

## The age of manifesto is (not) over

Viviana Birolli and Camille Bloomfield

---

Number 133, Fall 2019

Manifestes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91851ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Birolli, V. & Bloomfield, C. (2019). The age of manifesto is (not) over. *Inter*, (133), 6–8.

1. THE HISTORIC AVANT-GARDES OF THE EARLY 20TH CENTURY AND THE NEO-AVANT-GARDES IN THE 1960S AND 1970S CREATED A TIME OF RADICAL MANIFESTOS.
2. WE NOW LIVE IN A TIME THAT IS MORE ATOMISED AND HAS LESS COHESIVE ARTISTIC MOVEMENTS.
3. AT THIS MOMENT, THERE IS A RECONNECTION TO THE MANIFESTO AS A DOCUMENT OF POETIC AND POLITICAL INTENT.
4. THIS IS A DECLARATION OF ARTISTIC WILL AND NEW-FOUND OPTIMISM.
5. NEW MODES OF PUBLICATION AND PRODUCTION ARE A MEANS TO DISTRIBUTE IDEAS IN THE FORM OF TEXTS, DOCUMENTS AND RADICAL PAMPHLETS.
6. THIS FUTUROLOGICAL CONGRESS PRESENTS MANIFESTOS FOR THE 21ST CENTURY. THIS BOOK IS URGENT.

# THE AGE OF MANIFESTO IS (NOT) OVER

► VIVIANA BIROLI ET CAMILLE BLOOMFIELD

*The age of manifesto is over. The grand ideologies are dead. History has ended. Relativism and apathy reign. It's funny to think that only a decade ago all of those statements were considered credible enough to be in common currency.*

Justin McGuirk, *The Manifesto*

Ouvertement provocateur, possiblement espiègle, l'article « The Manifesto » qui introduit le numéro spécial anniversaire de la revue *Icon Magazine* de 2007, « 50 ans = 50 manifestes », restitue remarquablement bien l'état d'âme de la critique lorsque, dans les années quatre-vingt, elle décréta de manière assez unanime la mort du manifeste et de son corollaire dans le monde des arts, l'avant-garde. Désormais destiné à être classé comme objet désuet, pratique révolue, « vieille lune », le manifeste avait néanmoins vécu un âge d'or bien héroïque, lorsque les avant-gardes du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle – futurisme, Dada et surréalisme en première ligne – avaient choisi ce format incendiaire comme théâtre discursif de leur bataille contre le monde et les arts d'hier au nom de ceux de demain.

Et pourtant, en dépit de cette mort largement proclamée, des manifestes n'ont jamais cessé de paraître. Mieux : le manifeste est de retour, comme le constate désormais une large partie de la critique dans les domaines des lettres, des arts plastiques, mais aussi de l'architecture et du militantisme<sup>2</sup>. Mais alors, qu'est-ce qui est manifeste, qu'est-ce qui *fait* manifeste et quel est ou sera le visage du manifeste au XXI<sup>e</sup> siècle ?

Souvent éphémères lorsqu'elles sont le fait d'une seule personne, volontiers extratextuelles et réflexives quand elles ne sont pas parodiques, les nouvelles formes du manifeste contemporain ne semblent rien arranger à cette difficulté de trouver un point commun, un appui suffisant pour circonscrire un phénomène dont les métamorphoses font éclater la norme.

Le manifeste semble dès lors se configurer comme un objet caractérisé moins par ses récurrences que par ses oscillations :

transdisciplinaire – entre histoire de la littérature et des arts, histoire de l'édition et des médias, histoire de la pensée et sémiotique –, il est à la fois un texte et un geste, issu plus d'une pragmatique du discours que d'un genre, voire un « espace manifestaire ouvert » à la croisée entre modalités de production (ce qui a été écrit comme manifeste) et de réception (ce qui a été reçu comme tel *a posteriori*). Ce dernier point concerne, par exemple, le texte de Du Bellay *Défense et illustration de la langue française*, en 1549, constitué en manifeste 300 ans plus tard par Sainte-Beuve, mais aussi les *5 points de l'architecture moderne* de Le Corbusier, en 1927, considérés comme manifeste par son influence durable et son succès tonitruant dans l'histoire de l'architecture.

Il est à ce sujet intéressant de revenir sur l'histoire rocambolesque du terme et sur quelques-unes des tentatives de définition élaborées par la critique au fil des 30 ans d'études sur cet objet insaisissable. Le terme *manifeste* est en effet attesté dès le XII<sup>e</sup> siècle dans les domaines religieux et commercial. Il apparaît dans la propagande et la publicité au XVI<sup>e</sup> siècle, puis en politique à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, quand Furetière le définit comme « une déclaration que font les Princes par un écrit public des intentions qu'ils ont en commençant quelque guerre ou autres entreprises, et qui contient les droits et moyens sur lesquels ils fondent leurs droits et leurs prétentions [...] ». Ce que les Princes appellent manifeste, les particuliers l'appellent apologie<sup>3</sup>. Il est alors clair que le manifeste est un instrument aux mains du pouvoir et des institutions, à l'opposé de l'usage volontairement en marge qu'en feront les artistes d'avant-garde.

Pour que les arts et les lettres s'approprient cette pratique, il faut attendre le tournant du XX<sup>e</sup> siècle, lorsque des exemples aussi célèbres que *Le symbolisme* de Jean Moréas (1886) et *Le futurisme* de Filippo Tommaso Marinetti (1909) jettent les bases d'un usage du genre destiné à devenir le nouveau canon. Le manifeste devient alors, « par extension », un « texte, écrit par lequel un mouvement littéraire ou artistique expose ses intentions, ses aspirations »<sup>4</sup>. Ce texte collectif, le plus souvent court, toujours polémique et bruyant, accompagne fidèlement l'avant-garde du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle dans son utopie révolutionnaire d'une fusion totale entre l'art et la vie. Certes assez adapté pour décrire la pratique – elle-même assez flottante – du manifeste chez ces avant-gardes, ce portrait-robot s'avère en revanche insuffisant pour circonscrire l'ensemble hétérogène de discours qualifiés de « manifestes » à partir des années soixante, ce type de production devenant le lieu de prédilection d'une problématisation de la posture d'avant-garde et de l'action collective des « -ismes »<sup>5</sup>. Manifestes individuels, manifestes de collectifs fictifs et manifestes-œuvres ou performances ouvrent plus largement encore la définition du genre, suggérant la possibilité d'envisager le terme moins comme un genre à définir que comme une pratique à décrire dans ses innombrables métamorphoses, une question que le retour d'intérêt auprès des artistes, créateurs et critiques du XXI<sup>e</sup> siècle ne fait que soulever de nouveau.

C'est dans le cadre de ce questionnement ouvert que naît le projet Manart ([www.basemanart.com](http://www.basemanart.com)). Depuis 2012, cette base de données recense les manifestes produits au XX<sup>e</sup> siècle dans tous les pays et domaines de la création : lettres et arts plastiques, mais aussi architecture, arts performatifs, danse... Comptant aujourd'hui 717 manifestes et toujours en expansion, cette base collaborative en accès ouvert collecte pour chacune de ses entrées des informations à la fois descriptives et analytiques : le ou les signataires du manifeste, son titre, sa langue, son pays, son support de publication première, qui l'a reconnu comme tel (parfois des décennies plus tard), même sa correspondance ou non à une définition standard du genre. Conçue pour interroger le corpus documentaire en fonction des exigences spécifiques de chaque chercheur (délimitation du corpus, requêtes multicritères, extraction de statistiques personnalisées...), cette base de données a contribué à élargir et à nuancer les perspectives d'analyse du manifeste comme genre, permettant de formuler de nouveaux questionnements et d'esquisser des hypothèses de réponse.

Quelle part le manifeste fait-il à l'individu et au collectif ? A-t-il connu un « âge d'or », comme nous le croyons souvent ? Où se produisent le plus de manifestes ? Quels supports matériels ont été privilégiés par les artistes pour communiquer leurs programmes ? Les quelques statistiques produites dès 2012 par l'équipe du projet à partir de la base de données ont permis d'aborder ces questionnements, circonscrivant plus précisément une partie des phénomènes qui ont caractérisé l'histoire de cette pratique dans ses multiples métamorphoses.

Ainsi, le manifeste a longtemps été défini comme un genre collectif, voire l'outil maître de la constitution de groupes d'artistes en « groupes de pression » médiatiques et critiques rassemblés sous une appellation en -isme. En interrogeant le critère du nombre de signataires sur un corpus restreint de manifestes (229 textes, publiés entre 1886 et 2009), Mette Tjell a toutefois repéré que seulement 76 % d'entre eux étaient publiés dans le cadre d'un groupe ou d'un mouvement, tandis que 5 % étaient signés par plusieurs personnes mais en dehors du cadre d'un mouvement et que 16 % émanaient d'une personne seule<sup>6</sup>. Cette dernière catégorie tend à s'accroître au fil des années, surtout dans les arts plastiques où, à partir des années soixante, des exemples comme le *Manifeste de l'Hôtel Chelsea* d'Yves Klein (1961) et le *Second Pandemonium Manifesto* de Georg Baselitz et Eugen Schönebeck (1962) font du manifeste le lieu de la constitution, on ne peut plus personnelle et identitaire, de l'homme en artiste défini par sa propre pratique.

De même, les statistiques ont permis de confirmer, mais aussi de nuancer la perception admise d'un âge d'or du genre correspondant aux avant-gardes du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle (1913-1920), quand les tensions générées par la Première Guerre mondiale forment le limon des productions « en colère » du futurisme, du surréalisme, de Dada et du vorticisme<sup>7</sup>. Que le manifeste soit considéré comme un texte conforme aux définitions standards des dictionnaires ou qu'il soit approché sous l'angle plus large de sa réception *a posteriori*, les résultats sont les mêmes : nous distinguons sur l'ensemble du siècle deux autres époques de production intense, 1960-1963 et 2003-2009. La première correspond au boum des fringantes *sixties*, alors que l'héritage des avant-gardes historiques est remis au goût du jour par les néo-avant-gardes, avec cette fois un usage souvent atypique et réflexif, sinon parodique, du manifeste. La deuxième marque, de manière plus surprenante, un retour d'intérêt pour le genre au début des années deux mille, ce qui peut en partie être expliqué par l'explosion de nouveaux espaces d'expression et de diffusion mis à disposition par Internet<sup>8</sup>.

Par ailleurs, une étude menée en 2017 sur l'exceptionnelle transdisciplinarité du manifeste<sup>9</sup> a confirmé ce qui était le plus souvent noté intuitivement par la critique : seulement 8 % du corpus étudié s'est révélé « unidisciplinaire », tandis que 92 % des manifestes relevaient de plusieurs domaines simultanément. Cette enquête a également rendu possible une analyse de la fréquence du genre dans les différents domaines de l'art, avec 47 % et 34 % du corpus relevant respectivement des métacatégories Art et Littérature, dont 14 % en poésie, 12 % en peinture et 6 % en architecture.

À partir de ce constat, une étude monographique sur les manifestes en architecture, menée en 2018 par Viviana Birolli<sup>10</sup>, a permis d'approfondir cette histoire relativement peu explorée. L'étude a mis en exergue l'émergence contemporaine d'une nouvelle forme : des manifestes écrits sur commande qui, intégrés à la base Manart, font littéralement exploser le compteur de la base. Ainsi, le numéro de la revue *Icon* rassemblait à lui seul 50 manifestes, tous issus d'une commande passée par la rédaction pour souffler le plus bruyamment possible sur les 50 bougies de la revue.

Présent aussi dans les arts plastiques – avec comme premiers exemples *Serpentine Gallery Manifesto Marathon* (2008, voir illustration) et *Degré 48* de Daniel Foucard (Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2013-2014) –, ce nouveau format sur commande met en échec toute approche canonique du genre : tout sauf spontané, issu d'une collectivité « par défaut » d'individus rassemblés dans le cadre d'une circonstance événementielle, ce type de manifeste entretient une liaison particulièrement dangereuse avec les institutions (centres d'art, galeries, revues, commissaires d'expo...) qui lui offrent à la fois un motif de production et un cadre de réception. Cette tension est particulièrement intéressante : bien qu'inscrit dans l'ADN du genre par les visées stratégiques des manifestes d'avant-garde<sup>11</sup>, ce rapport complexe aux institutions ne saurait en effet être plus éloigné de la rhétorique de la marginalité propre aux avant-gardes.

L'élargissement de l'éventail de supports pouvant « faire manifeste » découle naturellement de ce dernier constat, en ce que ces productions contemporaines adoptent souvent le format textuel comme retranscription – trace et témoin – d'une action performative et théâtrale. Elles mettent l'accent sur la composante performative du manifeste déjà à l'œuvre chez les avant-gardes historiques, des *serate* futuristes aux cabarets Dada. Mais elles permettent aussi d'ouvrir un nouveau champ de recherches se concentrant sur un ample éventail de formats non textuels du genre, de la conférence performée (ORLAN, *Manifeste de l'art charnel*, 1992) à tous ces cas faisant du manifeste un terrain d'expérimentation plastique<sup>12</sup>, qu'il s'agisse de manifestes expérimentaux<sup>13</sup> ou de véritables manifestes-œuvres (Alighiero Boetti, *Manifesto*, 1967 ; Julian Rosefeldt, *Manifesto*, 2014).

Le critère Support de publication dans la base Manart<sup>14</sup> est sur cette question un outil intéressant pour observer cette variété grandissante de supports et leur répartition. C'est bien entendu la presse périodique qui accueille le plus de manifestes (40 %). Les revues sont le mode de diffusion premier des groupes littéraires, et les journaux sont souvent sollicités pour viser un public large<sup>15</sup>. Ensuite, 25 % des entrées du corpus sont publiées dans des livres, une métacatégorie qui comprend notamment les catalogues d'exposition (3,5 % du total) et les préfaces d'ouvrages (2,6 %). Bien sûr, Internet est de plus en plus représenté comme premier lieu d'accueil des manifestes à partir de 1995 (6 %), qu'il s'agisse de sites personnels ou de périodiques en ligne. Comme si Internet ne suffisait pas à garantir la pérennité des textes, 2 % d'entre eux sont également publiés sur papier (livre, revue ou tract). Enfin, la diffusion orale des textes (conférence, lecture, soirée...) est le premier moyen d'existence de 9 % des manifestes de Manart, qui sont ensuite publiés dans des revues ou sur des tracts. Pour 2 % du corpus total, il s'agit de véritables performances (poétiques ou artistiques), comme il s'en produisait principalement dans les années vingt (période de Dada) et dans les années soixante-dix. Plus rares sont les manifestes publiés comme installation artistique, CD, affiche, vidéo, gravure (Die Brücke) ou même, dans un seul cas, comme « rapport de l'UNESCO »<sup>16</sup> !

Permettant de tisser des liens parmi des manifestes éloignés dans l'espace et dans le temps, de par sa structure spécifique la base de données Manart favorise une lecture non linéaire de l'histoire – ou, pour mieux dire, des histoires – du genre pouvant suivre des fils thématiques multiples. Ainsi, il est tout à fait possible de lire les évolutions du manifeste à l'aune d'un thème précis<sup>17</sup>, voire de suivre le fil d'une intuition atypique, en esquissant par exemple les contours d'une histoire du manifeste dans ses composantes parodiques et « inauthentiques », qui pourrait aller de Tristan Tzara<sup>18</sup> aux récupérations contemporaines de la mythographie manifestaire dans la publicité<sup>19</sup>.

La base de données a en effet ceci de particulier que son organisation horizontale de données tend à aplatir une partie des hiérarchies axiologiques qui se sont consolidées au fil des 30 ans de critique manifestaire : Manart amène ainsi naturellement à explorer les « marges » de l'histoire du manifeste, soit tous ces « oublis sélectifs [qui] font l'histoire littéraire au même titre que les canonisations »<sup>20</sup>. D'autre part, cette même liberté d'exploration du corpus en dehors de tout cadre axiologique prédéterminé exige de la part de chaque chercheur un retour réflexif sur les catégories critiques qui informent son analyse du manifeste, qu'il s'agisse de questionner les critères de constitution de chaque corpus ou le choix des paramètres pour l'investiguer.

« *As we shall see, it [les années quatre-vingt] was not a great time for manifestos. But what about now ?* » se demandent les éditeurs de la revue *Icon* dans l'article qui introduit la « kermesse » manifestaire qu'ils ont concoctée pour l'anniversaire de la revue. Loin de donner une réponse univoque à cette question, ces travaux montrent que les manifestes contemporains sont moins un objet à définir qu'un territoire ouvert à parcourir selon des chemins multiples. Qu'il soit canonique ou pas, sincère ou parodique, le manifeste reste en effet *a minima* le signe d'une urgence expressive, le lieu d'une prise de position précise par rapport à un contexte sans cesse changeant, le théâtre d'un cri – « *Look ! Now ! Here !* » – qui se doit d'être interrogé. Le manifeste est peut-être mort ? Vive le manifeste ! ◀

## Notes

- 1 Anne Larue, « L'art qui manifeste : entre histoire des avant-gardes et exigence de résistance au pire », *L'art qui manifeste*, L'Harmattan, 2008, p. 7.
- 2 Voir entre autres à ce sujet Ilaria Vitali (dir.), « Les manifestes littéraires au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle », *Francofonia*, n° 59, automne 2010, 156 p. ; Craig Buckley, *After the Manifesto*, GSAPP Books et T6 Ediciones, 2015, 183 p. ; Michael Holt et Marissa Looby, « What Happened to the Architectural Manifesto ? » [actes de colloque du 18 novembre 2011 mis en ligne], *Domus*, 1<sup>er</sup> décembre 2011, [www.domusweb.it/en/opinion/2011/12/01/what-happened-to-the-architectural-manifesto-.html](http://www.domusweb.it/en/opinion/2011/12/01/what-happened-to-the-architectural-manifesto-.html) ; Eva Yampolsky, « Le manifeste entre littérature, art et politique », *Lignes*, n° 40, février 2013, p. 30-56.
- 3 Antoine Furetière, « Manifeste » [entrée de dictionnaire], *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, vol. II, A. et R. Leers, 1694, p. 70.
- 4 « Manifeste » [entrée de dictionnaire], *Dictionnaire de l'Académie française*, 9<sup>e</sup> éd., vol. II, A. Fayard, 1986, p. 590 ; [en ligne] [www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M0526](http://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M0526).
- 5 Cf. Anne Boschetti, *Isms : du réalisme au postmodernisme*, CNRS, 2014, 352 p.
- 6 Cf. Mette Tjell, *Le manifeste littéraire revisité : explorations fictionnelles du genre dans la littérature française contemporaine* [thèse], EHESS, 2015, p. 47 ; *id.*, « Sans collectif, que reste-t-il du manifeste ? Sur les manifestes publiés à titre individuel dans le champ littéraire contemporain », dans Camille Bloomfield et Audrey Ziane (dir.), « Le manifeste à travers les arts : devenirs d'un genre indisdiscipliné », *Itinéraires : littérature, textes, cultures* [en ligne], n° 2018-1, 15 septembre 2018, [www.journals.openedition.org/itinéraires/4371](http://www.journals.openedition.org/itinéraires/4371).
- 7 Cf. V. Birolli et M. Tjell, « Les âges d'or du manifeste artistique en France : étude contrastive à partir de la base de données Manart », dans Viviana Birolli et M. Tjell (dir.), « Manifeste/s », *Études littéraires*, vol. XLIV, n° 3, automne 2013, p. 151-163.
- 8 En effet, huit des vingt-huit textes recensés en France entre 2003 et 2009 ont été publiés sur la Toile.
- 9 Cf. C. Bloomfield et A. Ziane, « Introduction », « Le manifeste à travers les arts : devenirs d'un genre indisdiscipliné », *op. cit.*
- 10 Cf. V. Birolli, « Bâtir le manifeste : de *La Città Nuova* d'Antonio Sant'Elia au manifeste architectural contemporain », « Le manifeste à travers les arts : devenirs d'un genre indisdiscipliné », *op. cit.*
- 11 Cf. Claude Abastado, « Introduction à l'analyse des manifestes », *Littérature*, n° 39, octobre 1980, p. 6.
- 12 Cf. Isabelle Krzywkowski, « Manifestes, avant-gardes et expérimentation », *Le temps et l'espace sont morts hier. Les années 1910-1920 : poésie et poétique de la première avant-garde*, L'Improviste, 2006, p. 45-61.
- 13 C'est par exemple le cas des tables mots-libristes futuristes, dont « Bataille poids + odeur », publié à la fin du *Supplément au manifeste technique de la littérature futuriste* de Marinetti le 11 août 1912.
- 14 Ce critère est renseigné pour 543 manifestes. C'est sur cette base que sont calculés les pourcentages suivants.
- 15 *Le Figaro* a notamment publié le premier *Manifeste du futurisme*.
- 16 Mario Ruspoli propose en 1963 le manifeste *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement : le groupe synchrone cinématographique léger*, une contribution de l'UNESCO.
- 17 La conférence « Manifestes de l'espace, espaces manifestaires » donnée par Viviana Birolli et Camille Bloomfield lors du Festival des espaces imaginaires Sédration (CNES, Paris, 22 mars 2019) a fait ce type de lecture.
- 18 En 1918, Tzara se fichait allègrement des futuristes dans son *Manifeste Dada* : « Pour lancer un manifeste, il faut vouloir A.B.C., foudroyer contre 1.2.3. »
- 19 Cf. Eleni Mouratidou, « Le formats-manif de l'industrie de la mode : stéréotypes et trivialité », « Le manifeste à travers les arts : devenirs d'un genre indisdiscipliné », *op. cit.*
- 20 Jean-Marie Schaeffer, *Petite écologie des études littéraires*, Thierry Marchaisse, 2011, p. 118.
- 21 Mary Ann Caws, *Manifesto : A Century of Isms*, University of Nebraska Press, 2001.

Doctorante à Paris 1 Panthéon-Sorbonne (HiCSA), **Viviana Birolli** mène une thèse sur l'histoire et l'héritage du manifeste artistique des avant-gardes à nos jours. Elle est cofondatrice de la base de données numérique des manifestes artistiques et littéraires Manart ([www.basemanart.com](http://www.basemanart.com)). Parmi ses publications se trouvent *I manifesti del futurismo* (Abscondita, Milan, 2008), « Manifeste/s » (*Études littéraires*, n° 44,3, Université de Laval, automne 2013, codirigé avec Mette Tjell) ainsi que plusieurs articles pour les revues *Itinéraires : littérature, textes, cultures*, *Livraisons d'histoire de l'architecture*, *Marges* et *Lignes*. Elle est par ailleurs commissaire d'exposition indépendante et responsable des archives numériques du peintre italien Renato Birolli.

**Camille Bloomfield** est chercheuse en littérature, membre du laboratoire Pléiade à l'Université Paris 13, où elle enseigne également l'expression-communication. Spécialiste des avant-gardes et de la littérature à contrainte, elle est notamment l'auteur de *Raconter l'Oulipo (1960-2000) : histoire et sociologie d'un groupe* (Honoré Champion, 2017). Coporteuse du projet Manart, créé autour de la base du même nom sur les manifestes artistiques et littéraires ([www.basemanart.com](http://www.basemanart.com)), elle a dirigé récemment le numéro « Les manifestes à travers les arts : devenirs d'un genre indisdiscipliné » avec Audrey Ziane (*Itinéraires*, no 2018-1). Elle est également cofondatrice de l'Outranspo, un collectif dédié à la pratique créative et expérimentale de la traduction.