

Compte rendu

Ouvrage recensé :

Jeanne Demers et Line McMurray, *L'enjeu du manifeste/le manifeste en jeu*, Montréal, Le Préambule, 1986 (préface de Wlad godzich).

par Pierre Ouellet

Études littéraires, vol. 19, n° 2, 1986, p. 153-158.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500765ar>

DOI: 10.7202/500765ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Jeanne Demers et Line Mc Murray, *L'enjeu du manifeste/le manifeste en jeu*, Montréal, Le Préambule, 1986 (préface de Wlad Godzich).

Voilà le *manifeste* enfin devenu manifeste : d'objet latent qu'il était, pour la théorie littéraire, voici qu'on nous le rend apparent, évident : il est un « genre du discours » à part entière, qui a ses propres normes, textuelles et contextuelles, d'énonciation et de réception. *L'enjeu du manifeste/le manifeste en jeu*, de Jeanne Demers et Line Mc Murray, a su rendre visible la manière même dont le texte manifestaire (par son *jeu*) sait rendre visible son propre objet (qui est son *enjeu*). Il est paradoxal qu'un tel type de discours, dont le but même est de manifester, de faire apparaître et rendre visible une idée, un projet, une intention, une attitude, etc., n'ait pas été, jusque-là, sauf en quelques rares exceptions, pris en compte dans ses propres « manifestations », textuelles et contextuelles, c'est-à-dire sous ses propres apparences et dans ses propres formes visibles. Il semble en effet que le manifeste disparaisse, comme texte, sous ce qu'il fait apparaître, soit d'autres textes (une pensée, des œuvres, une idéologie, une esthétique, etc.) ; Robbe-Grillet écrit *Pour un nouveau roman* afin qu'on lise et voie d'une certaine manière *les Gommages* ou *la Jalousie*, et non l'essai lui-même, qui n'est ainsi que prétexte à rendre « manifestes » d'autres textes, devant lesquels il s'efface. L'Histoire littéraire témoigne elle-même de ce paradoxe, en se servant du texte manifestaire pour justifier les périodisations qu'elle propose de son objet, tout en occultant l'histoire même du genre littéraire spécifique qu'est le manifeste.

Si le « jeu de langage » qu'est le texte manifestaire ne nous a pas paru jusqu'ici mériter qu'on en examine les formes et les règles, son « enjeu historique » n'a cependant pas manqué de travailler en sous-main le discours institutionnel sur la littérature. Comme le remarque Wlad Godzich, dans son excellente préface au livre de Demers et Mc Murray, « le manifeste a en effet été l'instrument de [l']histoire littéraire, ce par quoi elle a su faire face aux tâches qu'elle s'était imposées et décrire les enchaînements et les articulations des courants et des mouvements littéraires ». Le manifeste fournit ainsi à l'histoire littéraire ce qu'on pourrait appeler la proto-histoire de son objet : le « récit premier », primordial, qu'elle réécrira en Histoire officielle. Document historique attesté (signé par ceux mêmes qui, auteurs, font l'objet, à travers leurs œuvres, d'une histoire de la littérature), le manifeste est la garantie que se donne l'historien d'une adéquation des périodisations qu'il crée avec les « faits » historiques eux-mêmes : il suffit que Du Bellay ait écrit (ou co-écrit) la *Défence et illustration de la langue françoise* pour que l'historien, depuis Sainte-Beuve, voie dans ses œuvres et celles de ses amis contemporains le point de rupture d'avec une « période » littéraire antérieure et le point de départ d'une nouvelle. De même, chaque *Manifeste du surréalisme*, qui est une autohistoire du mouvement et une réinterprétation historique du champ et de l'évolution littéraires, n'est-il pas, davantage qu'un simple matériau historique,

qu'un simple document entre les mains de l'historien, l'une des têtes de chapitre de l'histoire même que ce dernier écrira, s'y appuyant pour définir à la fois les ruptures et les continuités dont est tissé le mouvement, en lui-même et par rapport à l'ensemble de l'évolution littéraire? Le manifeste, c'est l'autodéfinition de la littérature, l'Histoire comme « libre-service » entre les mains des auteurs — on y fait son propre historique, y définissant soi-même son originalité et ses points de rupture, y établissant sa propre généalogie et choisissant même, dans certains cas, sa descendance. Pour être bien sûr que les historiens enregistreront *les Gommés* comme point marquant dans l'Histoire littéraire, rien de mieux, pour son auteur, que d'en déclarer, sous la forme d'un « essai » manifestaire, l'incontournable nouveauté! L'auteur de manifestes fait donc, de cette façon, son propre portrait historique, que l'historien n'aura plus qu'à ramasser derrière lui et à coller à la place qui lui est souvent explicitement désignée dans le *scrap-book* de l'Histoire.

Ainsi il y a les œuvres, il y a l'histoire littéraire et, entre les deux, à la fois « œuvre » et « histoire », mais ni vraiment l'une ni vraiment l'autre, il y a le *manifeste*, qui traduit les premières (les « œuvres ») dans la seconde (dans une « histoire ») — et c'est là un autre des paradoxes du genre, d'être encore une œuvre et déjà une histoire et, qui plus est, l'histoire d'œuvres auxquelles il participe lui-même. Le texte du manifeste est toujours un métatexte; il « représente » d'autres textes, au sens où il en est le « représentant », où il « fait de la représentation » pour eux. Et ce à quoi l'historien de la littérature a affaire devant le texte manifestaire, c'est toujours, d'abord, à une *représentation* de la littérature, d'une certaine littérature, représentation qu'il ne fera souvent que reconduire, reproduire, dans sa propre Histoire. Jeanne Demers et Line Mc Murray, quant à elles, essaient de voir, au-delà des textes « en représentation » dans le manifeste, le texte manifestaire lui-même en tant que « mise en représentation »; non pas donc, pour prendre ici un exemple, le « surréalisme » dont parlent les manifestes du même nom, mais les textes mêmes des manifestes dans leur travail de « construction » d'une représentation de la littérature (avec tous les effets d'ordre socio-historique et institutionnel qui en découlent).

Mais le texte même du manifeste — qui n'est pas exclusivement ni toujours « textuel », c'est-à-dire verbal, et peut aussi comporter des éléments graphiques, gestuels, praxémiques ou sonores, comme dans certaines *manifestations* de type théâtral (happening, performance, etc.) — peut prendre de multiples formes, qui rendent extrêmement difficile, d'abord son identification comme texte manifestaire, puis l'élaboration d'une définition théorique et d'une typologie qui permettent d'en décrire le genre et d'en classer les différentes manifestations. C'est à cette tâche d'une définition typologique que les auteures de *L'enjeu du*

manifeste (en jeu) s'attaquent : après avoir constitué un corpus de plus de sept cents textes (ou événements) de type manifestaire, qui vont de la *Défence et illustration de la langue françoise* à celles de la québécoise, des manifestes futuristes aux graffiti de mai 68, du *Refus global* à tel « scandale » survenu au théâtre Gésu lors d'une représentation d'une pièce de Françoise Loranger, sans que soient non plus oubliés le *Manifeste du Parti communiste* de Marx, le *Mein Kampf* de Hitler et les *Pensées* de Mao TséToung. Il leur a fallu procéder à une première classification, en vue, d'abord, de réduire le corpus à l'objet propre du livre, qui est plus spécifiquement le « manifeste poétique ou littéraire », puis de situer ce dernier sur le spectre de l'ensemble des textes manifestaires.

Les critères et les paramètres qui permettent cette classification des textes de manifeste sont nécessairement hétérogènes, relevant de plusieurs niveaux, sémiotique, sociologique et psychanalytique, du phénomène, et s'expriment de façon non pas « discrète » mais « continue », tel trait étant toujours plus ou moins présent dans chaque texte ou événement. L'élaboration de cette typologie est guidée par une conception pragmatique du genre manifestaire, qui permet aux auteures de traiter le manifeste non pas comme texte-objet isolé, mais comme acte discursif impliquant un ensemble de circonstances d'énonciation et de réception qui relèvent du hors-texte (praxémique), du contexte (socio-institutionnel) et de l'inter-texte (c'est-à-dire de ses rapports d'adhésion ou d'opposition à d'autres textes).

Le premier type de critères, à la base de cette typologie, est d'ordre sémiotique, si je puis dire, puisqu'il concerne les formes d'expression de l'acte manifestaire — qui est, comme on l'a dit, un acte discursif non exclusivement ni nécessairement textuel. Ainsi le manifeste pourra être dit, selon le poids relatif qu'il accordera à son texte (verbal) et à son hors-texte (praxémique), *manifeste écrit* ou *manifeste agi* : si les manifestes surréalistes appartiennent au premier genre, le happening et la manifestation de revendication ou de protestation (dans la rue) appartiennent, en tant qu'acte manifestaire essentiellement praxémique, au deuxième type. Sur le continuum qui va du plus « agi » au plus « écrit », il y a bien sûr plusieurs positions intermédiaires, qui permettent de situer le texte manifestaire selon la relation plus ou moins étroite qu'il entretient avec son hors-texte, c'est-à-dire avec le lieu, le temps et la « qualité » de son énonciation.

Le deuxième ordre de critères concerne le contexte socio-institutionnel du manifeste, c'est-à-dire les différents types de rapports qu'il entretient

avec le Pouvoir. Les auteurs distinguent quatre types de rapports à l'Institution ; le premier, dont relèvent ce qu'elles appellent les *manifestes d'imposition*, est un rapport d'identification au pouvoir : c'est le lot des manifestes qui ont pour enjeu la justification ou le maintien et le renforcement du pouvoir de leurs auteurs (c'est là d'ailleurs l'origine même du genre, qui a ses racines dans ces textes politiques du XVI^e siècle, seuls appelés « manifestes », où, à l'instar de ceux que publia le roi de Navarre, se trouvait « expliquée » la « justice d'une cause »). Les trois autres types de relation au pouvoir décrivent tous des *manifestes d'opposition* ; l'un a pour enjeu la conquête d'un pouvoir central, c'est-à-dire, pour reprendre le vocabulaire « topologique » des auteurs, le passage de la « périphérie » ou de la « marge » à un « centre » fort (c'est le cas, par exemple, des manifestes futuristes, qui veulent substituer l'esthétique qu'ils défendent à celle du « pouvoir central » symboliste auquel ils s'opposent) ; un autre encore a pour but de déplacer le pouvoir du « centre » vers la « périphérie » (comme, par exemple, le *Refus global*, qui appelle à une sorte de dissolution du pouvoir — du centre — dans ses propres marges) ; et l'autre, enfin, que les auteures appellent « quotidienisme » et qui rejoint différentes formes d'expression de la culture dite « alternative » (féminisme, écologisme, etc.), consiste à défendre et à exprimer le pouvoir même de la « périphérie » ou de la « marge ». Ainsi tout texte ou événement manifestaire se situe-t-il sur une échelle qui va d'un rapport à un centre fort jusqu'à un rapport qui donne toute la place à la périphérie. Les positions intermédiaires sur cette échelle permettent de définir l'objet plus spécifique du livre de Demers et Mc Murray, soit le manifeste poétique, qui relève des deuxième et troisième types, c'est-à-dire d'une dialectique du « centre » et de la « marge », dans laquelle l'un ou l'autre peut servir d'enjeu.

À ces critères contextuels, liés aux rapports avec l'Institution, s'ajoutent des critères liés au contexte illocutionnel du texte manifestaire. Les auteures définissent trois phases dans le manifeste : une phase *déclarative*, une phase *explicative* et une phase *démonstrative*, chacune étant plus ou moins dominante dans tel ou tel texte. Marinetti et Tzara (dans les manifestes futuristes et dada) sont plus déclaratifs : ils prennent position, déclarent leur refus du passé, etc. ; Borduas (dans le *Refus Global*) serait davantage explicatif, embrayant ses déclarations sur un projet ou un ensemble de propositions expliquant ce que serait un avenir meilleur, tandis que Robbe-Grillet (dans *Pour un nouveau roman*) serait plus démonstratif, développant un véritable « art poétique » qui justifie ses prises de position. Ces trois phases, et leur prédominance respective dans les textes manifestaires, sont ensuite mises en relation, de façon, il me semble, quelque peu imprudente, avec les trois dimensions d'un acte de langage telles que définies par Austin. La phase déclarative correspondrait à un *acte perlocutoire* (provoquant quelque chose par le fait même de le dire), la phase explicative, à un *acte illocutoire* (commandant des changements d'états ou d'attitudes) et la phase démonstrative, à un *acte locutoire* (qui produit un sens et une référence). Mise à part la valeur

heuristique d'une telle assimilation des phases du manifeste aux trois dimensions d'un acte de langage, on ne peut que regretter que les auteures n'aient pas précisé l'utilisation « métaphorique » qu'elles font des catégories austiniennes, laissant entendre, par exemple, qu'il peut y avoir perlocution sans locution ! Si, en effet, tel texte peut être dit davantage déclaratif que démonstratif et comporter par conséquent une valeur perlocutoire plus grande que le texte explicatif ou démonstratif, il n'y a guère de sens à dire qu'il a une valeur locutoire moindre, une perlocution étant toujours aussi, nécessairement, un acte de locution ; les catégories austiniennes définissent des strates différentes d'un acte de langage et non, comme on le suppose ici, des types différents d'actes discursifs..

Le dernier ordre de critères concerne ce que les auteures appellent la pragmatique de l'inconscient du texte manifestaire et permet de situer ce dernier sur une échelle allant d'un pôle paranoïde (réactionnaire et fascisant) à un pôle schizoïde (révolutionnaire), qui définissent deux types d'investissement libidinal social (selon l'expression de Deleuze et Guattari, dont s'inspirent ici Demers et Mc Murray). Cette échelle permet aux auteures de définir des sous-types de textes manifestaires selon qu'ils se situent à une distance plus ou moins grande de l'un ou l'autre de ces deux pôles : les manifestes *utopiques* (Paul Chamberland, Raoul Duguay) occupant le pôle schizoïde et les manifestes *totalitaires* (le *Mein Kampf*, mais aussi les manifestes futuristes de Marinetti) se situant au pôle paranoïde, alors qu'entre les deux on peut avoir, du côté schizo, des manifestes *mystiques*, *obsessionnels* et *autodestructifs* et, du côté parano, des manifestes *narcissiques*, *magiques* et *messianiques*. Cette typologie du désir manifestaire, si je puis dire, sert en quelque sorte à cataloguer les textes de manifeste en fonction du type d'appel — à la violence symbolique, à la dissolution dans l'imaginaire ou à la conquête d'un réel impossible — que lancent leurs auteurs aux destinataires de leur acte, destinataires qu'ils prennent tantôt comme objet de désir (par le biais de la séduction) tantôt comme objet de haine (par celui de la provocation). En ce sens elle définit le rapport destinataire/destinataire du texte manifestaire d'une façon qui aide à voir non seulement le type d'acte sémiotique ou politique qu'est le manifeste (par rapport à son texte et à son contexte) mais aussi le type d'agissement inconscient en quoi il consiste dans son rapport de haine/désir à L'Autre (à L'Ordre symbolique, à la Loi à laquelle il s'adresse ultimement en tant qu'acte symbolique) et aux autres (les destinataires réels ou imaginaires, objets de désir auxquels il est destiné en tant qu'acte de parole).

Le manifeste : jeu de vie et de mort, concluent les auteures. Entre destruction anarchique et construction utopique, il met en scène tantôt la « mise à mort » symbolique tantôt la « mise au monde » imaginaire d'une

idée, d'une valeur, d'une pensée, d'une idéologie, d'une esthétique, c'est-à-dire d'un Ordre du discours, d'un Pouvoir symbolique (à liquider et à conquérir, dans un même mouvement). Le paradoxe du texte manifestataire, c'est peut-être cela : d'être la marge (de manœuvre) du système, en s'instituant comme système même (ordonné) de la marginalité. La *représentation* que le manifeste donne de la littérature et, par conséquent, de lui-même, en se faisant « représentation », spectacle, consolide les représentations mêmes que l'Institution littéraire s'en fait en reléguant dans les coulisses ou les marges de l'Histoire ces textes fondateurs de son propre système que sont les textes manifestataires : c'est au prix du refoulement de l'événement-manifeste que s'échafaude, sur le sol même où elle l'enfouit, l'Histoire par laquelle l'Institution littéraire fonde la littérature comme système, c'est-à-dire comme ordre du discours qui repose sur ses propres transformations « logiquement » reconstruites dans l'ordre de l'Histoire. Et « si le manifeste était le DÉSIR de l'institution, sa fiction, son œuvre ? », se demandent, pour finir, Jeanne Demers et Line Mc Murray ; et si, à l'inverse, il était l'INSTITUTION du désir qui pousse sans arrêt la littérature au-devant d'elle-même, vers sa propre transformation, vers sa propre dissolution (voir les manifestes dada et futuristes), mais sur un chemin où elle rencontre inévitablement le Système même de la littérature, qui repose sur la positivité incontournable de l'événement historique qu'elle est, en dépit de la négativité auto-destructrice dont elle est porteuse ?

L'enjeu du manifeste/le manifeste en jeu soulève peut-être davantage de questions qu'il apporte de réponses — dans son refus, entre autres, d'une synthèse des différentes typologies proposées. Ce premier essai sur le genre manifestataire ressemble peut-être plus, malgré ses ambitions théoriques, qui sont de fonder une véritable typologie du genre, à ce qu'on pourrait appeler, en se rappelant le très grand nombre d'extraits de manifestes dont il est truffé, une sorte de *Manifeste sur la manifeste*, où se trouve, comme mis en abîme, le système même du discours manifestataire, qui est d'ériger une nouvelle systématique dans les marges mêmes où elle est appelée à se dissoudre. Une telle tentative de systématisation des lois d'un genre qui a pour loi première de réordonner sans cesse le système de la littérature dans et par sa marge, où toute nouvelle systématisation est destinée à disparaître à son tour, ne pouvait manquer d'incarner ou de *manifeste* dans son propre discours cette impossibilité d'une clôture sur lui-même de tout système, que sa marge ne cesse d'éroder, l'ouvrant de tout côté aux bruits et à la fureur des nombreuses et multiformes manifestations de l'histoire, dont le texte manifestataire est en quelque sorte l'expression la plus *manifeste*.

Pierre Ouellet