

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

CRITIQUE(S) D'ART : NOUVEAUX CORPUS, NOUVELLES MÉTHODES

SOUS LA DIRECTION
DE MARIE GISPERT ET DE CATHERINE MÉNEUX

LE MANIFESTE AU CRIBLE DE LA BASE DE
DONNÉES MANART : UN DÉFI CRITIQUE POUR
UNE HISTOIRE(S) MULTIPLE(S)

VIVIANA BIROLI

Pour citer cet article

Viviana Birolli, « Le manifeste au crible de la base de données Manart : un défi critique pour une histoire(s) multiple(s) », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, p. 193-208.

LE MANIFESTE AU CRIBLE DE LA BASE DE DONNÉES MANART : UN DÉFI CRITIQUE POUR UNE HISTOIRE(S) MULTIPLE(S) ¹

VIVIANA BIROLLI

Même si je ne le croyais pas, c'est la vérité du fait que je l'ai mis sur le papier – parce que c'est un mensonge que j'ai FIXÉ comme un papillon au chapeau.

Tristan Tzara, *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, 1920 (1921)

« Le manifeste, c'est Protée » : un objet sémiotique complexe

« Le manifeste [...] c'est Protée – changeant, multiforme, insaisissable² » : en 1980, Claude Abastado inaugurerait la période des études critiques consacrées au manifeste par ce constat aux allures d'avertissement aux inconditionnels des cases et des définitions. C'est dire que l'histoire critique du manifeste se déploie depuis le début sous le signe de la complexité, voire d'une ambiguïté définitionnelle et générique radicale³.

Geste linguistique articulant dans le discours le dire et le faire⁴, le manifeste a en effet ceci de particulier que sa spécificité se construit toujours au carrefour entre sa forme discursive et ses retombées pratiques à la fois dans le débat

1 Cet article représente un développement de la présentation du projet Manart réalisée par Viviana Birolli et Audrey Ziane lors de la table ronde *Humanités numériques et critique d'art*, École du Louvre, 17 mai 2017, dans le cadre du colloque international *Une nouvelle histoire de la critique d'art à la lumière des humanités numériques ?*

2 Claude ABASTADO, « Introduction à l'analyse des manifestes », *Littérature*, n° 39, octobre 1980, p. 6.

3 « À l'intersection du littéraire, de l'historique, de l'idéologique et du stratégique, le manifeste littéraire apparaît comme un objet particulièrement malaisé à définir et à identifier : bien que sa qualité de manifeste semble relever de l'évidence intuitive et/ou empirique, il est difficile d'établir selon quels critères un texte peut ou non être qualifié de manifeste, et bien qu'il présente des constantes formelles, discursives et fonctionnelles, on ne peut pas dire pour autant qu'il constitue un genre littéraire » (Hélène MILLOT, *Vertus du nombre : les procédés cumulatifs dans la pratique manifestaire (1886-1920)*, in Lise Dumasy, Chantal Massol, *Pamphlet, Utopie, Manifeste. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 222).

4 *Ibid.*, p. 223.

socio-culturel de l'époque et dans l'histoire. Pour cela, il est le plus souvent lu au prisme de la théorie des actes de langage d'Austin⁵, qui permet de mettre en lumière le caractère performatif fort du geste discursif dont il découle. Précisément puisqu'il est conçu dans le but de « faire date », le manifeste est le théâtre d'une adaptation incessante du discours au contexte socio-économique, culturel et discursif dans lequel il intervient afin d'en modifier les contours. C'est ce caractère multiforme et mobile qui fait de chaque manifeste un bon sismographe de son époque, et du manifeste en général un « objet sémiotique complexe [...] où l'on peut lire la pragmatique d'une société⁶ ».

Ainsi, à bien des égards, le manifeste peut profitablement être appréhendé moins comme un objet à circonscrire que comme un territoire ouvert de conflits qui restituent, dans leur dialectique contradictoire, toute la richesse stratifiée de la modernité⁷. C'est là l'un des constats qui ont façonné Manart, une base de données des manifestes artistiques et littéraires du xx^e siècle qui s'offre comme une plateforme innovante pour parcourir ce territoire tout en mettant en valeur sa complexité : à l'opposé d'une approche essentialiste qui risquerait de figer le manifeste dans un objet aussi réifiant que partiel, la base de données se propose d'offrir une série d'outils pour étudier la pratique manifestaire de manière évolutive et dynamique, en en suivant les évolutions et les métamorphose au fil du temps et des espaces géographiques et culturels.

Parmi les nombreuses approches possibles du manifeste, l'analyse du rapport entre ce dernier et la critique d'art est un axe de recherche particulièrement stimulant en ce qu'il permet de questionner à la fois l'histoire du manifeste et l'histoire de l'art telle qu'elle peut être lue au prisme de ce dernier : comme nous le verrons, au fil du temps les critiques ont été et ne cessent d'être à la fois moteurs de l'écriture d'une histoire de ce genre et acteurs impliqués activement dans le développement et les évolutions de la pratique manifestaire.

Du point de vue d'une étude des logiques d'écriture de l'histoire du manifeste et de sa constitution en objet d'étude, l'ancrage profond du manifeste dans son contexte permet de mettre l'accent sur l'importance de sa réception⁸ comme facteur actif d'écriture d'une histoire du genre : s'il est naturellement

5 John Langshaw AUSTIN, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, édition originale anglaise, *How to do Things with Words*, 1962.

6 Claude ABASTADO, « Introduction à l'analyse des manifestes », *op. cit.* à la note 2.

7 « The history of manifesto represents a history of modernity in a nutshell [...] The genre is an open field of conflict in which different conceptions of modernity are played out against one other, thus manifesting the heterogeneous character of modernity » (Benedikt HJARTARSON, « Myths of rupture. The manifesto and the concept of Avant-Garde », in Ástráður Eysteinnsson, Vivian Liska, *Modernism*, John Benjamins Publishing, 2007, p. 173).

8 Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1972.

manifeste tout ce qui a été écrit et voulu comme tel par son/ses auteur/s⁹, il peut aussi être manifeste tout ce qui a fonctionné *comme un manifeste* – c'est à dire tout ce qui a été lu et interprété comme tel par le public de l'époque ou par les exégètes contemporains. Cette dynamique d'action et rétroaction entre production et réception, intention des auteurs et des exégètes, est active au cœur du geste manifestaire depuis ses débuts : déjà en 1828 Charles Augustin de Sainte-Beuve¹⁰ fait de *Défense et Illustration de la langue française* de Du Bellay, de 1549, l'un des premiers exemples de manifeste relevant du champ littéraire. Entre la production du texte de Du Bellay et sa labellisation tardive, ce sont presque trois siècles qui se sont écoulés. Ainsi, comme le rappelle Anna Boschetti, « L'analyse de la notion de manifeste ne saurait s'en tenir à une approche lexicographique ni partir d'une définition. [...] Il convient de ne pas se borner à prendre en considération les textes présentés explicitement dès leur parution comme manifestes, mais la constellation plus ample des textes qui ont été perçus comme « manifestaires »¹¹. »

La critique d'art se trouve inévitablement au centre de ce questionnement, car ce sont les critiques qui, avec les chercheurs, se situent le plus souvent à l'origine des articles, des anthologies et des recueils documentaires qui constituent les vecteurs les plus puissants d'abord de la constitution *a posteriori* d'un texte en manifeste, puis de sa stabilisation historique sous cette étiquette. Dès lors, une étude du manifeste du point de vue de ses dynamiques de réception critique nous permet aussi de questionner, en filigrane, les mécanismes qui président à l'écriture d'une histoire de l'art avant-gardiste scandée par une série de ruptures successives que, loin de se borner à décrire, le manifeste produit activement dans le langage¹². De cette avant-garde téléologiquement orientée dans le sens d'un progrès élu en loi naturelle de développement de la création, le manifeste a été l'un des outils maître de la construction non seulement de l'histoire, mais aussi du mythe.

Sur un autre plan, historiographique, une étude de cette double dynamique de construction d'une histoire du manifeste nous permet aussi de questionner les évolutions du rôle de la critique et du statut du critique d'art au fil du temps, telles qu'elles peuvent être lues au prisme d'un genre qui a été un lieu privilégié

9 Hubert VAN DER BERG, Ralf GRÜTTEMEIER, *Manifeste: Intentionalität*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998.

10 Charles Augustin de SAINTE-BEUVE, *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVI^e siècle*, Paris, Sautet, 1828, p. 54-58.

11 Anna BOSCHETTI, « La notion de manifeste », in « Les manifestes littéraires au tournant du XXI^{ème} siècle », *Francofonia*, n° 59, Université de Bologne, automne 2010, p. 13-29, ici p. 16.

12 Martin PUCHNER, « Manifesto=Theatre », *Theatre Journal*, vol. 54, n° 3, The Johns Hopkins University Press, octobre 2002, p. 451.

de la rencontre, parfois houleuse, entre artistes et théoriciens, créateurs et imprésarios de l'art, inconditionnels de la modernité et thuriféraires de la tradition. Ce sont là deux approches complémentaires, qui ne font que confirmer le rôle crucial du manifeste dans une étude à la fois des logiques de fonctionnement de l'avant-garde et d'écriture de son histoire. Au travers de l'analyse de ces deux facettes du rapport entre le manifeste et la critique d'art, nous essayerons de montrer en quoi les outils et les méthodes mises à disposition par Manart ouvrent de nouvelles perspectives méthodologiques d'étude du manifeste¹³, qui sont aussi autant de lignes directrices possibles pour esquisser les récits multiples d'une nouvelle histoire de l'art à l'âge des humanités numériques.

Pratiquer un territoire, mettre en branle une définition : la base de données Manart

Depuis sa création en 2012, la base de données Manart (www.basemanart.com) recense les manifestes artistiques et littéraires produits dans tous les domaines de la création et dans le monde entier du début du xx^e siècle à nos jours.

Une base de données impliquant toujours une œuvre de tri et de classification de données, la nature instable et multiforme du manifeste a été depuis le début un écueil et un défi stimulant pour l'équipe du projet¹⁴. Façonnée par la nature spécifique de son objet d'étude, Manart a ainsi été conçue moins pour définir le manifeste comme objet figé que pour en pratiquer l'étendue en tant que territoire discursif multiple. Pour ce faire, la base de données rassemble pour chaque entrée une multiplicité d'informations descriptives et analytiques : du nom du/es auteur/s au support, en passant par la réception critique et éditoriale.

Ce parti pris multifactoriel a permis d'articuler une série d'approches historiographiques aboutissant à relativiser – voire parfois à mettre en question – une partie des acquis consolidés au fil de trente ans de littérature critique sur le manifeste. Les manifestes sont-ils toujours le produit d'un groupe ou d'une collectivité ? Pas nécessairement. S'inscrivent-ils dans le cadre d'un projet et d'un esprit avant-gardiste ? Pas toujours. Sont-ils le fruit d'une intention

13 Voir à ce propos la section du site Internet du projet consacré aux [Premiers résultats](#) des recherches menées par les membres de l'équipe Manart.

14 Le projet Manart est né lors de la journée d'études organisée par Viviana Birolli et Mette Tjell *Le manifeste artistique : un genre collectif à l'ère de la singularité* (EHESS, 5 avril 2012), d'une proposition de Camille Bloomfield. Depuis, Viviana Birolli, Camille Bloomfield, Mette Tjell et Audrey Ziane travaillent à l'enrichissement et au développement de la base de données, qui a reçu le soutien du Labex CAP (2015-2016) ainsi que du laboratoire Pléiade et du projet fédératif « Délivrez-nous du livre ! » de l'Université Paris 13 (Villetaneuse). Voir à ce propos la section [Présentation](#) du site Internet du projet.

programmatische forte, revendiquée explicitement par son/ses auteur/s ? Rien n'est moins certain. Ce sont là autant de questionnements que Manart permet d'investiguer par des approches comparatives, statistiques et diachroniques rendues possibles d'une part par une articulation dynamique entre paramètres quantitatifs et qualitatifs, d'autre part grâce à des techniques de *data-visualisation* ouvrant la voie à de nouveaux récits et *data-storytelling*¹⁵.

Grâce aux approches permises par la base, il est entre autres possible de donner une assise statistique à la double histoire du manifeste que nous venons d'évoquer, telle qu'elle peut être lue du point de vue de ses auteurs et telle qu'elle peut être appréhendée au prisme d'une réception critique et éditoriale qui ne cesse de s'écrire au jour le jour. Ainsi, l'étude menée en 2013 par Camille Bloomfield (fig. 1) et Mette Tjell¹⁶ (fig. 2) questionnait l'histoire du manifeste à l'aune de ce double critère définitionnel et de réception, par une approche comparative entre deux graphiques qui avait permis de mettre en exergue aussi bien les correspondances que les divergences entre deux histoires souvent perçues comme allant de pair. Comme le commentent plus amplement les auteures de cette étude, une approche par la réception met naturellement en évidence des irrégularités plus grandes dans la courbe de l'évolution de fréquence.

C'est toutefois surtout au sujet du destin contemporain du manifeste que les deux graphiques divergent : « Dans la sélection par critère définitoire (sélection restreinte), la courbe était ascendante, laissant croire que l'on publie désormais plus de manifestes qu'au début du xx^e siècle. Dans la sélection par la réception (sélection large), elle était descendante. Ici, l'analyse contrastive a donc surtout permis de ne pas tirer de conclusions trop rapides et faciles à partir d'un seul graphique¹⁷ ».

Le corpus choisi pour cette étude incluait exclusivement les manifestes publiés en France entre 1886 et 2009, mais d'autres délimitations chronologiques ou thématiques du corpus sont aussi possibles.

Manart permet en outre de suivre les canaux et les étapes de la labellisation *a posteriori* d'un texte en manifeste : le rôle majeur joué par les études critiques et les recueils documentaires dans la canonisation et la naturalisation de la

15 Vivien LLOVERIA, « Récits de données ou données en récit ? : Data visualisation et narrativité », in Olaf Avenati, Pierre-Antoine Chardel, (dir.), *Datalogie : formes et imaginaires du numérique*, Edition Loco, 2016, p. 116-123 ; Vivien LLOVERIA, « Data design-moi un mouton. De la data visualisation au data storytelling chez Michael Paukner », *Communication & Organisation*, n° 46, 2014, p. 99-112.

16 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 », in Viviana Birolli, Mette Tjell (dir.), « MANIFESTE/S », *Études littéraires*, vol.44, n° 3, Québec, Université de Laval, 2013, p. 151-163.

17 *Ibid.*, p. 161.

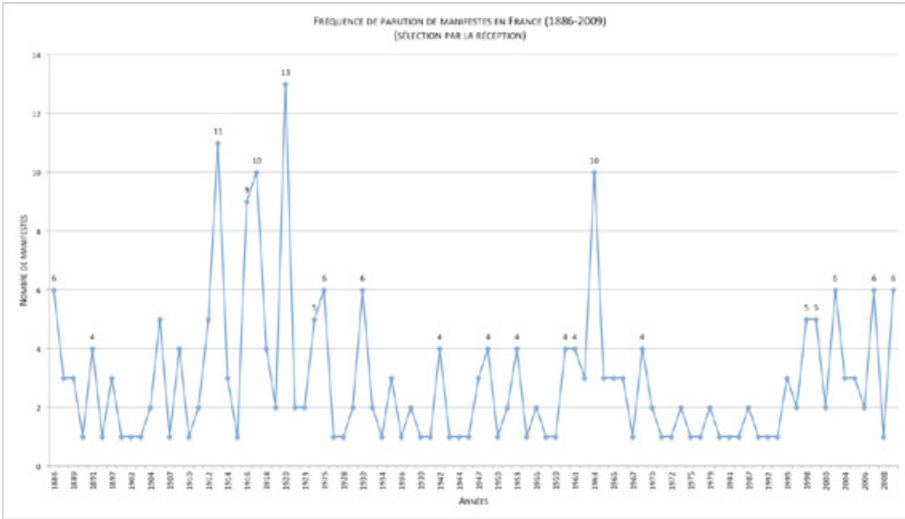


Fig. 1. Fréquence de parution de manifestes en France (1886-2009) [sélection par la réception].

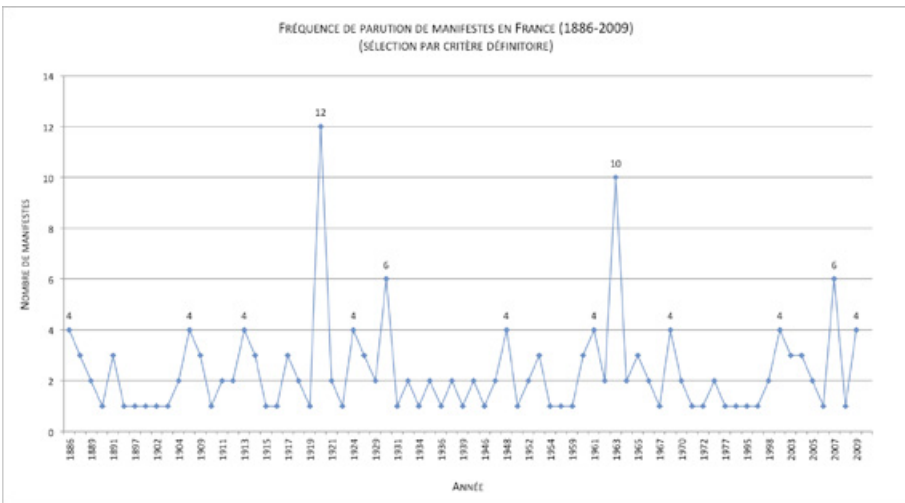


Fig. 2. Fréquence de parution de manifestes en France (1886-2009) [sélection par critère définitif].

perception « manifestaire » d'un texte apparaît avec évidence. Pour ce qui est du manifeste avant-gardiste du xx^e siècle, cette fortune éditoriale s'avère assez régulièrement scandée en deux phases : une première phase de republication de textes dans des recueils orchestrés par les représentants des mouvements à

l'origine des manifestes et des « Ismes¹⁸ » – futuristes, dada, surréalistes¹⁹ – suivie par une phase de récupération critique de textes, dans le cadre d'approches monographiques – anthologies et études consacrées à un mouvement ou à un artiste – ou transversales – anthologies et études consacrées au manifeste, au xx^e siècle, à l'avant-garde²⁰. C'est au cours de cette deuxième phase de récupération critique qu'ont lieu la plupart des glissements catégoriaux et des labellisations tardives de textes en manifestes, en fonction de deux critères dont les contours demeurent volontairement flous : d'une part les caractères formels et discursifs d'un texte, d'autre part son succès critique, le fait d'avoir su marquer une époque et, circulairement, « faire manifeste²¹ ».

Ainsi, si les premiers recueils de manifestes et les premiers textes consacrés aux « Ismes » paraissent déjà au tournant du xx^e siècle²², la période des études critiques consacrées au manifeste s'ouvre seulement au début des années 1980 : c'est à ce moment-là que le manifeste commence à être reconnu en tant qu'objet d'étude littéraire autonome, défini par opposition à la préface, au pamphlet, à

18 Anna BOSCHETTI, *Ismes. Du réalisme au post-modernisme*, Paris, CNRS éditions, 2014.

19 Marinetti édite une anthologie de manifestes futuristes en 1914 (*I manifesti del futurismo*, Florence, Lacerba, 1914) et le premier ouvrage de vulgarisation sur le mouvement en français paraît déjà en 1911 (*Le Futurisme*, Paris, E. Sansot & Cie, 1911). Le premier recueil de manifestes Dada paraît lui aussi très tôt, en 1924 : *Sept manifestes Dada. Quelques dessins de Francis Picabia*, J. Budry, éditions du Diorama, 1924.

20 Bien que la reconstruction exhaustive de la fortune éditoriale de chaque manifeste ne compte pas parmi les objectifs primaires du projet, la base de données Manart prévoit une case où il est possible de noter les republications successives de chaque manifeste. L'appréhension du manifeste du point de vue de sa fortune éditoriale est, avec l'étude de ses évolutions visuelles et typographiques, l'un des axes principaux de développement futur du projet Manart.

21 L'importance de la mise en page et du format éditorial dans la reconnaissance d'un texte comme manifeste est exemplifié par les *5 points pour une architecture nouvelle* de Le Corbusier et Pierre Jeanneret : la première version de ce texte est présentée en 1924, lors d'une lecture inaugurale à la Sorbonne transcrite dans *L'Almanach d'Architecture moderne* l'année suivante, mais c'est seulement à partir d'une édition de 1927 où les indications des auteurs sont insérées dans une liste par points, puis des rééditions des années 1960, que le texte est perçu comme un manifeste (Alfred ROTH, *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, Stuttgart, Akad. Verlag Dr. Fr. Wedekind & Co., 1927). Depuis, ce texte et la Villa Savoye qui en représente la traduction architecturale se disputent le rôle de manifeste à la fois pour leurs traits de nouveauté formelle et leur impact profond sur la prise de conscience de l'avènement d'une nouvelle architecture moderne.

22 Ernest FLORIAN-PARMENTIER, *La littérature et l'époque. Histoire contemporaine des lettres françaises de 1885 à 1914*, Paris, Eugène Figuière et Cie, 1914.

l'appel, au tract, au *statement*²³, etc. Depuis, une série d'études et d'anthologies²⁴ sont venues structurer la chronologie officielle du genre, tantôt consolidant l'identité définitionnelle et formelle du manifeste, tantôt le décloisonnant sur l'axe géographique, disciplinaire ou temporel : au cours de ces opérations critiques, il n'est pas rare que soient résorbés sous l'étiquette manifestaire des textes que leurs auteurs n'avaient pas conçus comme manifestes. Ainsi, l'anthologie *Manifesto. A century of -isms* de Mary Ann Caws rassemble, à côté de textes au caractère manifestaire indubitable, des textes que leurs auteurs n'avaient pas forcément conçus dans un état d'esprit ou selon une volonté manifestaire, entre autres une sélection de calligrammes de Guillaume Apollinaire.

Les contraintes propres au format de ces anthologies ne sont pas sans lien avec les opérations conceptuelles qui en structurent les sommaires : limités en nombre de pages, ces recueils rassemblent, le plus souvent en ordre chronologique ou thématique, une sélection de textes fondée sur des critères explicités la plupart des fois dans l'introduction, véritable espace critique où chaque auteur est appelé à fournir sa propre redéfinition du manifeste. Or, les critères de sélection de ces textes tenus pour « remarquables » présentent toujours une double valeur inclusive et exclusive, car définir ce qui est manifeste équivaut aussi à définir tout ce qui ne l'est pas : chaque anthologie représente dès lors à la fois un nouveau chapitre dans la saga des définitions du manifeste et un exercice critique de délimitation de ses frontières, forcément un peu subjectif.

Par rapport aux approches axiologiques et aux sélections restreintes induites par le format des anthologies papier, la base de données Manart s'offre aux chercheurs moins comme une archive fermée que comme un territoire ouvert à parcourir en fonction des orientations d'étude et des intérêts de recherche²⁵ de

23 Claude ABASTADO, « Introduction à l'analyse des manifestes », *op. cit.* à la note 2 ; Marc ANGENOT, « La parole pamphlétaire », *Études littéraires*, 11, n° 2, août 1978, p. 255-264 ; Jean-Marie GLEIZE, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, n° 39, octobre 1980, p. 13 ; Edward Dickinson BLODGETT, Anthony-George PURDY, *Préfaces et manifestes littéraires/Prefaces and literary manifestoes*, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, 1990, p. IX. Abastado met toutefois en garde sur la fragilité de ces distinctions : « Les distinctions entre manifeste, proclamation, appel, adresse, préface, déclaration sont fragiles ; les circonstances historiques et la réception des textes, la manière dont ils sont entendus, lus, interprétés, entraînent des glissements de qualifications » ; Claude ABASTADO, *op. cit.* à la note 2, p. 4.

24 Mary Ann CAWS, *Manifesto. A century of isms*, Londres, Lincoln, University of Nebraska Press, 2001 ; Alex DANCHEV, *100 Artists' Manifestos. From the Futurists to the Stuckists*. Penguin Modern Classics, 2011 ; Antje KRAMER, *Les grands manifestes de l'art des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Éditions Beaux-Arts, 2011 ; Ulrich CONRADS, *Programmes et manifestes de l'architecture du XX^e siècle*, Paris, La Villette, 1991, édition originale allemande, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, 1964.

25 Voir à ce propos la section [Protocole](#) du site Internet du projet Manart.

chaque usager. Du point de vue épistémologique, ce type de dispositif s'adapte beaucoup plus naturellement à une logique pragmatique de la « généralité²⁶ » qui, « indistinctement phénomène de production et de réception textuelle », semble offrir une alternative aux approches génériques idéal-typiques mises à mal par le caractère métamorphique du manifeste. De l'anthologie à la base de données, on passe ainsi d'un processus d'édition orienté à une éditorialisation ouverte²⁷ qui laisse à chaque chercheur la liberté de façonner son propre corpus et d'y frayer un chemin individuel, en fonction d'une série de paramètres disciplinaires, linguistiques, chronologiques, d'auteur, de support, de reconnaissance critique, etc. qui peuvent être sélectionnés comme autant de clefs de recherche dans le moteur de la base (fig. 3).

Cette possibilité de délimiter de nouveaux corpus contribue à dynamiser le domaine des études sur le manifeste, en ce qu'elle favorise des lectures transversales et des rapprochements inédits entre textes éloignés dans l'espace et dans le temps.

Les manifestes du XXI^e siècle au prisme de la base Manart : un défi critique

L'impact des évaluations critiques apparaît avec évidence si l'on se penche sur les développements du manifeste après sa « mort », proclamée aux années 1980 de manière solidaire – à la fois symptôme et sceau – de la mort des avant-gardes²⁸, mais aussi de leur reconnaissance critique et du début de leur mythe.

26 Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989, p. 79-82.

27 À ce propos voir Viviana BIROLLI, Mette TJELL, « Le patrimoine au prisme des anthologies et des bases de données. L'exemple des manifestes artistiques », in *Vers une épistémè numérique ?*, Actes du 19^e colloque CIDE, Europa, 2016, p. 87-100.

28 François NOUDELMANN, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000 ; Jean-Marie GLEIZE, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *op. cit.* à la note 23, p. 13.

Si récemment une partie des études critiques ont fait état du fait que, en dépit de cette mort, des manifestes n'ont jamais cessé de paraître²⁹, rares sont les études et les anthologies qui se penchent sur la valeur des manifestes du XXI^e siècle, dont les formes métamorphosées – de la performance au pastiche de citations – mettent à l'épreuve le cadre définitionnel et catégoriel développé autour du manifeste avant-gardiste.

Le dispositif Manart s'offre comme un outil efficace pour investiguer ces nouveaux corpus : ainsi, une étude des manifestes publiés à partir de la première décennie du XXI^e siècle permet non seulement de donner une assise statistique au retour d'intérêt récent pour cette pratique discursive, mais aussi de rendre lisibles les principales évolutions des manifestes contemporains en termes de distribution géographique (avant tout les pays anglophones), de format (conférence, exposition, performance, œuvre d'art), de canaux de diffusion (Internet tout d'abord), de statut d'auteur (manifestes au singulier, collectivités éphémères, manifestes sur commande), mais aussi de valeur (manifestes détournés ? recyclés ?). Au fil de ces recherches, c'est le portrait d'un nouveau manifeste qui est esquissé, contredisant en partie le cadre définitionnel brossé autour du manifeste jusqu'à présent : comme l'affirme Beatriz Colomina, « New media = New manifestos. But they may no longer look like manifestos³⁰ ». Le périmètre d'analyse de ces nouvelles formes manifestaires reste encore tout à tracer.

L'organisation horizontale des données de la base risque en revanche d'aplatir les hiérarchies de valeurs qui structurent traditionnellement l'histoire du manifeste : Manart tend par exemple à effacer les rapports intertextuels – entre reconnaissance et refus des Pères – qui lient les manifestes des années 1960 à leurs antécédents avant-gardistes. Il est toutefois impossible d'appréhender les évolutions et les formats atypiques des manifestes contemporains si l'on ne tient pas compte de la double dynamique d'hommage et détournement, renouvellement et recyclage³¹, tradition et trahison, qui depuis la seconde moitié du XX^e siècle lie le plus souvent les manifestes à une mythographie, encore plus qu'à une histoire, du manifeste d'avant-garde.

29 Anna BOSCHETTI, « La notion de manifeste », *op. cit.* à la note 9 ; Anne LARUE, *L'art qui manifeste*, Université Paris 13, Centre d'études des Nouveaux Espaces littéraires, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 13-17 ; Luca SOMIGLI, *Legitimizing the artist: manifesto writing and European modernism, 1885-1915*, Toronto, Buffalo, University of Toronto Press, 2003, p. 22.

30 Beatriz COLOMINA, *Manifesto Architecture: The Ghost of Mies*, Critical Spatial Practice 3, Berlin, Sternberg Press, 2014.

31 Sophie DUBOIS, « Le manifeste récupéré : réduire, réutiliser et recycler Refus global », in Viviana Birolli, Mette Tjell., *op. cit.* à la note 16, 2013, p. 83-94.

Libérée de la contrainte d'une organisation critique préliminaire propre à l'anthologie, la base de données propose ainsi, de par la structure non hiérarchique et horizontale de ses données, de nouveaux défis critiques, questionnant de près les critères adoptés par chaque chercheur dans le processus de lecture de chaque sélection et visualisation de données. Comme n'importe quel geste de lecture, toute interprétation de données interpelle dès lors une réflexion épistémologique et herméneutique attentive : voici que la subjectivité de tout *data-storytelling* vient contrebalancer la neutralité et l'objectivité que tendent à dégager le dispositif de la base de données et les data-visualisations, ramenant l'activité de sélection et de vérification critique au cœur du processus de recherche dans le domaine des humanités numériques.

Si, comme le rappelle Hanna Arendt, « toute sélection de matériel est en un sens une intervention dans l'histoire, et tous les critères de sélection placent le cours historique des événements dans certaines conditions dont l'homme est l'auteur³² », le processus à la fois inclusif et exclusif de constitution de nouveaux corpus manifestaires ne cesse de contribuer à façonner non seulement l'histoire du genre manifestaire, mais aussi l'articulation d'une mythographie de l'avant-garde³³ incluant tout autant son âge d'or que la mise en scène de sa mort³⁴ et de son éventuel retour, soit-il héroïque ou dérisoire.

Ainsi, les approches rendues possibles par Manart s'offrent aux chercheurs comme des défis critiques questionnant les structures catégoriales et idéaltypiques qui ont façonné l'histoire des « -ismes » avant-gardistes, mais aussi comme des outils pour investiguer toute une série de formes atypiques du manifeste, dont dépendent en grande partie la reconnaissance et la légitimation de tous ces manifestes contemporains qui, bien que détournés, ne cessent de nous interroger.

32 Hanna ARENDT, « Le concept d'histoire », *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 68.

33 Pour un examen de l'émergence *a posteriori* et de la fortune critique de la notion d'avant-garde, voir Natalia SMOLIANSKAÏA, « Le Temps des avant-gardes : l'histoire de l'art à l'âge de sa mondialisation », *Critique d'art*, n° 41, Printemps/été 2013. <http://journals.openedition.org/critiquedart/8309> [consulté le 7 février 2018] ; Hal FOSTER, *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.

34 Hubert VAN DEN BERG, « Life and Death of the Avant-garde on the Battlefield of Rhetoric », *Forum*, University of Edinburgh, n° 1, 2005 ; pour Jean-Pierre Cometti : « Entre la vision de l'histoire qui sous-tend celle des avant-gardes et le type d'historicité dans lequel la postmodernité tend à les enfermer, il y a toute la distance qui sépare une « fin » qui aurait dû avoir valeur de « commencement » et une « fin » qui perpétue sur un mode posthistorique les épisodes qui en furent constitutifs » (Jean-Pierre COMETTI, « Que signifie la « fin des avant-gardes » ? », in Esteban Buch, Denys Riout, Philippe Roussin (dir.), *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes*, Paris, Enquête, EHESS, 2011, p. 220).

Les critiques, les manifestes et la base de données : approches historiographiques

Du point de vue historiographique, les approches diachroniques et à large spectre rendues possibles par Manart permettent d'esquisser des pistes pour lire, en filigrane, les évolutions du statut et du rôle du critique d'art au fil du temps.

Ainsi, la préhistoire du manifeste nous ramène à la recherche des sources pré-manifestaires du genre³⁵, lorsque le manifeste dialogue ou se heurte avec la préface et participe à la construction du discours critique par « filiation », entre libelles politiques, traités de peinture, écrits programmatiques et proclamations manifestaires. Auguste Jal avec sa préface-manifeste prenant le parti de Géricault au Salon de 1819³⁶; Adolphe Thiers avec son article paru dans *Le Constitutionnel*, *Le Globe* et *La Revue Européenne* en 1824, déclarant sa « guerre à l'immobilisme » par un soutien affiché à Delacroix³⁷; Jules François Félix Husson (dit Champfleury) avec sa « Lettre à Georges Sand » de 1855, dans laquelle il qualifie de « manifeste » le texte de Gustave Courbet publié comme introduction au catalogue du Pavillon du Réalisme. Ce sont là autant d'exemples du rôle du manifeste dans la prise de conscience de la spécificité du registre du discours critique au XIX^e siècle, à une époque où les prises de position contestataires se taillent une place dans le discours artistique et où le critique commence, avec Champfleury, à agir en promoteur et impresario d'artistes aussi marginaux que téméraires.

Quinze ans plus tard, en 1870, Littré enregistre pour la première fois dans son dictionnaire le passage « par extension » du manifeste du domaine institutionnel et politique au domaine culturel³⁸. Lorsque, le 18 septembre 1886, paraît à la une du *Figaro* « Le symbolisme » de Jean Moréas, ce texte sera immédiatement perçu comme un manifeste alors que cette mention n'apparaissait ni dans le titre ni dans le corps du texte : les nouvelles logiques de cumulation collective du capital symbolique dans un champ culturel à l'autonomisation croissante rendaient enfin possible de penser l'avènement du manifeste moderne.

35 Audrey ZIANE, *Les manifestes artistiques : archéologie d'un genre*, de Jacques-Louis David à Gustave Courbet, thèse en préparation à l'Université Aix-Marseille, sous la direction de Rossella Froissart. Voir aussi Audrey ZIANE, « De la critique manifeste aux manifestes contre la critique : Charles Farcy et *Le Journal des Artistes* (1827-1841), un combat contre le romantisme », in Lucie Lachenal, Catherine Méneux (dir.), *La critique d'art, de la Révolution à la Monarchie de juillet*, Paris, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne - HICSA, 2015, p. 158-175.

36 Auguste JAL, *L'Ombre de Diderot et Le Bossu du Marais ; Dialogue critique sur le Salon de 1819*, Paris, Corréard.

37 Adolphe THIERS, *Salon de mil huit cent vingt-quatre, ou Collection des articles insérés au Constitutionnel, sur l'exposition de cette année*, 1824, p. 1.

38 Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Hachette, Paris, 1874, t. 3, p. 425.

À l'époque des avant-gardes historiques du premier tiers du xx^e siècle, le rapport entre le manifeste et la critique se complexifie à l'aune de ces évolutions des cadres socio-économiques et des dynamiques d'acquisition de la valeur symbolique et marchande dans les différents pays qui voient l'émergence des premiers « Ismes » – le futurisme italien en 1909, puis le vorticisme anglais, Dada, le surréalisme, etc. Tribune discursive privilégiée pour la mise en accusation de la société bourgeoise et du système des arts dans son ensemble, le manifeste avant-gardiste ne peut évidemment pas s'exempter de s'en prendre aux critiques d'art : « Foin des archéologues atteints de nécrophilie chronique ! Foin des critiques, proxénètes complaisants³⁹ ! », s'exclame ainsi Umberto Boccioni dans son *Manifesto dei pittori futuristi* (11 février 1910), qui établit le refus des critiques d'art « inutiles et nocifs » au cinquième rang des huit points programmatiques de la peinture futuriste. Les Dadaïstes, eux, ne sont pas en reste dans cette critique de la critique : « inutile » pour Tristan Tzara (*Manifeste Dada 1918*), le critique d'art se montre en plumitif corrompu et connivent dans le portrait qu'en dresse Raoul Hausmann dans son photomontage *Der Kunstkritiker*⁴⁰.

En même temps, les manifestes sont aussi la tribune d'expression principale de ces « hommes doubles » qui jouent un rôle de premier plan dans l'émergence, sur la scène artistique européenne au tournant entre xix^e et xx^e siècle, de premiers « Ismes » littéraires et artistiques : à la fois hommes de lettres et communicateurs, à mi-chemin entre création et entrepreneuriat artistique, des figures comme Filippo Tommaso Marinetti et Tristan Tzara sont le reflet d'une autonomisation croissante du champ artistique et culturel⁴¹, marqué par de nouvelles logiques compétitives d'acquisition de la valeur symbolique et marchande au sein desquelles les groupements d'artistes deviennent des collecteurs de capital symbolique, et les stratégies de communication prennent une importance inédite dans le domaine des arts. C'est dans ce contexte d'essor exceptionnel de la presse⁴² et de réorganisation profonde des institutions et du marché de l'art qu'émergent ces figures d'hommes de lettres engagés et groupés dans la promotion de mouvements artistiques militants aspirant à un art total, s'emparant de tous les médias et fusionnant l'art et la vie dans un seul et même geste politique, ne serait-ce que par son existence en régime de visibilité

39 Umberto BOCCIONI, « Manifesto dei pittori futuristi », in Viviana Birolli, *Manifesti del futurismo*, Milan, Abscondita, 2008, p. 27-29.

40 Raoul Hausmann, *Der Kunstkritiker*, 1919-1920, photomontage et collage avec encre de chine et crayon sur affiche, 31,8 × 25,4 cm, Londres, Tate Modern.

41 Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.

42 Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY, Alain VAILLANT (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2011.

publique. Loin de pouvoir être définis comme des critiques, ces imprésarios jouent néanmoins un rôle crucial dans la vulgarisation médiatique, la médiation publique et la réception discursive de *leurs* mouvements, aussi bien que dans leur historicisation via des anthologies et des recueils documentaires : leur existence représente le premier signe d'une prise de conscience de l'importance d'une articulation solide et d'une coordination diachronique du récit de l'art dans l'arène publique, dont le manifeste représente un instrument primordial⁴³.

En suivant le fil du temps, il serait intéressant de se pencher sur l'évolution de ces figures tutélaires des différents groupements artistiques aux années 1960, lorsque d'autres formes de *statement* et d'articles critiques prennent le devant de la scène et que les manifestes des mouvements en « Ismes » laissent volontiers la place à des textes présentant au public des formes d'activité collective atypiques, voire à des manifestes au singulier. À cette époque, l'essor de la presse de secteur artistique et la professionnalisation progressive des acteurs des « mondes de l'art⁴⁴ » modifie à la fois le statut des critiques d'art et des manifestes, qui jouent néanmoins un rôle crucial dans l'institution d'un lien discursif et symbolique entre néo-avant-garde et avant-garde, impliquant aussi une mythisation progressive de la vie et de la mort de cette dernière⁴⁵.

Il n'est pas ici le lieu pour approfondir ces évolutions, où le discours manifestaire se fait sans cesse miroir de l'évolution des logiques d'existence de l'artiste en régime public et critique. Il est toutefois intéressant de mettre l'accent sur l'émergence, dans le courant de la décennie 1960, d'une série de nouvelles formes de manifeste : du manifeste-œuvre d'Alighiero Boetti (*Manifesto*, 1967) au manifeste anonyme de Présence Panchounette (1969), en passant par les manifestes au singulier d'Yves Klein (*Manifeste de l'Hôtel Chelsea*, 1961) et Georg Baselitz⁴⁶ (*Pandemonium Manifest I*, 1961), par le manifeste-performance de Mierle Laderman Ukeles (*Maintenance Art-Manifesto !*, 1969) et par le recueil manifestaire édité par Dick Higgins (*Manifestos, A Great Bear Pamphlet*, 1966). Autant de formes qui font de cette décennie une époque charnière pour appréhender

43 Le rôle de construction et de maintien identitaire du manifeste au sein du mouvement futuriste ressort bien dans les recueils manifestaires de Giovanni Lista. Voir, entre autres, Giovanni LISTA, *Le futurisme. Textes et manifestes*, 1909-1944, Champ Vallon, 2015.

44 Howard Saul BECKER, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, édition originale anglaise, *Art Worlds*, 1982.

45 Voir à ce propos Paul MANN, *The Theory-death of the avant-garde*, Bloomington, Indiana UP, 1991, p. 32 : « L'essor de la notion d'avant-garde ne commence qu'avec la mort proclamée du phénomène » ; Ludger FISCHER, *Avant-garde – Die Vorhut der alten Ratten* », in Hans Holländer, Christian W. Thomsen, *Besichtigung der Moderne*, Köln 1987, p. 49.

46 Audrey ZIANE, « Les manifestes de Georg Baselitz, 1961-1994 : intimité, altérité, et exposition (hors de soi) », in Viviana Birolli, Mette Tjell, *op. cit.* à la note 16, 2013, p. 61-81.

les évolutions du manifeste, entre développement de pulsions avant-gardistes vers un détournement réflexif et parodique du format – incarnées avant tout par Dada – et expérimentations contemporaines jonglant ambigument entre recyclage et renouveau du manifeste.

Mettant l'accent sur la nature métamorphique et réflexive du geste manifestaire, cet élargissement des formes et des fonctions du manifeste à partir des années 1960 permet d'ancrer dans l'histoire le développement, à partir de la première décennie du *xxi*^e siècle, de nouveaux manifestes prenant volontiers des formes performatives et se déployant souvent sur Internet. Si l'avènement de ces manifestes contemporains a déjà été reconnu, leur forme et leur valeur restent encore assez peu étudiées : elles constituent néanmoins un lieu privilégié pour lire, ne serait-ce qu'en filigrane, les tensions sous-jacentes et la pragmatique de la société dont ces manifestes du *xxi*^e siècle sont le fruit.

Cela, à partir de l'appropriation du manifeste par des institutions artistiques (musées ou galeries d'art), qui n'hésitent pas à utiliser ce terme comme titre pour des expositions (« Manifeste. 30 ans de création en perspective, 1960-1990 », Centre Georges Pompidou, 18 juin-28 septembre 1992 ; « Manifesta », The European Biennial of Contemporary Art), ainsi qu'à l'utiliser comme fil rouge pour des manifestations-événements promues par des commissaires d'exposition. Tel est par exemple le cas du Serpentine Gallery Manifesto Marathon promu par Hans-Ulrich Obrist et Julia Peyton-Jones en 2008⁴⁷, où le commissaire d'exposition devient le maître de cérémonie qui commande aux artistes des manifestes-performances conçus « à la carte » pour le marathon : s'ils s'apparentent à autant d'exercices de style, ces manifestes souvent ludiques, parfois ironiques, toujours autoréflexifs, ne manquent pas pour autant de questionner la posture de l'artiste et la valeur de son geste de prise de parole publique dans la société contemporaine. Ce nouveau format institutionnel et sur commande du manifeste, quant à lui, permet de mettre l'accent sur l'évolution d'institutions se revendiquant de plus en plus comme étant des collecteurs de nouveauté et d'avant-garde, sur l'émergence de la nouvelle figure d'« homme multiple » qu'est le commissaire d'exposition, ainsi que sur l'importance croissante de l'exposition comme unité de mesure scandant le rythme de la vie artistique.

Mi-théoricien mi-organisateur, rassemblant sous une seule casquette et selon des géométries variables les compétences du critique, de l'organisateur d'événements et du communicant, le commissaire d'exposition pourrait dès lors être lu dans le prolongement des « hommes-doubles » de l'avant-garde, tandis que l'émergence de nouveaux formats événementiels et ludiques du manifeste

47 Viviana BIROLI, « Manifestes à la carte : Serpentine Gallery Manifesto Marathon », *Marges*, n° 21, Presses Universitaires de Vincennes, automne/hiver 2015, p. 61-71.

pourrait être interprétée tant comme une trahison du genre que comme un retour à ses sources ancestrales, lorsque l'artiste d'avant-garde s'affichait en saltimbanque⁴⁸ sur la scène éphémère d'un théâtre ou d'un cabaret, arborant tel un drapeau de cirque le manifeste de sa propre nouveauté tant artistique qu'humaine.

Ce sont là autant de défis critiques pour affronter lesquels la base de données Manart met à disposition des outils et des méthodologies innovantes, favorisant un décloisonnement des corpus et des approches sur le manifeste. Mettant en jeu et en mouvement les structures catégoriales développées pour aborder le manifeste avant-gardiste, envisageant le manifeste moins comme un objet immobile que comme un territoire à parcourir, la base Manart est en cela un allié précieux dans l'écriture de ces récits multiples qui siègent au cœur d'une nouvelle histoire de l'art à l'âge des humanités numériques.

48 Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Skira, 1970.