème de l'analyse et laisse entendre que le discours sur les nouvelles pratiques artistiques et littéraires provoque l'occultation de ce qui fait la force même de ces œuvres nouvelles :

Il y a l'histoire de l'occultation de ce qui s'est fait, de ce qui est bon et beau, de ce qui se fait à cause que c'est de l'ordre de l'invention la plus totale, ça n'existe pas, la création est toujours un peu stupide et mal en point parce que c'est pas dans l'ordre de la suite logique des discussions documentées et justes et des réflexions naturelles qui découlent naturellement des discussions réfléchies et des envies naturelles de la réflexion sur les faits fabriqués qui font rêver et sur quoi on a le bonheur de comprendre et d'analyser, une analyse et une lecture qui procurent du bon plaisir. Les intellectuels reliés sont au travail et discutent. Je comprends qu'il existe maintenant une matière d'organisation combative entière structurelle dépendante. Trop de regards se trouvent penchés sur le berceau de la création. C'est comme un retardement de déclenchement pour retarder. Ce n'est pas pour le désert, ce n'est pas pour le goût du public, il y a un blanc, on parle sans haut-parleur. C'est pour le rond du monde.

Tarkos évoque le problème de la critique, ce deuxième temps de la vie d'une œuvre qui occulterait une partie de la création. Il déplore la distance entre l'invention totale (désordonnée, stupide, mal en point) et l'analyse intellectuelle (froide, logique), énonçant du même coup le problème par le biais de la circonlocution, figure chère à sa poétique. En illustrant son propos dans une très longue première phrase, difficile à saisir (clairement de l'ordre de la création), Tarkos parle de la difficulté d'appréhender ce qui « n'est pas dans l'ordre logique des discussions documentées » autrement qu'en occultant la spécificité de l'invention d'une telle prise de parole par de

vaines discussions sur le statut de l'avant-garde. Véritable affront, cette longue phrase est suivie d'un énoncé court et narquois : « Les intellectuels reliés sont au travail et discutent. » Tarkos oppose ainsi l'« invention totale », faite de désordre, d'idées désorganisées, à la simplicité rhétorique de ceux qui tentent d'occulter la force vive de l'écriture. Il adopte même un ton propagandiste, avec toute la grandiloquence que cela implique, lorsqu'il affirme : « Trop de regards se trouvent penchés sur le berceau de la création. » Cette occultation dont le texte tente de faire l'« histoire » n'est donc pas liée aux pratiques elles-mêmes sous prétexte qu'elles se complaisent à prêcher dans le « désert », à produire un « blanc », à parler « sans haut-parleur », mais bien à un discours d'évitement qui entretient volontairement la confusion sur la nature et la valeur d'un travail qui fait entendre son bruit, certes difficilement discernable, mais malgré tout en train de prendre forme.

« L'histoire de l'expression » est sans doute le texte le plus intéressant de l'ensemble. Il attaque frontalement le problème de l'articulation de la notion d'« avant-garde » au « maintenant » de Tarkos, qui persiste dans l'emploi d'un ton propagandiste dont l'apparente désuétude nous oblige à soupçonner l'ironie :

Tu dis comme ça après les avant-gardes, pour faire l'expression, tu veux dire nous sommes maintenant. Je ne comprends pas après les avant-gardes, je comprends maintenant. On dit le mot avant-garde pour dire les inventeurs, un endroit après les avant-gardes est un endroit sans inventeurs. Nostalgie. Histoire. Antiquaires, marchands de vieux, on n'est pas marchands de vieux, on est nés. L'après-coup d'après les avant-gardes déforme, la déformation d'après-coup anachronique est une déformation irrespectueuse. Je ne comprends pas après les avant-gardes, je ne comprends pas non plus après les révolutions, la révolution de Maïakovski. Je ne comprends pas

la description par manque, par lavés, par guéris, par récusés. La déconstruction est pleine de fondements et pleine de retenues et pleine de maîtrises et pleine de soins et pleine de terreur. Radicalisme, radicalisme, radicalisme. Je ferai la liste des noms et des textes d'expériences. Je suis l'avant-garde en 1997. Tu veux dire nous sommes maintenant. Et ça, c'est vrai, peu de personnes l'ont vécu. L'extrémisme est large. Nous sommes sur un extrémisme radical large, un extrémisme large composé de milliers de petites utopies qui forment une surface extrémiste tant elles sont extrêmement nombreuses, un extrémisme de surface. Elle ne se froisse pas. On ne va pas enlever la peau du visage de l'homme à qui on parle. Tu sais qu'il ne faut pas beaucoup me pousser pour exalter autant de manifestes qu'il y a d'RR. Mot d'ordre : pan et pan ; But ultime : plaquer la plaque. Prise de pouvoir : immédiate. Ce qui plaque la conscience est bon. Il faut une sacrée dose pour décoller.

Tarkos critique cet effet de mode qui consiste à dire que le « maintenant » en est un d'« après les avant-gardes ». Il s'agit pour lui d'un non-sens, qu'il admet ne pas comprendre. Il résout le problème en proposant sa propre acception de la notion par cette équivalence : « on dit le mot avant-garde pour dire les inventeurs ». Les aléas de l'acception des termes, les périodisations, tout cela est pour lui l'affaire d'« intellectuels reliés » qui sont « au travail et discutent ». Il envisage mal un endroit « après les avant-gardes », puisqu'il s'agirait d'un endroit sans invention, endroit de « nostalgie », d'« antiquaires », de « marchands de vieux », en somme : l'« Histoire », cette fois évoquée avec une majuscule, contrairement aux titres de l'ensemble. Tarkos, qui indique implicitement l'impossibilité d'un moment postérieur à l'avant-garde, puisqu'il propose lui-même un travail d'invention, clôt l'énumération de quelques éléments appartenant au champ lexical de l'obsolescence par une assertion encore une fois proche du slogan : « on n'est pas marchands de vieux, on est

nés ». Il lie ainsi ce quatrième texte au premier, dans lequel un « nous » se dit celui qui vient de « naître ». Dire « après les avant-gardes », c'est travailler dans l'occultation, révéler un problème de lecture que Tarkos déplore (« Je ne comprends pas la description par manque, par lavés, par guéris, par récusés »), ne se gênant pas pour accuser ce discours « d'après les avant-gardes » de « déformer » le travail d'invention. Tarkos évoque ensuite la révolution dont il est insensé de déclarer la mort. Ajoutant à une liste déjà longue une nouvelle figure mythique (celle de Maïakovski) pour illustrer son propos, il répète à trois reprises le mot « radicalisme ». Mais de quel radicalisme parle-t-il? De celui des forces d'occultation qui nuisent à l'invention ou bien de celui de l'invention elle-même, qu'il appelle ici à aggraver son cas? Les phrases suivantes nous indiquent qu'il s'agit probablement d'une incitation à radicaliser le travail d'invention : quand Tarkos annonce qu'il fera « la liste des noms et des textes d'expérience », il parle de son propre texte (« L'histoire d'un beau gars » comprend une liste, tout comme le dernier texte de la suite). Il fait suivre cette promesse de cette proclamation : « Je suis l'avant-garde en 1997. Tu veux dire nous sommes maintenant. Et ça, c'est vrai, peu de personnes l'ont vécu. » Tarkos brise les lignes de périodisation rigides : en proclamant « Je suis l'avant-garde en 1997 », il laisse les « forces de l'occultation » seules devant cet apparent anachronisme, qui n'en est pourtant pas un pour lui. Il insiste plutôt sur l'importance d'un « maintenant » pour lequel il faut trouver des inventeurs. Ce « maintenant », il le décrit une seconde fois, puisqu'il l'a déjà fait dans « L'histoire du bruit ». C'est celui d'« un extrémisme large composé de milliers de petites utopies qui forment une surface extrémiste tant elles sont extrêmement nombreuses, un extrémisme de surface ».

Cette portion de l'ensemble se termine sur le mode du manifeste, après que Tarkos a donné un avertissement à un « tu » dont on ignore l'identité : « Tu sais qu'il ne faut pas beaucoup me pousser pour exalter autant de manifestes qu'il y a d'RR.<sup>4</sup> » Il énonce donc son « mot d'ordre » et son « but ultime », rappelant que « sa prise de pouvoir » est immédiate, ce qui est juste en quelque sorte : s'attribuant lui-même le statut « d'avant-garde en 1997 », il ne trouve rien sur son chemin pour l'arrêter.

Étant désormais fantasmatiquement à la tête de « l'avant-garde en 1997 », Tarkos peut se permettre de réécrire à nouveau cette « histoire d'un beau gars » qui donnait d'abord à lire un panorama des figures mythiques de la modernité. Le dernier texte de l'ensemble révèle non plus les connivences esthétiques de Varèse, mais bien celles de Tarkos :

La question sur après les avant-gardes devient étrange dans la coïncidence dans laquelle nous nous trouvons pendant que nous la relevons où nous sommes quand nous en parlons dans la galerie où se préparent les performances de Jean Dupuy et de Charlemagne Palestine dans la galerie avec le bruit de leur chantier dans le fond. Ils font une action qu'ils nous donnent avec gentillesse maintenant en personne en chanson. Nous allons à la galerie avant de discuter de Kabakov et de ses Dix personnages avec Doury en allant à Canal. Dans la soirée, à la galerie, où sont exposés les toiles et des lits et peluches, Kati nous explique les anagrammes et les couleurs de Désir Fou de Jean Dupuy, après l'action de Charlemagne Palestine, Pascal me raconte les concerts de Nico et regarde dans la collection d'ours en peluche les ours qui lui plaisent le plus. Nous rencontrons Bernard Heidsieck qui passe voir. Je trouve le poème Le

---

<sup>4</sup> Tarkos fait ici référence à la revue mentionnée en début d'article, un petit fascicule qu'il a produit en 1994, d'abord en collaboration avec Nathalie Quintane et Stéphane Bérard, avant de poursuivre seul cette aventure de publication pour le moins improbable.

milicien de Prigov le lendemain. Je demande à Sylvie Ferré de m'envoyer une photo de moi sans pantalons du pantalon et le bidon de Lyon, j'achète le journal des fous n° 4 à cause de la tête à Hubaut qui est dedans. Je relis l'ouvrage de Rose Lee Goldenberg, les performances de dada à maintenant. Il n'est pas traduit de l'américain, c'est de l'histoire de l'art. 6 rue neuve, Limoges, Haute-Vienne. Je repense à Chklovski rencontre Tel Quel à Paris. D'où rien. J'écoutais Circules de Berio avant de partir pour l'exposition, ô la belle voix. Je téléphone à Thierry pour qu'il écoute aussi, il me dit qu'il est en train de lire Circles de Berio. Nous papotons avec Marie Kawazu pour prédire si Julien Blaine et Charles Dreyfus se croisent en ce moment à Nagano. Les poètes donnent la force et la force passe.

La question d'« après les avant-gardes » apparaît une fois de plus insensée pour Tarkos alors qu'il se retrouve dans « L'histoire de là », titre du dernier texte de la suite. Ce « là », adverbe qui, dans un sens courant, réfère au lieu où on se trouve, ce « maintenant » de Tarkos que tout discours à son sujet ne peut aborder que de façon désorganisée puisqu'il est ignoré par les ordonnancements des « intellectuels reliés », cette *situation* sur laquelle Tarkos veut attirer l'attention, celle où s'exprime ce fameux bruit, c'est celle d'une performance en galerie à laquelle il assiste. L'ensemble des cinq textes peut se lire comme la mise en abyme du moment où la question est relevée par un « nous » dont l'identité se précise. À partir de ce bruit provenant du chantier de la performance, Tarkos provoque une coïncidence entre les époques, coïncidence qui advient d'abord dans les discussions, lorsque par exemple il parle de Kabakov et de Nico avec Pascal Doury, lorsque Kati (surnom affectueux de Katalin Molnár) explique le travail de Jean Dupuy, aussi exposé en galerie, lorsque « nous rencontrons Bernard Heidsieck qui passe voir »; coïncidence qui se vit ensuite dans le quotidien de Tarkos, lorsque l'auteur trouve un

poème de Prigov et évoque ensuite son propre travail de poète, indiquant de façon sibylline qu'il demande à Sylvie Ferré de lui envoyer une photo<sup>5</sup> ou lorsqu'il achète une revue avec Joël Hubaut en couverture. Les lectures personnelles de Tarkos font aussi le pont entre les inventeurs du passé et ceux du présent : mention d'un livre sur la performance dont le titre opère lui-même le passage et la coïncidence des époques (« de dada à maintenant »), rappel de plus vieilles coïncidences entre les avant-gardes russes (Chklovski) et celles, de France, qui leur ont succédé (*Tel Quel*), aveu d'un curieux hasard concernant l'écoute d'un autre compositeur que Varèse, en l'occurrence Berio. L'ensemble se termine par l'évocation probable d'une rencontre entre Julien Blaine et Charles Dreyfus au Japon, ce qui fait dire à Tarkos, dans une dernière phrase très éloquente : « Les poètes donnent la force et la force passe. » Cette phrase révèle toute la fascination que l'art et la littérature exercent sur Tarkos. De même, la lecture que je viens de proposer de cette suite de cinq textes traduit le désir et l'urgence de l'écrivain de s'inscrire à son tour dans la lignée de prédécesseurs tant admirés. Par une proposition symptomatique, à de nombreux égards, de la *situation* des écrivains en 1997, Tarkos pose explicitement la question à laquelle sont confrontés les membres de cette génération. Trois éléments me semblent caractériser leur « maintenant » : le dépassement du discours de la rupture avec le passé, qui s'exprime ici dans cette volonté de s'inscrire dans une filiation; le désir de revendiquer l'invention de modes d'expression propres à un moment

---

<sup>5</sup> Curieusement, les hasards de la recherche m'ont amené à trouver cette photo de Sylvie Ferré dans la première livraison de *Poézi prolétèr*. Tarkos y est effectivement sans pantalon. On suppose, à lire le texte étudié, qu'il est en train de livrer une performance intitulée « Le petit bidon ».

historique nécessairement inédit; le besoin, devant l'absence de valorisation du travail littéraire contemporain, de se projeter dans le futur en anticipant la valeur de leur geste et en devant promouvoir, du coup, leur propre canonisation au panthéon des Lettres.

### ***Vaincre le gel***

Tarkos s'attaque donc, avec ces cinq « histoires », aux discours qui tendent à lénifier une production contemporaine qui demeure, selon lui, aussi inventive que dans les périodes précédentes, avant de lancer un appel à la poursuite d'un travail « révolutionnaire » accordé au présent. Il importe peu pour Tarkos de jauger les effets de mode entourant la notion d'avant-garde : son texte insiste sur le caractère inédit de son époque, sur la nécessité d'inventer des modes du dire qui lui sont spécifiques. Cependant, en disant cela, on ne peut s'empêcher de mettre en relief que c'est encore le motif de la rupture qui apparaît, motif récurrent depuis le Romantisme allemand jusqu'aux tentatives néo-avant-gardistes de la double décennie 1960-1970, en passant par Baudelaire et l'apparition fondamentale de la notion de modernité. Même s'il est clair, à la lumière de ces observations, que les écrivains contemporains savent très bien que l'idée d'avant-garde, avec ses connotations, l'enthousiasme qu'elle suscite ou l'inconfort qu'elle provoque, est issue du passé, les moyens d'empêcher qu'elle interfère avec une question beaucoup plus importante ne sont pas encore tout à fait définis. Cette préoccupation, qui *heureusement* revient toujours, je l'énoncerais ainsi : comment inventer des formes de littérature qui résistent aux discours dominants et traduisent l'expérience que l'on se fait d'une époque?

L'écrivain de 1997, comme celui de 2010, s'engage dans un « maintenant » dont il ne peut parler qu'avec les mots de la veille. La différence qui semble manifeste entre cette *situation* et celle du temps où Sartre a défini les modalités de responsabilité de l'écrivain quant à son présent a précisément à voir avec le sentiment contemporain d'un gel historique, de l'impossibilité pour l'écrivain (et, plus largement, pour « l'homme ») de changer quoi que ce soit au cours du monde. Il va de soi qu'il revient aux écrivains de montrer combien cette idée n'est qu'apathie. Le cas échéant, on dira que la littérature, en parvenant à opposer au corps mort de la culture des pratiques vivifiantes, aura inventé « une grande circonstance » qui n'est rien d'autre que la poursuite de sa propre marche.

## Bibliographie

TARKOS, Christophe (1996). « L'histoire de... », *Java*, n° 16, p. 96-99.

## Résumé

Cet article examine la manière dont le poète français Christophe Tarkos (1963-2004), dans une suite poétique parue dans le numéro 16 de la revue *Java* (1997), règle ses comptes avec l'idée selon laquelle l'aventure des avant-gardes aurait pris fin à la fin des années 1970. Le poète, presque sur le mode du manifeste, réactive cette ambition de conjoindre la littérature et la vie avant de se poser en héritier direct des inventeurs les plus « radicaux » du dernier siècle. L'analyse précise de cette

suite poétique réfléchit au sentiment contemporain d'un gel historique, de l'impossibilité (purement idéologique) pour l'écrivain de changer quoi que ce soit au cours du monde.

### **Abstract**

This article examines how the French poet Christophe Tarkos (1963-2004), in a series of poems published in the 16th issue of the journal *Java* (1997), comes to term with the idea that the adventure of the avant-garde would have come to an end in the late 1970s. Taking almost the tone of a manifesto, the poet reignites his ambition of uniting literature and life before setting himself as a direct descendant of the most "radical" inventors of last century. The analysis of this series considers the contemporary feeling of a historical suspension, of the inability (purely ideological), of the writers to change the world.