

Échos de manifestes (principalement) artistiques Autour de l'installation vidéographique *Manifesto* de Julian Rosefeldt

Martin Nadeau

Numéro 133, automne 2019

Manifestes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/91863ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Nadeau, M. (2019). Compte rendu de [Échos de manifestes (principalement) artistiques : autour de l'installation vidéographique *Manifesto* de Julian Rosefeldt]. *Inter*, (133), 36–39.

ÉCHOS DE MANIFESTES (PRINCIPALEMENT) ARTISTIQUES AUTOUR DE L'INSTALLATION VIDÉOGRAPHIQUE MANIFESTO DE JULIAN ROSEFELDT¹

► MARTIN NADEAU



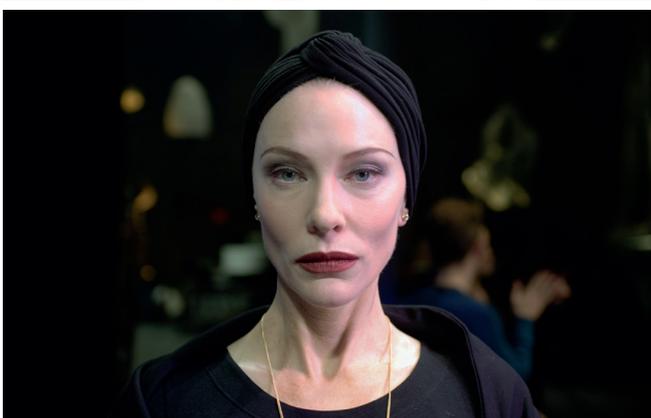
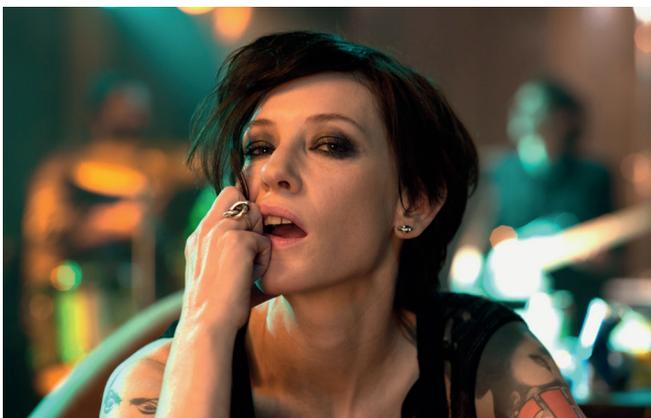
> Julian Rosefeldt, *Manifesto* (arrêt sur image), installation vidéographique à 13 canaux, son, 12 x 10 min 30 s et 1 x 4 min, 2015. © Julian Rosefeldt et VG Bild-Kunst, Bonn 2017.

Les treize capsules vidéo de cette installation s'appuient sur des collages de textes, réalisés à partir d'extraits provenant d'une cinquantaine de manifestes artistiques des XX^e et XXI^e siècles, de déclarations individuelles d'artistes ainsi que du tout premier grand manifeste politique, celui de Karl Marx et Friedrich Engels, publié pour la première fois en français en 1848. Un court extrait de ce dernier, traduit en anglais – qui est la langue de la bande-son de toutes les capsules – avec la phrase initiale propre à cette traduction détonnante, « *All that is solid melts into air* » plutôt qu'« Un spectre hante l'Europe : celui du communisme », est juxtaposé à des extraits tout aussi brefs d'un manifeste Dada de Tristan Tzara et d'un autre de Philippe Soupault. La lecture en boucle de ces extraits, avec la voix de l'actrice australienne Cate Blanchett, forme la première capsule de quatre minutes, en guise d'introduction, avec comme toile de fond l'image d'une mèche allumée qui se consume, celle d'un feu d'artifice ou d'un bâton de dynamite, promesse d'une déflagration imminente.

Les douze projections qui figurent dans la salle principale sont dotées en effet d'une charge métaphoriquement explosive. Deux aspects principaux étonnent et détonnent dans cette installation.

Le premier se perçoit si nous considérons séparément chacune des capsules. Celles-ci présentent la lecture de manifestes artistiques dans des contextes inusités, déroutants, absurdes, parfois d'une incongruité non dénuée d'humour. Le second s'observe lorsque le regard et l'écoute appréhendent l'ensemble des douze écrans : en synchronisation (environ à la huitième minute), toutes les capsules sont composées uniquement d'un aparté de l'actrice, accentué par un gros plan sur son visage, qui s'affranchit des douze rôles qu'elle incarne, sinon simultanément, d'un art accompli de la métamorphose. Elle profère alors, dans un ensemble cacophonique, des extraits assertifs et impératifs qui interpellent inmanquablement le public de par le ton incantatoire et le débit hypnotique qui sont empruntés.

Le *Dictionnaire de l'Académie française* en 1694 définit ainsi le mot *manifeste*, issu de l'italien *manifesto* désignant une feuille volante affichée dans les lieux publics : « Écrit par lequel un prince, un État, un parti ou une personne de grande qualité rend raison de sa conduite en quelque affaire de grande importance. » La dimension esthétique est accentuée par le critique littéraire Sainte-Beuve en 1828, à la suite de la publication de 1824 en France



d'un manifeste romantique, *La muse française*, où il précise, dans le *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVI^e siècle*, que les caractéristiques propres aux manifestes sont « la rupture contestataire avec les gloires dominantes de l'époque, l'autoproclamation et l'ambition programmatique susceptible de générer des œuvres nouvelles »². Il importe d'y ajouter la dimension spécifiquement performative des manifestes : en disant la rupture, ils l'opèrent. En outre, le niveau de langage des manifestes est hybride, le style oratoire et déclamatoire se conjuguant à une langue triviale, car il faut toucher l'auditoire le plus large tout en exerçant une autorité³.

Si la dimension politique du manifeste s'impose avec *Le manifeste du parti communiste* de Marx et Engels, l'archétype du manifeste artistique est celui de Filippo Tommaso Marinetti publié dans *Le Figaro* du 20 février 1909 ; tous les manifestes esthétiques subséquents peuvent y être comparés, jusqu'à celui de Jim Jarmusch en 2002, *Les règles d'or* du cinéma, dernier en date des manifestes parmi ceux choisis, selon des critères non établis ou à tout le moins non explicités, par Rosefeldt.

Prises chacune individuellement, les capsules vidéo de l'installation donnent à voir dans une grande beauté, car elles sont toutes méticuleusement conçues, filmées et montées, une galerie de personnages contrastés. Ceux-ci sont captés dans différents milieux sociaux, de l'itinérance d'un sans-abri aux spéculations d'une courtière en bourse, inhérents principalement à la ville de Berlin. Plusieurs de ces capsules mettent en scène le personnage incarné par Blanchett dans une situation d'autorité traditionnelle, mais qui apparaît incongrue lorsque la parole prononcée sert à énoncer des propos subversifs, explosifs, formulés par des artistes en rupture de ban avec les valeurs sociales de leur époque et de leur milieu artistique respectif (cinéma, poésie, architecture, peinture, musique, performance...).

Ainsi en est-il, pour l'actrice caméléon, de son rôle d'institutrice enseignant à des enfants d'une école primaire, leur confiant les directives issues du manifeste *Dogme95*, que nous devons entre autres aux cinéastes Lars von Trier et Thomas Vinterberg. L'extrait « *Nothing Is Original* », emprunté cette fois à une règle d'or de Jim Jarmusch, est inscrit sur le tableau que regarde cette classe improbable d'enfants de sept ou huit ans à qui sont enseignées les dix règles, ou « vœux de chasteté », d'un cinéma d'avant-garde (caméra à l'épaule, réalisateur ne devant pas être crédité, etc.) dont les thématiques sont souvent inspirées d'expériences limites de l'humanité : folie, apocalypse, meurtres en série et maléfices.

L'actrice incarne aussi une lectrice de nouvelles télévisées dans un journal du soir, qui lit un manifeste de Sol LeWitt sur l'art conceptuel et minimaliste. Des manifestes juxtaposés de Fluxus, du Merz de Kurt Schwitters, de l'art action ou de performance, sont de même proférés par une austère professeure de danse contemporaine. Une femme bourgeoise dans son foyer, après avoir mis la table pour un repas de famille, prend cette fois la posture de la prière avant le repas, puis récite un manifeste du Pop Art de Claes Oldenburg face à son époux et à ses enfants, priant les mains jointes, écoutant attentivement : « Je suis pour l'art qu'on fume comme une cigarette et qui pue comme des chaussures. »

Nous assistons encore, et il s'agit ici d'une capsule où l'incongruité de la situation provoque un sentiment presque irrésistible d'hilarité, à une procession funéraire tout en recueillement qui se conclut avec le discours d'une veuve endeuillée, récitant sur le ton de l'oraison funèbre un extrait d'un des 23 manifestes Dada de Tristan Tzara : « Je veux chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art de tous les drapeaux des consulats. » Les conceptions traditionnelles de l'art sont en effet ici proprement enterrées.

La thématique des capsules entre parfois plus directement en relation avec le contenu du manifeste : celui des situationnistes par Guy Debord est lu par un itinérant dérivant dans les ruines d'une usine désaffectée ; un manifeste futuriste de Marinetti est récité par une courtière surmenée dans un parquet de la Bourse ;

ceux du vorticisme et du Cavalier bleu se font entendre dans une chic maison privée, à l'heure d'un cocktail animé par une femme qui accueille des invités pour un vernissage ; ceux du suprématisme et du constructivisme sont prononcés par une technicienne dans une usine aseptisée de haute technologie, alors qu'elle se retrouve seule dans une salle insonorisée avec un monolithe noir suspendu au plafond, rappelant le film de Kubrick 2001, *l'odyssée de l'espace*.

Une prolétaire dans une usine, cette fois de décharge publique, peut-être un incinérateur, manipule des grues pour déplacer des monticules de déchets, alors qu'une voix *off* déclame un manifeste d'architecture de Robert Venturi. La capsule présente au préalable le trajet qui relie le domicile miteux de cette prolétaire à son sordide lieu de travail, en passant par autant de témoignages de l'urbanisme fonctionnaliste à Berlin.

Le *Manifeste du surréalisme* (celui de 1924) est pour sa part lu plus énigmatiquement – Breton dirait sans doute « avec onirisme » – par une marionnettiste dans son atelier, manipulant, parmi toute une galerie de marionnettes représentant des personnages historiques célèbres du XX^e siècle, un pantin à l'effigie de Breton.

C'est enfin une Cate Blanchett affublée en chanteuse punk-rock désabusée, dans une salle de répétition jonchée de bouteilles et de musiciens ivres, qui déclame, cigarette au bec, les manifestes du stridentisme et du créationnisme. La thématique musicale est cette fois dominante avec la scansion d'un discours du poète mexicain Manuel Maples Arce, un des fondateurs du stridentisme, qui s'amorce par « Chopin à la chaise électrique ».

La volonté de rupture avec les canons du passé est omniprésente dans tous les extraits de ces manifestes qui revendiquent une révolte absolue, parfois jusqu'à se renier eux-mêmes : « J'écris un manifeste parce que je n'ai rien à dire », a dit Philippe Soupault dans un manifeste Dada lu dans la capsule introductive de l'installation. Il s'agit d'une révolte absolue contre l'aliénation humaine et, donc, pour son émancipation authentique, voire pour une révolution conduite par des *manifestations*, des grèves, des émeutes, des occupations, comme le souhaitaient Karl Marx et Guy Debord, dont les capsules vidéo distillant leur manifeste sont d'ailleurs placées en parallèle, dès l'entrée de l'installation.

Cette disposition peut conduire à une critique de cette dernière : la dimension politique des manifestes, placée ainsi et à juste titre historiquement, en avant-plan de l'installation, tend à s'évanouir, à être occultée en cours de route, absorbée dans un flou artistique qui ne s'embarrasse pas d'ailleurs d'amalgamer des textes issus de contextes (géographiques et temporels) très différents (Alexander Rodchenko avec Debord, par exemple). Plaçons cela, sans réticence aucune, sur le compte de l'*exception artistique*.

Il n'en demeure pas moins que l'artiste Rosefeldt – lequel vit et travaille à Berlin – aurait pu éviter de faire l'économie de considérations sur le mouvement Dada dans la capitale du pays qui a vu naître Karl Marx. Autour de Raoul Hausmann, de Richard Huelsenbeck (brièvement mentionné toutefois dans la capsule de l'oraison funèbre) ou de Helmut Herzfeld (anglicisé en John Heartfield, après avoir stigmatisé avec virulence, dans ces photomontages, le parti nazi en Allemagne), Dada à Berlin a été étroitement lié à la révolution spartakiste des conseils ouvriers en Allemagne (novembre 1918 et janvier 1919), dont les principaux *leaders*, Rosa Luxembourg et Karl Liebknecht, ont été assassinés en 1919. Marx ne serait pas resté indifférent.

Silence sur le *Manifeste de l'art prolétarien* de Hans Arp en 1923, lui-même inspiré du mouvement pour une culture prolétarienne, ou Proletkult, apparu en 1912 en Russie autour de Vladimir Maïakovski et Kasimir Malevitch, lesquels sont pourtant évoqués dans certaines capsules vidéo. Silence également sur la politisation trotskiste du *Manifeste du surréalisme* en 1930, sur l'adhésion de Marinetti au parti fasciste en 1919 et sur la publication de *Futurisme et fascisme* en 1924. La capsule où le manifeste de Marinetti est récité, par une courtière en bourse, a tout de même le mérite d'évoquer une forme de totalitarisme ou de fascisme, économique et financier celui-là, qui est contemporain.

Ajoutons enfin la dimension politique des luttes féministes, qui aurait pu être abordée à travers le *Manifeste des 343* autour de Simone de Beauvoir. Elle a fait paraître ce texte, cosigné par 343 femmes *dixit* « salopes », s'étant fait avorter illégalement, dans le numéro du 5 avril 1971 du journal *Le Nouvel Observateur*. Il est remarquable que, dans la plupart des rétrospectives des avant-gardes artistiques du XX^e siècle, les femmes soient souvent confinées dans des rôles de muses, de femmes-enfants, de femmes-objets, de compagnes ou complices d'artistes, alors que beaucoup d'entre elles ont su s'affirmer encore davantage comme créatrices et rebelles à part entière – Hannah Höch, Leonora Carrington, Frida Kahlo, Dorothea Tanning, pour ne nommer que celles-là. Pas moins de 31 femmes ont participé en 1942 à New York à une exposition de peintures surréalistes chapeautée par Peggy Guggenheim⁴. J'insiste sur ce point, car c'est précisément la voix d'une femme qui transpose ces paroles masculines appelant à l'insurrection dans l'installation *Manifesto*.

Il est impossible de parler de tout cela exhaustivement, ni de bien d'autres manifestes. Le Musée d'art contemporain de Montréal a eu à cet égard l'heureuse initiative de juxtaposer une section intitulée « Partitions » qui expose, en guise d'épilogue, les objets, livres ou pamphlets manifestes dont il est question dans l'installation, mais aussi de plusieurs autres, à commencer par le manifeste du *Refus global*. Ce dernier, qui a été écrit et publié en août 1948 par Paul-Émile Borduas, est cosigné par quatorze autres artistes québécois, dont sept femmes, y compris Françoise Sullivan. Une rétrospective de son œuvre était présentée en guise de prologue à *Manifesto*. ◀

Notes

- 1 L'installation de l'artiste allemand (né à Munich en 1965) se compose de treize canaux audiovidéo projetant simultanément une capsule de quatre minutes et douze capsules de dix minutes et demie sur des écrans un peu plus grands que la taille d'un dispositif de cinéma maison. Avec comme commissaire Lesley Johnstone, elle a été exposée au Musée d'art contemporain de Montréal entre le 20 octobre 2018 et le 20 janvier 2019. L'installation a été créée en 2015, faisant suite à une commande de l'Australian Centre for the Moving Image (ACMI) à Melbourne, de la Galerie d'art de Nouvelle-Galles du Sud à Sydney, de la Galerie nationale de Berlin et du musée Sprengel à Hanovre. Elle a été exposée précédemment, notamment à New York et à Paris, et un catalogue en est issu en 2016 ainsi qu'un film.
- 2 Charles-Augustin Sainte-Beuve, cité dans Pascale Fautrier, *Les grands manifestes littéraires : anthologie et dossier*, Gallimard, 2009, p. 229.
- 3 Cf. P. Fautrier, *op. cit.*, p. 233.
- 4 Cf. Louis Gill, *Art, politique et révolution : manifestes pour l'indépendance de l'art*, M Éditeur, 2012, p. 78.

Martin Nadeau a réalisé une thèse de doctorat en histoire (McGill, 2001) portant sur le rôle de la pratique théâtrale pendant la Révolution française. Il s'intéresse en particulier au théâtre comme espace de résistance face aux tentatives d'instrumentalisation politique, et ce, aussi bien à l'égard de la censure que de la propagande. L'activité intempestive du public dans les nombreuses salles de théâtre à Paris pendant la Révolution a été la clé de voûte de cette résistance. Elle fait de cette pratique culturelle un authentique espace de débat politique immédiat, non médiatisé par les instances représentatives des nombreux gouvernements qui se sont succédés lors de ce moment révolutionnaire. Les travaux de Martin Nadeau ont été publiés sous forme d'articles scientifiques, notamment dans *Les annales historiques de la Révolution française*. L'auteur enseigne actuellement au Département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal.

