



**HAL**  
open science

## Qu'est-ce qu'un manifeste ?

Leszek Brogowski, Aurélie Noury

► **To cite this version:**

Leszek Brogowski, Aurélie Noury. Qu'est-ce qu'un manifeste ? . Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste, 2011, 20, pp.4. hal-01690990

**HAL Id: hal-01690990**

**<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01690990>**

Submitted on 30 Jan 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Sans Niveau ni Mètre

JOURNAL DU CABINET DU LIVRE D'ARTISTE

SANS NIVEAU NI MÈTRE

Gratuit gratuit

RÉDACTEURS

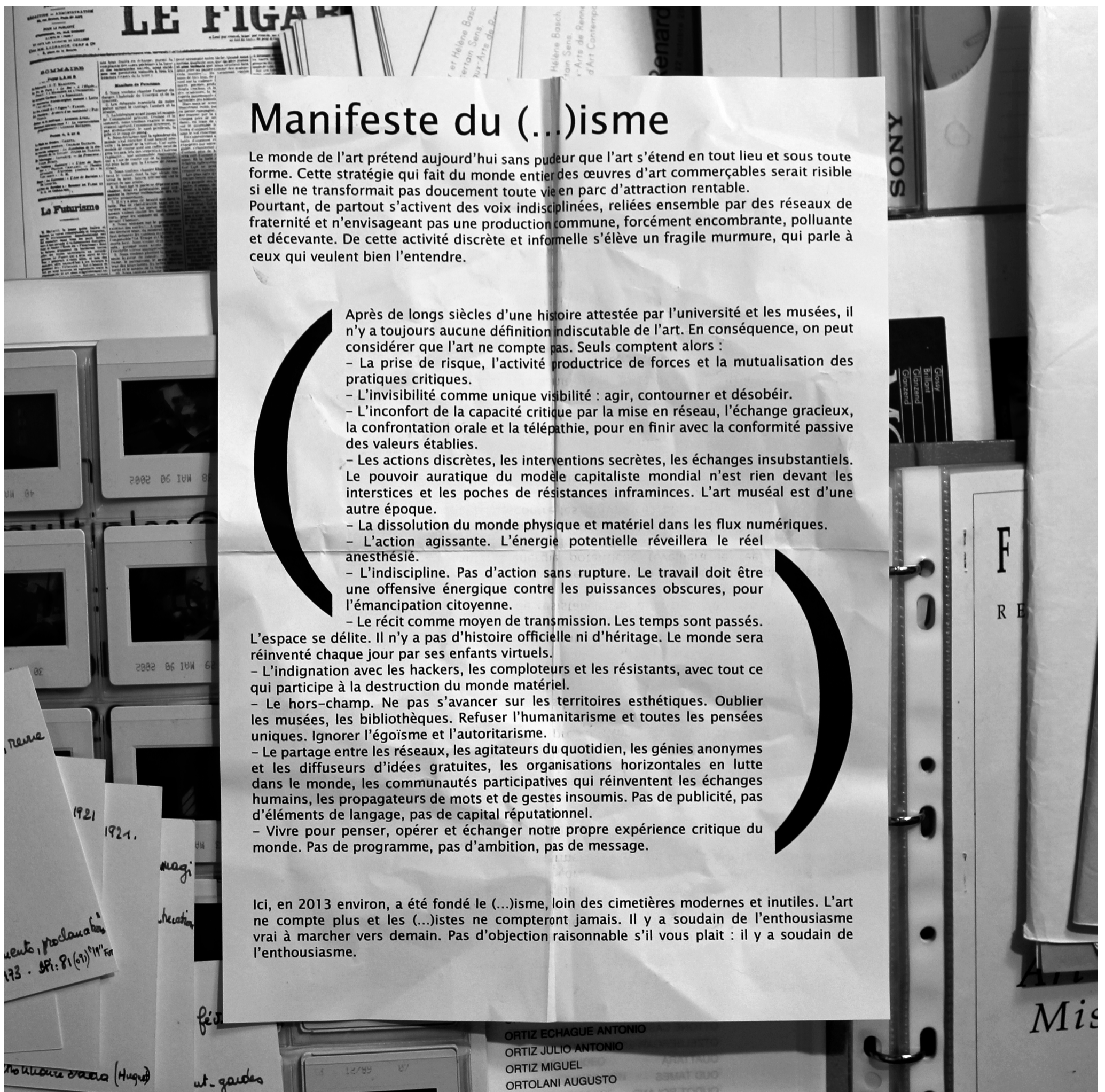
« Sans niveau ni mètre » est le titre donné par Bruno di Rosa au Cabinet du livre d'artiste, qu'il a conçu et réalisé en 2006.

Leszek Brogowski.....  
Aurélie Noury.....  
Antje Kramer / Laurence Le Poupon.....

22 septembre /  
21 octobre 2011

MANIFESTES, DÉCLARATIONS, ÉCRITS PROGRAMMATIQUES  
DU FONDS DES ARCHIVES DE LA CRITIQUE D'ART

Numéro 20



## Manifeste du (...)isme

Le monde de l'art prétend aujourd'hui sans pudeur que l'art s'étend en tout lieu et sous toute forme. Cette stratégie qui fait du monde entier des œuvres d'art commerciables serait risible si elle ne transformait pas doucement toute vie en parc d'attraction rentable.

Pourtant, de partout s'activent des voix indisciplinées, reliées ensemble par des réseaux de fraternité et n'envisageant pas une production commune, forcément encombrante, polluante et décevante. De cette activité discrète et informelle s'élève un fragile murmure, qui parle à ceux qui veulent bien l'entendre.

Après de longs siècles d'une histoire attestée par l'université et les musées, il n'y a toujours aucune définition indiscutable de l'art. En conséquence, on peut considérer que l'art ne compte pas. Seuls comptent alors :

- La prise de risque, l'activité productrice de forces et la mutualisation des pratiques critiques.
- L'invisibilité comme unique visibilité : agir, contourner et désobéir.
- L'inconfort de la capacité critique par la mise en réseau, l'échange gracieux, la confrontation orale et la télépathie, pour en finir avec la conformité passive des valeurs établies.
- Les actions discrètes, les interventions secrètes, les échanges insubstantiels. Le pouvoir auratique du modèle capitaliste mondial n'est rien devant les interstices et les poches de résistances inframinces. L'art muséal est d'une autre époque.
- La dissolution du monde physique et matériel dans les flux numériques.
- L'action agissante. L'énergie potentielle réveillera le réel anesthésié.
- L'indiscipline. Pas d'action sans rupture. Le travail doit être une offensive énergique contre les puissances obscures, pour l'émancipation citoyenne.
- Le récit comme moyen de transmission. Les temps sont passés.

L'espace se délite. Il n'y a pas d'histoire officielle ni d'héritage. Le monde sera réinventé chaque jour par ses enfants virtuels.

- L'indignation avec les hackers, les comploteurs et les résistants, avec tout ce qui participe à la destruction du monde matériel.
- Le hors-champ. Ne pas s'avancer sur les territoires esthétiques. Oublier les musées, les bibliothèques. Refuser l'humanitarisme et toutes les pensées uniques. Ignorer l'égoïsme et l'autoritarisme.
- Le partage entre les réseaux, les agitateurs du quotidien, les génies anonymes et les diffuseurs d'idées gratuites, les organisations horizontales en lutte dans le monde, les communautés participatives qui réinventent les échanges humains, les propagateurs de mots et de gestes insoumis. Pas de publicité, pas d'éléments de langage, pas de capital réputationnel.
- Vivre pour penser, opérer et échanger notre propre expérience critique du monde. Pas de programme, pas d'ambition, pas de message.

Ici, en 2013 environ, a été fondé le (...)isme, loin des cimetières modernes et inutiles. L'art ne compte plus et les (...)istes ne compteront jamais. Il y a soudain de l'enthousiasme vrai à marcher vers demain. Pas d'objection raisonnable s'il vous plait : il y a soudain de l'enthousiasme.

ORTIZ ECHAGUE ANTONIO  
ORTIZ JULIO ANTONIO  
ORTIZ MIGUEL  
ORTOLANI AUGUSTO

. Charles Sirato, « MANIFESTE DIMENSIONISTE », signé par Jean Arp, Pierre Albert-Birot, Camille Bryen, Calder, Robert Delaunay, Cesar Domela, Marcel Duchamp, Vincent Huidobro, Kakabadze, Wassily Kandinsky, Frederick Kann, Kobro, Ervand Kotchar, Miro, Moholy-Nagy, Nina Negri, Ben Nicholson, Mario Nissim, Antonio Pedro, Francis Picabia, Enrico Prampolini, Prinner, Siri Rathsmann, Sonia Delaunay et Sophie Taeuber-Arp, [Paris, 1936], repris dans *Les Feuilles de Morphèmes*, n°2, Paris, 1965, [4 pages], pliées, impression n & b, 19,2 x 14,2 cm (Fonds Gaston Diehl). > *Animés par une nouvelle conception du monde, les arts, dans une fermentation collective (Interpénétration des Arts) se sont mis en mouvement et chacun d'eux a évolué avec une dimension nouvelle.*

. GJula Kosice, « MANIFIESTO MADI », Buenos Aires, 1946, un feuillet, impression recto n & b, 25 x 16,7 cm, texte en espagnol (Fonds Michel Ragon). > *el arte antes de madi: Un historicismo escolástico, idealista. Una concepcion irracional. Una técnica académica. Una composicion unilateral, estática, falsa. Una obra carente de verdadera esencialidad. Una conciencia paralizada por sus contradicciones sin solucion; impermeabilizada a la renovacion permanente de la técnica y del estilo.*

. Lucio Fontana, « MANIFIESTO BLANCO », Buenos Aires, 1946, sept feuillets mobiles, impression n & b, 27 x 21 cm (Fonds Frank Popper). > *Nous rejetons les émotions que suscitent en nous des formes prédéterminées. Notre but est d'unifier la vie entière d'un homme en une synthèse qui, liée aux fonctions de sa condition naturelle, constitue une véritable manifestation de son être.*

. Bruno Munari, « Manifesto del Macchinismo », 1952, in cat. *Arte concreta 10*, Milan: Galles ria dell'annunciata, 1952, [26 pages dont 8 en dépliants], agrafées, impression n & b sur papier de différentes couleurs et papier cristal, 16,5 x 16,7 cm, texte en italien (Fonds Frank Popper). > *Gli artisti devono interessarsi delle macchine, abbandonare i romantici pennelli, la polverosa tavolozza, la tela e il telaio; devono cominciare a conoscere l'anatomia meccanica, il linguaggio meccanico, capire la natura delle macchine, distrarle facendole funzionare in modo irregolare, creare opere d'arte con le stesse macchine, con i loro stessi mezzi.*

. Victor Vasarely, « NOTES POUR UN MANIFESTE », [1955, première publication in cat. *Le Mouvement*, Paris: Galerie Denise René, 1955], repris dans cat. *Le Cinétisme, Mouvement réel - Mouvement suggéré 1955-1984*, Meymac: Centre d'art contemporain, 1984, pp. 4-5 (non paginé) (Fonds Frank Popper). > *La géométrie (carré, cercle, triangle, etc.) la chimie (cadmium, chrome, cobalt; etc.) et la physique (coordonnées, spectre, colorimétrie, etc.) représentent des constantes. Nous les considérons en tant que quantités, notre mesure, notre sensibilité, notre art, en feront des qualités.*

. Victor Vasarely, *texte préparatoire au manifeste*, Arcueil, décembre 1954, un feuillet, impression recto noir & blanc, 27 x 21 cm (Fonds Frank Popper). > *si l'Art voulait être, hier, SENTIR et FAIRE, il peut être aujourd'hui, CONCEVOIR, et FAIRE FAIRE. Si la conservation de l'œuvre résidait, hier encore, dans l'excellence des matériaux, la perfection de leur technique et dans la maîtrise de la main, elle se retrouve aujourd'hui dans la conscience d'une possibilité de RECRÉATION, DE MULTIPLICATION et d'EXPANSION. Ainsi disparaîtra, avec l'artisanat, le mythe de la pièce unique et triomphera enfin l'œuvre diffusable, grâce à la MACHINE, et par elle.*

. Piero Manzoni, [OGGI IL CONCETTO DI QUADRO...], carton d'invitation, Côme: Galleria del Corriere della Provincia, 3-10 décembre 1957, plaquette, [4 pages], pliées, impression n & b, 23,8 x 15,8 cm, texte en italien (Fonds Pierre Restany). > *Il momento artistico non sta in fatti edonistici, ma nel portare in luce, ridurre ad immagine i miti universali precoscienti. L'arte non è un fenomeno descrittivo, ma un procedimento scientifico di fondazione.*

. Amílcar De Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim et Theon Spanúdis, PREMIER MANIFESTE NÉO-CONCRET: « MANIFESTO », in cat. *La Exposição neoconcreta*, Rio de Janeiro: Museu de arte moderna, mars 1959, [20 pages], agrafées, impression n & b, 22,6 x 22,9 cm, pp. 1-5, texte en portugais (Fonds Roberto Ponctual). > *O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes cientificistas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões "verbais" criadas pela arte não-figurativa construtiva.*

. Hundertwasser, Arnulf Rainer et Ernst Fuchs, *PINTORARIUM*, Vienne, 17 septembre 1959, affiche pliée, impression n & b et une couleur, 42 x 116,5 cm (format déplié), texte en allemand (Fonds Pierre Restany). > *Durch das krasse Überhandnehmen der schöpferischen Impotenz des einzelnen, die in der Standardisierung, Sozialisierung, Kopierung, Linealisierung, Ameisenisierung, Sterilisierung und Dosierung ihren Ausdruck findet, hat sich ein neues und furchtbares Analphabetentum herangebildet.*

. Gustav Metzger, premier manifeste: « AUTO-DESTRUCTIVE ART », Londres, 4 novembre 1959; deuxième manifeste: « MANIFESTO AUTO-DESTRUCTIVE ART », Londres, 10 mars 1960; troisième manifeste: « AUTO-DESTRUCTIVE ART / MACHINE ART / AUTO CREATIVE ART », 23 juin 1961, un feuillet, impression recto n & b, 28,5 x 21,5 cm, texte en anglais (Fonds Frank Popper). > *Auto-destructive art and auto creative art aim at the integration of art with the advances of science and technology.*

*The immediate objective is the creation, with the aid of computers, of works of art whose movements are programmed and include "self-regulation". The spectator, by means of electronic devices can have a direct bearing on the action of these works.*

. Gustav Metzger, quatrième manifeste: « MANIFESTO WORLD », Londres, 7 octobre 1962; cinquième manifeste: « ON RANDOM ACTIVITY IN MATERIAL / TRANSFORMING WORKS OF ART », Londres, 30 juillet 1964, in *Auto-Destructive Art: A Talk at the Architecture Association*, Londres: Destruction-Creation, 1965, [27 pages], agrafées, impression n & b, 26,5 x 20 cm, p. 27, texte en anglais (Fonds Frank Popper). > *An art of extreme sensibility and consciousness. / We take art out of art galleries and museums. / The artist must destroy art galleries. Capitalist institutions. Boxes of deceit.*

. Pierre Restany, PREMIER MANIFESTE DU NOUVEAU RÉALISME, signé par Arman, Raymond Hains, François Dufrène, Yves le monochrome, Jacques Villeglé et Jean Tinguely, [Milan, 16 avril 1960], Milan: Centro Apollinaire, 1970 (2<sup>e</sup> édition), livret, [4 pages], agrafées, impression n & b, couverture cartonnée blanche, 15,2 x 10,7 cm (Fonds Pierre Restany). > *Nous voilà dans le bain de l'expressivité directe jusqu'au cou et à quarante degrés au dessus du zéro dada, sans complexe d'agressivité, sans volonté polémique caractérisée, sans autre prurit de justification que notre réalisme. Et ça travaille, positivement. L'homme, s'il parvient à se réintégrer au réel, l'identifie à sa propre transcendance, qui est émotion, sentiment et finalement poésie, encore.*

. Pierre Restany, DEUXIÈME MANIFESTE DU NOUVEAU RÉALISME: « A 40° AU DESSUS DE DADA », signé par Arman, César, François Dufrène, Raymond Hains, Yves Klein, Mimmo Rotella, Daniel Spoerri, Jean Tinguely et Jacques Villeglé, Paris: Galerie J, mai 1961, plaquette, [4 pages], pliées, impression n & b, 24 x 21 cm (Fonds Pierre Restany). > *Les nouveaux réalistes considèrent le Monde comme un Tableau, le Grand Œuvre fondamental dont ils s'approprient des fragments dotés d'universelle signifiante. Ils nous donnent à voir le réel dans les aspects directs de sa totalité expressive. Et par le truchement de ces images spécifiques, c'est la réalité sociologique toute entière, le bien commun de l'activité des hommes, la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société qui est assignée à comparaître.*

. Pierre Restany, TROISIÈME MANIFESTE DU NOUVEAU RÉALISME: « LE NOUVEAU RÉALISME: QUE FAUT-IL EN PENSER? », [Munich, février 1963], repris dans Pierre Restany, *Les Nouveaux Réalistes: un manifeste de la nouvelle peinture*, Paris: Éditions Planète, 1968, pp. 207-212 (Fonds François Pluchart). > *Après le non et le zéro, voilà une troisième position du mythe: le geste anti-art devient comportement fonctionnel, un mode d'appropriation de la réalité extérieure du monde moderne, l'élément de base d'un nouveau répertoire expressif.*

. Yves Klein, DIMANCHE / LA RÉVOLUTION BLEUE CONTINUE / LE JOURNAL D'UN SEUL JOUR, Paris, 27 novembre 1960, 4 pages, pliées; impression n & b, 55,8 x 38 cm (Fonds Pierre Restany). > *Ainsi, très vite, on en arrive au théâtre sans acteur, sans décor, sans scène, sans spectateur... plus rien que le créateur seul qui n'est vu par personne, excepté la présence de personne et le théâtre-aspectacle commence!*

. Groupe de Recherche d'Art Visuel, premier manifeste du GRAV: « ASSEZ DE MYSTIFICATIONS », Paris, septembre 1961, tract distribué pendant la 2<sup>e</sup> Biennale de Paris, un feuillet, impression recto n & b, 21 x 27 cm (Fonds Biennale de Paris). > *le Groupe de Recherche d'Art Visuel signale: 1° La platitude et l'uniformité des œuvres exposées. 2° La lamentable situation de dépendance de la « Jeune Génération ». 3° La soumission absolue de la « Jeune Peinture » aux peintres consacrés. Nous espérons qu'il s'agit là seulement d'une crise de croissance. 4° L'inconséquence et l'inconscience chez les exposants et organisateurs des caractères réels de la vie où l'homme de notre temps est plongé.*

. Groupe de Recherche d'Art Visuel, deuxième manifeste du GRAV: « ASSEZ DE MYSTIFICATIONS », Paris, octobre 1963, tract distribué pendant la 3<sup>e</sup> Biennale de Paris, un feuillet, impression recto n & b, 21,7 x 28 cm (Fonds Biennale de Paris). > *Un spectateur conscient de son pouvoir d'action et fatigué de tant d'abus et mystifications pourra faire lui-même la vraie « révolution dans l'art ». Il mettra en pratique les consignes: DÉFENSE DE NE PAS PARTICIPER / DÉFENSE DE NE PAS TOUCHER / DÉFENSE DE NE PAS CASSER.*

. Claes Oldenburg, « I AM FOR AN ART », décembre 1961, in *Store Days: Documents from The Store (1961) and Ray Gun Theater (1962)*, New York: Something Else Press, 1967, 148 pages, reliées, couverture rembourrée, jaquette, impression couleur, 28,5 x 21,5 cm, pp. 39-42, texte en anglais (Fonds Pierre Restany). > *I am for an art that is combed down, that is hung from each ear, that is laid on the lips and under the eyes, that is shaved from the legs, that is brushed on the teeth, that is fixed on the thighs, that is slipped on the foot. / square which becomes blobby.*

. Gilles Cantagrel, Jacques Convert, Jean-Michel Guillaume, Claude Le Guen, Jacques Léonard, Claude Lhoste, André Plisson et Maurice Sergent, « MANIFESTE MU », Paris, 1963, 16 pages, agrafées, impression n & b, 27 x 21 cm (Fonds Biennale de Paris). > *Voilà brûlées quelques idoles, voire cassées quelques potiches. Cela ne saurait suffire. Si nous les détruisons c'est d'abord parce qu'elles sont inconvenantes et dangereuses, mais aussi parce que nous avons à bâtir à la place.*

. Ben Vautier, « Appendice 1964 à la réimpression de mon manifeste de 1961 », in *Ben Dieu / Art total / sa revue*, [Nice, édité par l'artiste, 1963], [40 pages], agrafées, dans une pochette à rabats marron, impression n & b, 31 x 22,5 cm, p. 1 (non paginé) (Fonds François Pluchart). > *Il faut que dans l'esprit d'une minorité d'abord et d'une majorité ensuite, le beau soit partout même dans le pastiche et la reproduction. Je vais jusqu'à réclamer une transformation de l'individu par voie médicale pour lui ouvrir de plus grandes possibilités de création.*

. Stano Filko, Zita Kostrová et Alex Mlynárcik, Bratislava, « MANIFESTE "HAPPSOC" », 1<sup>er</sup> mai 1965, un feuillet, impression recto n & b, 22,9 x 36,3 cm, bilingue tchèque / français (Fonds Pierre Restany). > *à la différence du happening, [Happsoc] se présente comme la réalité elle-même et sans aucune stylisation, comme la réalité dans sa forme originelle et sans aucune intervention extérieure directe.*

. Yona Friedman, Water Jonas, Paul Maymont, Georges Patix, Michel Ragon, Ionel Schein et Nicolas Schöffer, « MANIFESTE GROUPE INTERNATIONAL D'ARCHITECTURE PROSPECTIVE », Paris, mai 1965, un feuillet, impression bleue recto verso sur papier rose, 21 x 28 cm (Fonds Michel Ragon). > *Contre une architecture rétrospective. Pour une architecture prospective.*

. Pierre Restany, DEUXIÈME MANIFESTE DU MEC-ART, octobre 1965, repris dans « *Pittura Meccanica* », Milan: Galleria BLU, 17 octobre 1966, affiche, impression noire sur papier jaune, 51 x 35 cm, texte en italien (Fonds Pierre Restany). > *La vita artistica contemporanea è dominata da un fatto capitale: ormai tutti, ad un livello o l'altro, prendiamo coscienza della natura moderna industriale ed urbana. Questo orientamento domina l'evoluzione attuale.*

. François Pluchart, « MANIFESTE DE L'ABSTRACTION RÉALISTE », Paris, 15 octobre 1965, affiche pliée en quatre, impression recto n & b, 49,5 x 32 cm (format déplié) (Fonds François Pluchart). > *Après l'affirmation stylistique du constructivisme et psychique de la gestualité, après les plâphèmes dadaïstes et l'hallucination surréaliste, après les résurgences naturalistes et la néantisation de l'acte de peindre, les jeunes d'aujourd'hui rempaillent les chaises du musée où Duchamp, Man Ray, Picasso sont venus s'asseoir en attendant leur tour.*

. Wolf Vostell, « MANIFESTE », New York, 26 mars 1966, in cat. *Vostell: retrospektive 1958-1974*, Berlin: Neuer Berliner Kunstverein, 1975, 328 pages, dos carré collé, impression couleur et n & b, 24 x 30,3 cm, p. 302, texte en allemand (Fonds Frank Popper). > *Décollage ist dein verdauen / Décollage ist dein Unfall / Décollage ist dein Tod / Décollage ist dein analysieren / Décollage ist dein Leben / Décollage ist dein wechseln / Décollage ist dein reduzieren / Décollage ist dein Problem.*

. Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni, PREMIER ACTE FONDATEUR DU GROUPE B.M.P.T., [IL SE PASSE QUELQUE CHOSE POUR LA PREMIÈRE FOIS], Paris, 22 décembre 1966, un feuillet, impression recto n & b, 29,7 x 21 cm (Fonds Pierre Restany). > *Nous vous convions à assister à la première d'une série de manifestations ayant pour but non seulement de présenter la trace de notre activité, mais surtout de faire constater la mécanique dont elle procède.*

. Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni, DEUXIÈME ACTE FONDATEUR DU GROUPE B.M.P.T., [NOUS NE SOMMES PAS PEINTRES], Paris, 1<sup>er</sup> janvier 1967, un feuillet, impression recto n & b, 21 x 13,5 cm (Fac simile). > *Puisque peindre c'est peindre en fonction de l'esthétisme, des fleurs, des femmes, de l'érotisme, de l'environnement quotidien, de l'art, de dada, de la psychanalyse, de la guerre au Viet-Nam. / Nous ne sommes pas peintres.*

. Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni, troisième acte fondateur du groupe B.M.P.T., [AUJOURD'HUI À 20H15 PRÉCISE, NOUS AVONS QUITTÉ LE SALON DE LA JEUNE PEINTURE], Paris, 1<sup>er</sup> janvier 1967, un feuillet, impression recto n & b, 29,7 x 21 cm (Fonds Pierre Restany). > *Nous tenons à remercier les membres du comité du Salon de la Jeune Peinture qui nous ont permis de mener à bien notre 1<sup>er</sup> manifestation publique et de bénéficier ainsi de leur publicité, de leur local, etc... Nous rendons hommage également à leur courtoisie qui nous permet de retirer nos toiles le jour même du vernissage.*

. Michel Parmentier, [LE GROUPE BUREN - MOSSET - PARMENTIER - TORONI N'EXISTE PLUS], Paris, 6 décembre 1967, affiche pliée, impression recto n & b, 48 x 22 cm (format déplié) (Fonds Jean-Marc Poinot). > *Buren, Mosset, Toroni abandonnant la répétition stricte, se situent de façon régressive par rapport à cette position morale. Ils sont en-deçà, ils sont ailleurs, comme sont ailleurs les gens « in » qui font des multiples. Je sais que chez B.M.T. il y a un relatif sérieux, je ne confonds pas. Je me désolidarise pourtant entièrement de leur nouvelle attitude, elle me semble rétrograde.*

. Isidore Isou, « MANIFESTE EXPOSÉ AU SALON COMPARAISONS 1960 », « LE LETTRISME ET L'ART SACRÉ », « NOTES SUR LES INCRUSTATIONS DANS LA PEINTURE À L'HUILE LETTRISTE », « NOTES SUR LA PLASTIQUE NÉCROPHILIQUE (1962-1963) », « MANIFESTE DE LA TELESCRIPTO-PEINTURE » et « MANIFESTES BREFS INFINITÉSIMAUX », in *Quelques Anciens Manifestes Lettristes et Esthéphéristes (1960-1963)*, Paris: Centre de Créativité, 1967, [20 pages], agrafées, impression n & b, couverture cartonnée beige, 27 x 21,4 cm (Fonds Frank Popper). > *I. Dans le cadre de l'art infinitésimal: Lechez le mur, l'air ou le vide; inventez la*

substance d'un goût neuf, impossible. II. Dans le cadre de l'art infinitésimal: *Palpez l'air ou le vide; inventez une matière tactile neuve, inexistante.* III. Dans le cadre de l'art infinitésimal: *Respirez l'air ou rien, inventez des parfums inconcevables.*

. Pierre Restany, *LE LIVRE ROUGE DE LA RÉVOLUTION PICTURALE*, Milan: Edizioni Apollinaire, 1968, 71 pages, dos carré collé, jaquette, impression n & b, 13 x 8,7 cm (Fonds Pierre Restany).

> *Honneur à ceux pour qui la vie n'est qu'un cri / et qui chaque matin / repartent en guerre / pour la juste cause / toujours la même / celle de la révolution / La révolution du regard / rejoint la révolution de la pensée / l'extrémité du réel / Si l'art contre-révolutionnaire nous interdit d'y aller / Abolissons-le !!*

. Pierre Restany, *LIVRE BLANC - OBJET BLANC*, Milan: Éditions Apollinaire, 1969, 99 pages, dos carré cousu collé, impression n & b, 20 x 12,2 cm (Fonds Pierre Restany). > *Pour rendre l'art / bourgeois / définitivement / irrécupérable / rendons-nous / nous-mêmes / collectivement / irrécupérables.*

. Joseph Kosuth, « L'ART APRÈS LA PHILOSOPHIE », [« ART AFTER PHILOSOPHY », 1969], repris in *Teksten / Textes*, Anvers: Internationaal Cultureel Centrum, 1976, pp. 96-117, bilingue néerlandais / français (Fonds Pierre Restany). > *À une époque où la tradition philosophique est dénuée de réalité à cause de ses postulats, la possibilité pour l'art d'exister dépendra non seulement du fait de ne pas rendre de service - en tant que distraction, expérience visuelle (ou autre), ou décoration, (...) mais encore il restera viable, du fait de ne pas assumer de position philosophique; car la caractéristique unique de l'art est sa capacité de rester à distance des jugements philosophiques. C'est dans ce contexte que l'art a des similitudes avec la logique, les mathématiques, et aussi bien, la science. Mais, alors que les autres font tout leur possible pour se rendre utiles, l'art s'y refuse. L'art n'existe en effet que pour son propre compte.*

. Michel Journiac, François Pluchart, Pierre Restany, « LESSIVE », tract d'invitation, Paris: galerie Daniel Templon, 2-8 mars 1969, un feuillet, impression recto noire sur papier rouge, 25,3 x 18,7 cm (Fonds François Pluchart). > *I' - Séparer en deux tas bien distincts les œuvres à traiter: d'une part, le linéaire inutilisable (romantisme, esthétisme, pictural, épique, narratif, picassisme, expressionnisme, cinématisme, etc...) qu'on mettra à la poubelle en vue de sa destruction-récupération en un nouveau matériau de synthèse et, de l'autre, le linéaire apte à faire encore un bon usage (dadaïsme, suprématisme, immatériel, poétique, fonctionnel etc...) qu'on mettra pièce par pièce dans une machine.*

. Michel Journiac, François Pluchart, « MANIFESTE DU CHÈQUE », Paris, 31 mars 1970, communiqué: un feuillet, impression recto n & b, 26,7 x 21 cm / chèque: un feuillet, impression recto verso noir & blanc sur papier vert clair (le manifeste est imprimé au dos du chèque), 8 x 17 cm (Fonds François Pluchart). > *Attendu qu'il ne saurait y avoir de plus pur échange qu'entre l'argent et sa forme conceptuelle: le chèque, Michel Journiac vend à compter de ce jour, des chèques de 300 F contre leur valeur en monnaie française ou étrangère.*

. Michel Journiac, François Pluchart, « RÉGLE D'URGENCE », carton d'invitation à l'exposition « Parodie d'une collection », Paris: M. et Mme Imbert, 29 avril 1971, un feuillet, impression recto n & b, 15,5 x 10 cm, glissé dans une carte d'invitation pliée en deux, 31 x 10 cm (format déplié) (Fonds François Pluchart). > *L'anéantissement le plus expéditif d'une œuvre est la parodie, qui permet: a) de la neutraliser en approfondissant par sa recreation la connaissance qu'il en était jusque là donné; b) de la détruire en se l'appropriant; c) de la remplacer par la charge critique dont le travail parodique est le résultat.*

. Lawrence Weiner, [DECLARATION OF INTENT], carton d'invitation, Anvers: Wide White Space, 20 juin 1969, carte pliée en deux, impression n & b, 12 x 24 cm (format déplié), trilingue anglais / allemand / français (Fonds Jean-Marc Poinot). > *L'artiste peut réaliser la pièce 2. La pièce peut être réalisée par quelqu'un d'autre 3. La pièce ne doit pas être nécessairement réalisée.*

. Robert Filliou, *LEHREN UND LERNEN ALS AUFFUEHRUNGSKUNSTE / TEACHING AND LEARNING AS PERFORMING ARTS*, Cologne / New York: Verlag Gebr. König, 1970, 229 pages, reliure spirale en métal, impression n & b, 21,5 x 28,5 cm, bilingue allemand / anglais (Fonds de référence). > *We must get rid of the idea of admiration. The artist is a student, too, and the student an artist, once he chooses not to forget, but rather to remember.*

. Daniel Buren, *LIMITES CRITIQUES*, octobre 1970, Paris: Yvon Lambert, [1970], [16 pages dont 6 en dépliant], agrafées, impression couleur et n & b, 26,8 x 18 cm (Fonds Jean-Marc Poinot). > *Ici, ce sont le Musée / Galerie et les Limites Culturelles que l'on va tenter de faire disparaître. Leur présence est en effet devenue embarrassante. On les abolit, dans un premier temps, purement et simplement. On tient son beau discours, enfin libéré, à l'extérieur!*

. Support-Surface, catalogue de l'exposition au MAMVP du 23 septembre au 15 octobre 1970, Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1970, contenant, dans une pochette cartonnée verte de 23 x 18 cm: Marc Devade, « NOTES POUR LA THÉORIE MATÉRIALISTE DE LA PRATIQUE PICTURALE », août 1970, [8 pages] agrafées, impression n & b, 21 x 16 cm, Daniel Dezeuze, [DIRECTION ET PARTICULARISATION GLOBALE...], septembre 1970, André Valensi, [CE QUI M'A INTÉRESSÉ DANS L'EXPÉRIENCE "PEINTURE CINÉMA"...] 1970, Patrick Saytour, [LE PLIAGE...], 1970, Vincent

Bouliès, [L'APPLICATION D'UN RUBAN ADHÉSIF...], septembre 1970, et Claude Viallat, [LE PEINTRE N'A PLUS À JUSTIFIER UN SAVOIR], Aubais, août 1970, cinq feuillets mobiles cartonnés, impression n & b, 21 x 16 cm (Fonds Marc Devade). > *Le peintre n'a plus à justifier un savoir. Il n'est pas un illusionniste, un montreur de phantasmes, un fabricant d'images. Il lui faut à l'intérieur d'un langage spécifique parler une langue autre, en établir le vocabulaire immédiatement perceptible et les possibilités de communication.*

. Lettres de Claude Viallat (3 mai 1971) et de Daniel Dezeuze (22 juin 1972) annonçant leur départ du groupe Support-Surface, lettres originales, 29,7 x 21 cm et 27 x 21 cm (Fonds Marc Devade).

. George Brecht, « THE ORIGIN OF EVENTS », août 1970, in *Happening & fluxus*, Cologne: Kölnischer Kunstverein, 1970, [168 pages], dos carré collé, impression n & b, 27 x 20 cm, p. 119, texte en anglais (Fonds François Pluchart). > *In the Spring of 1960, standing in the woods in East Brunswick, New Jersey, where I lived at the time, waiting for my wife to come from the house, standing behind my english Ford station wagon, the motor running and the left-turn signal blinking, it occurred to me that a wholly « event » piece could be drawn from the situation. Three months later the first piece explicitly titled an « event » was finished, the « Motor Vehicle Sundown (Event) ».*

. Roberto Moriconi, « DECLARAÇÃO DE PRINCIPIOS DA ARTE ACIDENTAL », São Paulo, septembre 1971, un feuillet, impression recto rouge, 25,5 x 20 cm, texte en espagnol (Fonds Pierre Restany). > *Arte Acidental não é resultado de um artesanato psíquico-manual de obras especialmente fabricadas para êsse fim, mas decorre de um acontecimento vital.*

. Yaacov Agam, « SCULPTURE FEU-EAU: MANIFESTE POUR UN ART IMMATÉRIEL », [1972], un feuillet, impression recto verso n & b, 29,7 x 21 cm (Fonds Frank Popper). > *Si j'ai choisi de sculpter avec du feu et de l'eau ce n'est pas seulement parce que ces deux éléments, beaux dans leur immatérialité, m'attirent depuis toujours, mais aussi parce que la dialectique de leur conflit et coexistence dans une même œuvre pose un défi que seule la technologie moderne peut relever.*

. Hervé Fischer, « HYGIÈNE DE L'ART: "DÉFENSE D'ART-FISCHER" », 10 mars 1972, un feuillet, impression recto rouge, 29,7 x 21 cm (Fonds Pierre Restany). > *L'hygiène de l'art, ce que j'appelle ainsi, c'est donc « le dégrassement culturel » (rejet de la culture consacrée), qui doit permettre de nouvelles prises de conscience, et la mise en situation de rupture avec le respect que suscite généralement le caractère sacro-saint de l'œuvre d'art. c'est la dénonciation de l'interdit socio-culturel qu'exprime l'art.*

. Hervé Fischer, « HYGIÈNE DE L'ART: "TÊTE D'ARTISTE SOUS SACHET PLASTIQUE HYGIÉNIQUE À JETER" », Campagne prophylactique, Paris 1972, un feuillet, impression recto n & b, 29,7 x 21 cm (Fonds Pierre Restany).

. Joseph Beuys, « ICH DURCHSUCHE FELDCHARAKTER », [1973], repris dans cat. *Documenta 6 / band 1*, Cassel: Documenta GmbH, 1977, p. 156, texte en allemand (Fonds Pierre Restany). > *JEDER MENSCH IST EIN KÜNSTLER, der aus seiner Freiheit, denn das ist die Position der Freiheit, die er unmittelbar erlebt, die anderen Positionen im GESAMIKUNSTWERK ZUKÜNFTIGE GESELLSCHAFTSORDNUNG bestimmen lernt.*

. Pic G. Adrian, « MANIFESTE ART PRINCIPIEL », [Paris, 1973] livret, [8 pages], agrafées, impression n & b, 20,4 x 18 cm (Fonds Pierre Restany). > *Dans l'Art Principiel l'œuvre naît et mûrit en lieu clos, en zone de silence, loin des routes du langage de l'Art conceptuel. La communication ne vient que par la suite, elle est indépendante, elle est essentiellement seconde.*

. Ben Vautier, « QU'EST-CE QUE FLUXUS », 1974, in *Art Press*, n°13, septembre-octobre 1974, pp. 11-13, agrafées, impression n & b, 32,5 x 25 cm (Fonds Marie-Claude Dane). > *je crois que sur l'échiquier de l'art en 1974, Fluxus est un pion non-art non négligeable. Un pion presque au bout de la rangée et prêt à faire Reine. Et il fera Reine lorsque la Tour noire de la peinture qui lui barre la route se déplacera à gauche pour défendre son Roi (son Moi). Le pion Fluxus deviendra Reine sans Roi (sans Moi).*

. François Pluchart, PREMIER MANIFESTE DE L'ART CORPOREL, 20 décembre 1974, in cat. *L'Art corporel*, Paris: Éditions Rodolphe Stadler, 1975, [48 pages], dos carré collé, impression n & b, 29,7 x 21 cm, pp. 2-3 (non paginé) (Fonds François Pluchart). > *L'art corporel n'est pas le tout-à-l'égoût des grands avortements picturaux du XX<sup>e</sup> siècle. Il n'est pas une nouvelle recette artistique destinée à s'inscrire tranquillement dans une histoire de l'art qui a fait faillite. Il est exclusif, arrogant, intransigeant.*

. François Pluchart, DEUXIÈME MANIFESTE DE L'ART CORPOREL, Paris, 31 janvier 1977, in *Art corporel*, carton d'invitation, Bruxelles: Galerie Isy Brachot, 1977, trois cartes mobiles sous pli cartonné, impression n & b, 24 x 14,4 cm (Fonds François Pluchart). > *Le travail des grands représentants de l'art corporel est d'abord une production langagière non-linguistique qui joue / fonctionne sur tous les terrains sur lesquels l'art a à se battre, mais uniquement ceux-là: ceux du corps, donné biologique, donné fondamental, mécanique politisée et socialisée, objet de jouissance, souffrance, mutilations, réceptacle accomplisseur ou transformateur du sens universel.*

. François Pluchart, TROISIÈME MANIFESTE DE L'ART CORPOREL: « PARLER LE CORPS », Nice, 24 décembre 1980, in cat. *Art corporel*, Nevers: Maison de la culture, 1981, [54 pages], dos

carré collé, impression n & b, 29,2 x 20,7 cm, pp. 25-26 (non paginé) (Fonds François Pluchart). > *Cet engagement est difficile: il implique de renoncer aux schémas relatifs au goût, à la beauté, à la morale, à la justice, voire à la part aliénante de la sentimentalité. Aujourd'hui, il ne s'agit pas de faire la révolution (impossible, parce que insensée et innommable elle aussi), mais d'être corps, viande, désir, infiniment.*

. André Cadere, *PRESENTAZIONE DI UN LAVORO / UTILIZZAZIONE DI UN LAVORO*, Gênes: Samanedizioni, 1975, 17 pages, agrafées, impression n & b, 22 x 14 cm, texte en italien (Fonds Pierre Restany). > *Dopo la porte di Cézanne è stato scoperto un suo quadro in un pollaio. Era stato utilizzato per impedire alla pioggia di entrare. Pulito e restaurato, il quadro è stato presentato in un Museo. E' evidente che nel pollaio il quadro di Cézanne era utilizzato ma non presentato.*

. Hervé Fischer, Fred Forest et Jean-Paul Thénot, « MANIFESTE 2 DE L'ART SOCIOLOGIQUE », Paris, mai 1975, in cat. *Collectif Art sociologique: théorie, pratique, critique*, Paris: Musée Galliera, 1975, [76 pages], dos carré collé, impression n & b, 29,7 x 21 cm, p. 6 (Fonds Pierre Restany). > *L'art sociologique tente de mettre en question les superstructures idéologiques, le système de valeurs, les attitudes et les mentalités conditionnées par la massification de notre société. C'est dans ce but qu'il recourt à la théorie sociologique, à ses méthodes et qu'il élabore une pratique pédagogique d'animation, d'enquête, de perturbation des canaux de communication.*

. Hervé Fischer, Fred Forest et Jean-Paul Thénot, « MANIFESTO D'ARTE SOCIOLOGICA N. 3: METODOLOGIA E STRATEGIA », in cat. *La Biennale di Venezia 1976*, vol. I, Venise, Edizioni La Biennale di Venezia, 1976, 201 pages, dos carré cousu collé, impression n & b, 24 x 22 cm, pp. 68-69, texte en italien (Fonds Pierre Restany). > *La strategia dell'arte sociologica conta sulla permissività delle istituzioni artistiche per estendere la sua attività a una pratica sociologica ben più ampia di quella contenuta nella categoria artistica. Si tratta di impadronirsi di parte del potere che le istituzioni ci hanno conferito, sia dipendendo da alcune persone che vi operano, sia con la logica del potere acquisito per dare una direzione diversa a questo potere, se possibile raggiungere la neutralizzazione della nostra azione che avviene abitualmente attraverso il boicottaggio istituzionale fornito da un'élite micro-milieu, e ridirigere questo potere contro il sistema istituzionale che vogliamo contestare.*

. Jean-Paul Thénot et Fred Forest, « ART SOCIOLOGIQUE: NOUVELLES PROPOSITIONS THÉORIQUES », Paris, 17 janvier 1981, un feuillet, impression recto verso n & b, 35,5 x 25,8 cm (Fonds Jean-Marc Poinot). > *À la toile succède le tissu social, au broyage des couleurs et à la mise en tension sur un châssis succèdent l'expérimentation avec un groupe de personnes ou une population donnée. Les outils deviennent la vidéo, la photographie, le langage et les supports deviennent la presse, la rue, la voie postale, les divers médias.*

. Jean-Paul Thénot et Fred Forest, « COLLECTIF D'ART SOCIOLOGIQUE: (SUITE ET FIN) », février 1981, un feuillet, impression recto n & b, 29,7 x 21 cm (Fonds Jean-Marc Poinot). > *Le Collectif d'art sociologique est mort. L'art sociologique est bien vivant. Il appartient à chacun de nous dans le futur de faire la preuve individuelle de ses engagements premiers, tout en démontrant sa capacité de renouvellement face à un monde qui change.*

. Pierre Restany, « MANIFESTE DU RIO NEGRO DU NATURALISME INTÉGRAL », en présence de Sepp Baendereck et Frans Krajcberg, Haut Rio Negro, jeudi 3 août 1978, plaquette, [4 pages], pliées, impression n & b, 21 x 14,8 cm (Fonds Pierre Restany). > *Le naturalisme intégral est allergique à toute sorte de pouvoir ou de métaphore du pouvoir. Le seul pouvoir qu'il reconnaît n'est pas celui, abusif, de la société, mais celui, purificateur et cathartique, de l'imagination au service de la sensibilité.*

. Orlan, « MANIFESTE DE "L'ART CHARNEL" », 1992, in *La Voix du regard*, n°12, Printemps 1999, 256 pages, dos carré cousu collé, impression n & b, 26,5 x 19,6 cm, pp. 49-50 (Fonds des périodiques). > *Contrairement au « Body Art », dont il se distingue, l'Art Charnel ne désire pas la douleur, ne la recherche pas comme source de purification, ne la conçoit pas comme Rédemption. L'Art Charnel ne s'intéresse pas au résultat plastique final, mais à l'opération-chirurgicale-performance et au corps modifié, devenu lieu de débat public.*

. Gyula Kosice, José E. García Mayoraz, Ladislao Györi, « MANIFIESTO TEVAT », Buenos Aires, avril 1994, un feuillet, photocopie recto n & b, 29,7 x 21 cm, texte en espagnol (Fonds Michel Ragon). > *Hoy, en el umbral de un nuevo siglo y un nuevo milenio, las perspectivas multidisciplinarias se amplifican aceleradamente, sobre todo por haber sido incorporado el arte dentro de la teoría del conocimiento. Deciamos que la cultura es la cristalización irrigante del pensamiento y la imaginación de los pueblos transformada en energía vital.*

. Edward Berko, Miguel Chevalier, Pascal Dombis, Carlos Ginzburg, Cesar Henao, Jim Long, Steven Marc, Jean-Claude Meynard, Joseph Nechvatal, Yvan Rebyj et Pierre Zarcate, « LE MANIFESTE FRACTALISTE - ART ET COMPLEXITÉ », in *Art Press*, n°229, novembre 1997, 82 pages, dos carré collé, impression couleur, p. 79 (Fonds des périodiques). > *Toutes nos œuvres sont maximalistes, c'est par l'excès d'informations que l'on accède au vertige fractal.*

## Qu'est-ce qu'un manifeste ?

Le projet de la présente exposition est double. D'une part, il porte l'attention sur une forme imprimée d'art qu'est le manifeste artistique, forme qui marque la réalité de l'art depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, d'autre part il se propose d'honorer les Archives de la critique d'art et d'en souligner la portée comme mémoire de l'art. À l'occasion de leur installation dans les locaux de Rennes 2 au printemps 2011, Flavien Sorette a lancé un jour l'idée d'une exposition, favorablement accueillie par Jean-Marc Poinot, fondateur de ces Archives en 1988. C'est le thème des manifestes qui a été retenu et c'est donc à partir de ce fonds qu'ont été extraits les documents par Aurélie Noury, assistée de Laurence Le Poupon et Antje Kramer<sup>1</sup>.

Il ne s'agit pas d'une exposition proprement historique. En effet, à l'ambition d'analyser la place du manifeste dans la réalité de l'art - ses enjeux, son statut, sa fonction - s'ajoute ici la contrainte de présenter les manifestes dispersés dans le fonds des Archives de la critique d'art ; c'est une façon concrète de montrer l'importance des Archives pour l'art, pour la recherche et pour nos étudiants. Chronologiquement, les documents réunis vont de 1936 à 1997, un extrait de chacun étant cité dans le présent *Journal*. On ne trouvera donc pas ici de manifestes futuristes, Dada, situationnistes ou Fluxus, par ailleurs assez bien connus aujourd'hui par diverses publications. Un sens assez large a ici été donné au concept du manifeste, comprenant des documents ainsi intitulés, signés individuellement ou collectivement par des artistes, mais aussi ceux qu'ont rédigés et/ou signés des critiques d'art, ainsi que d'autres textes programmatiques ou lettres d'artistes. Outre les manifestes, l'exposition apporte des documents périphériques qui permettent de les éclairer ; c'est là la force des archives. Ainsi le « Manifeste jaune » de Vasarely date de 1955 ; or, les Archives possèdent un tapuscrit datant de décembre 1954 qui vraisemblablement est la première mouture du manifeste, inconnue du public. D'autres documents ont un statut particulier, comme les manifestes de Michel Journiac, qui tiennent autant du manifeste que du tract, de la publication, voire de l'œuvre à part entière, tel son « Manifeste du chèque », ou comme la célèbre « déclaration of intent » de Lawrence Weiner, largement connue, mais ici imprimée sur un carton d'invitation de 1969 à Anvers, sans doute une des premières occurrences imprimées de ses *Statements*.

Les Archives fonctionnant par dossiers d'artistes, dossiers dans lesquels on trouve des lettres, des brouillons, des notes, des articles, des documents divers, des cartons d'invitations et autres imprimés - tout un monde de papier de bureau - on peut avoir l'impression que l'exposition illustre la thèse de Benjamin Buchloh sur la dominante de l'« esthétique d'administration » dans l'art conceptuel, impression que ne confirme pas l'analyse. Qu'est-ce en effet qu'un manifeste ?

Un manifeste est d'abord une déclaration écrite, que l'imprimé permet de rendre définitivement publique, qui expose un programme ou une position. Le manifeste est d'abord politique, et en tant que tel il prend son essor au XIX<sup>e</sup> siècle. Le plus connu du genre est sans aucun doute le *Manifeste du Parti communiste* rédigé par Karl Marx en 1848. La modernité de ses idées, la capacité d'articuler les aspirations de la classe ouvrière de son époque, ses qualités d'écriture enfin lui assurent certes une place de choix dans la littérature politique. Mais la spécificité du manifeste est ailleurs : il est un projet de la réalité à venir. Et c'est en cela qu'il est un manifeste politique, car sans le projet - sans le possible -, pas de politique. En tant que manifeste, il pose les principes de la réalité qui doit advenir et les oppose à la description d'une réalité existante. L'analyse des quelques lignes de ce manifeste permet d'en dégager facilement le paradigme. Il dénonce d'abord la société bourgeoise où « ceux qui travaillent ne gagnent pas et ceux qui gagnent ne travaillent pas », société où « les idées de liberté de conscience, de liberté religieuse ne firent que proclamer le règne de la libre concurrence dans le domaine du savoir ». Du point de vue de l'existant, « la disparition de la culture de classe signifie [...] la disparition de toute culture » ; mais du point de vue du projet de l'avenir esquissé dans le *Manifeste...*, il s'agit de supprimer une culture qui n'en est plus une, car elle n'est, « pour l'im-

mense majorité, qu'un dressage qui en fait des machines ». À la place de la culture instrumentalisée par la production capitaliste doit désormais surgir, selon le *Manifeste...*, « une association où le libre développement de chacun est la condition du libre développement de tous »<sup>2</sup>. Dans un manifeste, l'évocation et la critique de la réalité passée et présente n'a pour fonction que de mettre en valeur les principes d'une réalité future.

C'est dans ses emplois politiques que se constitue le paradigme spécifique du manifeste. Il consiste à *considérer l'écriture comme projet qui structurera la réalité à venir au lieu d'être la description de la réalité dépassée du passé*. S'il persiste dans le manifeste le discours qui rend compte de la réalité existante, c'est uniquement comme toile de fond sur laquelle se dessine les contours d'une nouvelle réalité qu'il annonce. Au lieu d'apporter une *définition descriptive*, le manifeste est une *définition prospective*. De l'une à l'autre, le rapport entre l'écriture et la réalité s'inverse : dans le manifeste, l'écriture précède la réalité, tandis que dans le travail de l'historien, la réalité précède l'écriture. Très rares sont au demeurant les théoriciens - Platon, Marx, Guy Debord - conscients du fait que l'art se dit de ces deux manières différentes : soit on rend compte de ce qu'il est ou a été, soit - ce qui est propre à l'artiste - ce qu'il doit être et ce qu'il sera dans ses actions et ses productions à venir. Et c'est là toute la difficulté d'en appréhender correctement le statut : considéré comme un simple fait, le manifeste peut ne plus délivrer son pouvoir ontologique sur le possible, c'est-à-dire sur les temps seulement à venir. En l'opposant à la réalité existante, le manifeste annonce ce qu'elle sera à l'avenir, ou du moins ce qu'elle doit être. Il est un projet auquel seul l'avenir donnera (ou ne donnera pas) réalité.

C'est ce modèle politique de l'écrit destiné à façonner la réalité future qui sera retenu par le manifeste artistique, le paragraphe précédent pouvant en effet être relu avec l'adjectif « artistique » ajouté à chaque occurrence du mot « réalité ». Aussi flou qu'il ait pu être dans ses annonces, le premier des manifestes littéraires - qui pullulent à la Belle Époque - est déjà construit selon ce paradigme. Lorsqu'il publie « Le symbolisme » dans *Le Figaro* du 18 septembre 1886 (*Supplément littéraire*) sous l'étiquette *Un Manifeste littéraire* (qui semble d'ailleurs provenir de la rédaction du journal), Jean Moréas oppose en effet le symbolisme, considéré comme la promesse pour l'avenir (« une nouvelle manifestation d'art était donc attendue, nécessaire, inévitable ») à d'autres pratiques courantes de la poésie : « Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche : à vêtir l'idée d'une forme sensible ». Le *re-jet* des pratiques stigmatisées de la poésie s'accompagne ici d'un *pro-jet* de sa forme nouvelle.

Avec le *Manifeste du futurisme* de Filippo Tommaso Marinetti, publié dans *Le Figaro* du samedi 20 février 1909, commence l'époque des manifestes artistiques. Paradigmatique, il l'a été, lui aussi, notamment par cette tautologie du *manifeste* et du *futurisme* : « Pour des moribonds, des invalides et des prisonniers, passe encore. C'est peut-être un baume à leurs blessures, que l'admirable passé, du moment que l'avenir leur est interdit... Mais nous n'en voulons pas, nous, les jeunes, les forts et les vivants futuristes ! » Le manifeste n'existe que par une prédiction du futur. Comme beaucoup d'autres manifestes artistiques, celui-ci a également porté les traces puissantes d'un engagement politique, mais d'un engagement inhabituel pour les avant-gardes, du côté de la « droite révolutionnaire », c'est-à-dire du fascisme naissant. D'aucuns le lui ont reproché, d'autres en ont tout récemment pris l'exacte contre-pied. Le *Manifeste du futurisme* prône en effet le culte de la force et de la guerre, confond « le militarisme » avec « le geste destructeur des anarchistes », glorifie « le mépris de la femme » et la démolition des musées et des bibliothèques, déclare la fascination pour l'« automobile » et la « mitraille ». La plupart d'autres manifestes artistiques, ceux de l'avant-garde russe et des dadaïstes en particulier, prennent - au contraire - partie pour la révolution, les uns pour celle d'Octobre, les autres pour celle de Spartacus. Dans les premiers apparaissent souvent ensemble dans les titres l'art et le prolétariat (Alexandre Bogdanov, 1918, Nikolai Pounine, 1919, Boris Arvatov, 1922), l'art et la production (Victor Piertzov, 1922), l'art et le travail (Vladimir Tatline et alii, 1921), et enfin l'art et le « Proletkult » (culture du prolétariat, 1923)<sup>3</sup>.

Ce sera à Kurt Schwitters de remettre les pendules à l'heure, lui à qui les camarades dadaïstes reprochaient dans un premier temps le manque d'engagement politique. Dans le *Manifeste Art Proletarien* de 1923, l'artiste rappelle que les enjeux politiques de l'art ne sont liés ni à l'« illustration » des thèmes politiques ni à la prise de position « politique », mais à l'action réellement transformatrice de l'art dans la réalité, ce en quoi le manifeste joue précisément le rôle directeur. « L'art a le devoir d'éveiller par ses propres moyens les forces créatrices de l'homme [...]. L'art que nous voulons n'est ni prolétarien ni bourgeois parce qu'il doit développer des énergies assez fortes pour agir sur l'ensemble de la culture au lieu de se laisser influencer par les rapports sociaux. [...] Les prolétaires, dans la mesure où ils imitent le Bourgeois-kult avec leur Proletkult, sont précisément ceux-là mêmes qui soutiennent cette culture pourrie de la bourgeoisie et ce, sans en être conscients ; au détriment de l'art et au détriment de la culture<sup>4</sup>. »

Le manifeste artistique, quel qu'il soit et parfois malgré lui, apporte une vision historique - moderniste - de la création. Il désigne un champ existant de la culture comme expérience d'un épuisement créateur (toile de fond descriptif de la culture) et, par opposition, annonce un projet de création à venir (définition prospective de l'art). « tant que tel, le manifeste n'est pas une œuvre, mais il prépare des œuvres potentielles, il les déclare possibles. C'est peut-être pour cette raison qu'on dit parfois des manifestes que leur écriture est solennelle. On pourrait même dire que le manifeste est une prophétie, si ce n'était pas l'artiste lui-même qui le signait, lui qui se chargera ensuite de le mettre en œuvre. Le manifeste augure donc ce que les œuvres inaugurent par la suite : la réalité envisagée comme possible et pro-jetée vers l'avenir par une écriture efficiente. Pourtant, la fonction projective du manifeste ne recoupe que très partiellement la fonction performative du langage ; autant la lettre qui annonce la dissolution d'un groupe prend effet au moment où elle est rendue publique, autant le manifeste est seulement une anticipation de l'art à venir.

Dans cette mesure, il n'est pas une œuvre et ne porte par conséquent pas d'esthétique particulière, celle d'administration notamment. Si certains rares manifestes peuvent prétendre à ce statut, ce n'est pas en tant que manifestes ; d'autres conditions doivent s'y ajouter, par exemple leur forme imprimée, qui en principe s'éloigne alors d'une esthétique d'administration vers la culture de l'imprimerie. Car le manifeste n'est pas une œuvre, il est un crédo, et un crédo moderniste. Comme l'a montré Yve-Alain Bois, en effet, c'est dans le credo moderniste que « l'accouchement du nouveau n'était possible qu'à travers une récapitulation du passé<sup>5</sup> ». Or, le manifeste est le lieu même d'une telle récapitulation, fût-ce inconsciemment ou partiellement ; il récapitule une partie de la réalité passée et/ou présente pour anticiper, en s'y opposant, une nouvelle façon de faire de l'art, de nouvelles œuvres, une nouvelle réalité artistique, voire une révolution culturelle. Le manifeste est donc intrinsèquement lié à la naissance de la modernité artistique. Dans ce sens, il en est la condition de possibilité. Si son apparition (et sa disparition ?) marque(nt) les limites de l'art moderne, alors l'exposition des manifestes présentée au Cabinet du livre d'artiste donne à penser non seulement à la vivacité du credo moderniste tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, mais aussi à la complicité de l'art moderne avec la culture de l'imprimé. Concernant le manifeste, l'imprimé ne donne certes pas sa forme à l'art, mais il lui assure la publicité. La forme imprimée du manifeste n'est pas celle d'une œuvre, mais d'une promesse de l'avenir dont l'artiste devient comptable devant la société du fait de l'avoir rendue publique.

1. Voir : Antje Kramer, *Les Grands Manifestes de l'histoire de l'art : XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Beaux-Arts Éditions, 2011.

2. Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifeste du Parti communiste*, trad. L. Lafargue, Paris, Éditions sociales, 1966, resp. p. 60, 65-66, 60, 60, 70.

3. Cf. Andrzej Turowski, *Między sztuka a komuna. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*, Kraków, Universitas, 1998.

4. Kurt Schwitters, *Merz, Ursonate*, trad. M. Dachy, Paris, Lebovici, 1990, p. 109.

5. Yve-Alain Bois, « Historisation ou intention : le retour d'un vieux débat », *Les Cahiers du MNAM*, n° 22, 1987, notamment p. 59.

CABINET DU LIVRE D'ARTISTE. Campus Villejean, Université Rennes 2 - Bât. Èrève, place du recteur Henri Le Moal, 35000 Rennes (M° Villejean - université). 0299141586 / 0660487696 / noury\_aurelie@yahoo.fr  
www.incertain-sens.org / www.sans-niveau-ni-metre.org. Le Cabinet est ouvert du lundi au jeudi de 11h à 18h hors vacances universitaires et également sur rendez-vous en contactant la coordinatrice du CLA Aurélie Noury.

SANS NIVEAU NI MÈTRE. Le Cabinet du livre d'artiste est un projet des Éditions Incertain Sens. *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste* est publié conjointement par l'équipe de recherche *Arts: pratiques et poétiques* de l'Université Rennes 2, le Fonds Régional d'Art Contemporain de Bretagne et l'École des Beaux-Arts de Rennes. (Le Frac Bretagne reçoit le soutien du Conseil Régional de Bretagne, du ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Bretagne. Le Frac Bretagne est membre du réseau « Platform » / Les Éditions Incertain Sens reçoivent le soutien de l'Université Rennes 2, de la Région Bretagne dans le cadre du dispositif "emploi associatif d'intérêt régional", du Ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Bretagne et de la Ville de Rennes.)

LES ARCHIVES DE LA CRITIQUE D'ART sont un centre de ressources sur la critique d'art unique en Europe. Elles conservent les archives des plus importants acteurs de la critique de 1945 à aujourd'hui, d'institutions, d'artistes, de galeries et de centres d'art. Elles mettent à la disposition des chercheurs plus de 10 000 dossiers et documents visuels et audiovisuels, une bibliothèque de 70 000 ouvrages et plus de 22 000 périodiques d'art contemporain. Elles développent une activité permanente de valorisation, d'expositions et de publications. Consultation sur rendez-vous au 02.22.51.29.03 / Adresse : 4 allée Marie Berhaut, bât. B, 35000 Rennes. (Les Archives de la critique d'art sont soutenues par la DRAC Bretagne, le Conseil régional de Bretagne, la Ville de Rennes, Art Norac - association pour le mécénat du groupe Norac et la fondation Bettencourt Schueller.)  
Achevé d'imprimer à 1200 exemplaires sur les presses des Compagnons du Sagittaire à Rennes, composé en Covington et Baskerville Old Face sur papier Cyclus 80 g. Dépôt légal septembre 2011. ISSN 1959-674X.  
Publication gratuite. Couverture : Hubert Renard, « Manifeste (...)iste - Archives de l'artiste », 2011. Remerciements à Antje Kramer, Laurence Le Poupon, Jean-Marc Poinot, Hubert Renard, Emmanuelle Rossignol, au FRAC Bretagne et à Yves Klein Archives.

RÉDACTION. Leszek Brogowski & Aurélie Noury, ÉDITIONS INCERTAIN SENS, La Bauduinais, n°39, 35580 Saint-Senoux, 0299575032, www.incertain-sens.org

