

Les manifestes de Georg Baselitz, 1961-1994
Intimité, altérité, et exposition (hors) de soi
Georg Baselitz's manifestoes, 1961-1994
The other, the inner and the self

Audrey Ziane

Volume 44, Number 3, Fall 2013

Manifeste/s

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1025481ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1025481ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ziane, A. (2013). Les manifestes de Georg Baselitz, 1961-1994 : intimité, altérité, et exposition (hors) de soi. *Études littéraires*, 44(3), 61–81.
<https://doi.org/10.7202/1025481ar>

Article abstract

Not only does artist Georg Baselitz “upend” his paintings, he also reinvents manifesto writing in his eight such works, published from 1961 to 1994. By (dis)associating his words from his paintings, Baselitz rediscovers the Parnassian vision of “art for art’s sake”. He lives solely in his inner creative space, visited by Antonin Artaud’s spirit, and invents his own myth under our very eyes. Along Yves Klein and Orlan, Baselitz reads his writings during conferences, much like an artist-preacher. His manifestoes may have since relinquished their vocal demands, yet they remain somewhat subversive, giving rise as they do to a discourse confronting the creation of a personal mythology with a confession-like style of writing that forces the artist to reveal his inner secrets.



Les manifestes de Georg Baselitz, 1961-1994: intimité, altérité, et exposition (hors) de soi

AUDREY ZIANE

*Hans Georg Kern, né en 1938.
Manifeste pandémonique I, 1961.
Kern devient cette année-là Georg Baselitz,
l'artiste.*

Approcher les huit manifestes de Georg Baselitz, écrits entre 1961 et 1994¹, c'est retracer le cheminement intérieur de l'artiste, lui qui ne « renverse » pas uniquement ses tableaux, mais qui réinvente aussi l'écriture manifestaire,

-
- 1 Georg Baselitz, «Die Dichter heben noch immer die Hände» («Les poètes lèvent toujours les mains»), dans Georg Baselitz et Eugen Schönebeck, *Pandämonisches Manifest I (Manifeste pandémonique I*, 1^{re} version), manifeste et affiche d'Eugen Schönebeck et Georg Baselitz, texte de Baselitz (1^{re} et 2^e colonnes), Berlin, 1961; Georg Baselitz, «Im Rinnstein lagen die Dichter...» («Les poètes étaient dans le caniveau...»), dans Georg Baselitz et Eugen Schönebeck, *Pandämonisches Manifest I (Manifeste pandémonique I*, 2^e version), manifeste et affiche d'Eugen Schönebeck, texte de Baselitz, Berlin, 1961; Georg Baselitz, «Vorruf zum Pandämonium» («Prologue au Pandémonium»), dans *Pandämonisches Manifest II (Manifeste pandémonique II)*, Berlin, printemps 1962; Georg Baselitz, «Lieber Herr W.!» («Cher Monsieur W.!»), lettre et manifeste daté du 8 août 1963 et rédigé à Berlin, publié dans *Die Schastrommel*, n° 6 (mars 1972); Georg Baselitz, *Warum das Bild 'Die großen Freunde' ein gutes Bild ist (Pourquoi le tableau Les Grands Amis est un bon tableau !)*, manifeste et affiche, Berlin, Galerie Springer, 1966; Georg Baselitz, «Vier Wände und Oberlicht» («Quatre murs et éclairage zénithal ou même mieux pas du tout de tableaux au mur»), manifeste et conférence produite et prononcée à l'occasion des Dortmunder Architekturtage (Journées de l'architecture de Dortmund) sur le thème *Museumsbauten* («L'architecture des musées») le 26 avril 1979, publié pour la première fois dans *Neue Heimat – Monatshefte für neuzeitlichen Wohnungs- und Städtebau*, vol. XXVI, n° 8 (1979), p. 30-31; Georg Baselitz, «Das Rüstzeug der Maler» («L'attirail du peintre»), manifeste-conférence daté du 12 décembre 1985 et affiche produite pour la Rijksacademie van beeldende Kunsten (Académie royale des beaux-arts) d'Amsterdam le 1^{er} octobre 1987, fac-similé de l'original paru dans *Georg Baselitz. Neue Arbeiten*, catalogue d'exposition, Cologne, Galerie Michaël Werner, 1987, puis publié, en version anglaise, dans *The Burlington Magazine*, vol. CXXX, n° 1021 (avril 1988), p. 283-286; Georg Baselitz, «Purzelbäume sind auch Bewegung, und noch dazu macht es Spaß» («Les galipettes aussi sont en mouvement, et en plus, c'est amusant»), manifeste daté

liant et déliant volontairement le texte à l'œuvre picturale. Son premier manifeste connaît une diffusion secrète, clandestine; il fut écrit avec son acolyte, Eugen Schönebeck (né en 1936), mais seul Baselitz en incarnera les idéaux. Il favorisera l'accession de ce dernier à une autorité d'artiste et incarnera l'esprit du manifeste individuel, une œuvre si singulière qu'elle n'offre plus ni la lisibilité, ni la recherche d'adhésion, ni la vision programmatique de l'écrit manifestaire «classique». L'identité groupale, dans l'atmosphère luciférienne des *Manifestes pandémoniques*, n'a jamais eu vocation à exister: le manifeste n'est plus acte de fondation d'un «isme» de l'art, mais passage de l'homme au créateur.

En raison de cette nébuleuse mélancolie, il nous appartient de faire le lien avec Antonin Artaud (1896-1948), le modèle de Baselitz, auquel il s'affilie dans les deux *Manifestes pandémoniques*:

Artaud est quelqu'un qui se dévore lui-même. [...] J'ai ressenti ça de façon physique. [...] Et peindre des tableaux, ça peut très bien avoir un lien avec ça, parce que je le conçois de la même façon. Je ne peux pas planer, ça ne prend pas cette forme distanciée, ça ne marche pas, c'est beaucoup plus intime².

Un jour, peut-être, le «fils» tuera le «père».

Georg Baselitz revendique une fermeté au monde, ne vivant que dans son «créatorium» intérieur, inventant sous nos yeux, à chaque lecture de ses manifestes, son propre mythe. Par la suite, l'intentionnalité de la transmission de ses manifestes lors de conférences données dès les années 1980 sera à appréhender, certes, comme la conquête d'une nouvelle territorialité de l'art, mais aussi dans la puissance de métamorphose de l'écrit manifestaire, qui permettra à Baselitz de mener un combat à l'intérieur de la sphère institutionnelle. S'il semble avoir perdu sa valeur contestataire, il n'en reste pas moins que, participant du bouleversement des genres au XX^e siècle, le manifeste individuel ou singulier contemporain crée un discours dans lequel se jouent, se confondent et se confrontent la création d'une mythologie personnelle et l'écrit-confession qui amène l'artiste à «s'exposer hors de lui-même».

d'octobre 1992 et rédigé à Derneburg, et conférence prononcée le 8 novembre 1992 au Kammerspiele de Munich sur le thème «Rede auf Deutschland» («À propos de l'Allemagne»), publié dans Hans Mayer, Joseph Beuys, Margarete Mitscherlich-Nielsen *et al.*, *Reden über Deutschland*: 3, Munich, Bertelsmann Verlag, 1992, p. 35-51; Georg Baselitz, «Malen aus dem Kopf, auf dem Kopf oder aus dem Topf» («Peindre de la tête, sur la tête ou hors du pot»), manifeste daté du 25 novembre 1993 et rédigé à Derneburg, publié dans *Georg Baselitz. Gotik – neun monumentale Bilder*, catalogue d'exposition, Cologne, Galerie Michaël Werner, 1994, p. 24-25 et 28-29. Les *Manifestes pandémoniques I et II* et *Pourquoi le tableau Les Grands Amis est un bon tableau!* ont été traduits et publiés en France dans le catalogue d'exposition Didier Ottinger, *Baselitz. Image*, catalogue d'exposition, Les Sables d'Olonne, Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix, n° 67 (1990). Puis, ceux-ci, auxquels s'ajoutent des manifestes plus récents et d'autres écrits choisis par Baselitz, sont traduits en français et publiés dans Éric Darragon, Juliette Laffon, Suzanne Pagé *et al.*, *Georg Baselitz*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions Paris Musées, 1996. Sauf mention contraire, les extraits des manifestes cités ici sont tirés de ce catalogue et leur traduction a été réalisée par Wolf Fruhtrunk.

2 Georg Baselitz, *Charabia et basta: entretiens avec Éric Darragon*, Paris, L'Arche, 1996, p. 121.

Les écrits manifestaires de Baselitz incarnent ainsi une double rupture. Par l'emploi du «je» et du récit au présent, par l'exposition d'une intimité, Baselitz semble annoncer, au cœur du manifeste, la naissance d'un nouveau «pacte autobiographique». Ce «pacte», largement analysé par Philippe Lejeune³, est un accord tacite conclu entre l'écrivain et son lecteur devant un texte que, par les indications de titres («mémoires», «souvenirs») et les indices de quatrième de couverture, nous savons biographique, donc réel, car vérifiable. Mais, très vite, Baselitz brouille les pistes et ce «je» si évident devient subitement «un autre». De plus, il rompt également le contrat de lecture qui lie l'auteur d'un manifeste à ses lecteurs: sous l'appellation de «manifeste», Baselitz ne nous offre plus les revendications esthétiques et politiques attendues dans ce type de discours.

Dans ses *Manifestes pandémoniques I et II*, Baselitz joue ainsi avec une exposition de l'intimité que nous pensons tour à tour réelle et fictive; en l'absence d'indications de temps et d'espace, le discours manifestaire devient intemporel, à la fois arbitraire et absolutiste, Baselitz se confondant avec Artaud dans un rapport sémiotique identificatoire, baigné dans le même univers labyrinthique et hors du temps.

Alors, qui parle quand l'artiste écrit ses premiers manifestes? Quel ange rebelle ou démon assagi se crée dans ce nouveau Maldoror⁴?

Je sors du cadre, me direz-vous? Tant mieux, les manifestes de Baselitz aussi: «Ils vinrent, tous les saligauds, / après le grand désemboîtage, / manifesté de bas en haut⁵.»

Les Manifestes pandémoniques: individualité et singularité

Hans Georg Kern est né le 23 janvier 1938 à Deutschbaselitz, un village de Saxe situé à trente kilomètres de Dresde. En 1956, il s'inscrit dans une école d'art à Berlin-Est d'où il sera exclu pour «manque de maturité sociopolitique⁶». Il fréquentera alors une autre école d'enseignement artistique à Berlin-Ouest où naîtra une amitié avec l'artiste Eugen Schönebeck. En 1961, tous deux rédigent le *Manifeste pandémonique I*: Hans Georg Kern devient alors Georg Baselitz, nom d'artiste choisi en hommage à sa terre natale. La signature de ce manifeste marque ainsi le pacte d'une conversion identitaire, qui est aussi l'acte de naissance de Baselitz, l'artiste. Sa

3 Voir Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1995 [1979]; et Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, 1980. L'auteur y énonce notamment: «C'est ce contrat qui définira le genre (avec les attitudes de lecture qu'il implique) et qui établira, éventuellement, les relations d'identité qui commandent le déchiffrement des pronoms personnels et celui de l'énonciation» (*ibid.*, p. 33).

4 Baselitz illustrera, en 1976, *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont.

5 Antonin Artaud, *Ci-gît*, précédé de *La Culture indienne*, dans *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004, p. 1158.

6 Suzanne Pagé, «Préface», dans Éric Darragon, Juliette Laffon, Suzanne Pagé *et al.*, *Georg Baselitz*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 11. Violette Garnier dans son ouvrage *L'Art en Allemagne: 1945-1995*, emploie la formule «expulsé par manque de maturité politique» (Violette Garnier, *L'Art en Allemagne: 1945-1995*, Paris, Nouvelles Éditions Françaises, 1997 p. 114).

première exposition se réalisera avec l'ami Eugen : maison abandonnée, œuvres de jeunesse et aucun visiteur. Un *Manifeste pandémonique II* va suivre quelques mois plus tard ; il marquera la rupture avec Schönebeck. Dès lors, seul Baselitz incarnera, aux yeux du public, l'artiste torturé qui prend vie dans ses écrits, celui qui nomme son texte « manifeste » alors même qu'il en rejette toutes les formes archétypales, car si « la négativité est la condition de la scission, elle est, par suite, ce qui fonde la possibilité d'une manifestation⁷ ».

Dès le premier regard, le texte rompt radicalement avec les usages typographiques des écrits manifestaires avant-gardistes du XX^e siècle : si le futuriste Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) disait que « le manifeste doit pouvoir être lu sans lunettes⁸ », Baselitz choisit de laisser visibles les ratures, surcharges et mots illisibles. Car le texte ainsi laissé à l'état brut nous donne à voir la main de l'artiste, telle la touche du peintre sur la toile. C'est un manifeste matérialiste qui se crée sous nos yeux, dans le seul but de communiquer l'incommunicable, d'être ressenti plus que déchiffré, de matérialiser la rupture. L'artiste parvient à fusionner les limites du réel et d'un monde fantasmagorique dans lequel « je » tutoie les portes de l'enfer. Aussi écrit-il dans la première version du *Manifeste pandémonique* :

Vous voyez dans mes yeux l'autel de la nature, le créateur de la chair, le reste du repas dans la cavité du cloaque, les exhalations des draps du lit [...]. La marche des épileptiques, les orchestrations des boursoufflés, des êtres de verrue, de bave, et de gélatine. Les poètes étaient dans le caniveau, leurs entrailles dans la fange⁹.

Baselitz nous fait part de ses violentes angoisses de façon frontale, use d'une sémantique volontairement liée à l'atmosphère blasphématoire du Pandémonium, capitale des enfers où Satan convoque le conseil des démons, se sert de ce texte à l'appellation de « manifeste » comme d'un exutoire.

Si les manifestes de Baselitz sont mentionnés de façon récurrente et fréquemment qualifiés de corollaires et d'indissociables de l'œuvre, la pratique manifestaire de cet artiste « solitaire » a, à ce jour, fait l'objet de peu d'études significatives¹⁰. Le manifeste au singulier, nous allons le voir, reflète chez un artiste une toute autre réalité que la déclaration d'un nouvel « isme », se jouant des typologies de styles et faisant voler en éclats les frontières entre genre manifestaire, biographie et fiction. De plus, le

7 Michel Henry, *L'Essence de la manifestation*, Paris, Presses universitaires de France, 2003 [1963], p. 867.

8 Filippo Tommaso Marinetti, « Lettere ruggenti a Balilla Pratella », lettre datée du 14 février 1912, dans Giovanni Lugaresi (dir.), *Lettere ruggenti a F. Balilla Pratella*, Milan, Quaderni dell'Osservatore, 1969, p. 30-31.

9 Georg Baselitz et Eugen Schönebeck, *Manifeste pandémonique I*, traduit par Wolf Fruhtrunk, dans Eric Darragon, Juliette Laffon, Suzanne Pagé *et al.*, *Georg Baselitz, op. cit.*, p. 159-160.

10 Je me permets de signaler ici que mon travail de recherche de master 2 et l'écriture d'un mémoire en histoire de l'art contemporain sous la direction de Pierre Wat portaient sur ce thème : « Le manifeste de fondation des avant-gardes (à partir de 1945) : du groupe à l'individu, de la provocation à l'empreinte de la création » (voir Audrey Ziane, « Le manifeste de fondation des avant-gardes [à partir de 1945] : du groupe à l'individu, de la provocation à l'empreinte de la création », mémoire de master 2 en histoire de l'art contemporain, Marseille, Université Aix-Marseille, 2010).

mode de diffusion clandestin des *Manifestes pandémoniques* marque une rupture avec toute forme de publication tapageuse et ne peut que susciter des interrogations quant à sa réception par un (éventuel) lectorat, annihilant la question de la stratégie médiatique dans la diffusion du message manifestaire.

En revanche, c'est par l'exposition de ses toiles que Baselitz fera naître le scandale; suscitant polémiques et censures, les premières peintures de l'artiste pourraient être envisagées comme des œuvres-manifestes:

Les tableaux présentés par Baselitz dans cette exposition [première exposition de l'artiste, à Berlin, en 1961] appliquent à la lettre le programme de ce manifeste «Pandémonique». Les «fantasmes érotiques», le «mysticisme pubertaire» font naître un monde étrange, une morphogénèse de viscères, d'où émergent des sexes érigés, un monde de chairs sanguinolentes et d'organes écorchés¹¹.

Il faut dire que le contexte artistique de l'Allemagne de l'après-guerre, partagée entre abstraction et réalisme socialiste, était peu propice à une réception favorable des tableaux de Baselitz. Ceux-ci incarnaient aux yeux des critiques, de par ce retour à la figuration teintée d'expressionnisme, un véritable anachronisme face à ce qu'ils considéraient être la modernité. Nous pouvons penser que, refusant viscéralement ce rattachement au tachisme ou à l'expressionnisme, Baselitz, dans ses *Manifestes pandémoniques*, cherche à légitimer sa récente pratique artistique par la filiation à Antonin Artaud, artiste reconnu mais loin des courants artistiques auxquels on veut l'assimiler. En effet, Baselitz souhaite expérimenter la supériorité de l'intériorité de la création et il ne peut l'envisager sans la figure tutélaire, tentaculaire d'Artaud. Baselitz le sait: lire cet auteur, c'est accepter d'être bousculé, acculé, élaboussé, contaminé, aliéné, emprisonné, libéré. C'est être en dissonance, et ce, volontairement.

Ainsi, ce manifeste devient «œuvre» lorsque Baselitz, dans son combat revendiqué contre l'harmonie, parvient à matérialiser ce désordre dans le texte même, rompant avec l'écriture parfois surannée du genre manifestaire:

Parce que la nausée me prenait souvent, je trouvais et je trouve un charme à souiller mes innocentes franchises agitées. Le poitrail plat et lacéré, je me jette sur les espaces vides. C'en est arrivé jusqu'à l'insistance. Ce qui est aussi un processus qui requiert de la pudeur. Ce n'est pas du situationnisme, ceci est la glissade vers l'abîme, c'est effrayant, c'est la folie meurtrière dans la fange de la puberté¹².

Mais il pourrait être opposé à Baselitz que la rupture proclamée ne se réalise pas dans le texte, car l'artiste met en exergue une intertextualité¹³ affichée avec les écrits d'Artaud, comme pourrait l'illustrer cette citation de *L'Ombilic des Limbes*:

11 Didier Ottinger, *Baselitz. Image, op. cit.*, p. 7.

12 Georg Baselitz et Eugen Schönebeck, *Manifeste pandémonique I, op. cit.*, p. 160

13 Cette notion d'«intertextualité» n'apparaîtra qu'à la fin des années 1960 au sein du groupe Tel Quel. Julia Kristeva définira cette notion en considérant les différentes séquences, nommées également «codes», d'une structure textuelle précise comme autant de transformations de séquences empruntées à d'autres textes. Cette combinaison est, bien entendu, présente dans de nombreux genres littéraires, où elle est pratiquée par les auteurs de façon volontaire, et où elle peut, portée à son paroxysme, conduire au plagiat total. À ce sujet, voir Julia Kristeva, «Saintreté», dans *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive*

Mais, peu à peu, la masse tourna comme une nausée limoneuse et puissante, une espèce d'immense influx de sang végétal et tonnant. Et les radicelles qui tremblaient à la lisière de mon œil mental, se détachèrent avec une vitesse de vertige de la masse crispée du vent¹⁴.

Cette pratique citationnelle étudiée par Antoine Compagnon¹⁵ n'est pas une entrave, une mise en doute de la capacité créatrice de Baselitz :

Prétendre que la citation n'est qu'énoncé répété participe d'une réduction dont la linguistique a l'habitude : celle de l'acte de parole, de l'énonciation. L'acte de citation est une énonciation singulière : une énonciation de répétition ou la répétition d'une énonciation, une réénonciation ou une *dénonciation*¹⁶.

Ainsi, Baselitz investit d'un sens nouveau cette constellation sémantique propre à l'esthétique artaudienne, notamment en la nommant « manifeste ». C'est un message nouveau qui est créé et qui marque ici une radicalité dans l'appréhension et la pratique de l'écriture manifestaire. De plus, les références à Artaud sont clairement proclamées, puisque Baselitz écrit le nom de l'artiste dans son manifeste même :

Le crachat de toute la nation flottait sur leur soupe. Ils ont poussé entre des muqueuses, dans les racines des hommes. Leurs ailes ne les portèrent pas au firmament. Ils ont plongé les plumes dans le sang, ils n'en ont pas gaspillé une goutte en écrivant — Mais le vent a porté leurs chants, qui ont ébranlé la foi. Antonin Artaud¹⁷.

Cette phrase tirée du premier *Manifeste pandémonique* est équivoque : par l'absence de différenciation typographique entre la phrase et la signature « Antonin Artaud », l'on ne sait s'il s'agit d'une citation tirée d'une œuvre du poète, dont le nom-signature donne la référence, ou si Baselitz crée une phrase-hommage en la signant du nom d'Artaud afin que le lecteur établisse un lien direct de parenté intellectuelle entre Baselitz et l'écrivain, telle une fusion créatrice entre l'artiste et son père adoptif¹⁸.

En revanche, la dernière phrase de ce même manifeste, où Baselitz use de guillemets, est clairement un hommage citationnel à Artaud : « Oh ! Donne-nous un

transformationnelle, La Haye/Paris/New York, Mouton Publishers, 1970, p. 113-117. Gérard Genette définira ensuite l'intertextualité de façon plus large dans *Palimpsestes* (voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982).

14 Antonin Artaud, *L'Ombilic des Limbes*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 106.

15 Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

16 *Ibid.*, p. 55.

17 Georg Baselitz et Eugen Schönebeck, *Manifeste pandémonique I*, op. cit., p. 160.

18 À ce sujet, l'on peut se référer à l'ouvrage de Louis Massignon, *Parole donnée*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1970. Antoine Compagnon en cite d'ailleurs un passage portant sur le lien unissant le cité et le citant : « Combien singulier l'ascendant soudain de la phrase qui nous heurte au détour d'une lecture ; ce n'est plus, alors, la pesée d'une expérience collective qui nous fait céder (comme c'est le cas pour les proverbes), c'est, au-dedans de notre plus intime préférence, l'intervention doucement persuasive d'une autre personnalité, déclenchant fraternisation » (Louis Massignon, *Parole donnée*, op. cit., p. 436, cité par Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, op. cit., p. 24).

crâne d'une pure ferveur, un crâne brûlé par l'éclair du ciel. Oh sème en nous des larves astrales, au lieu de ce sang qui est le nôtre." Antonin Artaud.¹⁹»

Néanmoins, l'intégration de cette citation dans le texte entraîne une exigence de la transformation: le texte cité ne peut plus avoir le même signifié que dans l'œuvre originelle. Baselitz n'informe pas seulement qu'Artaud est l'auteur de cette phrase, il en fait un signataire du manifeste.

Concluant un pacte avec le diable, et non plus avec son lecteur, revendiquant une filiation avec l'esprit torturé d'Artaud, Baselitz nous entraîne, dans ces deux premiers manifestes, loin des revendications d'un art social ou politique. Quoi qu'il en soit, s'il est une caractéristique des manifestes avant-gardistes qui perdure dans les écrits de Baselitz, c'est bien celle de la volonté de rupture que l'on retrouvera également dans ses créations plastiques.

Ainsi, dès ses écrits de jeunesse, Baselitz exprime un besoin viscéral de créer, une rage de s'exprimer qui trouvera son pendant dans l'œuvre *La Grande Nuit foutue*²⁰, exposée en 1963 à la galerie Werner & Katz à Berlin, puis confisquée par le procureur de la République en même temps que le tableau *L'Homme nu*. Violette Garnier analyse aujourd'hui le sens de cette œuvre: «Un tableau qui était pour Baselitz une agression sans but précis, une mise à l'épreuve de la liberté artistique. On en fit un tableau pornographique²¹.»

Dès lors, ses œuvres peintes, exposées puis censurées apparaissent comme la manifestation picturale de ce que Baselitz livrait deux ans auparavant dans ses *Manifestes pandémoniques*, un lien entre le lisible et le visible. Pour récupérer ses deux tableaux, l'artiste écrira une lettre sous forme de manifeste, «Cher Monsieur W. !», le 8 août 1963, usant de cette formule prémonitoire portant sur ses réalisations picturales futures:

Sortant de fonds obscurs se déversent sur moi — une voûte astrale, une coupe de sang, un puits, une urne de Piranèse, l'épine dans l'anneau, le dard — je meurs de soif, noir, blanc, rouge. Le monde à l'envers mis tête en bas²².

Ces trois écrits manifestaires (*Manifestes pandémoniques I et II*; «Cher Monsieur W. !») forment un triptyque dont l'artiste dira plus tard qu'il a été créé dans le seul but de choquer. Car, contrairement à l'acception du manifeste, la proclamation claire d'un idéal à réaliser, les premiers textes de Baselitz ne véhiculent pas une vision collective et programmatique de l'art; ils incarnent un nihilisme caractérisé par la rupture, à la fois avec la posture manifestaire des groupes d'avant-gardes du début du XX^e siècle, mais aussi avec l'engagement politique des manifestes artistiques des années 1960.

19 Georg Baselitz et Eugen Schönebeck, *Manifeste pandémonique I*, op. cit., p. 160.

20 Georg Baselitz, *La Grande Nuit foutue*, 1962-1963, huile sur toile, 250 x 180 cm, Museum Ludwig, Cologne.

21 Violette Garnier, *L'Art en Allemagne: 1945-1995*, op. cit., p. 114.

22 Georg Baselitz, «Cher Monsieur W. !», traduit par Wolf Fruhtrunk, dans Éric Darragon, Juliette Laffon, Suzanne Pagé et al., *Georg Baselitz*, op. cit., p. 164.

Pour éclairer le cheminement de Baselitz, il convient de considérer l'un des textes-manifestes de ce dernier, «Les galipettes aussi sont en mouvement, et en plus, c'est amusant», écrit en 1992 :

Toute porte a deux faces, une face intérieure et une face extérieure. Par le trou de la serrure, on peut regarder à l'intérieur, mais aussi vers l'extérieur. Je ne puis choisir le point de vue, je suis là, à l'intérieur ou à l'extérieur. Je me conditionne pour regarder à travers le trou de la serrure, c'est-à-dire que je dois m'écraser le nez contre le panneau de la porte de manière à pouvoir choper un cadrage assez large, et j'espère qu'au moins on aura mis de la lumière. Lorsqu'il fait sombre dans un pays, on a vite fait d'être un visionnaire²³.

À lui seul, Baselitz «renverse» radicalement le sens et la portée du manifeste classique : si, d'un côté, il s'exprime clairement sur la nécessité de séparer la création artistique et l'engagement social — «[q]uand je peins un tableau, je suis, je fais quelque chose d'autre [...] ça on le sait, cela ne dit rien, c'est un tableau, un objet, en dehors de la discussion politique²⁴», revendique-t-il —, de l'autre, il renoue pourtant avec la tradition du manifeste, genre très connoté politiquement. Baselitz cherche alors à (se) manifester à travers l'isolement qu'il revendique, ce qui, en plus de soulever une contradiction, devient un acte éminemment politique.

En 1969, Baselitz «renverse» ses toiles, nous présentant ses portraits «tête en bas», mais aucun manifeste ne sera écrit pour expliquer ou légitimer cette étape qui, cruciale dans le cheminement de l'artiste, comme une non-manifestation, de fait, devient manifeste. Cette empreinte picturale semble rendre moins nécessaire, moins urgente la nécessité d'écrire sur ce nouveau procédé, car ce n'est qu'en 1981 que Baselitz publiera un très court texte intitulé *L'Objet à l'envers*. L'artiste ne s'exprimera pas davantage sur les recherches esthétiques ayant mené à l'élaboration de sa première sculpture, *Modèle pour une sculpture*, présentée en 1979 et en 1980 lors de la Biennale de Venise, et qui va provoquer un nouveau scandale. Une fois de plus, pas de déclarations corollaires à l'exposition de l'œuvre, hormis quelques lignes laconiquement intitulées «Sculpture», écrites le 18 avril 1985, ce qui tend à démontrer que, pas plus que les revendications politiques, les innovations esthétiques radicales ne conduisent Baselitz à écrire des manifestes. Quel est alors l'enjeu des écrits manifestaires si singuliers de cet auteur ?

Le manifeste en quête de nouveaux territoires

Malgré une volonté revendiquée d'isolement, Baselitz reste habité par la préoccupation de communiquer à propos de son travail, par un besoin de laisser des traces, comme lorsqu'il peindra avec ses doigts ou, en 1992, marchera sur ses toiles posées au sol. Les textes de Baselitz dont il est ici question sont tous nommés «manifestes» dans les différents ouvrages consacrés à l'artiste. Il apparaît alors une

23 Georg Baselitz, «Les galipettes aussi sont en mouvement, et en plus, c'est amusant», traduit par Wolf Fruhrunk, dans Éric Darragon, Juliette Laffon, Suzanne Pagé *et al.*, *Georg Baselitz, op. cit.*, p. 214.

24 Georg Baselitz, *Charabia et basta, op. cit.*, p. 102.

gradation dans le mode de diffusion de ses écrits, qui pourrait se résumer par la formule: «de la clandestinité à la lumière».

En effet, suite à la parution des *Manifestes pandémoniques* se succéderont d'autres manifestes, qui rompront aussi avec un mode de diffusion performatif tout en amenant Baselitz à se confronter au public. *Exit* le lâcher de tracts du haut d'un avion comme l'a réalisé Jean Tinguely (1925-1991) le 14 mars 1959. La clandestinité terminée vient désormais le temps de la régularisation de l'identité de l'artiste, le temps de la reconnaissance ou de sa quête: il s'agit alors d'expérimenter le manifeste-conférence.

Baselitz aurait pu devenir l'incarnation de cette «écriture vocale²⁵» qu'Antonin Artaud appelait de ses vœux; il ne suivra pourtant pas l'écrivain dans cette voie-là et préférera le ton solennel et codifié de la forme «conférence», peu propice aux exercices du souffle, de la phonétique ou des gémissements. Pour lui, le combat se mènera de l'intérieur. En effet, entre 1979 et 1994, Georg Baselitz tiendra des conférences, non pour y débattre de sujets de société ou pour «faire la leçon», lui qui a été professeur, mais bel et bien pour y lire ses manifestes. C'est ainsi que «Quatre murs et éclairage zénithal ou même mieux pas du tout de tableaux au mur» sera lu par l'artiste lors des Journées de l'architecture à Dortmund le 26 avril 1979. Sa posture manifestaire est claire: il y énonce, entremêlés avec des éléments de sa biographie, ses désaccords profonds avec les «bâtisseurs de musées», fixant ses revendications à la fois dans l'écrit et par l'oralité. Il affirme que l'institution muséale, dans sa forme architecturale, est tout aussi «lamentable» que les œuvres et collections qui y sont exposées. Fidèle à sa conception de l'art désengagé d'une réalité sociale ou historique, Baselitz écrit:

Un tableau est autonome et n'a nul besoin d'être regardé. C'est encore mieux qu'aucun tableau ne soit accroché au mur. C'est le fait de pouvoir être accroché au mur qui fait du tableau un objet politique au-delà de son esthétique²⁶.

L'auditoire composé de professionnels de la culture est clairement dénigré par Baselitz, qui pourtant opte très sobrement pour la forme de la conférence.

25 À ce propos, l'on se reportera à une note de Paule Thévenin, qui écrit que la pratique orale d'Artaud est «inséparable cependant de l'écriture manuscrite, celle qui grave sa trace dans la page, et qui lui était nécessaire pour pratiquer cette écriture vocale dont il ne semble pas paradoxal de dire qu'elle s'exprime à la fois dans l'air et dans l'oreille de l'auditeur» (Paule Thévenin, «Notes sur *Van Gogh le suicidé de la société*», dans Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1974, t. 13, p. 307). Nous pouvons également citer l'étude de Jean-Charles Chabannes, «La radio et son double: *Pour en finir avec le jugement de dieu* d'Antonin Artaud», dans Isabelle Chol et Christian Moncelet (dir.), *Écritures radiophoniques*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal (Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines), 1996, p. 147-163.

26 Georg Baselitz, «Quatre murs et éclairage zénithal ou même mieux pas du tout de tableaux au mur», traduit par Wolf Fruhrunk, dans Éric Darragon, Juliette Laffon, Suzanne Pagé *et al.*, *Georg Baselitz, op. cit.*, p. 167. Mais rappelons, pour soulever une posture contradictoire, que deux ans auparavant, Baselitz avait lui-même «retiré les tableaux qu'il comptait exposer à la Documenta VI en raison de la participation de représentants de la peinture officielle de la RDA» (Gilles Altieri et Itzhak Goldberg, *Baselitz*, catalogue de l'exposition de l'Hôtel des arts de Toulon, Toulon, Hôtel des arts, 2009, p. 83).

Contrairement à ce que dénonce l'artiste à propos de l'architecture des musées qui ne s'adapte pas aux œuvres, son manifeste «s'acclimate» à son nouveau lieu de diffusion en adoptant les codes imposés par la solennité de la circonstance. C'est la capacité de métamorphose du manifeste qui est ici révélée: après les tonitruantes provocations et les invectives au public, c'est sous la forme de la conférence que le manifeste réapparaît, sous une nouvelle peau. S'il semble avoir perdu de sa superbe, si ses effets immédiats sont moins tapageurs, il devient une caisse de résonance où bruissent les mots de l'artiste qui resteront gravés dans l'esprit des lecteurs devenus auditeurs. Baselitz poursuit son hybridation stylistique en parvenant à faire d'un texte tout à la fois un manifeste et une conférence, se jouant du grand écart qui sépare les formes.

En 1985, Baselitz écrit «L'attirail du peintre», œuvre emblématique «conférencée» à Amsterdam, Londres, Bonn, Berlin et Paris jusqu'en 1994, créant une nouvelle forme d'écrit manifestaire que l'on pourrait définir comme celle du récit-manifeste:

Depuis longtemps, mon projet est de peindre des tableaux derrière la toile. Je ne cherche pas à me cacher derrière la toile, mais à me tenir debout, devant. Pour cet acte pictural, l'attirail du peintre, ce sont des bras beaucoup trop courts. C'est l'échec de l'anatomie. En 1993, un peintre aura sûrement les bras plus longs de cinquante centimètres et c'est lui qui fera le «tableau derrière la toile». C'est moi²⁷.

En 1991, ce texte fit l'objet d'une lecture à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, à l'occasion de l'exposition de la sculpture *Femme du Sud*, présentée à la galerie Amelio-Pièce Unique. Ainsi, *a posteriori*, Baselitz a lié ce texte à une œuvre, il a rattaché la radicalité et la réalité plastique à la signification littéraire de son manifeste.

Enfin, en 1992 et 1994, l'artiste donnera une conférence qu'il élaborera avec deux manifestes, «Les galipettes aussi sont en mouvement, et en plus, c'est amusant» et «Peindre de la tête, sur la tête ou hors du pot?», à l'occasion de l'exposition *Gotik. Neuf tableaux monuments* présentée à la galerie Michael Werner, à Cologne. Dans ce dernier texte, l'artiste décrit précisément la façon dont il réalise ses toiles, exprimant sa volonté de chercher son inspiration en lui-même: Baselitz veut nous révéler une vérité en légitimant sa posture d'artiste.

Alors, fin des manifestes dont la performativité de la proclamation a fait trembler les murs du cabaret Voltaire, suscité disputes, bagarres et interventions des forces de l'ordre? Comme Baselitz, l'artiste Orlan (née en 1947) diffuse aujourd'hui aux quatre coins de la planète son *Manifeste de l'art charnel* lors de conférences, conduisant le manifeste au sein même des institutions qu'il entendait combattre²⁸. Ce mode de

27 Georg Baselitz, «L'attirail du peintre», traduit par Wolf Fruhtrunk, dans Éric Darragon, Juliette Laffon, Suzanne Pagé et al., *Georg Baselitz, op. cit.*, p. 173.

28 J'ai dénombré plus de soixante-dix conférences entre 1995 et 1997. L'on peut lire le contenu de celles-ci dans Marie-Josée Bataille, Christian Gattinoni, Lydie Pearl et al., *Une œuvre de Orlan*, Marseille, Muntaner, 1998. L'on y constate notamment qu'Orlan insère le *Manifeste de l'art charnel* dans son discours-conférence. Le texte du manifeste est également diffusé sur le site Internet de l'artiste (voir Orlan, *Manifeste de l'art charnel* [en ligne], orlan.net [http://www.orlan.eu/texts/]).

diffusion, très codifié dans ses apparences, institutionnalisé dans sa réception, ne peut que susciter des interrogations sur la conquête d'une nouvelle territorialité de l'écrit manifestaire.

L'on peut souscrire à l'hypothèse d'Hélène Millot, selon qui la performativité du manifeste a été une réaction à une posture trop scientifique de la littérature qui, au XIX^e siècle, s'appropriait les discours de la sociologie, de la psychologie ou des mathématiques²⁹. Mais, depuis les années 1960, le manifeste renoue avec une communication prétendant à une rigueur scientifique. Cela se retrouve dans la typographie même du manifeste, bien éloignée de celle des *Mots en liberté* des futuristes: sa publication dans des revues spécialisées prend la forme d'un article bien sage ou d'une préface de catalogue d'exposition, frôlant l'explication didactique des œuvres. Cette même évolution se remarque dans les manifestes de Baselitz dont la typographie, torturée dans le premier *Manifeste pandémonique* — que nous avons qualifié de «manifeste matiériste» —, évolue vers la clarté à la fois visuelle et stylistique de «Peindre de la tête, sur la tête ou hors du pot»; de même, Baselitz passe de la diffusion secrète et clandestine à la conférence récitée au sein des musées. C'est donc l'assagissement du genre qui devient manifeste et l'énonciation dans un cadre institutionnel qui devient récit performatif par l'absence même de performativité.

Face à ces écrits si singuliers de Baselitz, manifestes libres et (é)mouvants, une question subsiste: à quelle typologie d'écrits d'artistes pourrait-on les rattacher si nous tentions une archéologie du genre?

Baselitz semble s'approprier, par la sagesse de la délivrance de ses écrits-manifestes, le rôle habituellement alloué aux critiques d'art, devenant le seul penseur de son œuvre. Si nous remontons dans le temps, l'artiste, au XVII^e siècle, en souhaitant l'accession au statut d'intellectuel, a été amené à s'exprimer individuellement, d'abord sur les techniques picturales, sur les modes de l'écrit et de l'oralité, puis sur sa propre personne et sur sa conception de la peinture, ce qui, peu à peu, l'a amené à écrire lui-même des textes programmatiques, rôle généralement attribué aux critiques mais qui, comme nous le rappelle Henry Jouin, était originellement celui des artistes eux-mêmes:

Il convient donc d'admettre que la critique d'art, telle qu'on l'entend aujourd'hui, date de plus loin que le XVII^e siècle. Ce n'est pas Diderot, comme on le répète trop souvent, qui, le premier, a tracé la voie; ce sont les peintres de l'Académie royale de peinture, dans leurs Conférences sur l'art. Qu'on relise les discours de Nicolas Loir ou Michel Anguier, leur méthode d'examen ne diffère pas de celle que suivra Diderot³⁰.

29 Hélène Millot, «Arts poétiques, préfaces et manifestes: la légitimation de l'écriture par le savoir au XIX^e siècle», dans Alain Vaillant (dir.), *Écriture / Savoir: littérature et connaissances à l'époque moderne*, Saint-Étienne, Éditions Printer, 1996, p. 205-227.

30 Henry Jouin (dir.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains par M. Henry Jouin, Paris, A. Quantin, 1883, p. 65-66.

Dès lors, le manifeste artistique au singulier pourrait trouver une origine bien particulière avec ces premiers écrits et conférences d'artistes. L'historien de l'art Alain Mérot nous amène également à considérer ainsi une nouvelle généalogie du genre manifestaire : «Fréart de Chambray [...] donne libre cours à son purisme esthétique dans *L'Idée de la perfection de la peinture démontrée par les principes de l'art* (1662), qui est plutôt un manifeste qu'un traité³¹.» De plus, Jacqueline Lichtenstein et Nathalie Heinich³² soulignent que les *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, dès 1667, permettent l'élévation de la peinture au rang d'«art du langage» : les peintres, êtres pensants, montrent qu'ils sont aussi dotés de la parole et accèdent à l'intellectualité :

Depuis qu'une hiérarchie existe entre les diverses activités humaines, le rapport au langage a toujours été le critère ultime permettant d'établir un partage, à la fois social et philosophique, entre les arts nobles et les métiers serviles. Et cette nécessaire intégration à l'ordre du discours passe à la fois par le relais de l'écriture et celui de la parole³³.

Ainsi, cette double nécessité de régler l'histoire et les pratiques d'une discipline à la fois sur le mode de l'écriture et de l'oralité se retrouve, dans son essence, dans l'activité manifestaire de Baselitz. De plus, ces *Conférences* de l'Académie, d'abord réservées au mode de la diffusion orale, ont été diffusées dans des fascicules où l'on retranscrivait les propos des artistes, et grâce auxquels l'on peut observer une similitude entre mise en mots et énonciation solennelle recherchée par l'artiste contemporain³⁴.

Baselitz semble être porté par les mêmes engagements et nécessités de s'exprimer sur ses œuvres. Il rompt avec les manifestations bruyantes des avant-gardes et met davantage en exergue cette volonté de posture intellectuelle que ses écrits manifestaires — lus posément dans le cadre de conférences — viennent renforcer.

31 Alain Mérot, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIII^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2003 [1996], p. 18.

32 Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993. Heinich signale au sujet de ces *Conférences* : «Un petit nombre d'amateurs spécialisés y trouvaient l'occasion de jugements de goût, controverses et prises de partis esthétiques, qui témoignent d'une volonté d'évaluation ne craignant pas à l'occasion la polémique» (*ibid.*, p. 134). Ainsi, «prise de position esthétique», «controverses», «polémique» sont des idées qui, usitées ici à l'égard des *Conférences*, semblent annoncer les premiers manifestes artistiques et littéraires du XIX^e siècle.

33 Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989, p. 156.

34 «Les conférences deviennent bientôt plus fréquentes et plus réglées, si l'on en croit la préface du manuscrit qui les présente» (Jean Chatelus, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes, J. Chambon, 1991, p. 138). Charles Antoine Coppel publie, en 1739, son *Discours sur la peinture*, conférence prononcée à l'Académie. Le 29 novembre 1754, Donat Nonotte (1708-1785), de l'Académie royale, lit à la Société royale de Lyon dont il est aussi membre, un *Discours sur la peinture* qu'il lira une seconde fois le 5 avril 1755 à l'Académie royale et qu'il publiera *in extenso* dans *Le Mercure*, en octobre de la même année. Oudry publie, en 1762, ses *Réflexions sur le coloris*, lesquelles représentent une trentaine de pages.

Enfin, l'on peut envisager que cette immobilisation et cette ritualisation du discours lors des conférences — pensons aux nombreuses réitérations orales de «L'attirail du peintre» — révèlent une volonté de contrôle de l'œuvre assez totalitaire, et témoignent d'une tentative d'écarter d'autres interprétations que celle de l'artiste qui renoue alors avec son rôle de démiurge. Mais le manifeste est également le refuge derrière lequel se cache le créateur au moment d'exposer l'œuvre hors de lui-même — livrer, donc, pour ne pas délivrer.

Au vu de ces éléments, le manifeste au singulier ne pourrait alors plus trouver sa place au sein des strictes catégorisations émises dans les domaines de l'analyse du discours et de la pragmatique de la communication. Ainsi, dans son ouvrage *Les Manifestes: paroles de combat. De Marx à Breton*, Marcel Burger étudie, selon ces champs disciplinaires, les manifestes des avant-gardes³⁵, ces «textes à visée performative, spécialisés dans le dire de la rupture³⁶». Il établit une typologie, les nommant: «manifeste de fondation», acte de création du groupe exemplifiant la volonté de rupture inaugurale; «manifeste de maintien», qui, sous la forme de textes périphériques, vient préciser ou modifier certains aspects du manifeste inaugural; «manifeste de dissolution», ou plus précisément d'autodissolution, constituant l'acte de refus radical et ultime qui va glorifier l'idée de la liberté créatrice³⁷. Mais cette taxinomie perd de sa pertinence lorsqu'il s'agit d'étudier les manifestes de Baselitz et rend alors caduques ces volontés de classement.

Par ailleurs, les textes manifestaires de l'artiste ne portent plus en eux les forces illocutoires clairement répertoriées par le philosophe analyste John Langshaw Austin³⁸, par l'intermédiaire de son travail sur les actes du discours, soit le «verdictif», l'«exercitif», le «promissif», le «comportatif» et l'«expositif», que l'on retrouve dans les caractéristiques du manifeste dit «des avant-gardes historiques»:

On peut dire, en résumé, que le verdictif conduit à porter un jugement, l'exercitif à affirmer une influence ou un pouvoir, le promissif à assumer une obligation ou à déclarer une intention, le comportatif à adopter une attitude, l'expositif à manifester plus clairement ses raisons, ses arguments, bref à élucider la communication³⁹.

Le manifeste «classique», qui se présente sous la forme d'une *énonciation performative*, associe tour à tour ces typologies du discours. La posture locutoire qu'adopte Baselitz lors de ses conférences pourrait illustrer la notion d'«expositif» développée, donc, par Austin à l'occasion de sa douzième conférence: «Les expositifs

35 Marcel Burger, *Les Manifestes: paroles de combat. De Marx à Breton*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2002.

36 *Ibid.*, p. 232.

37 *Ibid.*, p. 229-232.

38 John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire* [*How to Do Things with Words*], traduction de Gilles Lane, Paris, Éditions du Seuil, 1991. On se reportera notamment à sa «Douzième Conférence» (*ibid.*, p. 151-163).

39 *Ibid.*, p. 163.

sont employés dans les actes d'exposition : explication d'une façon de voir, conduite d'une argumentation, clarification de l'emploi et de la référence des mots⁴⁰».

Si Baselitz, dans ses manifestes et interventions orales, témoigne, décrit et renseigne, il offre une « exposition de lui » qui, malgré tout, demeure paradoxale : dans sa volonté d'éclairer une démarche artistique, il brouille davantage les pistes, car nous ne savons si les faits relatés renvoient à une réalité vécue. Les indices du contrat de lecture censés être semés par l'auteur pour valider et éclairer la notion de « biographie » (indices de titres, indications précises de dates, mentions que les éléments sont réels, etc.) sont ici absents. Ainsi, chez Baselitz, les tentatives de catégorisations taxinomiques sont une lutte incessante et infructueuse : ses écrits manifestaires résistent à la classification, ni manifestes « classiques » ni biographies avérées. Alors, tel un refus de maintenir le manifeste dans sa forme la plus archétypale, notamment en y insérant des éléments réels ou fantasmés à partir de fragments de sa vie, Baselitz confirme ce qui apparaissait déjà dans son premier manifeste : la force de l'individualité.

Manifeste et fiction narrative : « je suis l'avant-garde de mon voyage »

Avec Georg Baselitz, le manifeste devient un genre hybride mêlant désir de provocation sans énoncé programmatique, passage de l'homme à l'artiste sans création d'un « isme », autopsie d'un état d'âme sans références biographiques. Citons la formule de Nathalie Heinich, qui définit le manifeste comme « une force agrégative et oppositionnelle⁴¹ » dans la mesure où elle envisage le manifeste comme ne pouvant être produit que par un collectif. Mais, à l'instar des textes qu'a écrit Baselitz, le manifeste peut aussi, tout à l'opposé de cette définition, n'exprimer que le cheminement d'un artiste sans revendication d'appartenance groupale, dont le refus de « s'agréger » devient l'essence même de la manifestation. Baselitz réinventera sans cesse son œuvre : refus de la répétition, malgré la réitération orale de ses manifestes, et d'un travail fait en continuité. Baselitz sera l'homme de la rupture, de la dissonance, de la dislocation, à l'image de ses sculptures taillées à la hache, un monde dont il voudrait bien nous exclure, et pourtant, il semble attendre que nous en forcions la porte.

Michel Tapié (1909-1987), fondateur avec Jean Dubuffet (1901-1985) et André Breton (1896-1966) de la Compagnie de l'art brut, affirmait en 1961, dans son *Manifeste indirect dans un temps autre*, la nécessité des « tempéraments prêts à tout casser », des « artistes-pionniers », des « authentiques Individus » qui seuls peuvent faire évoluer la vision de l'art⁴². Déjà, en 1952, Tapié proclamait qu'« il n'est d'aventure

40 *Ibid.*, p. 162.

41 Nathalie Heinich, « Les manifestes et l'avant-garde artistique. Comment être plusieurs quand on est singulier », dans Jean-Olivier Majastre (dir.), *Le Texte, l'œuvre, l'émotion. Deuxièmes rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble*, Bruxelles, La Lettre volée, 1994, p. 49-64.

42 Michel Tapié, *Manifeste indirect dans un temps autre*, Turin, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1961.

qu'individuelle⁴³. Alain Jouffroy également, dans *De l'individualisme révolutionnaire*, qu'il considère comme «un antimanifeste⁴⁴», célèbre ce refus de l'adhésion au groupe :

Voici le Temps des INDIVIDUS. Non, ils ne seront pas tous des révolutionnaires professionnels: loin de là. Est-ce dommage? Je n'en suis pas sûr. Chacun a le droit de rire, et de jouer, aussi. Mais chacun s'étant découvert, on saura enfin *qui* parle, et pourquoi⁴⁵.

Mais sait-on vraiment qui parle quand Baselitz écrit? Est-il réellement cet artiste isolé fermé au monde qui l'entoure? Et si le manifeste était l'écrit fondateur du mythe des origines de l'acte créateur⁴⁶?

En effet, les écrits manifestaires de Baselitz favorisent l'accession à la figure et à «l'autorité de l'artiste⁴⁷»: idée de génie, changement de nom, revendication d'un style, filiation à un «père», première exposition qui ne peut s'appréhender dans sa plénitude sans ce texte fondateur que représente le *Manifeste pandémonique*. C'est un incessant mouvement réversible entre l'altérité et l'intimité de l'artiste qui permettra ainsi la mise en mots d'une mythologie personnelle dans le manifeste: le «je» deviendra fictif et se mettra en «jeu». C'est ici l'incarnation de l'idiolecte: la tentative pour l'artiste-auteur de créer dans un langage qu'il nous communique, et qui en même temps le protège. C'est l'exposition de soi et l'exposant loin de soi qui se combinent et qui, à l'image du célèbre «Je est un autre» de Rimbaud, rappellent ainsi que, dans l'art contemporain de cette dernière décennie, les pronoms personnels ne fonctionnent plus que comme des fictions⁴⁸.

Ainsi, dans les *Manifestes pandémoniques*, Baselitz parle à la première personne du singulier, alors que nous savons que le texte fut écrit avec Eugen Schönebeck. Malgré ce duo d'auteurs, le «nous» n'est pas usité, le «je» devient fictif et favorise une exposition où le «soi» peut volontairement être «un autre» dans les premiers manifestes de Baselitz, peu importe la structure, la sémantique ou l'illocutoire. L'artiste, intentionnellement, nomme un écrit «manifeste», démarche symbolique forte, qui mérite qu'on l'interroge au-delà d'une pure analyse formelle. Tandis que Baselitz reprend ses manifestes-conférences, des pans entiers de son existence

43 Michel Tapié, *Un art autre. Où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Gabriel-Giraud et fils, 1952, non paginé.

44 Alain Jouffroy, *L'Individualisme révolutionnaire*, Paris, Gallimard, 1997 [1975], p. 27.

45 *Ibid.*, p. 43.

46 Pensons au «Manifeste de l'hôtel Chelsea» d'Yves Klein (1928-1962) qui, en 1961, affirmait que son premier monochrome avait été le ciel, pensée magique qui fut citée dans les monographies consacrées à l'artiste, créant, par ses répétitions, la mythologie de Klein. Dans «L'attirail du peintre», Baselitz revient aussi sur son geste créateur et affirme «avoir composé Fidelio; je me rappelle parfaitement avoir dirigé cette œuvre à l'âge de six ans» (Georg Baselitz, «L'attirail du peintre», traduit par Wolf Fruhtrunk, dans Éric Darragon, Juliette Laffon, Suzanne Pagé et al., *Georg Baselitz, op. cit.*, p. 173).

47 Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève/Villeurbanne, Musée d'art moderne et contemporain/Institut d'art contemporain, 1999.

48 Voir, à ce sujet, Pierre Zaoui, «Deleuze et la solitude peuplée de l'artiste (sur l'intimité en art)», dans Elisabeth Lebovici (dir.), *L'Intime*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2004 [1998], p. 43-58.

deviennent mythologies, du moment précis de la pulsion créatrice à l'invention d'un nom d'artiste. La question n'est finalement pas de savoir si l'artiste ressent effectivement ce qu'il décrit dans ses *Manifestes pandémoniques*, mais il convient tout de même de s'interroger sur le rôle du manifeste en tant que créateur de mythes, caractéristique alors commune tant aux manifestes collectifs qu'individuels⁴⁹.

C'est donc lorsqu'il aura « circonscrit [sa] sphère⁵⁰ », comme le dit Joseph Joubert que cite Maurice Blanchot dans *Le Livre à venir*, que l'artiste sera à même de se construire une identité et une autorité d'artiste et, dès lors, de la partager dans un premier manifeste, toujours de fondation, ou plutôt d'individualisation.

Le travail que le psychanalyste Didier Anzieu consacre à cette « mise en corps⁵¹ » de l'œuvre soulève une hypothèse quant à l'intentionnalité de l'artiste qui écrit un manifeste. Analysant les phases successives du processus créateur, Anzieu termine ainsi :

Dans le cas le plus général, il ne suffit pas que l'auteur ait fini son œuvre pour qu'il en ait fini avec elle. Il lui reste à la soutenir, à la faire connaître, ou à s'entourer de personnes qui le fassent pour lui, voire à publier des manifestes qui attirent l'attention sur elle en justifiant son originalité pour des raisons théoriques, esthétiques, politiques. Il en va de l'œuvre comme d'un nouveau-né : rester au monde où il a été mis exige des soins ; il faut le présenter à l'entourage pour qu'il soit connu et reconnu⁵².

Le manifeste individuel pourrait donc avoir un rôle de soutien en ce qu'il atténue l'angoisse projective liée à la production de l'œuvre « au-dehors de soi » : il la protège, l'enveloppe d'un halo explicatif et émotionnel qui tend à exacerber son originalité tout en favorisant un accueil favorable du public par une préparation préliminaire à l'exposition. Pour corroborer cette thèse, signalons que les auteurs des monographies consacrées à Baselitz emploient la formule de « présentation » pour parler du mode choisi par l'artiste pour diffuser ses manifestes sous forme de conférences.

Il s'agit donc pour l'artiste de s'exposer hors de lui, certes, mais peut-être aussi loin de lui-même. Chez Georg Baselitz, le manifeste devient présentation au monde, où l'artiste est en représentation, amenant le lecteur, puis l'auditeur à s'interroger sur la véracité de faits énoncés : le manifeste devient alors fiction narrative. Or, si

49 Dans les conférences de l'artiste Orlan, l'on retrouve les mêmes explications, mais portant sur les actes inauguraux qu'elle a réalisés, notamment sur sa première opération chirurgicale, dont elle raconte l'expérience en des termes similaires dans chaque entretien. Elle crée alors, me semble-t-il, un texte-œuvre, dont elle découpe au scalpel certaines parties pour les « suturer » ailleurs, sur d'autres supports. Le mythe se crée, immuable et pourtant incarné par le visage sans cesse en transformation d'Orlan.

50 « Un an plus tard, le 27 octobre [en 1800] : *« Quand ? dites-vous. Je vous réponds : - Quand j'aurai circonscrit ma sphère »* » (Joseph Joubert, *Les Carnets de Joseph Joubert*, textes recueillis sur les manuscrits autographes par André Beaunier, Paris, Gallimard, 1938, p. 278, cité par Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1983, p. 76). Blanchot reproduit le texte rédigé par Joseph Joubert le 27 octobre 1800.

51 Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981.

52 *Ibid.*, p. 130.

le désir de l'auteur n'est pas celui d'une vérité autobiographique, c'est peut-être la manifestation de la subversion que sous-tend l'enjeu de la publication d'un manifeste individuel.

Mais que faut-il entendre par subversion? «Bouleversement des idées et des valeurs reçues, renversement de l'ordre établi...» trouve-t-on dans le Petit Robert. Et Littré d'ajouter la nuance: «action de séduire, d'égarer»⁵³.

La provocation, chez Baselitz, se trouve donc dans la subversion du genre manifestaire, détournement teinté de séduction et de répulsion, d'égarement et d'identification: Baselitz, comme ses manifestes, y est toujours un et multiple.

Aborder la problématique des manifestes individuels, c'est questionner inévitablement le processus de simultanéité qui unit intimité et altérité, et à travers lui, la question de l'engagement et de l'exposition de l'artiste dans son œuvre. Nathalie Heinich, dont nous avons parlé, mais aussi Marc Angenot⁵⁴ identifient et théorisent le manifeste comme un texte collectif. Les manifestes de Baselitz, écrits au singulier, seraient donc en rupture avec cette définition, opérant, semble-t-il à première vue, un détournement du genre manifeste. Mais accepter ce postulat tend à faire oublier une définition plus ancienne qui associe ce genre à un acte d'écriture individuel par lequel «[...] une Personne de grande considération rend raison de sa conduite en quelque affaire d'importance»⁵⁵.

Ainsi, nous pouvons rappeler que les premiers écrits manifestaires politiques, littéraires ou artistiques furent proclamés au singulier: Louis XVI, le duc de Brunswick (1792), l'artiste Jacques Louis David (1799), Henri de Bourbon, comte de Chambord (1871), Gustave Courbet (1855) ont exprimé leurs positionnements, politiques ou esthétiques, en adoptant une posture manifestaire singulière.

Le manifeste à l'ère de la singularité renoue avant tout avec cette acception première du mot, celle de la manifestation de la parole d'un individu, s'exprimant au singulier, en son nom propre. Ainsi, chez Baselitz, plus qu'une parole inaugurale, le manifeste est peut-être un retour à cette tradition, illustrant cette autre définition impliquant que le manifeste «est une déclaration que font les Princes par un écrit public [...]»⁵⁶.

53 Jeanne Demers et Line Mc Murray, «Présentation», *Études littéraires*, vol. XIX, n° 2 (1986), p. 9.

54 Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982. Dans sa typologie des discours modernes, l'auteur aborde principalement la parole pamphlétaire. Il affirme cependant, dans un petit article consacré au manifeste, que celui-ci «a toujours pour énonciateur un groupe de signataires, que le manifeste même établit la solidarité de ceux-ci» (*ibid.*, p. 61).

55 Académie française, «Manifeste», dans *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Vve B. Brunet, 1762, t. 2, p. 88.

56 Le manifeste «est une déclaration que font les Princes par un écrit public, des intentions qu'ils ont en commençant quelque guerre ou autres entreprises, et qui contient les droits et moyens sur lesquels ils fondent leurs droits et leurs prétentions. On le dit aussi pour de pareils écrits, que font pour défendre leur bien et leur innocence, les Grands Seigneurs qui sont accusés. Ce que les Princes appellent manifeste, les particuliers l'appellent apologie» (Antoine Furetière, «Manifeste», dans *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Arnout et Reinier Leers, 1690, non paginé).

Baselitz serait donc un artiste, un « prince », jugé provocant et radical et qui, pourtant, avec ses manifestes-conférences, perpétue la tradition des *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture* dont les premières ont eu lieu au XVII^e siècle. C'est alors peut-être une nouvelle filiation qui voit le jour, celle du manifeste artistique, non plus digne héritier des manifestes littéraires, mais bien de la tradition de la conférence d'artiste, remise au goût du jour et offrant un nouvel écrin au genre manifestaire. Le manifeste, sous ce mode de la conférence, reste un acte intentionnel de mise en mots de la pratique artistique, mais dans lequel la subversion de l'artiste contemporain s'exprime par la volonté de créer puis d'entretenir un mythe qu'il offre clairement au public.

Ces dernières années, Baselitz tente de donner une cohérence à son œuvre avec les *Remix* où il revisite ses œuvres de jeunesse⁵⁷. S'il peut aujourd'hui se peindre, se dépeindre, il peut aussi se sculpter de façon monumentale, affublé de hauts talons. Cependant, un détail ne peut nous tromper sur l'identité du personnage : l'inscription « Zéro » sur sa casquette, enseigne d'une entreprise de bâtiment, que nous retrouvons sur des photos de l'artiste. « Zéro » comme le groupe d'artistes allemands de fondé par Otto Piene et Heinz Mack qui, en 1957, proclamaient dans leur manifeste : « Je mange ZERO, je bois ZERO, je veille ZERO, j'aime ZERO. ZERO est beau⁵⁸. » Si nous pensions pouvoir connaître et reconnaître le personnage grâce à ces autoreprésentations, Baselitz nous adresse un nouveau pied de nez en écrivant en 2002 *Ce que tu n'es pas est un autoportrait*⁵⁹, corroborant ainsi cette phrase du philosophe Michel Henry : « C'est parce que l'essence de l'essence est de se manifester que l'essence de la vie est la contradiction⁶⁰. »

57 Georg Baselitz, *Big Night I (Remix)* («*La Grande Nuit I [Remix]*»), 2008-2010, xylographie (couleurs variables), 113,5 x 69,5 cm, 6 épreuves, galerie Catherine Putman, Paris. Ces *Remix* sont comme une nouvelle version, présentée en 2008, de *La Grande Nuit foutue*.

58 On trouve le manifeste original dans Otto Piene, *Zéro der neue Idealismus*, tract, Krefeld, Museum Haus Lange, 20 janvier 1963. La version ici citée, traduite en français par un spécialiste qui reste inconnu, est disponible en ligne sur le site du Musée d'art moderne de Saint-Étienne [http://www.mam-st-etienne.fr/index.php?rubrique=31&exposition_id=7]. Antje Kramer en donne une traduction qui varie minimalement dans son livre *Les Grands Manifestes de l'art des XIX^e et XX^e siècles* (voir Antje Kramer, *Les Grands Manifestes de l'art des XIX^e et XX^e siècles*, textes choisis et commentés par Antje Kramer, Issy-les-Moulineaux, Beaux Arts, 2011).

59 Georg Baselitz, *Ce que tu n'es pas est un autoportrait*, traduit de l'allemand par Wolf Fruhrunk, Paris, Éditions Jannink, 2002.

60 Michel Henry, *L'Essence de la manifestation*, *op. cit.*, p. 865.

Références

- ACADÉMIE FRANÇAISE, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Vve B. Brunet, 1762.
- ALTIERI, Gilles et Itzhak GOLDBERG, *Baselitz*, catalogue de l'exposition de l'Hôtel des arts de Toulon, Toulon, Hôtel des arts, 2009.
- ANGENOT, Marc, *La Parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982.
- ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981.
- ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004.
- , *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1983, t. 13.
- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire [How to Do Things with Words]*, traduction de Gilles Lane, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- BASELITZ, Georg, *Ce que tu n'es pas est un autoportrait*, traduit de l'allemand par Wolf Fruhtrunk, Paris, Éditions Jannink, 2002.
- , *Charabia et basta: entretiens avec Éric Darragon*, Paris, L'Arche, 1996.
- , «Malen aus dem Kopf, auf dem Kopf oder aus dem Topf» («Peindre de la tête, sur la tête ou hors du pot») [1993], dans *Georg Baselitz. Gotik – neun monumentale Bilder*, catalogue d'exposition, Cologne, Galerie Michaël Werner, 1994, p. 24-25 et 28-29.
- , «Purzelbäume sind auch Bewegung, und noch dazu macht es Spaß» («Les galipettes aussi sont en mouvement, et en plus, c'est amusant»), manifeste et conférence [1992], dans Hans MAYER, Joseph BEUYS, Margarete MITSCHERLICH-NIELSEN *et al.*, *Reden über Deutschland: 3*, Munich, Bertelsmann Verlag, 1992, p. 35-51.
- , «Das Rüstzeug der Maler» («L'attirail du peintre»), manifeste, affiche et conférence [1985], dans *Georg Baselitz. Neue Arbeiten*, catalogue d'exposition, Cologne, Galerie Michaël Werner, 1987.
- , «Vier Wände und Oberlicht» («Quatre murs et éclairage zénithal ou même mieux pas du tout de tableaux au mur»), manifeste et conférence, *Neue Heimat – Monatsbefe für neuzeitlichen Wohnungs- und Städtebau*, vol. XXVI, n° 8 (1979), p. 30-31.
- , «Lieber Herr W.!» («Cher Monsieur W.!»), lettre et manifeste [8 août 1963], *Die Schastrommel*, n° 6 (mars 1972).
- , *Warum das Bild 'Die großen Freunde' ein gutes Bild ist (Pourquoi le tableau Les Grands Amis est un bon tableau !)*, manifeste et affiche, Berlin, Galerie Springer, 1966.
- , «Vorruf zum Pandämonium» («Prologue au Pandémonium»), dans *Pandämonisches Manifest II (Manifeste pandémonique II)*, Berlin, 1962.
- , «Die Dichter heben noch immer die Hände», («Les poètes lèvent toujours les mains»), dans Georg BASELITZ et Eugen SCHÖNEBECK, *Pandämonisches Manifest I (Manifeste pandémonique I, 1^{re} version)*, manifeste et affiche d'Eugen Schönebeck et Georg Baselitz, texte de Baselitz, Berlin, 1961.

- , «Im Rinnstein lagen die Dichter...» («Les poètes étaient dans le caniveau...»), dans Georg BASELITZ et Eugen SCHÖNEBECK, *Pandämonisches Manifest I (Manifeste pandémonique I, 2^e version)*, manifeste et affiche d'Eugen Schönebeck, texte de Baselitz, Berlin, 1961.
- BATAILLE, Marie-Josée, Christian GATTINONI, Lydie PEARL *et al.*, *Une œuvre de Orlan*, Marseille, Muntaner, 1998.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- BURGER, Marcel, *Les Manifestes: paroles de combat. De Marx à Breton*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2002.
- CHATELUS, Jean, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes, J. Chambon, 1991.
- CHOL, Isabelle et Christian MONCELET (dir.), *Écritures radiophoniques*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal (Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines), 1996.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- DARRAGON, Éric, Juliette LAFFON, Suzanne PAGÉ *et al.*, *Georg Baselitz*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions Paris Musées, 1996.
- DEMERS, Jeanne et Line Mc MURRAY, «Présentation», *Études littéraires*, vol. XIX, n° 2 (1986), p. 9.
- FURETIÈRE, Antoine, «Manifeste», dans *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Arnout et Reinier Leers, 1690.
- GARNIER, Violette, *L'Art en Allemagne: 1945-1995*, Paris, Nouvelles Éditions Françaises, 1997.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- HEINICH, Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- , «Les manifestes et l'avant-garde artistique. Comment être plusieurs quand on est singulier», dans Jean-Olivier MAJASTRE (dir.), *Le Texte, l'œuvre, l'émotion. Deuxièmes rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble*, Bruxelles, La Lettre volée, 1994, p. 49-64.
- HENRY, Michel, *L'Essence de la manifestation*, Paris, Presses universitaires de France, 2003 [1963].
- JOUFFROY, Alain, *L'Individualisme révolutionnaire*, Paris, Gallimard, 1997 [1975].
- JOUIN, Henry (dir.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains par M. Henry Jouin, Paris, A. Quantin, 1883.
- KRAMER, Antje, *Les Grands Manifestes de l'art des XIX^e et XX^e siècles*, textes choisis et commentés par Antje Kramer, Issy-les-Moulineaux, Beaux Arts, 2011.
- KRISTEVA, Julia, «Saintré», dans *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye/Paris/New York, Mouton Publishers, 1970, p. 113-117.
- , *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1995 [1979].
- , *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, «Lettere ruggenti a F. Balilla Pratella» [1912], dans Giovanni LUGARESI (dir.), *Lettere ruggenti a F. Balilla Pratella*, Milan, Quaderni dell'Osservatore, 1969, p. 30-31.
- MASSIGNON, Louis, *Parole donnée*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1970.
- MÉROT, Alain, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIII^e siècle*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2003 [1996].
- MILLOT, Hélène, «Arts poétiques, préfaces et manifestes: la légitimation de l'écriture par le savoir au XIX^e siècle», dans Alain VAILLANT (dir.), *Écriture / Savoir: littérature et connaissances à l'époque moderne*, Saint-Étienne, Éditions Printer, 1996, p. 205-227.
- OTTINGER, Didier, *Baselitz. Image*, catalogue d'exposition, Les Sables d'Olonne, Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix, n° 67 (1990).
- ORLAN, *Manifeste de l'art charnel* [en ligne], orlan.net [<http://www.orlan.eu/texts/>].
- PIENE, Oto, *Zéro der neue Idealismus*, tract, Krefeld, Museum Haus Lange, 20 janvier 1963.
- POINSOT, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève/Villeurbanne, Musée d'art moderne et contemporain/Institut d'art contemporain, 1999.
- TAPIÉ, Michel, *Manifeste indirect dans un temps autre*, Turin, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1961.
- , *Un art autre. Où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Gabriel-Giraud et fils, 1952.
- ZAOUI, Pierre, «Deleuze et la solitude peuplée de l'artiste (sur l'intimité en art)», dans Elisabeth LEBOVICI (dir.), *L'Intime*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2004 [1998], p. 43-58.
- ZIANE, Audrey, «Le manifeste de fondation des avant-gardes (à partir de 1945): du groupe à l'individu, de la provocation à l'empreinte de la création», mémoire de master 2 en histoire de l'art contemporain, Marseille, Université Aix-Marseille, 2010.