



HAL
open science

Les manifestes artistiques en quête d'historiens de l'art

Antje Kramer Mallordy

► **To cite this version:**

Antje Kramer Mallordy. Les manifestes artistiques en quête d'historiens de l'art. *Perspective - la revue de l'INHA : actualités de la recherche en histoire de l'art*, 2017, Juillet (1), pp.177-184. hal-01946021

HAL Id: hal-01946021

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01946021>

Submitted on 5 Dec 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.



Perspective

Actualité en histoire de l'art

1 | 2017

actualité en histoire de l'art

Les manifestes artistiques en quête d'historiens de l'art

Artistic Manifestos in Search of Art Historians

Künstlermanifeste suchen ihre Kunsthistoriker

I manifesti artistici in cerca di storici dell'arte

Los manifiestos artísticos en busca de historiadores de arte

Antje Kramer-Mallordy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/7346>

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2017

Pagination : 177-184

ISBN : 9782917902387

ISSN : 1777-7852

Ce document vous est offert par Université Rennes 2



Référence électronique

Antje Kramer-Mallordy, « Les manifestes artistiques en quête d'historiens de l'art », *Perspective* [En ligne], 1 | 2017, mis en ligne le 31 décembre 2017, consulté le 05 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/7346>

Les manifestes artistiques en quête d'historiens de l'art

Antje Kramer-Mallordy

– BIROLI, TJELL, 2013 : Viviana Birolli, Mette Tjell (dir.), *MANIFESTE/S*, numéro thématique de la revue *Études littéraires*, Québec, Université de Laval, vol. 44, n° 3, automne 2013, 163 p.

– HJARTARSON, 2013 : Benedikt Hjartarson, *Visionen des Neuen: eine diskurshistorische Analyse des frühen avantgardistischen Manifests*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2013, 408 p.

– MARGEL, YAMPOLSKY, 2013 : Serge Margel, Eva Yampolsky (dir.), *Le Manifeste : Entre littérature, art et politique*, numéro thématique de la revue *Lignes*, Paris, Nouvelles éditions lignes/Belles Lettres Diffusion, n° 40, février 2013, 167 p.

– POOLE, KAISINGER, 2014 : Ralph J. Poole, Yvonne Katharina Kaisinger (dir.), *Manifeste: Speerspitzen zwischen Kunst und Wissenschaft*, actes de colloque (Salzbourg, KunstQuartier/Universität Salzburg, 2010-2011), Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2014, 199 p.

En 2016, le musée berlinois Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart a présenté, sous le titre évocateur *Manifesto*, une installation simultanée



1a. Cate Blanchett incarnant douze rôles dans l'installation vidéo de Julian Rosefeldt, *Manifesto*, 2015.

de treize court-métrages, conçue par l'artiste allemand Julian Rosefeldt. Plongé dans la pénombre, le visiteur pouvait pénétrer dans un environnement audiovisuel dense, rythmé de hurlements, d'exclamations, de fragments de musique et de différents bruits, créant une nappe sonore, et qui s'unissaient à intervalles réguliers en une sorte d'incantation liturgique. En douze « tableaux », une seule comédienne interprétait des fragments issus de près de soixante manifestes d'artistes, allant du « Manifeste du Futurisme » de Filippo Tommaso Marinetti de 1909 au constat acerbe



1b. Cate Blanchett déclamant les manifestes de l'Internationale situationniste dans l'une des vidéos de l'installation de Julian Rosefeldt, *Manifesto*, 2015.

2. André Breton lors d'une soirée Dada organisée au théâtre de la Maison de l'Œuvre, le 27 mars 1920, pendant laquelle il déclama le « Manifeste cannibale Dada » de Francis Picabia, Archigny, associé à André Breton.



« Man is Double Man is Copy Man is Clone » que l'artiste américaine Elaine Sturtevant a formulé lors d'un discours « manifestaire¹ » en 2004². Incarnés par des rôles aussi différents que ceux notamment d'institutrice, de punk, de chorégraphe, de SDF ou de scientifique, les divers énoncés se mêlaient en un collage aux décors opulents, l'ensemble formant un véritable *texte* de la parole artistique en acte (fig. 1a-b). Le vaste échantillon des textes-sources témoignait en particulier de la pléthore des manifestes des trois premières décennies du *xx^e* siècle, lors desquelles quasiment aucun -isme, à l'exception sans doute du cubisme, n'avait fait l'économie de ce type d'écriture pamphlétaire. En tant qu'irruptions qui cherchaient à intervenir dans l'espace public, à faire voler en éclats les frontières entre art et vie, ces manifestes constituaient tantôt des actes de naissance de nouveaux mouvements, des fervents plaidoyers pour un monde nouveau, tantôt des expériences stylistiques ou des réactions ironiques, jouant avec les conventions du genre. Tristan Tzara n'avait-il pas exprimé son dégoût contre une certaine grammaire du manifeste

pour proclamer les lendemains qui chantent, lorsqu'il avait écrit dans son propre « Manifeste Dada » de juillet 1918 : « Pour lancer un manifeste il faut vouloir : A.B.C., foudroyer contre 1, 2, 3, s'énerver et aiguïser les ailes pour conquérir et répandre de petits et de grands a, b, c, signer, crier, jurer, arranger la prose sous une forme d'évidence absolue, irréfutable, prouver son non-plus-ultra et soutenir que la nouveauté ressemble à la vie comme la dernière apparition d'une cocotte prouve l'essentiel de Dieu³. »

De manière saisissante, Julian Rosefeldt a placé les salves anarchistes des dadaïstes, comme Tzara, Richard Huelsenbeck et Francis Picabia, dans une scène d'élégantes funérailles qui évoquait autant le « cadavre de la culture bourgeoise », appelé de leurs vœux dans une Europe mutilée par la guerre, qu'il surexposait le décalage de leur rhétorique provocatrice face à un monde matérialiste, figé par les conventions. Plus encore, par l'interprétation de la comédienne, ces textes se transformaient en une parole incarnée, rappelant par-là aussi les qualités performatives et théâtrales des nombreuses lectures publiques des futuristes et dadaïstes, ayant bien souvent fini dans un chahut généralisé (fig. 2). Si la plupart des extraits, rejoués et réassemblés dans des contextes actuels, attiraient ainsi l'attention sur l'urgence d'agir, sur la force galvanisante, violente aussi, de la parole, cette impression générale était confirmée d'entrée de jeu par le treizième film, servant de prologue/épilogue à l'ensemble : il montrait, en gros plan, une longue mèche d'explosif en train de se consumer, pendant que la voix off de l'actrice déclamaït, entre autres, plusieurs phrases issues du « Manifeste du Parti communiste » de Marx et Engels de 1848, reconnu comme un modèle de référence par les artistes d'avant-garde. En tant que premier manifeste politique moderne ayant marqué le passage de la théorie à l'action, ce texte, sans pour autant devenir une recette pour la forme, s'est imposé par sa valeur de communiqué de propagande révolutionnaire. Que l'on pense au « Fluxus Manifesto » de George Maciunas (fig. 3) ou aux manifestes de l'Internationale situationniste (hurlés chez Rosefeldt par un sans-abri dans une friche industrielle), nombreux sont les manifestes artistiques des années 1950 et 1960 qui sont encore volontiers hantés par le spectre rouge.

Le mérite revient donc à un artiste d'avoir relancé le débat actuel sur le manifeste, en insistant, à travers le choix de ses textes et les effets de la mise en scène, sur la fonction politique de

l'art en tant qu'espace de la libre expression, de l'engagement, voire du contrepouvoir. Ce faisant, l'œuvre semble davantage faire oublier l'autre face de cette question, à savoir l'instrumentalisation de l'art comme laboratoire idéologique, dont témoigne, parmi les premiers, le projet futuriste de Marinetti, et surtout l'asservissement volontaire ou involontaire des artistes au pouvoir⁴. Une histoire des manifestes « de réaction » resterait d'ailleurs encore à écrire⁵. Portée aussi par la célébrité de la comédienne interprétant les douze rôles (l'Australienne Cate Blanchett), l'accueil enthousiaste du public de l'exposition berlinoise laisse entendre, au-delà, une fascination certaine pour l'objet « manifeste », soldée par une prolongation de l'exposition de quatre mois et par l'épuisement du catalogue en quelques semaines⁶.

Il n'en est pas de même, loin s'en faut, des anthologies et autres publications récentes consacrées aux manifestes artistiques. Or, celles-ci ont continué à nourrir, pendant ces dernières années, les connaissances sur ce type particulier d'écrits d'artistes et ont contribué à l'appréhender comme un objet de recherche à part entière. On recense ainsi – surtout dans les mondes germanophone et francophone – un petit ensemble de numéros thématiques de revues⁷, d'ouvrages collectifs et individuels⁸, de thèses achevées ou en cours⁹, de manifestations et projets de recherche¹⁰. La plupart

de ces publications, qui alternent des réflexions théoriques autour d'un certain nombre de dénominateurs communs et des études de cas, affinent et accroissent les connaissances sur les manifestes, qui rejoignent dès lors le corpus déjà extrêmement abondant de textes à appréhender par la recherche. Il serait en revanche erroné de parler d'un regain d'intérêt, voire d'un champ de recherche nouveau, puisque les premiers travaux remontent déjà aux années 1970 et 1980, marqués en particulier par l'effort d'une approche systématisée dans deux numéros thématiques des revues *Littérature* et *Études françaises*, tous deux parus en 1980¹¹. Plus encore, la décennie suivante a témoigné d'une nette croissance d'études de fond, menées surtout dans le cadre des recherches sur les avant-gardes, qui ont permis de baliser le terrain, en articulant, là-encore, des études de cas spécifiques à des analyses génériques¹². Afin de circonscrire la situation théorique actuelle, très largement tributaire de ces avancements précédents, il convient de faire plusieurs constats.

**« After the Revolution,
who's going to pick up the garbage
on Monday morning¹³? »**

Étroitement lié depuis ses origines, au XIX^e siècle, aux pratiques décloisonnées des avant-gardes, le manifeste artistique, par nature pluridisciplinaire,



3. Manfred Leve, Le « Manifesto » de George Maciunas lancé dans la foule lors du festival *Festum Fluxorum Fluxus*, à la Kunstakademie de Düsseldorf, 2 et 3 février 1963, Berlin, collection particulière.

est un objet d'étude hybride, situé bien souvent au croisement entre les différents arts, la production littéraire et l'action politique. Ainsi, les deux numéros thématiques des revues *Lignes* (MARGEL, YAMPOLSKY, 2013) et *Études littéraires* (BIROLI, TJELL, 2013), tout comme les actes de colloque parus en 2014 (POOLE, KAISINGER, 2014), proposent des aperçus délibérément hétérogènes qui recensent le phénomène de l'écriture manifestaire dans les domaines des arts plastiques, de la littérature, de la danse, du cinéma, des arts numériques, voire même dans des champs non-artistiques des nouveaux médias et du discours politique¹⁴. Si chaque publication défend un parti pris sensiblement différent, elles partagent toutes la volonté d'établir un état des lieux actuel du manifeste afin de saisir, selon la formule du philosophe suisse Serge Margel, « ce que veut dire encore un manifeste aujourd'hui, mais surtout pour questionner tout à la fois ce que l'on aura fait du manifeste et ce qu'il aura fait de nous, de notre histoire, de nos arts et de nos littératures¹⁵ ».

En faisant la part belle à la continuité du manifestantisme pendant la seconde moitié du XX^e siècle jusqu'au début du XXI^e siècle, ces publications tentent d'étoffer le canon des manifestes, faisant dès lors office de balises à la fois sur le plan chronologique et disciplinaire, tout en reposant sur un socle théorique commun, hérité des travaux plus anciens consacrés avant tout aux manifestes des avant-gardes historiques. Mais alors que la production de manifestes ralentit, sans pour autant disparaître, au lendemain de la fin des néo-avant-gardes des années 1960, ils sont le plus souvent portés par la voix d'un seul auteur et marqués par un discours esthétique qui s'éloigne des offensives totalisantes du début du siècle. Adoptant une tonalité politique, à leur tour, dans leur refus de porter des revendications révolutionnaires, les déclarations et *statements* commencent à détrôner, à partir des années 1970, le manifeste, pour se restreindre davantage au territoire circonscrit du discours autoréférentiel de l'art. Dans *Manifesto*, Julian Rosefeldt situe ainsi les textes programmatiques de l'art conceptuel dans un studio de télévision, faisant ressortir, de manière ironique, la remise en question de l'authenticité des images et la méfiance des artistes face aux « grands récits¹⁶ ».

Et même là où le manifeste revient encore aujourd'hui comme une forme d'expression, individuelle ou collective, explicitement revendiquée,

celle-ci ne peut échapper à son historicité, de sorte que Viviana Birolli et Mette Tjell soulignent justement que « chaque signataire de manifestes semble jongler avec les traits "canoniques" des manifestes de l'avant-garde et la "mythographie" que ces manifestes ont produite au fil du temps¹⁷ ». Pour appréhender les résurgences actuelles du manifeste, on ne peut donc faire l'économie des comparaisons avec l'histoire manifestaire, quant à elle solidement établie. Il n'est que peu étonnant que toutes ces publications collectives reviennent autant sur les mêmes modèles de référence (en particulier les manifestes de Marinetti et de Tristan Tzara), afin de mieux saisir la place des « retardataires postmodernes¹⁸ » et leurs critères spécifiques.

En relançant ainsi la question sur la définition même du manifeste artistique, sur sa force de rupture dans des contextes sociopolitiques changeants, ces publications témoignent d'une approche expansive, parfois très subjective à l'égard des critères appliqués. Ce parti pris, produisant tantôt de nouvelles ouvertures épistémologiques, tantôt des attributions plus discutables¹⁹, s'est constitué en réponse à ce qui est identifié par les auteurs comme « un terrain d'étude très flou²⁰ ». En effet, alors que le manifeste sous-entend un texte qui se réclame explicitement de sa nature manifestaire au moment de sa rédaction par le titrage, les positions varient quant aux textes seulement identifiés *a posteriori* comme des manifestes. Si l'on suit l'approche du numéro thématique de la revue *Lignes* (MARGEL, YAMPOLSKY, 2013), les corpus peuvent s'ouvrir jusqu'à inclure des œuvres plastiques, des films, voire des actes de protestation politique²¹. Cette vision, qui articule les seuls critères de « la force de rupture » et de « la fonction performative²² », et englobe par là même toute la gamme expressive des œuvres et actions marquantes sur le plan sociopolitique sous une seule catégorie apparaissant dès lors arbitraire, semble cependant s'opposer à une volonté de redéfinition de l'objet « manifeste ».

Or, comme le souligne Benedikt Hjartarson dans son ouvrage *Visionen des Neuen*, consacré à l'analyse discursive historique du manifeste d'avant-garde, « [l]a dissolution du terme générique "manifeste" est souvent justifié en renvoyant à l'hétérogénéité du genre et à ses frontières floues. Ses définitions vagues font que la variabilité dans le titrage des textes programmatiques des avant-gardes est ignorée et que les frontières se brouillent entre le manifeste et d'autres types de textes

programmatisques voisins tels que la lettre ouverte, la proclamation, le pamphlet, le décret, l'appel et le discours²³. » En revenant sur le fonctionnement paradigmatique des manifestes du début du XX^e siècle, cet auteur avance avec une rigueur exceptionnelle dans son analyse, nourrie des apports précédents de la recherche sur les avant-gardes historiques, lesquels ne peuvent s'appliquer que partiellement aux corpus de manifestes plus récents. Alors que Julian Rosefeldt peut librement inclure un texte programmatique d'artiste – pas nécessairement titré « manifeste » – dans l'arsenal de « ses » manifestes, lui servant alors de matériau pour une création artistique autonome, la situation se complique au regard de la recherche qui réitère des débats théoriques anciens sur les définitions ou plutôt sur leurs insuffisances.

« Always remember what Jean-Luc Godard said: 'It's not where you take things from – it's where you take them to.'²⁴ »

En revanche, la délimitation du manifeste artistique en tant que « genre littéraire » véritable ou simple « type de texte » – autre débat depuis les années 1980²⁵ – semble désormais obsolète, car cette somme d'écrits ne se laisse justement pas enfermer dans des critères stylistiques et formels qui correspondraient à l'approche traditionnelle de la définition des genres littéraires. Toutes les récentes publications s'accordent sur l'importance des fonctions communicatives, en se focalisant, à l'instar de la plupart de leurs prédécesseurs, sur la performativité et l'intentionnalité comme critères centraux qui déterminent ces écrits. Les analyses empruntent ainsi leurs principes et leurs outils à l'analyse discursive et surtout à la pragmatique linguistique, sur la base de la théorie des actes de langage, développée en particulier par John L. Austin, identifié alors par tous comme figure théorique incontournable²⁶.

À l'égard de la situation historiographique actuelle, une impression s'impose, selon laquelle il n'existe pas seulement un canon de manifestes depuis au moins les années 1990, mais qu'il va de pair avec une grille théorique prescriptive, à la fois légitimant et inlassablement légitimée encore par les recherches actuelles. Cette impression, due en particulier au point de vue relativement éloigné de l'histoire de l'art, est renforcé lorsque l'on tient compte du fait que, malgré la prolifération historique des manifestes dans des champs

culturels extrêmement nombreux et variés, leur appréciation scientifique a été, depuis le début, le ressort quasi exclusif des études littéraires qui ont constitué un imposant appareil théorique et historiographique pour l'analyser. Plus encore, bien que les recherches de ces dernières années sur la continuité du manifestantisme après 1960 aient aussi commencé à attirer des spécialistes d'autres domaines, tels que les sciences de l'information et de la communication, les *cultural studies* (*Kulturwissenschaften* dans le monde germanophone) et la philosophie, il n'en demeure pas moins que l'histoire de l'art représente la grande absente dans ce dialogue théorique²⁷.

Pourtant, à l'aune des publications récentes, les recherches se montrent stimulantes lorsqu'elles dépassent précisément le seuil de la légitimation générique du manifeste comme objet d'étude – dès lors largement acquis – pour entrer dans les contextes spécifiques de ces textes. En s'inscrivant parmi d'autres formes d'expression artistiques et culturelles, le manifeste constitue un objet historique et épistémologique extrêmement riche, au côté d'autres écrits programmatiques, qui ne se prête pas tant à l'isolement qu'à une lecture pluridisciplinaire décloisonnée. Si l'écriture est revendiquée comme une partie intégrante de la création artistique depuis au moins le début du XX^e siècle, l'histoire de l'art pourrait – et devrait – apporter son expertise pour replacer le manifeste dans le vaste répertoire esthétique développé depuis les avant-gardes, en apportant notamment des précisions sur les passerelles entre un manifeste et des formes plastiques d'œuvres d'art qu'il cherche à défendre ou dont il anticipe les principes esthétiques par écrit. Comment comprendre les manifestes dadaïstes si on les sépare des développements concomitants du collage et du photomontage ? Comment mesurer l'intention d'un manifeste artistique si l'on ignore le contexte précis de sa diffusion, de sa circulation et de sa réception ? C'est en ce sens que le travail de Julian Rosefeldt a le mérite d'exposer le manifeste non seulement sous l'angle de son pouvoir performatif, mais également comme un véritable matériau plastique qui façonne autant des visions idéologiques qu'esthétiques qui nécessiteraient une lecture fine au sein d'une histoire sociale et politique de l'art.

Né en 2013, un projet de recherche français a finalement dessiné une première ouverture prometteuse pour un dialogue entre études littéraires et histoire de l'art. Coordonné par quatre

jeunes chercheuses issues des deux disciplines, le projet Manart²⁸ porte sur la construction et l'alimentation d'une base de données entièrement consacrée au recensement critique des manifestes artistiques et littéraires produits au XX^e siècle, sans restrictions géographiques et dans tous les domaines de la création. S'il est sans doute encore trop tôt pour mesurer les avancements possibles grâce à cet outil en libre accès (les notices sont encore très lacunaires et inégales), il recense à ce jour déjà plus de sept cents manifestes et doit ainsi permettre des exploitations quantitatives et qualitatives²⁹. On ne peut qu'encourager l'approfondissement de ce projet s'il réussit à mettre à son compte un véritable échange méthodologique avec l'histoire de l'art, afin de dépasser les seules stratégies de légitimation du manifeste artistique comme objet de recherche littéraire. Car la force d'action du mot et de l'écrit a provoqué des soulèvements³⁰ dont les traces ne sont pas moins des symptômes, irréductibles à quelque genre que ce soit, de notre histoire.

Antje Kramer-Mallordy, université Rennes 2
antje.kramer@univ-rennes2.fr

1. Dès les premières études consacrées aux manifestes dans les années 1970 et 1980, ce néologisme commence à s'imposer de façon tacite dans les recherches, afin de qualifier « ce qui a trait au manifeste » ou « ce qui a valeur de manifeste ». On le retrouve dans les recherches germanophones sous différentes formes : *manifestär*, *manifestartig*, *manifesthaft*. Il en va de même pour le terme de « manifestantisme » (*Manifestantismus*), utilisé pour nommer l'activité de l'écriture de manifestes et leur diffusion en tant que pratique plus large, généralement rattachée au fonctionnement des avant-gardes.

2. Il s'agit du discours « Shifting Mental Structures » que l'artiste a tenu le 2 février 2004 au Museum für Moderne Kunst à Francfort-sur-le-Main dans le cadre de la programmation « Tischgesellschaft 2004 ».

3. Tristan Tzara, « Manifeste Dada », dans *Dada*, n° 3, décembre 1918.

4. Par rapport aux relations complexes entre avant-gardes et totalitarisme, voir en particulier la thèse de Lucia Piccioni, *Peinture et politique durant le fascisme italien (1922-1943) : « italianités » en conflit*, sous la direction d'Éric Michaud et de Mario Pezzella, soutenue en 2015 à Paris, à l'EHESS en cotutelle avec la Scuola normale superiore di Pisa, dans le cadre de l'École doctorale de l'École des hautes études en sciences sociales. Voir aussi Christine Poggi, *Inventing Futurism: The Arts and Politics of Artificial Optimism*, Princeton (N. J.), 2008.

5. On pense par exemple aux deux « Manifestes de l'homme témoin » de Jean Bouret, publiés en 1948 et en 1949, à l'occasion d'expositions avec notamment Bernard Lorjou, Paul Rebeyrolle et Bernard Buffet. Voir *Années 1950, l'alternative figurative*, Nathalie Roux, Éric Mercier (dir.), cat. exp. (Clermont-Ferrand, musée d'art Roger-Quilliot, 2007), Clermont-Ferrand, 2007, p. 37-45.

6. Inaugurée le 10 février 2016, l'exposition au Hamburger Bahnhof a été prolongée du 10 juillet au 6 novembre 2016. L'œuvre, réalisée en 2015, a encore été exposée jusqu'au 8 janvier 2017 à New York (Park Avenue Armory), jusqu'au 19 février à Melbourne (Australian Centre for the Moving Image), jusqu'au 5 mars à Sydney (Art Gallery of New South Wales), jusqu'au 7 mai à Hanovre (Sprengel Museum Hannover, dans le cadre de l'exposition collective « 130% Sprengel. Sammlung Pur ») et jusqu'au 14 mai 2017 à Stuttgart (Staatsgalerie). Le catalogue, déjà épuisé au moment de la rédaction de cet article, n'a pas pu être pris en compte. Il contient des textes de Burcu Dogramaci, Anna-Catharina Gebbers/Udo Kittelmann, Reinhard Spieler ainsi qu'un entretien avec Julian Rosefeldt.

7. Voir MARGEL, YAMPOLSKY, 2013 ; BIROLLI, TJELL, 2013.

8. Voir en particulier l'analyse discursive des manifestes d'avant-garde proposée par Benedikt Hjartarson, issue de sa thèse de doctorat (HJARTARSON, 2013), ainsi que POOLE, KAISINGER, 2014.

9. On peut citer, au côté de la thèse de Benedikt Hjartarson (soutenue en 2012 à la Rijksuniversiteit Groningen, voir note 8 pour la version publiée), celle de Mette Tjell sur les manifestes de la littérature française contemporaine (soutenue en 2015 à l'EHESS en cotutelle avec l'université

de Göteborg) et les thèses en cours d'Adriana Birolli sur les manifestes des avant-gardes à nos jours (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) et d'Audrey Ziane sur l'archéologie du manifeste au XIX^e siècle (Aix-Marseille Université). Ces trois jeunes chercheuses, accompagnées de Carole Bloomfield qui a consacré son doctorat à l'Oulipo, sont également à l'initiative du projet de recherche Manart (pour « MANifestes ARTistiques » du XX^e siècle), soutenu depuis 2014 en tant que micro-projet par le Labex CAP. On y reviendra.

10. En dehors des activités de recherche liées au projet Manart et des journées d'études organisées en 2010 et 2011 à Salzbourg (voir les notes 8 et 9), on peut également mentionner le colloque "*Clear the Air*". *Künstlermanifeste in Choreographie, Performance Art und bildender Kunst seit den 1960er Jahren*, organisé par Burcu Dogramaci et Katja Schneider du 3 au 6 décembre 2015 à Munich, qui s'est particulièrement intéressé aux enjeux des manifestes produits dans le domaine de la danse, du théâtre et de la performance.

11. *Les manifestes*, numéro thématique de la revue *Littérature*, n° 39, 1980, en ligne : http://www.persee.fr/issue/litt_0047-4800_1980_num_39_3 (consulté le 7 mars 2017) ; *Le manifeste poétique/politique*, numéro thématique de la revue *Études françaises*, vol. 16, n° 3-4, 1980, en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/etud-fr/1980-v16-n3-4-etudfr1676/> (consulté le 7 mars 2017).

12. Parmi les ouvrages de référence, on peut citer notamment deux publications collectives : Wolfgang Asholt, Walter Fähnders (dir.), "*Die ganze Welt ist eine Manifestation*." *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt, 1997, ainsi que Hubert van den Berg, Ralf Grüttemeier (dir.), *Manifeste. Intentionalität*, Amsterdam, 1998. Pour un aperçu détaillé des recherches consacrées aux manifestes, nous renvoyons au bilan historiographique méticuleux de Galia Yanoshevsky, « Three Decades of Writing on Manifesto: The Making of a Genre », dans *Poetics Today*, XXX, n° 2, 2009, p. 257-286, suivi d'une bibliographie commentée : « The Literary Manifesto and Related Notions: A Selected Annotated Bibliography », *ibid.*, p. 287-315. Voir aussi les compléments historiographiques apportés par HJARTARSON, 2013, p. 19-55.

13. Mieke Laderman « Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an exhibition "CARE" », 1969, cité dans l'installation *Manifesto* de Julian Rosefeldt.

14. Quant au manifestantisme dans les nouveaux médias, voir en particulier les articles de Martina Thiele, « Neue Medien – neue Manifeste », dans POOLE, KAISINGER, 2014, p. 129-148 et Eva Yampolsky, « Manifeste mode d'emploi. L'action collective à l'époque des réseaux socio-numériques », dans MARGEL, YAMPOLSKY, 2013, p. 151-167. Le manifeste au sein de l'action politique est en particulier traité par Naïma Hachad, « "Dégage !" C'est la révolution. En guise de manifeste pour les révoltes arabes de 2010-2012 », *ibid.*, p. 133-150. Pour une approche approfondie du manifeste politique, voir Johanna Klatt, Lorenz Robert (dir.), *Manifeste. Geschichte und Gegenwart des politischen Appells*, Bielefeld, 2011.

15. Serge Margel, « Ouverture », dans MARGEL, YAMPOLSKY, 2013, p. 6.

16. Nous faisons référence à l'expression de « la fin des grands récits » forgé par François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, 1979.

17. Viviana Birolli et Mette Tjell, « Présentation », dans BIROLLI, TJELL, 2013, p. 9.

18. Ralph J. Poole, « Einleitung », dans POOLE, KAISINGER, 2014, p. VIII. Dans le même ouvrage, Robert Seyfert propose une typologie pour cerner les manifestes de la post-avant-garde au regard de leurs enjeux « rétro-historiques » ou « transhistoriques », *ibid.*, p. 23-34.

19. Nous restons notamment dubitatifs quant à l'identification de l'ouvrage *Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud comme « manifeste », proposé par Élisabeth Spettel, « Esthétique relationnelle : réorientation du manifeste dans l'art contemporain », dans BIROLLI, TJELL, 2013, p. 47-59.

20. BIROLLI, TJELL, 2013, p. 9. Voir aussi POOLE, 2014, cité n. 18, p. IX-X.

21. Dans son article « "Dégage !" C'est la révolution... » (2013, cité n. 14), Naïma Hachad présente l'immolation de Mohammed Bouazizi, le 17 décembre 2010, sous l'angle du manifeste politique. Cet acte de contestation du gouvernement tunisien a été un élément déclencheur du soulèvement populaire, ayant abouti à la chute de Ben Ali.

22. Serge Margel, « Ouverture », dans MARGEL, YAMPOLSKY, 2013, p. 6.

23. Texte original : « Die Entgrenzung des Gattungsbegriffs "Manifest" wird häufig mit dem Hinweis auf die Heterogenität der Gattung und ihre fließenden Grenzen begründet. Solche vagen Definitionen führen dazu, dass die Variabilität in der Titelgebung von programmatischen Texten der Avantgarde nicht berücksichtigt wird und keine klaren Grenzen zwischen dem Manifest und angrenzenden programmatischen Textsorten – wie etwa dem offenen Brief, der Proklamation, dem Pamphlet, dem Dekret, dem Appell, dem Aufruf und der Rede – gezogen werden », HJARTARSON, 2013, p. 48.

24. Jim Jarmusch, « Golden Rules of Filmmaking », 2002, cité dans l'installation *Manifesto* de Julian Rosefeldt.

25. Voir notamment le rappel utile qu'en fait Benedikt Hjartarson, dans HJARTARSON, 2013, p. 49-55.

26. En particulier son ouvrage *How to do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford, 1962, paru en traduction française sous le titre *Quand dire c'est faire*, Gilles Lane (trad. fra.), Paris, 1970.

27. Les manifestes ont bien sûr nourri les travaux monographiques en histoire de l'art, consacrés à des artistes et mouvements en tant qu'éléments contextuels, permettant des éclairages historiques sur les positionnements artistiques. Ils ont notamment donné lieu à un certain nombre d'anthologies dirigées par des historiens de l'art, regroupant souvent la production manifestaire d'un mouvement ou bien les manifestes d'un artiste au sein de l'ensemble de ses écrits. Mais l'approche générique du manifeste en tant que type de production artistique, sollicitant des débats méthodologiques, est demeuré le ressort

des études littéraires. Sans doute est-ce lié au statut que les historiens de l'art donnent généralement à l'écrit, l'appréhendant comme une source complémentaire, mais dont la valeur en tant que création à part entière, pouvant être d'un intérêt égal aux œuvres visuelles, n'est pas nécessairement reconnue.

28. Voir note 9. Pour accéder à la base de données en ligne : <http://www.basemanart.com/>.

29. Pour une première démonstration quantitative de la base, voir Camille Bloomfield, Mette Tjell, « Les âges d'or du manifeste artistique et littéraire en France : étude contrastive à partir de la base de données Manart », dans BIROLI, TJELL, 2013, p. 151-163.

30. L'auteur fait ici référence à l'exposition « Soulèvements », conçue par Georges Didi-Huberman, qui s'est tenue du 18 octobre 2016 au 15 janvier 2017 au Jeu de Paume, à Paris (*Soulèvements*, Georges Didi-Huberman [dir.], cat. exp. [Paris, Jeu de Paume/ Barcelone, Museu nacional d'art de Catalunya/Buenos Aires, Museo de la Universidad nacional de Tres de Febrero/ Mexico, Museo universitario arte contemporáneo/ Montréal, Galerie de l'UQAM, Université du Québec, 2016-2018), Paris, 2016.