Document generated on 08/06/2025 2:22 a.m.

Inter
Art actuel

Ma langue agresse attaque brouille
Tarkos et la réactualisation naïve de la pratique manifestaire des avant-gardes

Marc-Antoine Blais

Number 133, Fall 2019

Manifestes

URI: https://id.erudit.org/iderudit/91861ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Blais, M.-A. (2019). Ma langue agresse attaque brouille : Tarkos et la réactualisation naïve de la pratique manifestaire des avant-gardes. *Inter*, (133), 30–31.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2019

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

MA LANGUE AGRESSE ATTAQUE BROUILLE

TARKOS ET LA RÉACTUALISATION NAÏVE DE LA PRATIQUE MANIFESTAIRE DES AVANT-GARDES

▶ MARC-ANTOINE BLAIS

« Je suis un poète révolutionnaire. Je fais la révolution seulement avec des prés… La révolution est l'objectif des inventions des écrits qui sont comme des poèmes parce qu'un poème est un texte[1]. » C'est non pas en 1917, mais en 1993 que Christophe Tarkos rédige cette « autoprésentation » qui reprend, bien sûr, nombre de tropes avant-gardistes. De la référence à Maïakovski qui paraît dans le numéro inaugural de *Facial* jusqu'au *Manifeste chou* qui proclame, dès ses premiers mots, que « [ç]a ne peut plus durer comme ça » et qu'« [i]l faut faire quelque chose »[2], les références au dynamisme des luttes qui animent les mouvements d'avant-garde sont nombreuses chez un poète qui multiplie les déclarations de principe, qui publie programme sur programme – et se plaît, par là, à mimer une posture déjà centenaire. Quels enjeux implique une telle tentative de réactualisation des logiques avant-gardistes ? Comment publier un manifeste à l'orée du XXIe siècle ?

L'histoire des manifestes est indissociable de celle des mouvements d'avant-garde. Serge Margel le souligne : « Dès le premier manifeste de Marinetti, tous les manifestes littéraires, artistiques, politiques, sont avant-gardistes, c'est-à-dire qu'ils font tous de l'expression littéraire et artistique, de leur médium ou de leur matériau, un acte politique[3]. » S'ils participent notoirement de l'expansion de la sphère publique qu'implique la montée du libéralisme et des lignes de fracture sociale que révèle la révolution – pensons bien sûr à Marx, à Engels, au Zola de l'affaire Dreyfus, etc. –, les manifestes sont, dès le tournant du XXe siècle, d'abord l'apanage des avant-gardes et de l'esprit nouveau qu'elles incarneraient. De ce fait, du *Manifeste du parti communiste* au *Manifeste du futurisme* s'opposent chaque fois, ainsi que le note Alain Badiou, une « pression du réel, qui est volonté absolue du présent » et « ce que le programme, l'annonce, la déclaration d'intention supposent d'attente et d'appui pris dans l'indiscernable futur »[4]. Il s'agit toujours de *conquérir* une part du discours ambiant – même minime –, de convaincre l'opinion publique à la fois de l'*urgence d'agir* et de la nécessité de l'*horizon* proposé. Malgré les déplacements d'enjeux qu'induit l'appropriation par les avant-gardes de la pratique manifestaire et malgré la prépondérance, dans leurs programmes, des *formes nouvelles* qu'elles se proposent d'inventer, les manifestes avant-gardistes insistent en premier lieu sur la « dimension dynamique de la force » que représente leur discours et se proposent, en cela, de « n'emprunter au monde (visible) que des forces – non des formes, mais de quoi faire des formes »[5]. *Agir*, mobiliser une *force* : voilà l'un des principes – peut-être le plus fondamental – que partagent genre manifestaire et mouvements d'avant-garde.

La publication d'un manifeste dans l'espace littéraire contemporain évoque *de facto* les programmes futuristes, dadaïstes, surréalistes, constructivistes. Or, si le geste réactive nombre d'enjeux spécifiques aux avant-gardes historiques, il participe par là même des logiques d'une série d'expériences – qualifiées de néo-avant-gardistes par Peter Bürger – qui, à partir des années cinquante et soixante, font siennes les visées avant-gardistes et tentent d'en perpétuer l'héritage – citons pour mémoire le lettrisme, l'Internationale Situationniste, la revue *Tel Quel*, etc. La réception critique de cette néo-avant-garde suscitera des discussions enflammées, Bürger considérant notamment que « l'échec du projet avant-gardiste ne permet plus de prendre au sérieux la revendication d'un rapatriement de l'art dans la pratique de la vie au sein de la société existante »[6]. Comment, en effet, reprendre aujourd'hui l'utopie d'une fusion de l'art et de la « pratique de la vie » sans s'attirer les railleries ? Comment espérer, à l'aune de notre scepticisme postmoderne, la moindre révolution d'un « indiscernable futur » ?

De ce fait, la « naïveté effroyable »[7] dont témoigne *a priori* la posture de Tarkos complique la lecture de *Manifeste chou* et de *Ma langue est poétique*, deux manifestes du poète republiés conjointement – souvent accompagnés de *La poésie est une intelligence* – qui énoncent quelques-uns des principes de sa poétique. Le premier clame d'office qu'il y a « quelque chose qui ne va pas [d]ans l'utilisation faite du mot *poésie* », pourfendant, en cela, la divagation des poètes « qui créent sans se soucier des lois des phores ». Relevons déjà qu'ici, le refus exprimé concerne non pas l'essence même de la poésie, que critiquent pourtant les avant-gardes historiques, mais les « frivolités municipales » qui en corrompraient la « pensée créatrice » et la « beauté verbale » – nous y reviendrons. Dans le second manifeste, Tarkos décline quelques-uns des pouvoirs potentiels qu'il attribue à sa langue :

« Ma langue abonde accélère accorde accumule additionne agresse alterne amalgame amorce amplifie annonce ânonne anticipe appelle applaudit articule aspire assimile associe attaque atteste attrape augmente avertit automatise bafouille bâille baise balbutie balade banalise barre bégaye bénit biffe blanchit blasphème bonimente bouffonne bredouille brouille brise bruit cabotine cadence calque catalyse change chante charme chasse chiffre chuchote circule claque clive colle combine. »

Cette suite de verbes, classée selon l'ordre alphabétique, évoque ce que nous nommons, à la suite de Margel, la « capacité d'action » des manifestes de Tarkos. Si la langue du poète « ânonne », « bafouille », « balbutie », « bégaye », « bredouille » et « cabotine » certes, notons

qu'elle « agresse », « attaque », « barre », « brouille », « claque » et « colle ». Ce second ensemble, constitué d'une série de verbes transitifs, révèle l'étendue des compétences qu'accorde Tarkos à une poésie qui, non contente de donner à lire sa *langue*, chercherait son *objet* à l'extérieur des pages qui la logent.

Pourtant, dans son article *Christophe Tarkos. La poésie « très-chou »*, Laurent Zimmermann note l'ambivalence que traduit le « chou » du premier manifeste, qui fait à la fois écho à la naïveté de l'enfance et au syntagme *chou blanc*, expression qui conclut d'ailleurs l'un des paragraphes du texte. Cette anticipation de l'échec participe d'une autre forme de mise à distance des tropes avant-gardistes, Tarkos reconnaissant d'emblée les limites du geste manifestaire et, par là même, de sa propre posture néo-avant-gardiste. Plutôt qu'une « naïveté première », Zimmermann défend la thèse d'une « naïveté seconde » chez un poète qui considère que la mise en boucle de clichés et de formes figées permettrait d'appréhender des mots « en quelque sorte *rincés*, défaits du poids du cliché, et pouvant apparaître comme tels, dans leur pouvoir littéral, dans leur fonctionnement comme s'ils n'avaient pas déjà été employés cent fois »[8]. Au premier abord, ce pari naïf d'un *retour* à un pouvoir originel de la poésie contraste, nous l'avons vu, avec le principe d'une rupture que portent et qu'appellent les mouvements d'avant-garde, Tarkos délaissant la *tabula rasa* de ses prédécesseurs pour favoriser, au contraire, la réactualisation des potentialités diverses que recélerait le canon littéraire.

Or, convient-il pour autant de dénier toute intention, voire toute portée disruptive à un manifeste – aussi chou soit-il – dont l'auteur s'affirme comme « poète révolutionnaire » ? Si Tarkos se moque certes de la posture qu'il mime, Anne-René Caillé souligne, dans sa thèse consacrée à Tarkos, que « l'ironie n'est pas le *modus operandi* des manifestes »[9]. En ce sens, la « spécificité guerrière »[10] de l'œuvre du poète et le rythme effréné auquel se succèdent les programmes qui le jalonnent autorisent une lecture *littérale* de *Manifeste chou* et de *Ma langue est poétique*. Et si la langue de Tarkos « agressait », « attaquait » vraiment ?

Zimmermann le souligne lui-même : loin de n'aspirer qu'à une *critique* de la poésie, les programmes de Tarkos appellent à se la *réapproprier* et à *redéployer* son pouvoir littéral. De ce fait, si elle permet d'envisager la restitution d'une « fraîcheur première »[11] aux clichés poétiques, l'œuvre de l'écrivain constitue aussi un appel à piocher dans la mémoire littéraire, à en inventer de nouveaux usages. Le rejet des frivolités municipales et le retour prôné à la pensée créatrice et à la beauté verbale participeraient d'abord, en ce sens, d'une tentative – pleinement avant-gardiste – de rompre avec les logiques d'une littérature du « n'importe quoi », à la fois impuissante – inoffensive – et ignorante des « lois des phores ». Il s'agirait de mobiliser, pour les retravailler, les ressources poétiques du patrimoine littéraire, d'ouvrir les mots aux sens divers et divergents qu'aurait occultés leur emploi conventionnel et, pourquoi pas, de faire la révolution.

Si l'écrivain attribue une série de compétences à la poésie, une question se pose néanmoins : une poignée de feuillets noircis possède-t-elle la moindre « capacité d'action » ? C'est le problème qu'aborde Caillé lorsqu'elle avance que, chez Tarkos, « [l]e lien avec Maïakovski concerne […] vraisemblablement le fait que toute révolution s'accompagne d'une "transformation radicale du langage" ; que ce dernier suit les soubresauts historiques, sociaux et culturels »[12]. La langue poétique de Tarkos aspirerait en cela à investir le discours social, à en attaquer certaines des dominances symboliques pour y faire émerger des formes nouvelles, proprement « révolutionnaires ». Rompre avec un usage sclérosé du langage et de la littérature pour en dégager le potentiel perturbateur : tel serait le programme politique de la poétique de Tarkos. Une utopie ? Sans doute, mais une utopie qu'embrasse néanmoins, sur des plans divers, toute pratique manifestaire.

À cet égard, Margel souligne que l'intérêt d'un « croisement historique » entre manifeste et avant-garde concerne l'occupation « des contextes discursifs par lesquelles [*sic*] la société produit et institue ses valeurs culturelles, pour les transformer justement, les déplacer en nouveaux contextes ». La « force de rupture » du discours manifestaire consisterait par là à « pouvoir tenir, inventer et produire, des espaces-temps de société, hors contexte et hors sujet »[13]. Du manifeste de Marx et Engels au *Manifeste chou* se jouerait ainsi la même force de rupture, le même appel à s'emparer des contextes discursifs d'une société pour en *transformer* les valeurs culturelles. De ce fait, loin de seulement parodier la pratique manifestaire avant-gardiste, les programmes de Tarkos réactualisent pleinement ses logiques et portent, en cela, les ambitions révolutionnaires jusqu'au seuil de notre siècle.

Le cas Tarkos illustre quelques-unes des lignes de tension imposées aujourd'hui par la complexité des rapports qu'entretiennent littérature et engagement politique : d'un côté, une ironie critique qui désamorcerait les visées utopiques de l'avant-garde ; de l'autre, une confiance naïve qui envisagerait *littéralement* la capacité d'action du manifeste et de la poésie. S'il ne réconcilie pas ces deux positions, le *Manifeste chou* démontre à tout le moins qu'elles ne sont pas mutuellement exclusives. Le pari néo-avant-gardiste est-il naïf, ridicule ? Peut-être, mais un autre enjeu paraît plus préoccupant : à quel *impact* la parole manifestaire peut-elle toujours aspirer ? Une lecture du *Tomates* de Nathalie Quintane, qui souligne l'ampleur de la subversion politique que provoque un simple livre – en l'occurrence *L'insurrection qui vient*, essai aux accents programmatiques – dans la foulée de l'affaire de Tarnac, rappelle, à cet égard, l'étendue de la capacité d'action dont dispose encore la publication d'écrits – de quoi nourrir la pensée de nos « poètes révolutionnaires » contemporains. ◀

Notes

1 Christophe Tarkos, cité dans Anne-René Caillé, *Théorie du langage et esthétique totalisante dans l'œuvre poétique de Christophe Tarkos* [thèse], Université de Montréal, 2014, p. 114.
2 *Id.*, « Manifeste chou », *Écrits poétiques*, P.O.L, 2008, p. 43. « Manifeste chou » et « Ma langue est poétique » figurent aux pages 41-54.
3 Serge Margel, « Manifestes avant-gardistes : la rupture entre politique et société », *Lignes*, 2013, no 40, p. 38.
4 Alain Badiou, *Le siècle*, Seuil, 2005, p. 194.
5 S. Margel, *op. cit.*, p. 35. La seconde citation est de Paul Valéry.
6 Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde* (1974), Questions théoriques, 2013, p. 27. Ce « rapatriement de l'art dans la pratique de la vie » constitue, selon Burger, l'un des principes fondamentaux qui motivent les mouvements d'avant-garde.
7 Christian Prigent, « Sokrat à Patmo », dans C. Tarkos, Écrits poétiques, *op. cit.*, p. 10.
8 Laurent Zimmermann, « Christophe Tarkos. La poésie "très-chou" », *Littérature*, nº 180, 2015, p. 89. Zimmermann résume ainsi quelques-uns des propos que Tarkos partage dans « Entretien de David Christoffel avec Christophe Tarkos » (C. Tarkos, *op. cit.*, p. 361-389).
9 A.-R. Caillé, *op. cit.*, p. 107.
10 Christophe Fiat, cité dans *ibid.*, p. 117. Alain Farah relève très justement certains des écueils auxquels cède cette posture dans sa lecture de *Je suis un poète français*. Cf. Alain Farah, *La possibilité du choc : invention littéraire et résistance politique dans les œuvres d'Olivier Cadiot et de Nathalie Quintane* [thèse], Université du Québec à Montréal, 2009, p. 168-174.
11 L. Zimmermann, *op. cit.*, p. 88.
12 A.-R. Caillé, *op. cit.*, p. 115.
13 S. Margel, *op. cit.*, p. 43-44.

Marc-Antoine Blais prépare actuellement à l'Université du Québec à Montréal un mémoire de maîtrise qui interroge les modes par lesquels l'œuvre de l'écrivaine contemporaine Nathalie Quintane détourne l'histoire littéraire française.