Marges

Revue d'art contemporain

21 | 2015

Manifestes

Manifestes à la carte : Serpentine Gallery Manifesto Marathon

Manifestos à la carte: Serpentine Gallery Manifesto Marathon

Viviana Birolli

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1030>

DOI : 10.4000/marges.1030

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2015

Pagination : 61-71

ISBN : 978-2-84292-441-6

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Viviana Birolli, « Manifestes à la carte : Serpentine Gallery Manifesto Marathon », *Marges* [En ligne],

21 | 2015, mis en ligne le 01 octobre 2017, consulté le 07 mai 2019. URL : [http://](http://journals.openedition.org/marges/1030)

journals.openedition.org/marges/1030 ; DOI : 10.4000/marges.1030

Manifestes à la carte: Serpentine Gallery Manifesto Marathon

1. Les avant-gardes historiques du début du 20^e siècle et les néo-avant-gardes des années 1960 et 1970 ont été à l'origine d'une saison de manifestes radicaux.
2. Aujourd'hui, nous vivons dans une époque plus atomisée, où les mouvements ont moins de cohésion.
3. En ce moment, il y a une reconnexion avec le manifeste en tant que déclaration de poétique et prise de position politique.
4. Ceci est une déclaration de volonté artistique et d'optimisme retrouvés.
5. Les nouveaux modes de publication et de production sont autant de moyens de diffuser des idées en forme de textes, documents et pamphlets radicaux.
6. Ce congrès futurologique présente les manifestes pour le 21^e siècle. Ce livre est urgent.

/1 Stephen Willats, « Explain Yourself: A Proposal for an Internet Site », dans Julia Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist (sld), *Serpentine Gallery Manifesto Marathon*, Londres, Koenig Books, 2008, p. 232.

/2 Tom McCarthy, cité dans Hans Ulrich Obrist, « Manifesto Marathon », dans *ibid.*, p. 7.

Imprimé sur la couverture du catalogue du « Serpentine Gallery Manifesto Marathon », ce manifeste-pamphlet sans signataire donne d'emblée le ton de la manifestation qui se déroule les 18 et 19 octobre 2008 aux Kensington Gardens de Londres : un marathon performatif né pour répondre au dilemme concernant le nouveau visage du manifeste pour le 21^e siècle. Soixante-dix personnalités du monde de la culture – architectes, artistes, cinéastes, etc. – se confrontent sur une scène commune avec l'héritage du manifeste après sa mort, tant proclamée à partir des années 1980 en parallèle de la déclaration de décès des avant-gardes.

Au fil de cinquante-deux manifestes lancés en l'espace de dix-huit heures, il est question de récupération « vintage », d'adhésion à l'esprit manifestaire ou de prise de distance parodique vis-à-vis d'un format « redondant » (Stephen Willats/**1**), voire « décédé » (Tom McCarthy/**2**). Comment aborder ces nouveaux manifestes qui, de par leur caractère multiple, peuvent être lus comme des plateformes de questionnement dubitatives s'apparentant le plus souvent à des déclarations individuelles ?

/3 Julia Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist (sld), couverture, *ibid.*

/4 Collectif, « Les manifestes littéraires au tournant du 21^e siècle », *Francofonia* n° 59, Bologne, Université de Bologne, automne 2010. Collectif, « Le manifeste entre littérature, art et politique », *Lignes* n° 40, février 2013.

/5 Julia Peyton-Jones, « I + I = III », dans Hans Ulrich Obrist, *Formulas for Now*, Londres, Thames & Hudson, 2008, p. 123.

/6 Marie Ottavi, « Hans Ulrich Obrist: Wanted », *Next, Libération*, 21 mai 2013.

/7 Collectif, « 2009 Power 100 », *Art Review* [http://artreview.com/power_100/2009/], consulté le 24 septembre 2014.

/8 Marie Ottavi, *op. cit.*

/9 « Visitor Figures 2013 », *The Art Newspaper, Special Report*, vol. XXIII, n° 256, avril 2014.

/10 « [...] aujourd'hui une nouvelle génération d'artistes est en train de commencer à écrire des manifestes. *C'est pour cela que nous avons invité une sélection de légendes vivantes et d'artistes plus jeunes à revivre le manifeste* ». Andrew Johnson et Ian Johnston, « So, just what is the art of life? Top names release personal

Par ailleurs, le Manifesto Marathon est aussi l'un des exemples de l'émergence récente d'une pulsion manifestaire auprès des médiateurs artistiques et des institutions. Qu'est-ce que ce basculement du manifeste peut nous dire sur le rôle du commissaire d'exposition et sur l'exposition comme espace de pensée critique ?

D'un côté, se pose un problème de statut et de forme, de l'autre, une question portant sur les nouvelles fonctions et intentions dont le manifeste pourrait se faire l'expression : pour aborder ces deux aspects de l'évolution du manifeste, nous partirons d'un examen des enjeux du Marathon en tant que cadre événementiel à valeur manifestaire, « déclaration de volonté artistique et d'optimisme retrouvés/3 » émanant d'un commissaire d'exposition et d'une galerie d'art. Ensuite, nous aborderons de plus près les manifestes du Marathon, en mettant en exergue quelques-unes des lignes de force qui se dessinent au travers de pratiques discursives très hétérogènes.

En dépit d'un retour d'intérêt critique récent pour le genre/4, le manifeste artistique contemporain reste un terrain d'étude encore flou : par le biais du cas du Marathon, cette étude se propose moins de trouver des réponses que de soulever des questions et des pistes d'analyse pour aborder toutes ces nouvelles pratiques qui, de nos jours, ne cessent de redessiner le visage et de retravailler les fonctions du manifeste.

Quelques considérations autour du cadre

Organisé par Hans Ulrich Obrist et Julia Peyton-Jones dans un pavillon temporaire signé par Frank Gehry, le « Serpentine Gallery Manifesto Marathon » est le fruit de la collaboration (« I + I = III »/5) d'un commissaire et d'une institution qui occupent une position privilégiée dans le champ artistique contemporain.

Co-directeur de la galerie depuis 2006, Hans Ulrich Obrist, *alias* HUO, est souvent considéré comme l'un des ambassadeurs d'une nouvelle figure de commissaire d'exposition hyperactif et cosmopolite, « producteur de sphères sociales/6 », aussi mondain que médiatisé ; à tel point qu'en 2009 *Art Review* l'a élu personnage le plus influent du monde de l'art contemporain de l'année/7, tandis qu'en 2013 *Libération* a pu le comparer à une « pop star/8 ». Si l'activité promotionnelle fébrile orchestrée par Filippo Tommaso Marinetti autour du futurisme lui avait valu le sobriquet de « caféine d'Europe », Obrist pourrait être considéré comme son digne héritier à l'échelle d'un monde globalisé. Depuis 2000 la Serpentine Gallery promeut, quant à elle, la construction d'une série de pavillons temporaires qui enregistrent chaque année un succès public remarquable : en 2013, le seul *Cloud Pavilion*

de Sou Fujimoto a attiré une moyenne de 1488 visiteurs par jour⁹. Soixante-sixième dans la liste des cent lieux d'art les plus visités au monde dressée en 2013 par *The Art Newspaper*, la galerie est une vitrine centrale de la scène artistique londonienne.

Le « Manifesto Marathon » tire profit du capital symbolique mis à sa disposition par son commissaire et par son cadre institutionnel pour prendre à contre-pied l'idée largement plébiscitée de la mort du manifeste. Ainsi, le manifeste-pamphlet qui ouvre la manifestation oscille entre proposition expérimentale, constat et souhait : le retour du manifeste est tour à tour une tendance que l'on enregistre¹⁰, un événement que l'on annonce comme imminent et un phénomène que l'on provoque dans les faits à l'échelle du marathon. Nouvelle confirmation, si besoin est, de la vocation performative forte de la langue manifestataire : langue qui fait le monde en même temps qu'elle le dit. À la fois manifeste, appel à contribution, cadre événementiel et discursif, le statut de ce texte programmatique s'avère cependant ambigu. Si d'une part il façonne une nouvelle forme de manifestation-manifeste définissant *a priori* l'appartenance de tous les textes et performances du marathon au champ sémantique du « manifestataire¹¹ », d'autre part il les qualifie aussi comme autant de réponses à une invitation s'apparentant à une commande.

Or, en tant que parole prétendument spontanée et texte de crise, le manifeste semblerait exclure le fait de pouvoir être commandité : le non-manifeste que John Cage envoie à Julian Beck et Judith Malina en réponse à leur demande d'un manifeste pour le Living Theater (1952) en témoigne bien¹². Qui plus est, la provenance de cette invitation d'une galerie d'art pourrait presque rendre suspect le Marathon, suggérant la possibilité que le paradoxe « institutionnel »¹³ du manifeste se renverse dans un exercice de style exécuté selon les règles d'une subversion subventionnée, par un artiste opportuniste renégociant sans cesse sa posture au sein et vis-à-vis de l'institution.

Tino Sehgal souligne ce paradoxe lorsqu'il dit, au sujet de la proposition d'Obrist : « [...] J'ai pensé que l'idée de ressusciter le manifeste était rétrograde. Mais, d'autre part, j'ai trouvé plutôt marrant le fait que vous, un commissaire, invitiez des artistes à produire un manifeste, ce qui est très dialogique, très 21^e siècle. Imaginez un directeur de musée qui dirait aux Dadaïstes : "Maintenant vous venez et vous pondez votre manifeste !" »¹⁴.

De même, la logique de la distinction qui présidait au fonctionnement du genre au tournant du 20^e siècle semblerait proscrire la structure cumulative et l'enchaînement discursif du marathon et de l'anthologie de documents classés par ordre alphabétique. « Les manifestes, en se cumulant, se détruisent les uns les autres¹⁵ », remarquait

manifestos », *The Independent*, 19 octobre 2008.

¹¹ À partir des années 1980, la critique parle de textes « Manifestantische » et « Proklamatorischen » (Hubert Van den Berg, Ralf Grüttmeier, *Manifeste: Intentionalität*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998, p. 197), de « textes à fonction manifestataire » (Claude Abastado « Introduction à l'analyse des manifestes », *Littérature* n° 39, octobre 1980, p. 4), d'« activité manifestataire » (Marcel Burger, *Les Manifestes: paroles de combat. De Marx à Breton*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2002).

¹² Reproduit dans Martin Puchner, « Manifesto = Theatre », dans Julia Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist (sld), *op. cit.*, p. 25.

¹³ « La situation manifestataire est, par nature, précaire. La réussite transforme la marginalité en norme, institue une nouvelle orthodoxie ». Claude Abastado, « Introduction à l'analyse des manifestes », *op. cit.*, p. 6.

¹⁴ Tino Sehgal, « Tino Sehgal in conversation with Obrist », dans Julia Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist (sld), *op. cit.*, p. 182.

/15 Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori (sld), *Archivi del futurismo*, Rome, De Luca, vol. 1, 1958, p. 295.

/16 TED (Technology, Entertainment and Design) désigne une série de conférences organisées à partir de 1984 pour diffuser des « idées qui valent la peine d'être diffusées ».

/17 Jeanne Demers, Line McMurray, *L'Enjeu du manifeste/Le manifeste en jeu*, Montréal, Le Préambule, 1986. Marcel Burger, *op. cit.*, p. 229-233. Filippo Tommaso Marinetti, lettre du 14 février 1912, dans Giovanni Lugaresi (sld), *Lettere ruggenti a F. Baillia Pratella*, Milan, Quaderni dell'Osservatore, 1969, p. 31.

/18 Nicolas Bourriaud, « Altermodern », dans Julia Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist (sld), *op. cit.*, p. 50-51. Collectif, *Altermodern*, catalogue de la Tate Triennial (Tate Britain, Londres, 3 février – 26 avril 2009), Londres, Tate, 2009.

/19 James Meyer, « A Rash of Names », dans Katia Schneller, Vanessa Theodoropoulou (sld), *Au nom de l'art. Enquête sur le statut ambigu des appellations artistiques de 1945 à nos jours*, Paris, Sorbonne, 2013.

Marinetti, au début du 20^e siècle. De ce point de vue, ce marathon manifestaire trouverait des racines plus proches dans la tradition de parrhèsia individuelle du *Speakers'Corner* et dans la « propagation d'idées » des conférences TED/**16**, que dans les manifestes avant-gardistes.

Bien plus que de simples détails, ces caractéristiques relevant du cadre de présentation demandent de reconsidérer le statut des manifestes du marathon : la présence d'une commande manifestaire et d'un cadre performatif événementiel suffit pour que l'attirail conceptuel développé pour encadrer les formes et les fonctions du manifeste d'avant-garde s'avère inadapté à décrire ces nouveaux manifestes à la fois complètement libres et « à la carte ». Plus de logiques positionnelles, plus de manifestes d'imposition ou d'opposition, plus de manifestes de fondation ou de dissolution, plus de techniques typographiques pour assurer une « lecture sans lunettes/**17** » ; plus de manifestes de fondation de groupe, plus de manifestes techniques façonnant la réception d'œuvres nouvelles ni, à proprement parler, de manifestes singuliers sanctionnant la construction identitaire de l'homme en artiste.

À leur place, une kyrielle de performances et de textes oscillant entre élans manifestaires et retours réflexifs, expérimentations de nouveaux formats et détournements d'anciens : autant de propositions radicalement singulières, dont il serait difficile de saisir un point commun, si ce n'est la référence imaginaire, voire mythographique, au manifeste d'antan et le cadre d'une exposition-manifestation qui se veut espace discursif et médium critique à part entière : de l'exposition comme événement rituel de masse à l'exposition comme manifeste, dont les manifestes seraient les œuvres ?

Alter-manifestes

Le manifeste « Altermodern » présenté par Nicolas Bourriaud lors du Marathon est un exemple de cet usage du manifeste comme cadre conceptuel pour une exposition : un an plus tard, ce texte sera republié comme manifeste de la quatrième Tate Triennial de Londres. Nicolas Bourriaud y affirme l'idée d'une sortie de l'impasse du postmodernisme, restituant au manifeste sa valeur primaire de texte de crise et d'un renouveau nécessaire : « Beaucoup de signes suggèrent que la période historique définie par le postmodernisme est en train de toucher à sa fin [...]. Les temps paraissent propices pour la recomposition d'une modernité dans le présent, reconfigurée en accord avec le contexte spécifique dans lequel nous vivons – l'âge de la globalisation – compris dans ses aspects

économiques, politiques et culturels: une altermodernité/18. ». « Succesfull name/19 » de la mouvance sans programme qu'est l'esthétique relationnelle, Bourriaud a déjà été l'auteur, en 2000, d'un « Petit manifeste sémionaute/20 »: un manifeste s'apparentant à un essai critique, qui brossait les contours d'une utopie faible, construite dans les interstices du quotidien par un artiste « *Homo Viator* [...] dont le passage à travers les signes et les formats renvoie à l'expérience contemporaine de la mobilité ». C'est toutefois avec « Altermodern » que Bourriaud façonne une nouvelle forme d'exposition « à manifeste » articulée comme un « monde conceptuel/21 »: à partir de ce nouveau terme « Altermodern », le manifeste définit à la fois des frontières et des territoires, introduisant une dynamique de tensions spécifiques entre la « thèse » chapeautant la manifestation et les œuvres qui, tout en faisant résistance, y répondent/22. Écrit par un commissaire d'exposition qui, par définition, entretient avec les artistes des rapports non exclusifs, ce manifeste utilisé comme cadre pour une « exposition-monde » suggérerait, à l'image du manifeste d'Obrist, la possibilité d'esquisser un parallèle entre les commissaires d'exposition contemporains et les « personnages doubles » des avant-gardes: à la fois théoriciens et « imprésarios » des arts, dans une époque où l'exposition réclame de plus en plus un rôle critique et un auteur, pendant que le groupe laisse souvent sa place au « dispositif », à la « collaboration » et au « projet » (de résidence, d'exposition) comme plateformes mobiles de conceptualisation/23 et de rencontre dialogique de positions et de pratiques individuelles.

Cet usage du manifeste en tant que cadre s'inscrit, semble-t-il, dans un basculement institutionnel plus large de cette pratique, confirmé par l'essor récent du terme et du format manifestaires auprès des institutions et des médiateurs artistiques: dans des textes rédigés par des musées ou par des commissaires/24, dans des titres d'expositions, dans des anthologies, dans des revues/25. S'agit-il d'une réification nostalgique et neutralisante du manifeste ou bien de sa métamorphose productive au sein d'un champ artistique dont les règles ont sensiblement changé? Pour élaborer une hypothèse sur la valeur de ces formes impliquant la participation d'une institution, il serait nécessaire d'examiner plus en détail le panorama institutionnel et la chaîne de production de la valeur symbolique et marchande extrêmement complexes de l'art actuel. Toujours est-il qu'au fil de ces nouveaux formats, le champ d'application de la notion de manifeste se dilue. Le manifeste se recycle et emprunte des formes et des canaux inédits, le long du seuil où le mot et la chose, la définition et son champ d'application/26 renégocient leurs rapports: manifeste

/20 Nicolas Bourriaud, « Petit manifeste sémionaute », *Technikart*, n° 47, novembre 2000, p. 34.

/21 Voir la section « Explore Altermodern » du site internet de la manifestation [<http://www2.tate.org.uk/altermodern/explore.shtm>], consulté le 27 septembre 2014.

/22 « En général, il y a deux processus parallèles, comme c'était le cas pour l'exposition "Altermodern": l'élaboration du cadre théorique qui va rassembler les œuvres, puis leur résistance à ce traitement ». « Entretien avec Nicolas Bourriaud », dans Katia Schneller, Vanessa Theodoropoulou (sld), *op. cit.*, p. 128.

/23 « J'ai tendance à penser qu'il faut faire des arrêts sur image et opérer des regroupements, même arbitraires, même très ponctuels [...]. Aujourd'hui, ces "tendances" ne font qu'alimenter une médiasphère avide de petites nouveautés », *ibid.*, p. 129.

/24 « A Manifesto for Museums », texte signé par un comité de Directeurs des Musées Nationaux du Royaume-Uni, mars 2004, [www.nationalmuseums.org.uk]. Philippe Vergne, « MoCA's manifesto on contemporary art », 7 juillet 2014. Kathleen McLean, « Manifesto

for the (r)Evolution of Museum Exhibitions », 25 mars 2009, [www.ind-x.org].

/25 *Manifeste*, catalogue de l'exposition, 18 juin – septembre 1992, Paris, Centre Pompidou, 1992. *Manifeste II. Une histoire parallèle (1960-1990)*, catalogue de l'exposition, 23 septembre – 13 décembre 1993, Paris, Centre Pompidou, 1993. *ManiFeste 2014*, 11 juin – 10 juillet 2014, Paris, Ircam, 2014. Collectif, *Icon n° 50, The Manifesto issue*, Londres, 2007.

/26 « Dans les processus historiques, la chose est souvent indépendante du mot, et la perception est un facteur essentiel dans la genèse des classements des phénomènes intellectuels et sociaux ». Anna Boschetti, « La notion de manifeste », *Francofonia*, n° 59, automne 2010, p. 13.

/27 Melissa Gronlund, « The Manifesto : What's in it for us ? », dans Julia Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist (sld), *op. cit.*, p. 13.

/28 Hans Ulrich Obrist, « Manifestos for the Future », *e-flux*, 2010, [www.e-flux.com/journal/manifestos-for-the-future/], consulté le 24 septembre 2014.

/29 « Entretien avec Nicolas Bourriaud », dans Katia Schneller, Vanessa Theodoropoulou (sld), *op. cit.*, p. 130.

comme titre, comme pratique discursive, comme fonction historicisante, comme performance, comme exposition et manifestation, manifeste comme œuvre.

Ces nouveaux formats qui relancent l'actualité du manifeste du côté des institutions et des médiateurs artistiques paraissent dessiner une parabole du manifeste, de geste agonique répondant à un besoin de légitimation médiatique des artistes, à indice diagnostique d'une époque de l'art qui aurait besoin, envie, voire nostalgie, des manifestes et des prises de positions manifestaires. De ce point de vue, l'idée même d'un marathon promu par une galerie pour stimuler des manifestes semble indiquer davantage « le besoin d'un manifeste qu'un manifeste jaillissant d'un “besoin”/27 » : comme l'affirme Obrist au titre de son double rôle d'auteur et d'instigateur de manifestes, « [...] on dirait qu'il y a un désir urgent d'un changement radical qui nous permette de proposer une nouvelle situation, de nommer le commencement d'une possibilité au lieu de regarder toujours en arrière/28 ».

Cette exigence de tourner la page se trouve aussi au centre du manifeste de Bourriaud, dont l'enjeu est d'abandonner « une énième nostalgie du modernisme du 20^e siècle », afin de « poser la question, de manière complètement décomplexée, de la possibilité de l'émergence d'une nouvelle modernité aujourd'hui » ; une modernité « planétaire », libérée de l'« intimidation systématique » du préfixe post-, « qui nous place en position de banlieusards de l'histoire/29 ».

Conditio sine qua non de ces appels au renouveau, cette exigence d'une réélaboration de l'héritage, de la posture et de la conception de l'histoire modernes façonne de manière profonde la plupart des formes manifestaires contemporaines. Ainsi, la langue des manifestes avant-gardistes était une flèche au sein d'une conception temporelle qui faisait du futur le barème axiologique pour mesurer le présent et de l'histoire, par le biais de sa négation, son principe d'explication. Le manifeste contemporain, tout au contraire, devient souvent un laboratoire pour problématiser le régime d'historicité/30 de l'art contemporain et élaborer des hypothèses d'articulation entre passé, présent et futur, héritage moderniste, postmodernisme et tout ce qui va, peut-être, le suivre/31.

Ce n'est pas un hasard si cette question du temps revient si souvent dans les manifestes du Marathon : Athanasios Argianas transpose en chanson l'idée que le temps n'est pas une durée rectiligne reliant l'individu à son futur, Vivienne Westwood lutte contre le pirate Progrès, Terence Koh adresse une lettre à « Mrs. Future », Pablo Léon de la Barra et Mathieu Copeland réclament *now* une révolution inscrite dans une conception circulaire du temps, tandis que Gustav Metzger

scande le marathon par la projection, toutes les vingt minutes, d'un manifeste ancien tiré des archives de Jonas Mekas. Contrepoints temporels rythmant à l'encre rouge les pages d'un manifeste contemporain éternellement au miroir de soi-même.

Rétro-manifestes

Au cours du Marathon, Marina Abramovic dresse une table des lois disciplinant la vie de l'artiste selon un pacte autobiographique problématique, prescrivant des règles que l'artiste même n'a pas respecté pendant sa vie; Brian Eno fonde un faux parti politique de la gentillesse; Giles Round et Mark Aerial Waller font partager une soupe; Agnès Varda se déguise en pomme de terre au nom de la décroissance économique; Susan Hefuna délègue sa voix au public; Pier Vittorio Aureli dit « non »; Ekaterina Degot, dit « oui » ou bien, à l'instar de Warhol, « So What? »; Doug Fishbone, Vivienne Westwood, Platform questionnent ces rapports entre création, institutions, médias et marché qui touchent de près l'évolution de la notion même de manifeste.

De par leur hétérogénéité, présenter les cinquante-deux manifestes du Marathon s'avère une entreprise titanesque du point de vue à la fois descriptif et analytique. Ainsi, une fois abandonné le seuil du cadre, le chercheur qui se penche sur les formes discursives et les pratiques d'accumulation des manifestes du Marathon peut parfois avoir l'impression de se confronter avec un objet paradoxal, à la fois vide et redondant.

L'un des points communs entre les prises de position singulières du Marathon s'avère dès lors être leur référence au manifeste d'avant-garde comme horizon imaginaire et mythographique, voire comme hypotexte: chaque auteur, qu'il décide d'écrire un manifeste, de mettre en scène son impossibilité ou de travailler sur son format, semble en effet se confronter au regard individuel qu'il porte sur un manifeste du passé en particulier (c'est le cas de « Black Dada » d'Adam Pendleton) ou sur un certain imaginaire, aussi archétypique qu'artificiel, du manifeste « classique » qui s'est tissé, au fil du temps, au croisement des dynamiques de production et de réception critique. C'est précisément en cela que ces manifestes événementiels s'avèrent être un terrain d'observation privilégié pour questionner le regard que les artistes d'aujourd'hui portent sur leur histoire mais aussi pour souligner, en creux, certains traits de l'âge et de l'art contemporains.

Il s'en suit l'image du manifeste actuel comme d'un genre réflexif, qui tire sa légitimité et ses prolongements d'une problématisation

/30 François Hartog, *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, p. 11-30.

/31 Nicolas Bourriaud, « The Problematic of Time in Contemporary Art », conférence à la Bezalel Academy of Arts and Design, Jérusalem, décembre 2012, [<http://www.maarav.org.il>], consulté le 24 septembre 2014. Hans Ulrich Obrist, *M/M (sld), The Future Will Be...*, Paris, onestar press, 2007.

/32 « La logique manifestaire semble en effet ne pas s'être remise de la torsion imposée par les avant-gardes : on ne lance plus guère de manifestes, on se contente de publier des "œuvres" et de participer à des événements médiatiques. [...] Il faut même attendre, semble-t-il, les crises économiques et sociales des années quatre-vingt-dix pour retrouver des manifestes ordinaires dans l'espace publique ». Marcel Burger, *op. cit.*, p. 13-14.

/33 Ad Reinhardt, « Abstract Art Refuses », dans *Contemporary American Painting*, catalogue de l'exposition, Urbana, University of Illinois, 1952.

/34 Pier Vittorio Aureli, « Architecture Refuses », dans Julia Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist (sld), *op. cit.*, p. 44-45.

/35 *ibid.*, p. 45.

/36 Martin Puchner, « Manifesto = Theater », dans Julia Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist (sld), *op. cit.*, p. 19-20. Alice Kaplan, « Recent theoretical work with pamphlets and manifestoes », *L'Esprit créateur* n° 4, XXIII, hiver 1983, p. 75.

/37 Pier Vittorio Aureli, *op. cit.*, p. 45.

/38 *ibid.*, p. 45.

de son histoire, au carrefour entre passé et présent, archéologie manifestaire et formes typiques de l'art contemporain : de l'intérêt pour les archives aux pratiques d'appropriation, en passant par la citation, la délégation, le détournement et l'engagement faible. Geste d'action et prise de position vis-à-vis du monde, le manifeste artistique du 21^e siècle s'avère être aussi, prioritairement, un objet de réflexion vis-à-vis duquel il faut prendre position, en questionnant la nature de ses outils discursifs aussi bien que la conception du temps et la posture discursive dont il est censé être l'expression. Le manifeste de Pier Vittorio Aureli « Architecture Refuses » est un bon exemple du processus de négociation discursive que la plupart des auteurs du Marathon semble devoir affronter vis-à-vis d'une pratique dont la construction en objet théorique a été profondément marquée par l'histoire et l'échec des avant-gardes/**32**. Le manifeste présenté lors du Marathon par l'architecte italien est en effet la réélaboration contemporaine d'un texte d'Ad Reinhardt de 1952 – « Abstract Art Refuses/**33** » – dont il conserve la structure discursive, une liste de négations censée dessiner, en creux, les contours d'une affirmation : « [...] Pas de complexité, pas des contradictions, pas d'enseignement-de-Las-Vegas, pas de villes collage, pas de diagrammes, pas d'icônes, pas de données, pas de programmes, pas de plans, pas de statistiques [...]/**34** » et ainsi de suite.

Le choix de s'approprier un texte ancien et d'afficher l'intertextualité de son manifeste répond, pour Aureli, à un parti pris précis : si le « fondamentalisme du pluralisme actuel » empêche toute prise de position, l'adoption d'un texte ancien encadre sa « non-action » dans la force d'une tradition et fait de son nihilisme une « stratégie de refus recadrant sans cesse les possibilités d'une potentialité (absolue)/**35** ».

« Architecture Refuses » s'avère donc être un exemple intéressant à bien des égards : d'une part, il incarne l'intertextualité typique de la plupart des manifestes contemporains ; d'autre part, il souligne la circularité du manifeste comme texte qui affecte à la fois son histoire et sa théorie/**36** ; enfin, il illustre la dynamique d'actions et de rétroactions qui caractérise le manifeste actuel entre retours sur les modèles du passé et hypothèses de renouvellement. En effet, le point de départ de la réflexion d'Aureli sur le manifeste est précisément un diagnostic des raisons de sa mort, qu'il explicite dans une note en bas de page : « [...] Les manifestes ont été tués par les manifestes. L'effondrement du manifeste n'a pas été dû au manifeste en soi, mais à son usage compulsif de la part des artistes et des groupes d'artistes. La question est donc la suivante : comment écrire un Manifeste capable d'échapper à cette logique de négation compulsive/**37** ? ».

C'est en réponse à ce dilemme réflexif et médiatique que son manifeste prend appui sur le constat de l'échec du manifeste avant-gardiste, pour récrire rétroactivement l'histoire du texte de Reinhardt – qui passe du statut d'essai pour un catalogue à celui de manifeste – et inscrire une nouvelle forme de résistance et de « non action stratégique » dans un contexte contemporain qui a fait « du débat continu la source de son pouvoir totalitaire/38 ». Cette attitude critique vis-à-vis de la promesse performative du manifeste caractérise la plupart des auteurs du Marathon : ainsi, Giles Round et Mark Aerial Waller parlent d'un « format redondant/39 » et Tom McCarthy d'un format « défunt », « fascinant dans la même manière dont un rouage cassé de vélo fascinait Duchamp/40 ».

La question de l'efficacité supposée ou réelle du manifeste mériterait d'être approfondie de plus près : il est en effet aisé de remarquer que très peu de manifestes ont eu une circulation publique en dehors du Marathon. Si les « Lois du sculpteur » de Gilbert & George/41 ont été largement diffusées depuis 1969 et « An Artist's Life Manifesto » de Marina Abramovic a été présenté au Gala du MOCA de Los Angeles (12 novembre 2011), la plupart des autres manifestes n'a eu aucun retentissement au-delà du cadre du Marathon. Et ce, pour une raison simple : leurs auteurs n'ont plus présenté ces manifestes, choisissant, de fait, de ne pas les faire circuler. Le temps est loin où les futuristes annonçaient, en exergue à leurs tracts, « Envoi gratuit de manifestes futuristes, sur demande/42 ». Ainsi, ces textes conçus pour une exécution événementielle et délivrés de toute attente d'efficacité après le moment de leur lancement sur scène font du rapport entre texte, contexte et intention discursive un dilemme individuel qui relève, pour chaque auteur, d'une prise de position ou bien du maintien des marges d'ambiguïté entre performativité et théâtralité. Comme le remarque bien Puchner, si le discours manifestaire inclut naturellement une composante théâtrale, « la théâtralité est une sorte de spectre qui hante le manifeste, en ce qu'il le menace de réduire en simple acte scénique ses actes de langage/43 ».

L'argument classique d'un manque d'efficacité et d'un anachronisme/44 *vintage* du manifeste – dont l'enregistreur à cassette mis en scène par Nathaniel Mellors/45 reste la meilleure allégorie – se prolonge parfois dans des déclarations sur l'inopportunité, voire l'impossibilité, de la posture discursive publique que le manifeste exige de ses auteurs. « Je ne souhaite pas formuler une déclaration très mâle de mes intentions. Je pense que c'est quelque chose de très 20^e siècle/46 », affirme Tino Sehgal. « Je ne suis pas un homme fait pour les manifestes/47 », lui fait écho Richard Wentworth. « La vraie raison pour laquelle j'ai titré mon manifeste "Manifesto of

/39 Giles Round, Mark Aerial Waller, « Tavernae Specials », dans Julia Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist (sld), *op. cit.*, p. 179.

/40 Tom McCarthy, cité dans Hans Ulrich Obrist, « Manifesto Marathon », dans *ibid.*, p. 7.

/41 Gilbert & George, « The Laws of Sculptors », *Studio International*, mai 1970, p. 218.

/42 Filippo Tommaso Marinetti, « Contro il lusso femminile. Manifesto futurista », Milan, 11 mars 1920, repris dans Luigi Scivo, *Sintesi del Futurismo. Storia e documenti*, Rome, Mario Bulzoni, 1968, n.p.

/43 Martin Puchner, *op. cit.*, p. 30.

/44 « Depuis les années 1970, l'idée même d'avant-garde, ou d'un génie individuel, est devenue suspecte. [...] Le manifeste devient anachronique, une relique d'un purisme assertif en désaccord avec l'esprit du temps ». Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, Londres, Verso, 1998, p. 93.

/45 Nathaniel Mellors, « The Ill-Tempered manifesto or A New Aging Manifesto or The New Old Manifesto », dans Julia Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist (sld), *op. cit.*, p. 148-151.

/46 Tino Sehgal, *op. cit.*, p. 182.

/47 Richard Wentworth, « Da Do Ron Ron », dans Julia Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist (sld), *op. cit.*, p. 220.

/48 Ekaterina Degot, « The Manifesto of Inferiority Complex or a Negative Manifesto of Übercontemporary Art », dans *ibid.*, p. 59.

/49 Ben Vautier, « I don't Know What to Do », dans *ibid.*, p. 209.

/50 Yvonne Rainer, « 1965 », et « 2008 », dans *ibid.*, p. 174-175.

/51 Elizabeth Legge, « Faire de son histoire une boucle (noire) », *Art History*, vol. 32, n° 1, février 2009, p. 144-176. L'auteur remarque que, dans « Lâchez tout », Tzara est casé du côté des écrivains de manifeste ennuyeux et mineurs Marinetti et Bajou. André Breton, « Lâchez tout », *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, 1969, p. 104.

/52 George Maciunas, « Fluxus Manifesto », [ca 1963], « Festum Fluxorum. Fluxus. Musik und Antimusik. Das Instrumentale Theater, Dusseldorf », février 1963, Archiv, Staatsgalerie, Stuttgart, dans Ken Friedman (sld), *Fluxus Reader*, Chichester, Academy Editions, 1998, p. 3.

inferiority complex” est que j’avais honte de me découvrir incapable d’écrire AUCUN manifeste décent /48 », admet Ekaterina Degot. Bien plus qu’une pratique langagière, c’est une posture individuelle univoque et non dialogique que les participants du Marathon semblent ici problématiser : « Je ne sais pas quoi faire », titre Ben Vautier, mais « pour changer l’art, il faut changer l’homme ; pour changer l’homme, il faut changer son ego /49 ». Les formats cumulatifs du Marathon et de l’événement manifestaire pourraient dès lors être considérés comme étant les vecteurs de la négociation d’une collectivité provisoire et chorale, issue de la rencontre d’une série de prises de position singulières ayant dérogé au besoin de s’imposer propre au manifeste d’avant-garde.

Le manifeste contemporain devient aussi un lieu pour reconfirmer, nuancer ou mettre en discussion les positions individuelles du passé : c’est le cas d’Yvonne Rainer, qui, récrivant son manifeste de 1965, revendique le droit de changer d’avis : « 6. Non à l’antihéroïque », devient alors, cinquante ans plus tard, « 6. Je ne comprends pas ce point /50 ». Jadis théâtre rhétorique d’une volonté collective singulière réfractaire à toute hésitation, le manifeste du 21^e siècle ressemble plutôt à un gymnase destiné à l’exercice singulier du doute.

D’ailleurs, à bien y regarder, ces hésitations sur l’actualité et l’opportunité du manifeste traversent le temps, puisque Breton accusait déjà Tzara d’être un simple écrivain de manifestes /51 et, en 1963, Jean-Pierre Wilhelm se demandait, lors du lancement du manifeste Fluxus, « Faut-il lancer un manifeste aujourd’hui ? [...] L’époque des manifestes héroïques est close /52 ». Une déclaration riche en implications car, comme le remarque Puchner, elle suggère la possibilité que le manifeste soit un genre d’autant plus tourné vers son passé qu’il se projette dans le futur et que l’âge d’or des manifestes ait pu se clore bien avant la déclaration d’échec de l’avant-garde /53. Dans cette perspective, c’est toute une histoire à rebours – voire une tradition – du manifeste qui se construirait : une histoire faite de regards en arrière, de prises de distance dubitatives, de citations cachées ou de parodies explicites d’une pratique discursive dont les contours ne cesseraient de se redéfinir au fil du temps.

En conclusion

Si l’appel à participation du Marathon se veut une déclaration d’optimisme retrouvé, dans leur ensemble les manifestes qui y répondent s’avèrent être – Obrist lui-même ne peut que l’avouer – le portrait inversé de leurs antécédents avant-gardistes : des « textes plus

introvertis qu'agressifs, plus réticents que criards, plus individuels que collectifs/54 », plus dubitatifs qu'assertifs ; des textes qui tirent une bonne partie de leur force du cadre événementiel du Marathon. C'est précisément ce caractère faible, dubitatif et autoréférentiel qui est souvent considéré comme la confirmation ultime de la désuétude du manifeste, un genre appartenant au passé dont les actualisations contemporaines ne seraient que les copies ternies. Il n'en reste pas moins que ces avatars hybrides, voire marginaux, du manifeste artistique continuent d'être produits, et moins sporadiquement que l'on a tendance à le croire.

Des événements manifestaires émanant d'une institution aux manifestes événementiels mettant en échec les formes et les postures manifestaires classiques, nous avons formulé à titre heuristique l'hypothèse d'après laquelle ce caractère hybride, ce trait réflexif et cette ambiguïté positionnelle seraient les moteurs d'un renouvellement formel et fonctionnel pour un manifeste artistique tendu entre action et rétroaction, appel au futur et héritage du passé. La galaxie de points de vue croisés des manifestes du Marathon pourrait dès lors être considérée comme un laboratoire de tests – quoique *in vitro* – pour l'élaboration chorale d'une réflexion critique sur les conditions de possibilité d'une prise de position manifestaire, dans un champ artistique dont les règles et les dynamiques d'acquisition de la valeur symbolique et marchande ne cessent d'évoluer : manifestes et prises de position ironiques, dialogiques, dubitatifs, anecdotiques, singuliers, faibles, institutionnalisés, fictionnels, méta-critiques, réifiés, cités, délégués, enregistrés.

Loin de vouloir proposer une solution toute faite, il nous semble que la notion de manifeste rétroactif élaborée par l'architecte Rem Koolhaas/55 pourrait être un bon repère pour réfléchir sur cette dynamique d'actions et rétroactions, allers et retours, performativité et réflexion qui caractérise la plupart des manifestes contemporains. À savoir, la légitimation critique d'un manifeste réflexif qui fait de la problématisation de l'héritage du passé le point de départ pour se situer dans le présent et relancer, ne serait-ce que pour l'espace d'un événement, le débat en avant, proposant une position relative et une perspective possible pour penser à la fois le présent, le futur comme vision multiple et le passé comme « étendue à arpenter », « jardin aux sentiers qui bifurquent ».

Viviana Birolli

/53 Hélène Millot, « Vertus du nombre : les procédés cumulatifs dans la pratique manifestaire (1886-1920) », dans Lise Dumasy, Chantal Massol, *Pamphlet, Utopie, Manifeste, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 231.

/54 Hans Ulrich Obrist, « Manifesto Marathon », dans Julia Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist (sld), *op. cit.*, p. 7.

/55 « Comment écrire un manifeste d'urbanisme pour la fin du XX^e siècle, dans une époque qui a la nausée des manifestes ? Les manifestes pêchent fondamentalement par leur manque de preuves. Le problème de Manhattan se pose en termes exactement inverses : c'est une montagne d'évidences sans manifeste. Face à cette double constatation, le présent ouvrage a été conçu comme le manifeste rétroactif de Manhattan. ». Rem Koolhaas, *New York délire* (1978), Marseille, Parenthèses, 2002, p. 9.

varia