



HAL
open science

”Le manifeste en ses genres: pour une approche genrée d’une forme actuelle”

Frédéric Regard, Anne Tomiche

► To cite this version:

Frédéric Regard, Anne Tomiche. ”Le manifeste en ses genres: pour une approche genrée d’une forme actuelle”. Anne Tomiche et Frédéric Regard. Genre et Manifestes, Sorbonne Université Presses (SUP), A paraître. hal-04242476

HAL Id: hal-04242476

<https://hal.science/hal-04242476v1>

Submitted on 16 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le manifeste en ses genres : pour une approche genrée d'une forme actuelle

Frédéric Regard et Anne Tomiche

Sorbonne Université (Philomel-Initiative Genre, VALE et CRLC)

La langue française offre la possibilité d'entendre le mot *genre* dans au moins deux sens distincts : le genre qui renvoie à la construction d'une identité plus ou moins liée au sexe d'un individu – les catégories de genre sont alors, dans une binarité aujourd'hui souvent contestée, le masculin et le féminin – et le genre qui renvoie à la forme spécifique d'un texte ou d'une œuvre – sa dimension et ses caractéristiques génériques. Que, du point de vue générique, on puisse parler si ce n'est d'un *genre* du manifeste, politique comme artistique, en tout cas d'une *forme générique* – dont les spécificités relèvent à la fois du contenu, de modalités énonciatives, d'une rhétorique, et de modes de diffusion –, est établi dans la critique, en France, au moins depuis les années 1980. Contours d'une forme générique, histoire de cette forme et corpus de manifestes canoniques qui en résulte sont en ce sens des constructions critiques. Ce sont les présupposés et les enjeux genrés de ces constructions que notre approche entend d'abord interroger pour suggérer qu'il nous faut repenser une histoire genrée des manifestes et pour saisir, *in fine*, l'attrait mythique et l'actualité de la forme manifestaire, tout particulièrement quand le manifeste formule des revendications liées aux inégalités de genre. La question posée se déclinera sous trois aspects, qui sont trois zones de tensions – tensions entre utopie et communauté, cri et discours, animalité et humanité – que nous souhaitons articuler les unes sur les autres. Sous-tendant toute notre réflexion, la question cruciale est celle du temps du manifeste, par quoi il faut entendre aussi bien ce qu'a recouvert la désignation du terme dans le temps que le temps privilégié et la temporalité du manifeste – ce qui fait son *actualité*. Concernant ce dernier point, l'interrogation portera sur ce que fait le manifeste au temps, la façon qu'il a de rompre avec la continuité et de créer un incident, de faire événement ; elle portera également sur le temps que se donne le manifeste, la façon qu'il a de se ménager un temps à lui : ce moment d'intensité, ce *kairos*, à la faveur duquel le manifeste peut advenir.

LE MANIFESTE DANS LE TEMPS

Jusqu'au XIX^e siècle, le terme *manifeste* ne relève en rien du domaine littéraire ou artistique, même pas, à l'origine, du domaine politique. Dans la langue française, il appartient d'abord, et dans un emploi peu courant, au vocabulaire marchand. Daniel Chouinard rappelle, en effet, qu'avant les années 1550, le substantif, quoique rare, désignait « un état détaillé de la

cargaison que le capitaine doit remettre à la douane à son arrivée¹ ». Il semble avoir, plus rarement, également désigné, en anglais comme en français, « la partie la plus honteuse² ». Le champ sémantique du terme s'est ensuite enrichi, vers 1575, par l'emprunt à l'italien *manifesto*, adjectif substantivé attesté depuis le XV^e siècle et désignant toute « feuille volante, manuscrite ou imprimée, de format varié, qu'on affiche dans les lieux publics, dans une intention publicitaire ou propagandiste³ ». Le terme s'est ancré dans le vocabulaire français comme anglais au sens donné par le *Littre* (et repris dans l'*Oxford English Dictionary*) de « déclaration publique par laquelle un prince, un État explique les raisons de sa conduite à l'égard d'un autre prince ou État, surtout lorsqu'il s'agit de guerre⁴ » : dès la fin du XVII^e siècle, cette définition, donnée par Littré dans la seconde moitié du XIX^e, se retrouve de Richelet à Furetière et du *Dictionnaire de l'Académie* à l'*Encyclopédie*, et le nombre de ces écrits très diversement intitulés *manifestes* prolifère tout au long du XVII^e siècle. Le même ancrage du terme dans le registre politique caractérise la langue anglaise. Si l'*Oxford English Dictionary* fait état d'une première occurrence du terme en 1620, il souligne que c'est au XIX^e siècle que l'emploi du mot dans son sens politique devient courant⁵. Le terme désigne alors un écrit public par lequel un ou des responsables politiques, voire un parti, font connaître leurs vues ou donnent des explications sur leur conduite, que l'écrit public en question soit ou non intitulé manifeste. Le *Grand Larousse du XIX^{ème} siècle* peut alors faire remonter très tôt l'origine des manifestes – l'origine, si ce n'est de l'emploi du terme, du moins de la chose –, puisqu'il suggère que l'on peut considérer comme un manifeste plein d'ironie et de présomption, le message adressé par les Scythes à Darius quand ils lui envoyèrent un rat, un oiseau, une grenouille et une flèche ; et d'ajouter que l'Angleterre fut inondée de manifestes du roi et du parlement durant la guerre civile que Charles I^{er} eut à soutenir contre les parlementaires.

Le mot *manifeste* n'est entré dans la terminologie littéraire et artistique qu'au XIX^e siècle. En France, le terme apparaît dans le contexte des débats du néoclassicisme et du romantisme. Sainte-Beuve l'utilise, en 1828, dans son *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVI^e siècle*, pour qualifier l'*Illustration de la langue française* de Du Bellay :

Jusqu'à la mort de François I^{er} (1547), la poésie ne présente aucune production digne de remarque [...]. Tout enfin semble promettre à Marot une postérité d'admirateurs [...] et à la poésie un perfectionnement paisible et continu, lorsqu'à l'improviste la génération nouvelle réclame contre une admiration jusque là unanime, et, se détachant brusquement

¹ Daniel Chouinard, citant Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française [...]* (Paris, Johann Friedrich, 1888, t. V), dans « Sur la préhistoire du manifeste littéraire (1550-1828) », *Études françaises*, 16/3-4, octobre 1980, Presses de l'Université de Montréal, p. 22-23.

² D. Chouinard citant Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues* (London, Adam Islip, 1611), dans *ibid.*, p. 23.

³ D. Chouinard citant Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della lingua italiana* (Turin, U.T.E.T., t. IX, 1975), dans *ibid.*

⁴ Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française [1864-1873]*, Versailles, Encyclopædia Britannica France, t. IV, 2004, p. 3703.

⁵ Voir l'*Oxford Universal Dictionary on Historical Principles*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

du passé, déclare qu'il est temps de s'ouvrir par d'autres voies un avenir de gloire. *L'Illustration de la langue française* par Joachim Du Bellay est comme le manifeste de cette insurrection soudaine, qu'on peut dater de 1549 ou 1550, qui se prolonge, telle qu'une autre ligue, durant la dernière moitié du siècle⁶.

Dans le discours de Sainte-Beuve, l'emploi du terme *manifeste* s'inscrit dans le cadre de la métaphore politico-militaire utilisée pour décrire le champ littéraire français en termes de « ligue » et d'« insurrection ». Dès les années 1870, l'emploi du terme *manifeste* dans le domaine artistique est courant, comme l'attestent, par exemple, les occurrences du mot dans *Le Ventre de Paris* de Zola en 1873⁷ ou dans la correspondance des Goncourt⁸, où il fonctionne explicitement avec le qualificatif d'artistique (« manifeste artistique ») ou bien est associé à « l'art moderne », à Ingres ou à « l'école réaliste ». L'emploi du terme *manifeste* dans le registre esthétique est ainsi généralisé dans la seconde moitié du XIX^e pour qualifier, *a posteriori*, un texte ou une œuvre à valeur programmatique et pouvant être polémique.

La désignation est néanmoins flottante et le terme peut désigner des textes de types très divers, qui n'ont en commun que d'avoir cette dimension programmatique et d'être plus ou moins polémiques. Quand, en 1888, Edmond de Goncourt publie ses *Préfaces et manifestes littéraires*⁹, il s'agit exclusivement de préfaces, auxquelles il attribue une valeur manifestaire. Certaines de ces préfaces ont, d'ailleurs, été écrites avec une intention explicitement programmatique et polémique, mais sans recours à une désignation qui n'était pas encore systématisée. Les *Manifestes littéraires de la Belle Époque, 1886-1914*, regroupés par Bonner Mitchell¹⁰, incluent, outre quelques textes qui revendiquent explicitement le statut de *manifestes*, bon nombre de lettres, déclarations, proclamations et articles du XIX^e siècle qui ne sont désignés comme *manifestes* que rétrospectivement. Qui plus est, les désignations ont pu changer, les circonstances historiques et la réception des textes entraînant des glissements de

⁶ Charles Augustin Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVI^e siècle* [1828], Paris, Georges Charpentier, 1843, p. 44-45 (nous soulignons).

⁷ Émile Zola, *Le Ventre de Paris* (1873), dans *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1990 (1^{ère} édition 1960), p. 776 : « Et il voyait là un manifeste artistique, le positivisme de l'art, l'art moderne tout expérimental et tout matérialiste ; il y voyait encore [...] un soufflet donné aux vieilles écoles » ; p. 799 : « Voyez-vous, il y a là tout un manifeste : c'est l'art moderne, le réalisme, le naturalisme, comme vous voudrez l'appeler, qui a grandi en face de l'art ancien... vous n'êtes pas de cet avis ? ».

⁸ Edmond et Jules de Goncourt, « 2 novembre 1868 », dans *Journal. Mémoires de la vie littéraire* [1851-1996], Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989 (1^{ère} édition 1956), t. II, p. 179 : « Ingres, dans son manifeste, a dit qu'il fallait huit jours pour apprendre à peindre : oui, comme lui... et nous trouvons encore que c'est bien long ! » ; « Dimanche 26 mai 1872 », *ibid.*, p. 513 : « Le manifeste de l'école réaliste, on ne va guère le chercher où il est. Il est dans WERTHER, quand Goethe dit par la bouche de son héros : "Cela me confirme dans ma résolution de m'en tenir désormais uniquement à la nature". » ; « 11 mars 1896 », *ibid.*, t. III, p. 1253 : « Le petit Julia m'annonce qu'il a lu dans le MERCURE DE FRANCE un manifeste de Gourmont, déclarant que s'il a critiqué et critiqué Dumas et Zola, il y a un vieux qui a tous les respects de la jeunesse, et ce vieux, c'est moi ».

⁹ Edmond de Goncourt, *Préfaces et manifestes littéraires par Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, Georges Charpentier, 1888.

¹⁰ Bonner Mitchell, *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque 1886-1914*, Paris, Seghers, 1966.

qualification : la *préface* de *Poisson soluble* (1924) est aujourd'hui qualifiée de premier *manifeste* du Surréalisme, comme la *préface* de *Cromwell* (1827) l'est du drame romantique ; pendant la guerre d'Algérie (1954-1962), la « Déclaration sur le droit à l'insoumission » rédigée par Dionys Mascolo et Maurice Blanchot est considérée comme le « manifeste des 121 ». L'accueil du public peut même désigner comme manifestes des œuvres qui, à l'origine, n'impliquaient pas d'intention programmatique. Un recueil de nouvelles (*Les Soirées de Médan*), un tableau (*Les Demoiselles d'Avignon*, *le Nu descendant un escalier*), un film (*L'Âge d'or*), un disque (*Free Jazz*), ont pu être reçus comme des manifestes dans un effet d'après-coup. En d'autres termes, la dimension manifestaire d'un texte ou d'une œuvre est un effet de lecture autant que d'écriture.

Voilà bien aussi, précisément, ce qui nous amène à la question de notre méthodologie : si la qualification d'un texte ou d'une œuvre comme *manifeste* est à étudier à partir de ces effets de reconstruction, sans doute est-il devenu urgent d'interroger les différents critères qui déterminent ces effets de lecture, et d'aborder cette histoire des manifestes à partir de ce que l'on appelle, depuis les travaux de Sandra Harding, un *positionnement* (*standpoint*¹¹), c'est-à-dire en ayant conscience que tout savoir est marqué par les rapports de pouvoir qui caractérisent le contexte dont il émane. Pour notre part, nous avancerons que la qualification, passée ou présente, d'une production en tant que *manifeste*, la pensée de cette forme *manifeste* et l'histoire du genre, sont effectivement marquées par des rapports de pouvoir, et plus spécifiquement, par des rapports de domination entre les sexes.

LE TEMPS DU « MANIFESTE STRICTO SENSU »

La réflexion théorique sur la forme discursive du manifeste date de la seconde moitié du XX^e siècle. Les premières études qui ont fait date et qui servent toujours de référence en France sont celles de deux revues parues en 1980 et consacrées aux manifestes : *Littérature* (numéro intitulé « Les manifestes ») et *Études françaises* (numéro intitulé « le manifeste poétique/politique »)¹². Depuis, la critique s'accorde sur la nature hybride du genre du manifeste, dont les visées comme l'étude relèvent autant du politique que de l'esthétique, et sur le fait que le manifeste est à la fois *texte* caractérisé par des visées stratégiques et, en même temps, *geste*, acte et activité. Dans l'introduction du numéro de *Littérature*¹³, Claude Abastado distingue trois types et formes de textes ou d'œuvres auxquels peuvent être attachés la qualification *manifestes* ou le qualificatif *manifestaire* : les « manifestes *stricto sensu* » (textes se désignant comme tels, qui se définissent par opposition à l'*appel*, à la *déclaration* ou à la

¹¹ Voir, par exemple, Sandra Harding, « Standpoint Methodologies and Epistemologies: A Logic of Scientific Inquiry for People », dans *World Social Science Report: Knowledge Divides*, Paris, UNESCO Publishing, 2010, p. 173-175.

¹² *Littérature*, 39, *Les Manifestes*, octobre 1980 ; *Études françaises*, 16/3-4, octobre 1980.

¹³ Claude Abastado, *Littérature*, 39, op.cit., p. 3-11.

préface), dont la forme émerge dans la seconde moitié du XIX^e siècle et se cristallise dans la première moitié du XX^e ; les textes manifestaires (textes programmatiques et polémiques, qu'elles qu'en soient les formes, qui ont varié selon les époques et les contextes en fonction des techniques et modalités de la communication) ; enfin, les textes ou œuvres qui ont produit un *effet manifeste*, lequel dépend du contexte idéologique et historique (œuvres reçues comme manifestes, qui acquièrent une valeur programmatique et injonctive à travers les commentaires et réactions qu'elles suscitent). Il y a donc un *kairos*, un temps privilégié du « manifeste *stricto sensu* », qui est aussi le temps de la construction théorique de cet objet.

Ce « manifeste *stricto sensu* », Abastado dans *Littérature*, comme Daniel Chouinard dans *Études françaises* – et la critique qui a suivi –, s'accordent à l'associer aux avant-gardes artistiques du début du XX^e siècle¹⁴. Même si ces avant-gardes n'ont pas inventé le *manifeste artistique* (ni la forme ni le terme), elles l'ont utilisé d'une façon systématique et jusque-là inédite. Qui plus est, elles sont les premières à avoir tenu un métadiscours sur la forme. De fait, non seulement les *Manifestes* publiés et diffusés par le futurisme italien dans les années 1910 et 1920 se comptent par dizaines, mais surtout Filippo Tommaso Marinetti a explicitement posé un modèle conceptuel du manifeste en tant que forme générique, qui est devenu *le* modèle pour penser ce que Claude Abastado appelle les « manifestes *stricto sensu* », textes « souvent brefs, publiés soit en brochure, soit dans un journal ou une revue, au nom d'un mouvement politique, philosophique, littéraire, artistique : le *Manifeste du parti communiste*, le *Manifeste symboliste*, le *Manifeste futuriste*, etc.¹⁵ ». Marinetti affirmait avoir mis au point un « art de faire les manifestes¹⁶ ». Dès 1909, il en indiquait les contours : « Ce qui est essentiel dans un manifeste, c'est l'accusation *précise*, l'insulte bien *définie*. [...] Il faut donc de la violence et de la *précision*¹⁷ ». Moins de dix ans plus tard, Tristan Tzara répondait à Marinetti et à son « art de faire les manifestes », en le tournant en dérision. Dans le « Manifeste Dada 1918 », Tzara réduit

¹⁴ François Noudelmann, par exemple, présente le manifeste comme « quasi obligatoire pour fonder un mouvement d'avant-garde » (*Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000, p. 57). On retrouve des affirmations du même type dans la critique anglophone comme germanophone. A titre d'exemples :

- dans « Manifestos, Avant-Gardes, and Transgressive Modernity », Wladimir Kryszinski écrit : « *In avant-garde economy the manifestos assume a specific role* » (*Exigences et Perspectives de la Sémiotique. Recueil d'hommages pour Algiras Julien Greimas. Aims and Prospects of Semiotics*, éd. Herman Parret et Hans-George Ruprecht, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, t. I, 1985, p. 44).

- dans « The Intelligibility of the Avant-Garde Manifesto », Loren Shumway écrit : « *To the two words in the title of this conference, "manifestoes" and "movements" needs to be added a third, the "avant-garde"* » (*French Literature Series*, 7, « Manifestoes and Movements », 1980, p. 54).

- dans l'introduction à leur anthologie de manifestes et de proclamations, Wolfgang Asholt et Walter Fähnders affirment : « *Die Avantgarde war eine Bewegung der Manifeste – kein Ismus, keine avantgardistische Zeitschrift, kaum ein Spektakel von Futuristen, Dadaisten oder Surrealisten, die ohne Manifeste ausgekommen wären* » (*Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, éd. Wolfgang Asholt et Walter Fähnders, Stuttgart, Verlag J.B. Metzler, 1995, p. xv).

¹⁵ C. Abastado, « Introduction à l'analyse des manifestes », *op. cit.*, p. 3.

¹⁶ Dans une lettre de 1913, adressée au peintre futuriste Gino Severini, Marinetti écrit qu'il existe « un art de faire les manifestes et je le possède », cité par Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1973, p. 18.

¹⁷ Lettre à Henry Maassen, citée dans *ibid.*, p. 18-19.

« l'art » revendiqué par Marinetti au statut de recette culinaire, dont il dresse la liste des ingrédients nécessaires à sa composition : « Pour lancer un manifeste, il faut vouloir : A.B.C., foudroyer contre 1,2,3, // s'énervier et aiguiser les ailes pour conquérir et répandre de petits et de grands a, b, c, signer, crier, jurer, arranger la prose sous une forme d'évidence absolue irréfutable [...] », affirme-t-il dès le début¹⁸. Jouant avec le genre du manifeste tel que constitué par Marinetti, moquant sa diffusion de masse (et son « lancement »), sa dynamique de condamnation-affirmation (« foudroyer » et « vouloir »), sa rhétorique de la violence (« crier, jurer ») et de la persuasion (prose de l'« évidence absolue irréfutable »), Tzara présente son propre texte comme un « anti-manifeste » tout en l'intitulant *Manifeste* et en le faisant fonctionner parfaitement comme un manifeste (« j'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes¹⁹ »). Par là même, Tzara contribue à une mythographie du manifeste comme genre, dont le modèle est défini, très sérieusement par Marinetti et, sur le mode de la dérision et de la parodie, par Tzara.

« L'art de faire les manifestes » de Marinetti tout comme « l'anti-manifeste » de Tzara ont ainsi largement contribué à la construction d'une historiographie du manifeste dans laquelle le *manifeste d'avant-garde* est paradigme de référence du « manifeste *stricto sensu* » : c'est à partir de cette pratique et de cette conceptualisation du manifeste par les premières avant-gardes du XX^e siècle que se sont construites une histoire et une tradition des manifestes, et qu'a été caractérisée la *forme discursive spécifique* du manifeste, devenu synonyme de *manifeste de l'avant-garde*. Viviana Birolli et Mette Tjell, dans leurs analyses des formes les plus contemporaines de manifestes, soulignent ainsi que ces productions « jongle[nt] avec les traits “canoniques” des manifestes de l'avant-garde et la “mythographie” que ces manifestes ont produite au fil du temps²⁰ ».

Les caractéristiques de cette *forme discursive spécifique* dans cette *tradition du manifeste* sont bien connues : 1) double mouvement de refus (dénonciation, accusation) d'un *avant* (présent, voire passé, qui y a conduit) et d'affirmation (revendication, annonce) d'un *à venir* (un *après*, meilleur que l'*avant*) ; 2) énonciation collective, c'est-à-dire énonciation (par un seul ou plusieurs) d'un collectif, l'*à venir* étant un avenir du commun, de la communauté²¹ ; 3) rhétorique de la violence, disait le belliciste Marinetti, ou à tout le moins celle de la provocation, visant à la persuasion et à l'injonction et s'appuyant sur l'invective et la polémique ; 4) enfin, diffusion à grande échelle, puisque de son étymologie (*manifesto* : ce qui

¹⁸ Tristan Tzara, « Sept manifestes dada », *Dada est Tatou. Tout est Dada*, Paris, Flammarion, 1996, p. 203.

¹⁹ *Ibid.*, p. 204.

²⁰ Viviana Birolli et Mette Tjell, « Présentation », *Manifeste/s*, numéro thématique de la revue québécoise *Études littéraires*, 44/3, automne 2013, p. 9.

²¹ Qu'il s'agisse d'une énonciation individuelle mais visant à faire émerger un *nous* collectif : *nous* communistes (*Manifest der Kommunistischen Partei*, signé Marx et Engels), *nous* futuristes (« Manifeste du futurisme » de 1909, signé du seul Marinetti), ou d'une énonciation prise en charge par un *nous* ou en son nom sous la forme d'une signature collective : signataires pluriel du « Manifeste des peintres futuristes » de 1910 ou du texte intitulé « Manifesto » dans le premier numéro de *Blast* en juillet 1914, les 343 signataires du « Manifeste des 343 » en 1971, etc.

se voit, ce qui est visible), le manifeste garde comme signe définitoire la nécessité d'une grande visibilité. Le futurisme italien emprunte au manifeste politique sa diffusion de masse, rendue possible par la révolution de l'écrit qui marque le tournant du XX^e siècle, et les manifestes du futurisme sont diffusés, à des milliers d'exemplaires, sous forme de tracts sans cesse réédités et envoyés dans toute l'Europe.

LE GENRE (*GENDER*) DU « MANIFESTE *STRICTO SENSU* »

L'approche et le positionnement genrés que nous proposons ici conduisent à interroger, pour les remettre en question, les fondements de la forme générique du manifeste telle que l'historiographie l'a construite. Notre positionnement justifie aussi que nous désignons par *manifeste de genre* tout manifeste, qu'il soit politique ou artistique, qui porte des revendications liées aux inégalités de genre. Toutes les caractéristiques qui modélisent la *forme générique* du manifeste ne font guère de place en effet à une réflexion genrée – non pas une réflexion sur un contenu genré du manifeste (que des manifestes portent sur des questions de genre est évidemment intégré dans la réflexion critique), mais sur une dimension genrée de la modélisation générique elle-même.

Or, l'une des caractéristiques du modèle du manifeste de Marinetti (et de sa variante *anti-modèle* chez Tzara), c'est précisément sa dimension genrée : car le modèle du manifeste tel qu'il a été pensé à partir de la modélisation de Marinetti est un modèle explicitement revendiqué comme masculin, un masculin fort et viril, qu'il est d'ailleurs impossible de dissocier du contexte idéologique fasciste. Non pas seulement parce que le mouvement futuriste italien est, comme les autres avant-gardes du début du XX^e siècle, un club essentiellement masculin, dans lequel les femmes sont à la fois numériquement minoritaires et, de plus, marginalisées dans la place qu'elles y occupent ; non pas seulement également parce que le futurisme est organisé autour de la figure d'un chef incontesté, tapageur et misogyne ; mais aussi et surtout parce que « l'art de faire des manifestes » est défini à partir de la valorisation d'une violence associée à une certaine masculinité, et que les manifestes – à commencer par le manifeste de fondation – sont construits sur la glorification de la virilité, de la force guerrière et, corollairement, sur le mépris de la femme (la formulation du « Manifeste de fondation » est célèbre : « Nous voulons glorifier la guerre [...] et le mépris de la femme²² »), qu'accompagne une condamnation explicite du féminisme²³. Le « mépris de la femme » et la condamnation du féminisme sont toutefois des formulations spécifiquement réservées au manifeste de 1909. Dans le recueil de textes théoriques que Marinetti publie en 1911 (textes qui ne sont toutefois pas présentés comme des manifestes, mais comme des essais), le « mépris de la femme » (qui donne son titre à l'un des chapitres) est reformulé en mépris d'une certaine construction culturelle de la femme-

²² Filippo Tommaso Marinetti, « Fondation et Manifeste du Futurisme » [1909], cité dans G. Lista, *op. cit.*, p. 87.

²³ « Nous voulons [...] combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes » (*ibid.*)

objet, et la condamnation du féminisme devient, tout au contraire, affirmation d'une collaboration entre futuristes et « suffragettes²⁴ ». La forme générique du manifeste détermine donc, selon une logique discursive qui est celle de la violence provocatrice, la forme des propos tenus sur la question du genre (mépris de la femme, condamnation du féminisme) ; la logique discursive de la violence qui définit « l'art de faire des manifestes » se situe du côté de la force virile et saine, de la vitalité, par opposition à la faiblesse et à la langueur pathologiques qui caractérisent « la féminité²⁵ ». Ce « mépris de la femme » se retrouve, même si les formulations sont largement atténuées, au-delà des manifestes futuristes, dans les manifestes vorticistes, dadaïstes et surréalistes. En cela, la forme générique du manifeste est à penser, sur le temps long, dans le cadre d'une histoire genrée des genres littéraires et artistiques, dans laquelle certains genres (littéraires et artistiques) ont été assignés, à une époque donnée, à un genre sexué ou à l'autre, et modélisés par des critères auxquels ont été conférés une caractérisation genrée.

C'est pourquoi il importe de souligner que la dimension genrée de ce modèle a été contestée à l'époque même du futurisme, et sous la forme de manifestes, par deux femmes proches du mouvement²⁶ : la Française Valentine de Saint-Point, qui publie en 1912 un « Manifeste de la femme futuriste », suivi d'un « Manifeste de la luxure », et la Britannique Mina Loy, qui écrit en 1914 un « Manifeste féministe » (« Feminist Manifesto »). Ils ont en commun d'être très *marinettiens* dans leur forme, leur ton et leur dynamique : formules lapidaires et violentes, condamnations et assertions péremptoires, exhortations, sonnent presque comme une reprise parodique du modèle. Mais ils ont aussi en commun de contester le virilisme du modèle. Valentine de Saint-Point présente son manifeste comme une « réponse » à Marinetti et à son « mépris de la femme » (le sous-titre est « Réponse à F.T. Marinetti », suivi, en exergue, de la citation du point du manifeste de Marinetti sur la glorification de la guerre et le mépris de la femme). La *réponse* consiste à substituer à l'opposition femme/homme présumée par l'assertion de Marinetti, une opposition féminité/masculinité qui ne diviserait pas l'humanité en deux catégories distinctes, mais serait présente en tout être humain, annonçant de la sorte les thèses sur l'*androgynie* développées quelques années plus tard, en 1929, par Virginia Woolf dans *Une pièce bien à soi* (« *a great mind is androgynous* », « tout grand esprit est androgyne », idée empruntée à Coleridge²⁷). Saint-Point affirme, certes, que des deux termes il faut valoriser la *virilité*, mais parce que « ce qui manque le plus aux femmes, aussi bien qu'aux hommes, c'est

²⁴ Filippo Tommaso Marinetti, *Le Futurisme* [1911], Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980, p. 105-106.

²⁵ Voir Silvia Contarini, *La Femme futuriste : mythes, modèles et représentations de la femme dans la littérature futuriste, 1909-1919*, Nanterre, PU de Paris 10, 2006 ; voir également Anne Tomiche, « Dynamiques genrées », dans *La Naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 185-208.

²⁶ Ou très proches du mouvement à l'époque de la rédaction des textes : Valentine de Saint-Point apparaît dans l'organigramme du mouvement en 1913 comme « chargée de l'action féminine », et Mina Loy était en 1914 dans ce qu'elle désignera comme sa « période futuriste ».

²⁷ Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, 1929, chap. 6 ; *Une pièce bien à soi*, présenté et traduit par Élise Argaud, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2012, p. 166. Nous choisirons de renvoyer à cette traduction pour l'ensemble des textes composant cet ouvrage, la traduction du mot « room » par « pièce » nous semblant bien plus conforme à l'original que le mot « chambre », par exemple.

la virilité²⁸ ». Quelles que soient ses limites dans la contestation du modèle viriliste marinettien²⁹, le manifeste de Valentine de Saint-Point bat en brèche le cliché de la femme faible et fragile. Quant à Mina Loy, son manifeste est bien loin d'une valorisation d'une virilité définie par la violence. De fait, il utilise bien une rhétorique de la violence et de la provocation : virulente critique du mouvement féministe, formules lapidaires en appelant à une « Démolition Absolue » (*Absolute Demolition*), ou encore appel à la destruction chirurgicale systématique de la virginité dans toute la population féminine à la puberté. Ce n'est toutefois pas pour valoriser une violence supposément masculine, mais tout à la fois pour s'inscrire en faux contre la misogynie des futuristes italiens, récuser les catégorisations de Valentine de Saint-Point, et dénoncer la construction culturelle des notions de *vertu* et de *virginité* comme lieux d'assujettissement de la femme en réfutant le présupposé d'une association entre sexualité et impureté, qu'elle identifie comme étant à l'œuvre dans les manifestes des *suffragettes* – une insulte sous sa plume – et dans la revendication de *régénération* du corps social portée par une Christabel Pankhurst. On peut comprendre que, en porte-à-faux par rapport au mouvement futuriste comme par rapport au mouvement des *suffragettes*, le manifeste de Mina Loy, écrit vers novembre 1914, soit resté inédit jusqu'en 1982. Si Mina Loy et Valentine de Saint-Point ébranlent toutes deux les clichés de la femme fatale et fragile, leur position énonciatrice rend difficile et difficilement manifeste (rendue publique) leur contestation du modèle marinettien.

REPENSER UNE HISTOIRE GENRÉE DES MANIFESTES

Le modèle du « manifeste *stricto sensu* », c'est-à-dire du manifeste des avant-gardes, est ainsi, dans l'historiographie dominante, devenu le paradigme de référence pour construire une « préhistoire du manifeste³⁰ », une *histoire* proprement dite (de la fin du XIX^e siècle aux années 1970), et une *fin des manifestes* qui va de pair avec la fin des avant-gardes³¹. Le modèle

²⁸ Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la femme futuriste* [1912], Barcelone, Éditions Mille et une nuits, 2008, p. 7.

²⁹ *In fine*, Valentine de Saint-Point réaffirme la valorisation futuriste de la force, de la violence, de l'énergie et de la brutalité (contre la faiblesse, la sagesse, la mollesse) en connotant positivement toutes les caractéristiques qu'elle associe à la *masculinité* et négativement toutes les caractéristiques qu'elle associe à la *féminité*. Qui plus est, l'hypothèse a même été émise que le manifeste naquit d'un accord entre Marinetti et Valentine de Saint-Point à l'issue d'une conférence donnée par Saint-Point et à laquelle Marinetti assista. Voir Anne Tomiche, « Genres et manifestes artistiques », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 1, numéro intitulé « Genres et avant-gardes », 2012, dir. Guillaume Bridet et Anne Tomiche, p. 21-34.

³⁰ Daniel Chouinard intitule son article dans *Études françaises* : « Sur la préhistoire du manifeste littéraire (1500-1828) ».

³¹ La doxa critique, telle qu'elle se développe à partir des années 1980, considère que les années 1970 marquent la fin des manifestes, laquelle irait de pair avec la *fin des avant-gardes* : « l'époque des manifestes est close », « la posture manifestaire est devenue anachronique », affirme, par exemple, Jean-Marie Gleize (« Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, 39, octobre 1980, p. 13). L'affirmation et la prophétie ont été largement contredites puisque l'on note bien au contraire, depuis le dernier tiers du xx^e siècle, une prolifération de textes se désignant comme des *manifestes* et une abondante production d'anthologies de manifestes et textes manifestaires. Voir, entre autres : Mary Ann Caws (éd.), *Manifesto: A century of Isms*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2000 ; Alex Danchev (éd.), *100 Artists' Manifestos: From*

paradigmatique étant lui-même pensé comme masculin et viril, on comprend aisément que l'historiographie se soit longtemps déclinée au masculin. On pourrait dire, en détournant le concept de « masculinité hégémonique » de R. W. Connell³², que l'histoire des manifestes a été construite et pensée en faisant du manifeste de Marinetti un *manifeste hégémonique* – à la fois parce que c'est un modèle construit sur celui d'une *masculinité hégémonique* au sens de Connell, et parce que c'est un modèle qui a contribué à l'exclusion de bon nombre de manifestes de femmes, et plus largement des manifestes de tous et toutes les exclu.es de la *masculinité hégémonique* : gays, lesbiennes, *queer*, trans, etc. Repenser une histoire genrée des manifestes, c'est donc à la fois penser les mécanismes de l'exclusion et redonner leur place aux exclu.es sans les rabattre sur le paradigme dominant.

L'exclusion a pu opérer de deux façons. D'une part, proclamer, en 1980, la *fin des manifestes* avec la fin des avant-gardes, c'est faire fi de la prolifération de textes produits à partir de la fin des années 1960 et déjà très nombreux en 1980, écrits dans le sillage des féminismes de la *deuxième vague*, qui continuent d'ailleurs à s'intituler *manifestes* et qui sont très spécifiquement des manifestes de genre : les « SCUM Manifesto » (Valerie Solanas, 1967), « BITCH Manifesto » (Joreen, 1968), « Redstockings Manifesto » (Redstockings, 1969), « Maintenance Art. Manifesto ! » (Mierle Laderman Ukeles, 1969), « Manifeste des 343 » (1971), « Gay Liberation Front Manifesto » (GLF, 1971), « Black Women's Manifesto » (« Third World Women's Alliance, 1975), « Cyborg Manifesto » (Donna Haraway, 1984), « Queer Nation Manifesto » (ACT UP, 1990), « DYKE Manifesto » (Lesbian Avengers, 1992), « Transfeminist Manifesto » (Emi Koyoma, 2001), « Killjoy Manifesto » (Sara Ahmed, 2017), pour n'en citer que quelques-uns. D'autre part, s'en tenir aux « manifestes *stricto sensu* », c'est aussi exclure des textes qui, des « Réflexions sur le mariage » (1700) de Mary Astell, de la « Défense des droits de la femme » (1792) de Mary Wollstonecraft, de la « Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne » (1791) d'Olympe de Gouges, ou de la « Déclaration de sentiments » (1848) d'Elizabeth Cady Stanton, jusqu'au « Rire de la Méduse » (1975) d'Hélène Cixous ou à la *King Kong Théorie* (2006) de Virginie Despentes, en passant par *Une pièce à soi* (1929) ou *Trois guinées* (1938) de Virginia Woolf, ont manifesté – rendu publiques et porté – l'affirmation et la revendication d'un accès, littéral et symbolique, des femmes à l'espace public masculin, c'est-à-dire la revendication d'un droit à s'exprimer, d'une prise de parole.

the Futurists to the Stuckists, London, Penguin Classics, 2011; Antje Kramer-Mallordy (éd.), *Les Grands Manifestes de l'art des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2011. Plus récemment encore, l'« anthologie internationale » de manifestes publiée par Michalis Pichler en 2019 se concentre sur les années 1990 et 2000, soulignant le regain d'intérêt pour cette forme générique (*Publishing Manifestos: An International Anthology from Artists and Writers*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2019). L'installation intitulée *Manifesto*, conçue par Julian Rosefeldt et présentée en 2017 au Musée des Beaux-arts de Paris (après l'avoir été en Australie et à Berlin), donnait à entendre aux visiteurs et visiteuses, déclamés par Cate Blanchett, des fragments de près de soixante manifestes d'artistes, allant du « Manifeste du Futurisme » de Marinetti (1909) au discours manifestaire d'Elaine Sturtevant, « Man is Double Man is Copy Man is Clone » (2004).

³² R.W. Connell, *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 1995.

L'approche genrée des manifestes conduit donc à repenser leur historiographie et la construction de leur canon. Dans le contexte plus large de la révision des canons littéraire, philosophique, politique, ouverte depuis le développement des *études de genre*, la révision du canon des manifestes a pris la forme d'un travail d'exhumation, de réhabilitation, voire de constitution de contre-canon, dont témoignent des anthologies récentes comme celles éditées par Penny Weiss, *Feminist Manifestos. A Global Documentary Reader*³³, ou par Breanne Fahs, *Burn It Down ! Feminist Manifestos for the Revolution*³⁴. Tous ces textes – ceux des anthologies citées tout comme ceux d'Astell, de Wollstonecraft, de Stanton, de Woolf ou de Cixous, qui n'y figurent pas – relèvent de la forme générique manifeste en ce qu'ils annoncent un *à venir* en rupture avec un *avant* critiqué et condamné, et sont l'énonciation d'un *à venir* qui concerne le collectif et dont la dimension est politique.

Certains des textes de ces contre-canon peuvent ressembler fortement à la forme canonique du *manifeste d'avant-garde*, en particulier dans la rhétorique de la violence. Le « SCUM Manifesto » ou le « DYKE Manifesto » l'illustrent à l'extrême. Mais une perspective genrée permet de mettre en relief la spécificité du fonctionnement de cette violence. Le premier en appelle à la destruction du sexe masculin (« *destroy the male sex* ») et multiplie les insultes contre les hommes, tandis que le second voue aux gémonies aussi bien la Droite chrétienne que les lesbiennes *bon teint* et les *gays* se comportant comme des hétéros. Les exhortations à l'action reprennent la rhétorique guerrière et militariste du manifeste hégémonique : l'enjeu, tel qu'il est formulé dans le « Dyke Manifesto », est de mener la bataille (« *now's the time to fight back and fight forward* »), afin de gagner une guerre (« *we have no desire to win a battle if it means losing a war* ») ; ce que désigne l'acronyme SCUM, pour *Society for Cutting Up Men*, c'est un fantasme de découpage et d'émasculatation de l'ensemble des hommes ; Breanne Fahs place, quant à elle, son anthologie sous le signe de l'injonction incendiaire, *Burn It Down !*

Cette violence est d'abord celle de la colère, de la rage, contre une société qui méprise, domine, opprime celles et ceux dont le manifeste veut faire entendre la voix : il s'agit donc d'abord de dénoncer la violence insultante des désignations qui visent à nier au sujet son statut même de sujet humain – *scum* (rebut, déchet, foutre), *bitch* (chienne), *dyke* (gouine), *gay* ou *queer* (à l'origine, des insultes). Il s'agit ensuite de s'approprier la désignation insultante, de la revendiquer pour se constituer en sujets – sujets appelé.es à l'action dans et par le manifeste. Le « Bitch Manifesto » est, sur ce point, tout à fait explicite :

« chienne » sert la fonction sociale d'isoler et de discréditer une classe d'individus dont les comportements ne sont pas conformes aux schémas socialement acceptés.

CHIENNE n'utilise pas le terme dans ce sens négatif. Une femme devrait être fière de se dire Chienne, parce que Chienne C'est Beau. Ce devrait être un geste d'affirmation par le moi et non de négation par l'autre³⁵.

³³ New York, New York UP, 2018.

³⁴ London et New York, Verso, 2020.

³⁵ « *“bitch” serves the social function of isolating and discrediting a class of people who do not conform to the socially accepted patterns of behavior. BITCH does not use this word in the negative sense. A woman should*

L'enjeu de la violence de ces manifestes féministes et post-féministes, c'est donc le retournement d'une violence qui était à l'origine dirigée contre les manifestaires, c'est l'appropriation de l'insulte pour en faire le signifiant valorisé d'une identité revendiquée. C'est une violence *réactive*, une violence en retour de la violence initiale exercée par les structures de la société patriarcale. Et l'injonction incendiaire de Breanne Fahs peut se lire comme un retournement de l'injonction du modèle *canonique*, l'appel par Marinetti à une « violence culbutante et incendiaire », la violence des « bons incendiaires » futuristes qui mettront « le feu aux rayons des bibliothèques » et à toutes les institutions considérées comme « passéistes³⁶ ». On pourrait, en détournant l'expression qui donne son titre célèbre à l'ouvrage de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, parler ici de « *burning back* », de riposte incendiaire. Le livre de ces pionniers des *études postcoloniales*, intitulé *The Empire Writes Back*³⁷, analyse des productions artistiques et politiques qui, dans le contexte de la décolonisation, « écrivent en retour » (*write back*), c'est-à-dire lancent une forme de *contre-attaque* à l'endroit des colonisateurs, la formule donnant également à entendre toute la violence du « *strike back* » contenue dans le titre du non moins célèbre film de George Lucas (*The Empire Strikes Back*, 1980). D'une façon similaire, on peut dire que féministes, post-féministes, *queer*, trans-ripostent au modèle canonique du « manifeste *stricto sensu* », en retournant les armes rhétoriques du modèle contre lui-même. Canon contre canon, en somme.

Mais une variante seulement du contre-canon manifestaire. Car d'autres textes peuvent, au contraire, s'écarter fortement de la forme « canonique » du « manifeste *stricto sensu* », et mettre en œuvre une autre façon de positionner une revendication collective et la voix qui la porte, mettre en branle d'autres stratégies que celles des « manifestes *stricto sensu* », qu'ils soient artistiques (Marinetti, Wyndham Lewis, Pound) ou politiques (Parti communiste, « suffragettes »). Une approche genrée des manifestes conduit en effet à mettre le modèle « canonique » en regard du contre-modèle que constituent, à l'époque même des mouvements de l'avant-garde historique, des productions comme *Une pièce à soi* ou *Trois guinées* de Virginia Woolf, que la critique ne désigne généralement pas comme étant des « manifestes »³⁸, mais des « essais », tout en soulignant l'indécidabilité générique de chacun des deux textes.

Avec *Une pièce à soi*, le positionnement de Woolf est *contre* celui du manifeste canonique des avant-gardes. Il témoigne déjà d'une certaine proximité, non seulement parce que Woolf donne les fameuses conférences d'*Une pièce à soi* en 1928 et que le souvenir des vorticistes et imagistes reste nécessairement très vif dans les milieux intellectuels et artistiques

be proud to declare she is a Bitch, because Bitch is Beautiful. It should be an act of affirmation by self and not negation by other » (Joreen, « Bitch Manifesto » [1968], *Burn It Down! Feminist Manifestos for the Revolution*, éd. Breanne Fahs, London et New York, Verso, 2020 ; traduction personnelle.)

³⁶ F. T. Marinetti, « Fondation et Manifeste du Futurisme » [1909], cité dans G. Lista, *op. cit.*, p. 87-88.

³⁷ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*, New York, Routledge, 1989.

³⁸ Même si, en 1985, Frances Restuccia en faisait un « manifeste de la différence féminine » (« *manifesto for female difference* »), « “Untying the Mother Tongue” : Female Difference in Virginia Woolf's *A Room of One's Own* », *Tulsa Studies in Women's Literature*, 4/2, 1985, p. 255.

(Ezra Pound a toutefois quitté Londres et se partage désormais entre Paris et l'Italie, où sa fascination pour Mussolini s'affirme de plus en plus nettement), mais aussi parce que la finalité de l'essai peut être rapprochée de celle du manifeste canonique. On retrouve de fait la logique de la condamnation-revendication programmatique : condamnation des structures sociales patriarcales qui ont interdit aux femmes l'accès à la création ; revendication de la possibilité pour les femmes de pouvoir écrire, ce qui signifie de leur permettre d'avoir, matériellement et symboliquement, le lieu pour le faire – revendication et programme posés dès l'ouverture du texte, puisqu'il est clairement dit que « pour qu'une femme écrive un roman, il lui faut de l'argent et une pièce à elle » (« *a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction*³⁹ »). On retrouve aussi, mais sous d'autres modalités que l'injonction et l'insulte, la rhétorique de la persuasion, et ce jusque dans la construction fictionnalisée du refus par la narratrice du thème de conférence qui lui a été imposé, passage qui ouvre le contre-manifeste, et qui permet de rappeler avec ironie la supposée fonction du type de discours produit par l'énonciatrice, à savoir délivrer au terme d'une heure « une pépite de vérité pure » (« *to hand you after an hour's discourse a nugget of pure truth*⁴⁰ »).

Proche, en apparence, du manifeste *canonique*, le texte de Woolf s'en distingue pourtant radicalement dans la nature et les modalités de son positionnement et de son énonciation⁴¹. Si la position de Woolf par rapport au mouvement féministe a pu paraître ambiguë, et si l'analyse de cette position a effectivement pu donner lieu à des interprétations contradictoires⁴², c'est que l'enjeu même de son texte est de penser un repositionnement du féminin, de proposer une autre façon de se positionner dans l'espace de la culture masculine. Il s'agit pour elle de ne pas reproduire les polarisations et oppositions binaires qui assignent chacun et chacune à résidence, de définir plutôt une *dysposition* qui ne fige rien⁴³ – d'où sa stratégie d'écriture, décrite comme avançant en « zig-zag », opérant des « changements de directions répétés »⁴⁴, adoptant une stratégie de « l'indirection »⁴⁵, ce qui lui valut d'ailleurs aussi d'être critiquée pour ses contradictions internes⁴⁶. Ce positionnement qui refuse la fixité, ce *dyspositionnement*, donc, se traduit dans le choix des images d'eau et de liquidité : contre le mouvement-vitesse de la

³⁹ Virginia Woolf, *A Room of One's Own/ Three Guineas* [1929/1938], London et New York, Penguin Books, 1993, p. 3 ; *Une pièce bien à soi, op. cit.*, p. 22.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Frédéric Regard, *L'Écriture féminine en Angleterre*, Paris, PUF, 2002, p. 88-117 pour le chapitre sur Woolf (*A Room of One's Own* et *Three Guineas*) et, plus spécifiquement sur la question du positionnement-repositionnement de la féminité, p. 88-89.

⁴² Pour une présentation synthétique des différentes interprétations féministes de *A Room of One's Own*, voir : Valérie Favre, « *A Room of One's Own's* (Resistance to) Feminist Interpretations and Feminism », *Études britanniques contemporaines*, [En ligne], 58, 2020, <http://journals.openedition.org/ebc/9184>, mis en ligne le 1^{er} mars 2020, consulté le 31 mars 2021.

⁴³ Frédéric Regard, *La Force du féminin. Sur trois essais de Virginia Woolf*, Paris, La fabrique, 2002.

⁴⁴ Peggy Kamuf, « Penelope at Work: Interruptions in *A Room of One's Own* », *NOVEL: A Forum on Fiction*, 1982, 16/1, p. 8.

⁴⁵ Elena Gualtieri, *Virginia Woolf's Essays: Sketching the Past*, New York, St. Martin's Press, 2000, p. 118.

⁴⁶ Jane Goldman, « The Feminist Criticism of Virginia Woolf », *A History of Feminist Literary Criticism*, dir. Gill Plain et Susan Sellers, Cambridge, Cambridge UP, p. 75.

fulgurance des futuristes, contre le mouvement-tourbillon (dont le centre est fixe) des vorticistes, l'écriture woolfienne privilégie le flux qui coule, ou s'écoule, le *stream* qui est à la fois le courant qui traverse les installations universitaires, et celui de la conscience, le « *stream of consciousness* ». L'enjeu n'est plus alors de faire émerger un *nous* et de le définir – « nous, les jeunes, les forts et les vivants *futuristes* », *we* « *angry Dykes* », *we* « *as transfeminists* ». Il est pour *chacune* de pouvoir trouver une voix à soi, « *a voice of one's own* », pourrait-on dire. Si comme le manifeste *canonique*, qui porte un programme pour et au nom d'un collectif, le contre-manifeste de Woolf porte une revendication qui concerne le collectif (revendication pour que *les* femmes aient enfin accès à la création), cette revendication est aussi et en même temps singulière, puisqu'il s'agit de permettre à *chacune* de trouver sa voix et sa voie. C'est précisément ce qui se joue dès l'ouverture du texte dans le glissement qu'opère la voix narrative, d'un propos sur « *les femmes* » (« *women and fiction* », « les femmes et la fiction », qui était le sujet imposé pour la conférence invitée) à une revendication faite au singulier indéfini : « une femme doit avoir de l'argent, etc. »

Penser les *essais* de Woolf comme des contre-modèles du manifeste masculin hégémonique éclaire autrement une histoire genrée de la forme discursive du manifeste, en tant que positionnement – énonciatif et discursif – dans un espace qui, historiquement, de Mary Astell jusqu'à aujourd'hui, est celui de la culture patriarcale, ce qui conduit aussi à reconsidérer certaines filiations et certains héritages. C'est ainsi, par exemple, que tout ce qui sépare le texte manifeste d'Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », de la tradition féministe incarnée par Simone de Beauvoir et avant elle par Virginia Woolf, est bien connu : alors même que le texte était publié dans un numéro de revue consacré au féminisme de Simone de Beauvoir⁴⁷, Cixous, en appelant à la reconnaissance explicite de la *différence*, positionnait son propre discours *féministe* (terme qu'elle aurait récusé de toutes façons) contre celui de Beauvoir, c'est-à-dire contre le principe de l'égalité ontologique et contre le matérialisme historique. Si, comme le souligne Martine Reid, le texte « prend bien des allures de *manifeste*⁴⁸ » – par sa double dimension de rejet⁴⁹ du passé et de programme annoncé⁴⁹, par sa visée performative et l'effet, réel ou symbolique, qu'il entend avoir⁵⁰, par sa tonalité injonctive et l'accumulation des « il faut que » –, le positionnement de l'énonciation manifestaire et le positionnement du *féminin* de l'« écriture féminine » qu'il s'agit d'annoncer au futur ne sont pas ceux du manifeste *canonique*, mais bien plus ceux du contre-modèle. Il s'agit moins de faire émerger et de positionner un *nous* qui fasse corps collectif, que de trouver dans le corps, par le corps de chacune, un mode d'expression de soi et de libération. Contre l'incendie et les incendiaires du manifeste hégémonique, tout autant que contre la riposte des contre-

⁴⁷ *L'Arc*, 61, numéro spécial « Simone de Beauvoir et la lutte des femmes », 1975.

⁴⁸ Voir Martine Reid, « En-corps, brèves observations sur le manifeste d'Hélène Cixous », *Tangence*, 103, 2013, p. 21-30. Hélène Cixous elle-même souligne d'ailleurs que le texte a été qualifié de *manifeste* : voir la réédition du *Rire de la Méduse et autres ironies*, préface de Frédéric Regard, Paris, Galilée, 2010, p. 28.

⁴⁹ Le texte débute en affirmant : « Il ne faut pas que le passé fasse l'avenir », *L'Arc*, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁰ La voix énonciative annonce : « Je parlerai de l'écriture féminine : *de ce qu'elle fera* », *ibid.*

incendiaires, le rire et les rieuses dessinent une généalogie autre⁵¹. Lieu, espace à soi chez Woolf ; corps, sensation, chair à soi chez Cixous, qui sont, dans les deux cas, la condition de possibilité d'un positionnement *féminin* autre, et synonyme de libération comme de décolonisation.

L'UTOPIE MANIFESTAIRE

Il convient dès lors de saisir les raisons qui font que le genre du manifeste, sous toutes ses formes, exerce encore à ce jour un attrait mythique, sans cesse réactualisé. Pourquoi contre-attaquer une forme hégémonique, marquée par ce passé d'inégalité de genre, tout en s'efforçant d'en préserver la forme, les traits génériques ? Un premier élément de réponse se trouvera dans ce que le manifeste fait au temps, dans ce qu'il fait arriver au cours du temps. Le temps du manifeste n'est pas seulement le temps du coup de force, ou celui, corollaire, de la remise en question du monde tel qu'il est ; le temps du manifeste est aussi celui de l'advenue d'une communauté, le moment propice d'une mobilisation des énergies, le temps enfin venu d'une réorganisation des forces et d'une reconfiguration des récits. Le manifeste est donc en cela un véritable *happening*, ou pour rester dans une terminologie plus pertinente sur le plan historique, un « *moment of being* », un « moment d'être ». L'expression est empruntée au célèbre texte de Woolf, « A Sketch of the Past⁵² » (« Une esquisse du passé »), essai autobiographique de 1939, et si elle paraît s'imposer ici, c'est qu'elle nous invite à extraire de l'expression woolfienne tout le potentiel que suggère l'utilisation du gérondif anglais (la forme en *-ing*) : le « *moment of being* » désigne ce moment où quelque chose advient, se met en mouvement, est en arrivance. Non pas ce moment où quelque chose est, mais ce moment où quelque chose *se met* à être. Quelque chose, soudain, advient. Et c'est de cela, de cet incident, que le manifeste est toujours la forme ; c'est toujours ce qui rend le manifeste, sous toutes ses formes, d'une urgence nécessaire.

En cela aussi le manifeste s'apparente au cri. Arrive avec le manifeste, se manifeste donc, un cri de souffrance, de colère, de rage, de ralliement aussi. Un « *rallying cry* », disent les Anglo-Saxons, faisant résonner avec le mot *cry* aussi bien l'idée de larmes versées que celle d'un appel lancé. C'est dire que le manifeste n'exprime pas seulement une insatisfaction, la colère, ou, mieux encore, la rage, c'est-à-dire le désir de mordre ; le manifeste est, en même temps, un appel à changer le monde (la loi, le droit, les représentations, etc.). Il est par conséquent doté d'une triple force pragmatique : de rupture, de proposition, d'aimantation. Il appelle à rompre avec une certaine continuité ; il introduit une discontinuité en proposant de

⁵¹ Voir Christine Reynier, « Virginia Stephen (Woolf) et le rire comme horizon », *Études britanniques contemporaines*, 40, 2011, p. 5-18.

⁵² Virginia Woolf, « A Sketch of the Past », 1939, dans Jeanne Schulkind (éd.), *Moments of Being*, London, The Hogarth Press, 1976 ; « Une esquisse du passé », trad. de l'anglais par Colette-Marie Huet, *Instants de vie*, Paris, Stock, 1986.

nouvelles valeurs, parfois même un renversement, une révolution, des valeurs et principes en circulation ; il aimante enfin celles et ceux qui se laisseront attirer, toucher par la force de l'appel, tels des disciples répondant au cri ou au rêve prophétique, selon une tradition apocalyptique qui inspire d'ailleurs nombre des textes les plus virulents (sur la désolation et la dévastation, je rebâtirai Jérusalem, et une nouvelle alliance s'ouvrira à une multitude⁵³). On touche du même coup à la dimension utopique du manifeste sous toutes ses formes. Mais utopie ne saurait signifier, comme le voudrait une possible étymologie du mot (*u-topos*, cet endroit qui n'existe nulle part), une construction imaginaire et irréaliste, formant quelque contrepoint fictif et illusoire au monde tel qu'il est. Comme une sorte de compensation au monde de la résignation et du statu quo. Par utopie manifestaire, et dans les pas d'Ernst Bloch, on entendra bien plutôt une visée de transformation de la réalité : le sentiment douloureux d'un manque, d'une blessure de l'Histoire ouvre la pensée subjective à un possible à-venir, inclinant de la sorte le sujet à l'action⁵⁴. En appelant de ses vœux une telle *utopie concrète*, le cri manifestaire dessine, du même geste, les contours flous de la *multitude* à venir, le cadre disloqué d'une communauté rassemblant ce que nous aimerions nommer, en hommage oblique au *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (1976) de Monique Wittig et Sande Zeig, les aimanté·e·s – toutes celles et ceux qui, magnétisé·e·s par le manifeste, répondent à l'appel, s'y reconnaissent, s'émeuvent et se mettent en mouvement, se *mettent à être* (*being*) dans ce moment privilégié.

UNE COMMUNAUTÉ « DÉSŒUVRÉE »

Communauté à *venir*, donc. Qu'est-ce à dire ? Contrairement au manifeste politique dont Marx et Engels ont gravé la matrice révolutionnaire en interpellant une classe économique précise, le manifeste de genre, artistique ou non, cherche à aimer une communauté qui ne précède pas le cri-appel. La communauté se formera à *partir* du cri : à partir de son lancement, d'une part (on pense au groupe signataire de l'appel, ou au cercle des proches, déjà acquis au mouvement) ; à partir de la réception de l'appel, d'autre part (on pense à la multitude encore anonyme qui se laissera aimer). Le manifeste, artistique ou de genre, initie de la sorte un processus, une mise en marche, et c'est d'ailleurs en ce sens qu'il est toujours politique également, puisqu'il s'agit chaque fois de contester la société telle qu'elle est (le système des musées et des galeries, l'institution artistique, les rapports de genre, les conceptions hégémoniques d'une sexualité normative, etc.), et, dans le même mouvement, d'imaginer, de rêver, concrètement, un nouveau mode d'être ensemble, une nouvelle *polis*. Le manifeste de genre, comme le manifeste artistique, procède bien en ce sens d'une démarche politique, mais d'une démarche politique utopique, dont l'achèvement, la cristallisation en une communauté bien identifiée, reste incertaine et problématique, sans que cette infinitude de la multitude

⁵³ Voir Daniel, 9, 21-27.

⁵⁴ Voir Ernst Bloch, *Le Principe espérance*, t. II. *Les épures d'un monde meilleur*, trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, 1982.

constitue une limite à la force du manifeste – ce qui est particulièrement vrai du manifeste de genre, artistique ou pas. Maurice Blanchot voyait dans ce *désœuvrement* le mystère même de la communauté : celle-ci ne fait jamais, disait-il, qu’explorer les potentialités de son propre inachèvement⁵⁵ ; la communauté ne peut être qu’évanescence dès lors que l’autre n’y est pas ramené à soi, mais suscite plutôt une mise en question du soi fini et clos sur lui-même. Quand s’esquisse la communauté manifestaire, d’autres sont là, invisibles et inaudibles, en pleurs dans l’ombre, eux dont la blessure et l’effacement même convoquent le ou la messie sur la scène, lui commandent de prendre la parole, en son nom mais aussi en leur nom, afin de les rendre manifestes, de les extraire des ténèbres et de provoquer leur assomption vers la lumière.

Cet inachèvement constitutif de la communauté manifestaire prend justement avec le manifeste de genre un tour exacerbé. Car, contrairement au manifeste étroitement *politique*, le manifeste de genre, artistique ou non, a ceci de particulier qu’il s’efforce de rallier à lui une communauté proprement *hors-la-loi*. Si le manifeste politique traditionnel, celui dont Marx et Engels ont gravé la loi, s’articule sur un ensemble de valeurs et de normes partagées (celles des prolétaires), le manifeste de genre, artistique ou pas, fait quant à lui un saut dans le vide, à l’aveugle, en direction de valeurs dont les fondements ne sont pas encore institutionnalisés. Nulle loi préexistante, nulle possibilité non plus de se projeter dans une identité ontologiquement fixe. Non seulement l’identité du prolétaire n’est pas fondamentalement problématique pour Marx et Engels, mais on peut même dire que cette identité se réalise pleinement dans son appartenance à une classe définie. L’« identité » – entre guillemets, car peut-on encore utiliser le mot pour ce qui est du manifeste *de genre* ? – du *gay*, de la *lesbienne*, du *queer*, du *cyborg*, et même l’identité de la *salope*, de la *bitch*, et de la *dyke*, autant d’insultes réappropriées et détournées de leur fonction première comme on l’a déjà dit, ne précèdent pas l’appel. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, ces *quasi-identités*, comme on pourrait les nommer, découlent en réalité du cri-appel, sur un mode à la performativité problématique, puisqu’il s’agit de faire advenir une catégorie certes désormais pensée comme telle, mais qui demeure encore indécise et *inachevée*, *désœuvrée*, une catégorie *hors-la-loi* disions-nous, puisque les lois et les valeurs forment ici plus un horizon qu’un point de départ, plus une ligne de fuite qu’une fondation. En 1978, dans « La pensée straight », Monique Wittig disait cela de la manière la plus provocatrice qui soit : « les lesbiennes ne sont pas des femmes⁵⁶ ». Si par malheur l’essentialisation a déjà opéré, si l’identification s’est déjà cristallisée, comme cela avait été effectivement le cas avec « la femme », le manifeste *de genre* se conçoit justement comme une machine à *désessentialiser* le genre, c’est-à-dire aussi comme un opérateur de pluralisation du singulier. Une pionnière aux armes encore mal assurées comme Mary Wollstonecraft peut intituler son manifeste, *A Vindication of the Rights of Woman*, « Défense des droits de la femme », il n’en reste pas moins que, comme elle le confie dès 1787 à sa sœur Everina, son ambition reste bien de se positionner et de se réinventer comme « la première d’un nouveau genre » (« *the first of a new genus* »).

⁵⁵ Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.

⁵⁶ Monique Wittig, « La pensée straight », dans *La Pensée straight*, Paris, Balland, 2001, p. 76.

TROUBLES DANS LES GENRES

Le manifeste *de genre* ne saurait donc jamais défendre LA femme, ou toute autre crispation identitaire. Les créatures qu'il fait entrer en scène sont nécessairement des figures hybrides, des chimères, des « monstres », comme le suggère Donna Haraway dans le « Cyborg Manifesto », ajoutant qu'à ce titre le monstre doit s'appréhender surtout comme une « créature prometteuse », « *a promising creature*⁵⁷ ». Et de fait, dans tous les sens que fait jouer le latin *promittere* – mettre en avant autant que laisser arriver – le manifeste *de genre* promet l'advenue d'une nouvelle espèce (*genus*, disait Wollstonecraft), d'un genre nouveau, sur le modèle du *cyborg*, donc, figure qui sous la plume de Haraway donne à penser le mélange de l'humain et du non-humain, de l'organique et de la machine, de l'héritage génétique et de la fabrication culturelle, du biologique et de la fiction. Le manifeste *de genre* promet de tels hybrides, les fait venir en les laissant aussi venir. Hélène Cixous, dans « Le rire de la Méduse », s'adresse à des « arrivantes » aux contours forcément imprécis ; Virginia Woolf, dans *Trois guinées*, ne se range d'aucun côté, se revendique au contraire de la communauté des *outsiders*, c'est-à-dire des sempiternelles étrangères, ce qu'étaient déjà les différentes Mary (Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael) dont elle épousait indifféremment les quasi-identités dans *Une pièce bien à soi*. Sommée de se situer, l'instance manifestaire *de genre* rétorque toujours en quelque sorte qu'elle n'habite pas à l'adresse spécifiée. Sa véritable communauté n'est pas celle que souhaitent lui imposer ceux qui, de tous poils, cherchent à l'enrôler pour telle ou telle cause parfaitement identifiée, à l'intérieur de telle ou telle *société* solidement organisée. La signataire n'offre pas prise, car sa seule communauté est celle des *out-siders*, moins celle des *marginales*, comme on le lit souvent, que celle des *sans-côtés*, ou des *pas-de-côté*.

C'est aussi en ce sens que l'essai woolfien est un non-manifeste ou un contre-manifeste *de genre*. Certes, il trouve la force de sa mise en mouvement dans sa volonté de communiquer, dans son désir d'entrer en rapport avec une communauté (sans quoi il n'aurait pas été publié, par la Hogarth Press, véritable centre d'aimantation du Bloomsbury Group, de surcroît), mais il ne saurait être question pour Woolf l'*outsider* de dessiner des côtés, de fermer le ban, de serrer les rangs, bref : de circonscrire, de délimiter, une communauté, par force de loi. En réalité, même lorsque les imagistes, futuristes et vorticistes énoncent des impératifs, le principe est moins d'édicter des règles strictes pour la construction de nouvelles formes, que de jeter l'anathème sur des pratiques ou des antagonistes, réels ou imaginaires. Ainsi, lorsque Pound publie sa liste de « *Don'ts* » (« A ne pas faire ») imagistes⁵⁸, il est certes possible de cerner le groupe des « imagistes », lesquels peuvent ainsi se compter à observer les mêmes préceptes, mais nul ne peut prédire le nombre de poètes ayant reçu le message, ni non plus le nombre de ceux qui, sans adhérer aux principes imagistes, renonceront aux facilités de composition qui y

⁵⁷ Donna J. Haraway, *Manifeste cyborg, et autres essais* [1984], trad. de l'anglais par Nathalie Magnan, Paris, Éditions Exils, 2002.

⁵⁸ Ezra Pound, « A Few Don'ts by an Imagiste », *Poetry*, 1/6, mars 1913, p. 200-206.

sont dénoncées. Ironie de l'histoire donc, quand les futurs tenants bruyants de la virilité exclusive s'exposent au risque d'aimer à leur tour une communauté en devenir, « arrivante », « prometteuse », irréductible à toute institution comme à toute forme instituée. La moindre loi identitaire, y compris celle qui voudrait se formuler de manière révolutionnaire, n'est convoquée sur le devant de la scène manifestaire que pour être à son tour brocardée, parodiée, incendiée, bombardée, soufflée – *blasted*, pour reprendre le cri de ralliement des vorticistes – par la déflagration de l'événement manifestaire lui-même. Le manifeste introduit ainsi un « trouble dans le genre », à entendre comme une remise en cause des assignations de genre. Le « Manifeste des 343 » ne fut-il point suivi d'un manifeste de médecins réclamant le droit à l'avortement ? Ne furent-ils pas eux-mêmes des *salopes* à leur tour ? A l'appel manifestaire répondent non pas des *identités*, mais des *affinités*, dit Haraway d'emblée de jeu.

Au fond, et contrairement aux apparences, à ne pas assigner sa communauté à résidence, le manifeste, quel qu'il soit, ouvre un espace *neutre*, au sens le plus strict du terme latin de *neuter*, à savoir un espace ménagé par une affirmation qui est aussi une négation : la négation du choix entre l'un ou l'autre, de la nécessité d'être d'un côté ou de l'autre. Or, c'est bien précisément ce (non)choix qui permet aussi au manifeste de ménager ce que nous avons nommé un *kairos* : de saisir le moment opportun de sa manifestation, et en même temps de faire arriver un moment d'intensité. Roland Barthes est d'un précieux secours ici. L'esthétique du *kairos*, on le sait, est capable de suspendre le temps des horloges et de modifier ainsi la temporalité de la ligne, du progrès, de la production de sens. Or, pour Barthes, le *kairos* précipite également ce qu'il nomme un *insight*, c'est-à-dire une saisie instantanée de la vie, une intuition de ce qu'il faut retenir de la vie, sans parvenir à, ni vouloir, le retenir tout à fait. Le manifeste artistique ou *de genre* provoque bien un tel *insight*, chargé de dissiper un doute sans pour autant précipiter une certitude⁵⁹. On ne confondra donc pas manifeste et déclaration de principes, manifeste et profession de foi, manifeste et tribune, en dépit du titre abusif que se donnent certains textes, de plus en plus fréquents, qui sentent bien l'intérêt, le surcroît de légitimité, qu'il y aurait pour eux à se rattacher à cette veine mythique (par exemple, « Le manifeste des 100⁶⁰ »).

La force du véritable manifeste, et il n'est plus question uniquement du « manifeste *stricto sensu* », mais du manifeste en tous ses genres, à commencer par le manifeste de genre, son heureuse fortune, son succès durable, sont dus au fait qu'il s'agit paradoxalement d'énoncés qui ne reposent donc sur aucune certitude quant à leur réception. Ils s'inscrivent non dans une immédiateté, mais dans une séquentialité ouverte, dont les modalités peuvent être heureuses ou malheureuses, *felicitous* ou *infelicitous*, comme disent les pragmaticiens. Pour emprunter encore à la pragmatique, et notamment à l'auteur de *Quand dire, c'est faire*⁶¹, nous dirons que si le manifeste, sous toutes ses formes, est effectivement doté d'une force *illocutoire* (il fait

⁵⁹ Roland Barthes, « Kairos », *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil/IMEC, 2002, p. 214-221.

⁶⁰ « Le Manifeste des 100 », *Le Monde*, 31 octobre 2020. Une centaine d'universitaires signaient un texte en soutien au ministre Jean-Michel Blanquer, qui avait fustigé quelques jours plus tôt « l'islamo-gauchisme » de certains milieux intellectuels français.

⁶¹ John L. Austin, *How to Do Things with Words* [1962], trad. de l'anglais par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1991.

immédiatement arriver quelque chose), c'est son aspect *perlocutoire* qui doit intéresser l'historien·ne du temps long. Seule importe en définitive l'imprévisibilité même des effets que l'événement manifestaire aura produits, l'imprévisibilité des adhésions, des réactions, des polémiques, des scissions que le manifeste sous toutes ses formes aura suscitées. C'est ainsi, on le disait plus haut, que deviennent *manifestes* des textes ou des événements n'ayant jamais été nommés ou conçus comme des manifestes « *stricto sensu* ». On pense à ces « Défenses », « Déclarations », « Appels », « Pétitions » en tous genres qui précédèrent la vogue manifestaire des XIX^e et XX^e siècles ; on pense aussi à ces tableaux, expositions, catalogues d'exposition, mais aussi à ces textes biographiques et autobiographiques, qui marquèrent l'histoire du Bloomsbury Group. Telle est également la raison pour laquelle certains ne nommeront point manifestes des textes, œuvres ou événements qui pour d'autres devraient au contraire entrer dans la catégorie du genre *manifeste*. Pour preuve, les commentaires contradictoires que les textes de Wittig ou de Cixous ne cessent d'alimenter. D'un point de vue de l'histoire des formes, inévitablement marquée par le désir d'identifier un certain modèle de pureté, le manifeste introduit là encore du « trouble dans le genre », à entendre cette fois dans l'acception générique et littéraire du mot genre. Ce que l'analyse des *speech-acts* permet de comprendre, c'est bien que le performatif se caractérise d'une puissance perlocutoire, c'est-à-dire que le performatif, par un risque constitutif de tout acte énonciatif, induit inévitablement des effets à retardement, invite à des phénomènes de réactualisation et de recontextualisation, ouvre la possibilité d'une réception inattendue et imprévisible, autorise les après-coups. Ce qui importe dans l'histoire du genre du manifeste, sous toutes ses formes, semble être moins l'histoire officielle des dénominations patentées, que l'*effet* manifestaire. La question est bien non pas qu'est-ce qu'un manifeste, mais : qu'est-ce qui *fait* manifeste ?

MYTHE, MANIFESTE, ET RÉVOLUTION

Il est temps de revenir plus précisément sur la dimension mythique de l'événement manifestaire. Nous proposons cette idée qu'il n'y a pas plus humain parmi les genres du discours, d'une plus profonde humanité dans l'histoire des formes littéraires, que ce désir, sauvage et animal, de mordre qu'exprime la rage manifestaire. L'étymologie latine du terme, *mani-festus*, ce que l'on peut toucher, ce qui est palpable, nous suggère ici quelque rapport avec la main, avec la manipulation. On peut pousser cette idée jusqu'à lui faire signifier une prise en main de sa vie ou de son destin par l'auteur·e du manifeste. Le ou la signataire (il peut bien sûr s'agir d'un ensemble, d'un collectif, d'une liste) se rend manifeste, son existence devient palpable, précisément parce que le manifeste matérialise, rend concret, une aspiration à la liberté, un désir d'émancipation, une volonté de s'assumer, de s'autonomiser, de *se prendre en mains*, et de *prendre les choses en main*, comme on dit. Ces métaphores de l'émancipation disent bien quelque chose du savoir inconscient qui gouverne notre être-au-monde. L'espèce humaine rappelle au détour de sa rhétorique qu'elle est bien la seule des créatures terrestres à

être équipée de la main, de cette excroissance endogène dont on peut faire découler toute l'histoire de l'humanité, à commencer par l'histoire de ces outils exosomatiques qui permettent d'agir sur le monde au lieu de le subir, outils au rang desquels figurent tous les appareils de la *manuscripture*, de la plume au clavier d'ordinateur⁶².

Il apparaît toutefois nécessaire de penser aussi la prise en main manifestaire comme ce geste, toujours nécessairement historique, qui consiste à introduire un intervalle entre le silence, ou le simple cri, et un discours rationnel visant à la fondation d'une nouvelle communauté. Le *positionnement* des signataires, quel qu'il soit, s'articule sur un tel intervalle, et les lecteurs et lectrices de manifestes, de quelque nature que soient ces derniers, savent bien que les caractéristiques stylistiques marquantes du genre, marques palpables de cette actualisation d'une présence, sont une oralité affirmée, associée à des stratégies énonciatives qui privilégient la fonction émotive ou expressive, valorisant ainsi la place centrale du locuteur ou de la locutrice, sa prise de position. Le cri n'est ainsi jamais bien loin de l'écrit, qui du coup porte les stigmates de cette passion que sont par exemple le langage exclamatif, les structures négatives, ou parfois aussi le tour interrogatif. Ces *dérangements* de la rationalité grammaticale, de la logique posée, affirmative et progressive, que devrait manifester la rhétorique d'une autorité institutionnalisée, soulignent un usage intuitif, sauvage, animal, mais aussi réel et actuel de la langue.

L'intervalle dont il est question ici a donc ceci de mythique, précisément, qu'il fonctionne comme la réactualisation d'un très ancien geste, dont la philosophie a de tout temps tiré un récit des origines. Aristote, on s'en souvient, postulait déjà de l'intervalle entre *phonê* et *logos*, cri et langage, qu'il était la signature même de l'origine de l'humanité⁶³. Chez Heidegger puis chez Hannah Arendt, c'est bien ce même spasme, entre le silence et la prise de parole, entre le cri, de douleur ou de colère, et l'écriture, c'est-à-dire aussi cet intervalle entre *zôê*, la vie organique, et *bios*, la vie telle qu'elle peut se raconter et donc se soumettre à des reconfigurations narratives, qui sous-tend la constitution de l'humain⁶⁴. Et pour Giorgio Agamben, cette *extirpation*, comme il dit, de l'être humain hors de la sphère du silence ou du cri signe aussi la fin d'une certaine *infantilisation* des individus (*in-fans* : celle ou celui à qui est déniée la capacité de parler)⁶⁵. Le manifeste sous toutes ses formes est peut-être ainsi la forme artistique ou politique la plus élémentaire, la plus *neutre* pourrait-on dire, de cet intervalle mythique : ni l'un ni l'autre, encore cri et déjà au-delà, signalant la menace de l'infantilisation du locuteur ou de la locutrice tout en proclamant l'avènement de l'humain dans sa dignité, le manifeste conjugue le cri de rage avec l'expression de la raison. Il n'en renie pas pour autant son *animalité*, puisque la *sauvagerie* du manifeste place en-dehors des cadres, codes et lois de la

⁶² Cette question, fondamentale chez Heidegger, a été largement commentée par Jacques Derrida, dans « La main de Heidegger », *Heidegger et la question*, Paris, Flammarion, 1990.

⁶³ Aristote, *Politiques* (I,2 1253 a-b), trad. du grec par Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 1990, p. 91-92.

⁶⁴ Hannah Arendt, *L'Humaine Condition* [1958], trad. de l'anglais par Marie Berrane, Guy Durand, Georges Fradier et Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 2012, p. 136.

⁶⁵ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire* [1978], trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot, 2002.

société, celle ou celui qui lance l'appel. Ceux qui, comme Horace Walpole, virent en Mary Wollstonecraft « une hyène en jupons » (« *a hyena in petticoats* ») ou un « serpent s'amusant à philosopher » (« *a philosophizing serpent* »), exprimaient cette terreur de voir surgir sur la scène publique un texte en forme de chimère monstrueuse : se manifestait subitement une espèce de texte mort-né, une sorte de cri civilisé, un genre de ricanement mi-homme mi-bête, autant d'oxymores qui traduisent cette palpitation intime dans laquelle le manifeste vient toujours à la vie, et dont *la femme* est accusée d'accoucher de manière obscène. Wollstonecraft elle-même ne signifiait pas autre chose à ses prévisibles détracteurs lorsque, dans son ouvrage, elle expliquait refuser de polir ses phrases (« *I shall disdain to cull my phrases or polish my style* »), et insistait pour livrer un texte encore marqué par l'oralité, c'est-à-dire par la douleur et la colère, par *l'animalité* et la *sauvagerie*. Elle initiait aussi du même geste une stratégie appelée à connaître le succès que l'on sait, celle de la réappropriation de l'insulte genrée pour en faire une arme. Cette exacerbation de la dimension mythique du manifeste *de genre* souligne toutefois une des fonctions fondamentales du manifeste sous toutes ses formes déjà repérée plus haut : il est appel aux armes, il est rappel de larmes⁶⁶ ; il est cri de ralliement, il est cri de rage.

Mais c'est à ce prix que le manifeste peut effectivement se revendiquer comme pleinement *actuel* : prendre la plume, se saisir du crayon manifestaire, synthèse parfaite de la main se prolongeant d'un outil ou d'une arme, signe toujours une entrée dans l'action, et donc l'institution du sujet en tant qu'individu historique, comme l'aurait dit Hannah Arendt. En ce sens, on peut affirmer que le manifeste se veut toujours éminemment *moderne*, nécessairement inscripteur de nouveauté (ce qui disqualifie nombre de prétendants d'aujourd'hui), et il n'est pas étonnant que le manifeste artistique d'avant-garde ait fait sienne rétrospectivement la célèbre injonction de Pound en 1928, « Make it New ! », c'est-à-dire tout à la fois « Faites du neuf ! », « Rénoquez tout ! », « Soyez actuels ! ». Theodor Adorno et Max Horkheimer envisagèrent eux aussi de s'acheminer « vers un nouveau manifeste », sorte de réactualisation du *Manifeste* de Marx et Engels⁶⁷. Au cœur de tout manifeste se réactualise, *chaque fois à nouveau*, dans une *révolution permanente* pourrait-on dire pour parodier un slogan célèbre de Marx, devenu ensuite le mot d'ordre des révolutionnaires russes, ce spasme entre le cri et le discours, cette contraction entre la douleur, ou la colère, et l'appel, cette crispation diastolique et systolique entre l'état végétatif et le sursaut de la vie humaine, entre l'état organique et l'affirmation d'une *volonté de puissance*. C'est d'ailleurs dans cette tension intime que l'on peut trouver l'une des causes de la troublante fascination des futuristes et vorticistes pour la guerre et le fascisme : le désir de rénovation, lorsqu'il atteint son plus haut point d'intensité, ne craint pas d'affirmer les forces de la vie dans le triomphe même de la mort et de la destruction.

S'arracher à l'animalité, s'extirper de l'inhumanité, se sortir de l'infantilisation, voilà ce que rejoue, chaque fois de nouveau, le manifeste, et le manifeste *de genre* plus que tous les

⁶⁶ Le jeu de mots nous est soufflé par Georges Didi-Huberman et le tome 6 de *L'Œil de l'Histoire : Peuples en larmes, peuples en armes*, Paris, Minuit, 2016

⁶⁷ Theodor Adorno et Max Horkheimer, *Vers un nouveau Manifeste*, 1956, trad. de l'allemand par Katia Genel et Agnès Grivaux, Bordeaux, Éditions la Tempête, 2020.

autres. D'où aussi, cette *matérialité* caractéristique du texte, souvent soulignée par le manifeste lui-même sur le plan thématique : Woolf et le rêve utopique d'un corps singulier se retrouvant dans l'intimité d'une « pièce à soi » (et non d'une *chambre* à soi, erreur de traduction fortement genrée) pour s'y livrer à un corps-à-corps avec la littérature ; Wollstonecraft et son émotivité incontrôlable ; Cixous et son souffle, ses fluides, son sang, son lait. Car de quoi s'agit-il, sinon, chaque fois, de ramener le discours au corps, tout en dépassant du même geste cette somatisation par sa sémantisation ? De quoi s'agit-il sinon de se faire, au sens le plus exact du terme, le ou la porte-voix d'une vulnérabilité et d'une précarité inhumaines dont celle ou celui qui écrit ne peut être sauvé·e que par le truchement de la manifestation et du manifeste ? De quoi s'agit-il enfin si ce n'est de pénétrer, avec fracas, par effraction, de l'enfance dans le symbolique et dans l'humanité ? Tel est bien le temps, le *kairos*, du manifeste, en tous ses genres.