

LARCEN

[Laboratoire Autonome de Recherche et de Critique sur les Écritures Nouvelles]

« Manifestes » et « avant-gardes » au XXème siècle

par

Anne Tomiche

« Manifestes » et « avant-gardes » au XX^e siècle

Anne Tomiche

Dans le cadre d'une réflexion sur les relations que les « avant-gardes » entretiennent avec la « théorie » (ou le théorique) et la « critique », il semble naturel de s'intéresser à une forme d'écriture qui, si elle est loin d'être l'apanage des avant-gardes, leur est néanmoins fortement liée, et qui a une dimension éminemment théorique : le manifeste. Certains le considèrent même comme le genre incontournable lié aux « avant-gardes » : dans *Avant-gardes et modernité*, ouvrage publié chez Hachette supérieur et destiné à un large public d'étudiants, François Noudelmann présente le manifeste comme « quasi obligatoire pour fonder un mouvement d'avant-garde »¹. Et il est loin d'être le seul à souligner ce lien². De fait, la plupart des mouvements qui, au début du XX^e siècle, ont revendiqué le statut d'« avant-garde » ou se le sont vu attribuer, ont utilisé la forme du manifeste pour légitimer leur fondation, et ont produit des textes explicitement intitulés « manifestes » : manifestes du futurisme, du vorticisme, du dadaïsme, du surréalisme, manifestes lettristes, ou encore « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique » de Pierre Garnier. S'il faut assurément faire attention à ne pas amalgamer les avant-gardes, il est une stratégie discursive qu'elles semblent partager : celle du manifeste. D'ailleurs, si les « avant-gardes » historiques du XX^e siècle ont eu recours aux « manifestes » pour légitimer leur fondation, inversement, les affirmations, réitérées depuis la fin des années 1970, de la « fin des avant-gardes » vont de pair avec celles de la fin des manifestes littéraires : « l'« époque » des manifestes est close »

¹ François Noudelmann, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette Supérieur, collection « Contours Littéraires », 2000, p.57.

² 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*, textes présentés par/ edited by Herman Parret et/ and Hans-George Ruprecht, volume I, Johns Benjamin Publishing Company, 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* vol. VII, 1980, « Manifestoes and Movements », 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 or Surrealisten, die ohne Manifeste ausgekommen wären » (*Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, ed. Wolfgang Asholt und Walter Fähnders, Stuttgart, Verlag J.B. Metzler, 1995, p. XV).

affirme, par exemple, Jean-Marie Gleize ; et il insiste : « la posture manifestaire est *devenue* anachronique »³.

Il ne s'agit pas ici de reconstituer l'histoire de tel ou tel mouvement d'avant-garde à partir d'une étude de ses manifestes. Mon propos est de m'interroger à la fois sur les liens qui unissent, dans le domaine littéraire et artistique, une forme d'écriture – le manifeste – et une posture, revendiquée ou attribuée – celle de l'avant-garde –, et sur la spécificité de cette forme d'écriture que constitue le manifeste, qui tout en engageant le théorique n'exclut néanmoins pas complètement le fictionnel et le poétique. Si les avant-gardes historiques du premier quart du vingtième siècle ne sont pas les premières à avoir eu recours aux manifestes artistiques, c'est néanmoins avec elles, on le verra, que cette forme d'écriture, revendiquée comme telle, est systématisée. C'est pourquoi c'est plus particulièrement à elles que je m'intéresserai, et plus spécifiquement aux manifestes de fondation du futurisme italien, du vorticisme et du dadaïsme.

Préliminaire terminologique

Il y a, autour du terme « manifeste », un flou terminologique équivalent à celui qui entoure le terme d'« avant-garde ».

Sans entrer dans les débats visant à « théoriser l'avant-garde »⁴, et pour en rester au plan lexicologique, dans son extension la plus large, le terme d'« avant-garde » peut être utilisé comme simple synonyme de rupture et d'opposition : c'est ainsi que, dans son « Discours sur l'avant-garde », Eugène Ionesco définit l'avant-garde « en termes d'opposition et de rupture. Tandis que la plupart des écrivains, artistes, penseurs s'imaginent être de leur temps, l'auteur rebelle a conscience d'être contre son temps. [...] L'homme d'avant-garde est l'opposant vis-à-vis du système existant »⁵. Auteur d'avant-garde, auteur rebelle, opposant, auteur novateur : autant d'expressions qui sont alors équivalentes. Aux antipodes de cet emploi extensif et généralisant du terme « avant-garde », Henri Meschonnic souligne que l'avant-garde est un *mouvement*, et que, sauf à confondre les termes et les concepts de « modernité » et d'« avant-garde », il faut dissocier l'activité collective des groupes d'avant-

³ Jean-Marie Gleize, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature* 39, octobre 1980, p.13.

⁴ Pour reprendre le titre de l'ouvrage de Richard Murphy, *Theorizing the Avant-garde*, Cambridge University Press, 1999. Voir également les ouvrages de référence sur cette question : Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Mulino, 1962 et Peter Burger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974.

⁵ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, « Discours sur l'avant-garde », p.77-78.

garde et le trajet solitaire des « modernes »⁶. Non seulement le terme peut être utilisé soit dans une acception très large (au sens de recherche de la rupture, de l'opposition et du nouveau), soit dans une acception restreinte (au sens de projet explicite et collectif, impliquant à la fois une esthétique et un projet anthropologique global de réalisation de l'art dans la vie, ou du moins de refonte des divers domaines intellectuels et artistiques), mais, qui plus est, pour ajouter à l'incertitude terminologique, on ne peut s'en tenir aux déclarations des auteurs : Breton, dans ses entretiens de 1952, refuse de définir rétrospectivement le surréalisme comme une avant-garde, alors qu'en 1935 il assumait cette appellation, par exemple dans le discours prononcé à Prague et intitulé « Position politique de l'art aujourd'hui »⁷.

L'extension sémantique du terme « manifeste » peut, comme celle du terme « avant-garde », être très large. Dans l'introduction au volume de la revue *Littérature* consacré aux manifestes, Claude Abastado note que « l'expérience de la parole permet de reconnaître intuitivement des textes ayant une *fonction de manifestes* »⁸. Par élargissement de la désignation « manifeste » aux textes ayant une *fonction de manifeste*, le terme en est venu à désigner des textes de types divers, qui n'ont en commun que d'avoir une 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. Les *Manifestes littéraires de la Belle Époque, 1886-1914*, regroupés par Bonner Mitchell¹⁰, incluent, outre quelques textes qui revendiquent explicitement le statut de « manifeste », bon nombre de lettres, déclarations, proclamations et articles du XIX^{ème} siècle qui ne sont désignées comme « manifestes » que rétrospectivement. Qui plus est, les désignations ont pu changer, les circonstances historiques et la réception des textes entraînant des glissements de qualification : la « préface » de *Poisson soluble* est qualifiée de premier « manifeste » du Surréalisme comme la « préface » de *Cromwell* l'est du

⁶ Henri Meschonnic, *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1988, chapitre « L'avant-garde et l'après », p.83-96. Voir également Vincent Kaufman, « L'arrière-garde vue de l'avant », *Les Arrière-gardes au XX^e siècle*, sous la direction de William Marx, Paris, PUF, 2004, p.24 : « il est nécessaire de commencer par restreindre l'usage de la notion d'avant-garde, et de la distinguer notamment de l'avant-gardisme comme du modernisme ».

⁷ André Breton, *Position politique du surréalisme*, Paris, Éditions Pauvert, 1971 (1^{ère} édition 1935, éditions du Sagittaire). Dans la conférence prononcée à Prague le 1^{er} avril 1935, « Position politique de l'art aujourd'hui », Breton revendique son appartenance à ce qu'il appelle « l'art d'avant-garde », qu'il définit comme un art caractérisé à la fois par sa « technique 'avancée' » (c'est-à-dire par ses innovations formelles) et par « un état d'esprit de gauche ».

⁸ Claude Abastado, *Littérature* n°39, octobre 1980, « Les Manifestes », p.3.

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

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

drame romantique, la « déclaration » sur l'insoumission 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 cette intention. Une œuvre littéraire (*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 serait un effet de lecture autant que d'écriture.

Certains textes sont cependant plus clairement des manifestes que d'autres – soit qu'ils en revendiquent le statut en s'intitulant « Manifeste », soit que leurs conditions de production (texte émis au nom d'un mouvement)¹¹ et de diffusion (en brochure, journal ou revue) en fassent un manifeste, soit enfin que leur statut d'acte fondateur d'un mouvement artistique soit revendiqué dans le texte même¹². C'est dans ce sens, restreint, que je m'intéresserai aux manifestes – comme forme d'écriture revendiquée.

¹¹ Le manifeste est caractérisé par une énonciation spécifique : il tend à être un discours dont l'instance énonciative est présentée comme collective – soit par le recours à la première personne du pluriel soit par la signature collective (les deux stratégies pouvant, évidemment, se combiner). La première phrase du « Manifeste du Futurisme » de 1909 est : « *Nous* avons veillé toute la nuit, mes amis et moi » (*Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, textes réunis par Giovanni Lista, Lausanne L'Âge d'Homme, 1973, p. 85), et toutes les injonctions qui suivent sont présentées sur le mode du « nous voulons ». Même recours au pronom de la première personne du pluriel dans le second manifeste vorticiste de *Blast* (20 juin 1914, p. 30) : « Beyond Action and Reaction *we* would establish ourselves./ *We* start from opposite statements of a chosen world ». Le « Manifeste de Monsieur Antipyrine », premier des sept manifestes publiés en 1924 par Tzara, commence ainsi : « DADA est *notre* intensité » (Tristan Tzara, « Sept manifestes Dada », *Dada est tatou. Tout est Dada*, Paris, Garnier-Flammarion, 1996, p.201, je souligne). Qui plus est, les manifestes sont souvent signés collectivement ou, du moins, revendiquent une signature collective. Si le premier manifeste futuriste est signé du seul nom de Marinetti, le « Manifeste des Peintres futuristes » de 1910 est, lui, signé par Boccioni, Carrà, Russolo, Balla et Severini. Les signataires des manifestes vorticistes de *Blast* constituent une liste (Aldington, Arbutnot, Atkinson, Gaudier Brzeska, Dismorr, Hamilton, Pound, Roberts, Sanders, Wadsworth, Wyndham Lewis). Quant à Breton, s'il signe seul le premier manifeste du surréalisme, il inclut dans le manifeste, une liste nominative de ceux qui « ont fait acte de surréalisme absolu » (*Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979, p. 38).

¹² Le manifeste est d'abord et avant tout un acte de fondation et de reconstruction de l'histoire. « Nous lançons ce manifeste de violence culbutante et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le *Futurisme* » annonce Marinetti en 1909 (*Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations, op. cit.*, p.85). « Long Live the Vortex ! » est le titre du texte qui introduit le manifeste vorticiste dans *Blast*. Même s'il fonctionne sur le mode de la négation (« Dada ne signifie rien », Dada est à la fois tout et rien), le « Manifeste dada 1918 » n'en constitue pas moins l'acte de naissance de DADA, acte de naissance qui se reconnaît comme tel dans l'affirmation : « Ainsi naquit DADA d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté » (Tristan Tzara, *Dada est Tatou. Tout est Dada, op. cit.*, p. 205). Si le « Manifeste du surréalisme » de 1924 ne se présente pas explicitement comme l'acte de naissance du surréalisme, il contient néanmoins le récit de la constitution du mouvement, et Breton lui-même reprochera à la critique de n'avoir vu dans ce manifeste « que le faire-part de naissance d'une nouvelle école littéraire » (André Breton, *Entretiens : 1913-1952*, Paris, Gallimard, 1973, p.83). Acte de fondation, le manifeste est aussi acte de déconstruction et de dissolution – les manifestes d'autodissolution des avant-gardes faisant écho et pendant aux manifestes de fondation des mêmes avant-gardes, que l'on songe au faire-part annonçant la fin de DADA, « mort à la fleur de l'âge d'une littérature aiguë », ou à l'annonce de la dernière manifestation du surréalisme, en tant que mouvement organisé, en France, dans le n°7 de *L'Archibras* daté de mars 1969.

Esthétique et politique

Au-delà du flou terminologique commun aux termes de « manifeste » et d'« avant-garde », et pour rester dans le registre lexicologique, les termes ont également en commun, au cours de leur évolution sémantique, un glissement du registre politique au registre esthétique.

Les liens étymologiques qu'entretient le terme d'« avant-garde » avec le registre militaire sont bien connus : le terme apparaît en français au XII^e siècle, en un mot « avantgarde », pour désigner la partie d'une armée ou d'une flotte qui avance en avant du gros des troupes. De militaire le sens du terme devint politique d'abord et esthétique ensuite. Le passage au sens figuré eut lieu tôt, dès la fin du XVI^e siècle¹³, mais l'emploi politique se généralisa vraiment au XIX^e siècle, et il était généralisé dès la révolution de 1848. Quand il passa dans le domaine de la critique d'art, le terme d'« avant-garde » désigna d'abord un art au service du progrès social, en particulier dans le discours des saint-simoniens¹⁴. C'est encore un reflet de cette connotation politique, qu'il faut voir dans l'usage que Baudelaire fait du terme en 1864 quand il condamne les « littérateurs d'avant-garde », l'expression désignant vraisemblablement sous sa plume des agitateurs politiques plutôt que des révolutionnaires de l'art¹⁵. Après le sens militaire, le sens politique – et l'utilisation du terme dans le discours communiste (le Parti étant l'avant-garde par rapport à la masse des travailleurs) a contribué à ancrer ce sens politique. Ce n'est donc pas un hasard si le terme fut repris au XX^e siècle par des mouvements esthétiques qui revendiquaient un rôle politique et social, et qui le revendiquaient sur le mode militaire de la bataille.

D'un point de vue lexicographique, avant les années 1550, l'emploi du mot « manifeste » comme substantif reste assez exceptionnel, et désigne le document donnant état de la cargaison d'un navire, que le capitaine doit remettre à la douane. Le champ sémantique du terme s'est enrichi, vers 1575, par l'emprunt à l'italien *manifesto*, adjectif substantivé attesté depuis le XV^e siècle au sens de « dénonciation publique ». Apparut au sens de

¹³ Dans *Les Cinq paradoxes de la modernité* (Paris, Seuil, 1990), Antoine Compagnon rappelle qu'au tout début du XVII^e siècle, Étienne Pasquier, dressant un état des lieux de la poésie française dans ses *Recherches de la France*, qualifiait Scève, Bèze et Peletier d'« avant-garde » par rapport à du Bellay et Ronsard : « Ce fut une belle guerre que l'on entreprit lors contre l'Ignorance, dont j'attribuë l'avant-garde à Sève, Bèze, et Peletier, ou si vous le voulez autrement, ce furent les avant-coureurs des autres Poètes » (*Les Recherches de la France*, Champion, 1996, t.II, p. 1413, livre VII, chapitre 6 : « De la grande flotte de Poètes que produisit le regne du Roy Henry deuxième, et de la nouvelle forme de Poésie par eux introduite », 1607).

¹⁴ Voir Saint-Simon : « Unissons-nous, dit l'Artiste à ses interlocuteurs, le Savant et l'Industriel, et pour parvenir au même but, nous avons chacun une tâche différente à remplir. C'est nous, artistes, qui vous servirons d'avant-garde : la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide » (cité par Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la Modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 50).

¹⁵ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1975, t.I, *Mon cœur mis à nu*, XXIII, p. 690-691 : « De l'amour, de la prédilection des Français pour les métaphores militaires. [...] Les poètes de combat. Les littérateurs d'avant-garde. Ces habitudes de métaphores militaires dénotent des esprits, non pas militants, mais faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité, des esprits nés domestiques.... ».

« 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 guerre » (Littré), le terme a, par extension, désigné un écrit public par lequel un ou des responsables politiques font connaître leurs vues ou donnent des explications sur leur conduite, que l'écrit public en question soit ou non intitulé manifeste¹⁶. Le *Grand Larousse du XIX^e 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 Ier eut à soutenir contre les parlementaires.

Le *Grand Larousse Universel du XX^e Siècle* comme le *Littré* datent l'extension du champ sémantique couvert par le terme « manifeste » au domaine littéraire du début du XIX^e siècle. Le *Grand Larousse* précise que, dans son emploi littéraire, « le mot 'manifeste' apparaît en 1828, au cœur des débats du néoclassicisme et du romantisme ». Littré cite Sainte-Beuve, qui, en 1828, utilise le terme 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 Ier (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 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 siècle¹⁷.

Il est bien évident que, 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 ». Ce que le *Grand Larousse* comme *Littré* signalent ainsi, c'est l'emploi du terme de « manifeste » pour désigner, rétrospectivement, un texte que son auteur n'intitulait pas « manifeste ». Dès les années 1870, l'emploi du terme « manifeste » pour désigner, dans le domaine artistique, un texte, voire une œuvre à valeur programmatique et pouvant être polémique, est généralisé, comme en

¹⁶ Pour une étude des définitions lexicographiques du terme « manifeste », voir Daniel Chouinard, « Sur la préhistoire du manifeste littéraire (1500-1828) », in *Études françaises* 16, 3-4, octobre 1980, Presses de l'Université de Montréal, p.21-29.

¹⁷ Charles Augustin Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVI^e siècle*, Paris, G. Charpentier, 1843 (1^{ère} édition Sautet, 1828), p.44-45 (je souligne).

attestent, par exemple, les occurrences du mot dans *Le Ventre de Paris* de Zola en 1873¹⁸ ou dans la correspondance des Goncourt¹⁹, 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 ».

Si l'emploi du terme « manifeste » dans le registre esthétique est généralisé dans la seconde moitié du XIX^e siècle, c'est pour qualifier un texte ou une œuvre *a posteriori* et la qualification ne vient pas de l'auteur lui-même. L'appellation « manifeste » utilisée par l'écrivain lui-même pour désigner son texte ne se rencontre guère chez les écrivains antérieurs à Marinetti. Certes, il faut noter l'existence d'un *Manifeste contre la littérature facile*, publié par Désiré Nisard en 1833, et auquel Jules Janin répondit par un *Manifeste de la jeune littérature* (1834)²⁰. Mais toutes les préfaces, proclamations et déclarations du XIX^e siècle ne sont nommées « manifestes » que par assimilation rétrospective. C'est précisément ce que fait le *Grand Larousse du XX^e siècle* quand, après avoir daté l'apparition du terme « manifeste » dans son sens littéraire des débats du néoclassicisme et du romantisme, il ajoute que la *Préface de Cromwell* est « le manifeste du nouveau drame ». Que le texte hugolien puisse être considéré comme un texte manifestaire – ce qui ne revient pas à dire que c'est un manifeste – tient assurément aux métaphores et au vocabulaire militaires utilisés par Hugo pour justifier sa « préface ». On se souvient de l'ouverture de la préface dans laquelle Hugo refuse de voir dans sa préface une « tactique » pour gonfler l'importance du volume, tactique qu'il associe aux « généraux d'armée » qui cherchent à « rendre plus imposant leur front de bataille ». Il

¹⁸ Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, in *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1990 [1^{ère} éd. 1960], page 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 ? »

¹⁹ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Robert Laffont, éd. Bouquins, 1989 [1^{ère} éd. 1956], tome 2, page 179, 2 novembre 1868 : « 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 ! » ; page 513, Dimanche 26 mai 1872 : « 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' ». ; tome 3, page 1253, 11 mars 1896 : « 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 ».

²⁰ En décembre 1833, Désiré Nisard, journaliste, polémiste, tenant de l'école classique contre les romantiques, publie dans la *Revue de Paris* (tome LVII, supplément décembre 1833, p.211-228), un texte intitulé « D'un commencement de réaction contre la littérature facile à l'occasion de la *Bibliothèque latine-française* de M. Panckoucke ». Nisard reprendra ce texte en 1858 dans ses *Études de critique littéraire*, sous le titre de « Manifeste contre la littérature facile ». Jules Janin, à qui Nisard s'en prend nommément, lui répond dans la même revue (tome 1, janvier 1834, p.5-30), avec un texte intitulé « Manifeste de la jeune littérature », dans lequel il prend la défense de tous les représentants de la littérature facile que Nisard a visés sans les nommer. Ce manifeste a ensuite été recueilli dans les *Mélanges et Variétés* (volume 3) des *Œuvres diverses de Jules Janin* publiées en 1876-1883.

n'en considère pas moins sa préface comme une arme, explicitement comme « sa fronde et sa pierre », pour conclure par la célèbre formule finale dans laquelle il revendique son choix « des armes » plutôt que « des armoiries »²¹. Chez Sainte-Beuve comme pour Hugo, la désignation de « manifeste » (appliquée à *La Défense et l'Illustration de la Langue française* et à la préface de *Cromwell*) tient – pas seulement mais en partie – au registre politico-militaire qui fonde l'analyse du champ littéraire faite par Sainte-Beuve et par Hugo.

Historiquement, donc, les manifestes littéraires et artistiques revendiqués comme tels ont fleuri avec le développement des premières avant-gardes historiques du XX^e siècle : les premiers textes qui aient, systématiquement, revendiqué le statut de « manifestes » dans le domaine littéraire et artistique, sont les manifestes futuristes²². Non seulement Marinetti écrivit de nombreux manifestes – auxquels il donna ce nom – mais, qui plus est, il revendiqua même un art du manifeste. Dans une lettre de 1913, adressée au peintre futuriste Severini, Marinetti écrit qu'il existe « un art de faire les manifestes et je le possède »²³. Dès 1909, il indiquait les ingrédients d'un tel art : « 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* »²⁴. Que « l'art de faire les manifestes » revendiqué par Marinetti repose sur la violence et sur une stratégie de l'attaque nous renvoie une nouvelle fois au registre politico-militaire qui est étymologiquement celui du manifeste.

²¹ Victor Hugo, *Cromwell*, Paris, édition Garnier-Flammarion, 1968 :

« Préface », p. 61-62 : « [...] notes et préfaces sont quelquefois un moyen commode d'augmenter le poids d'un livre [...] ; c'est une tactique semblable à celle de ces généraux d'armée, qui, pour rendre plus imposant leur front de bataille, mettent en ligne jusqu'à leurs bagages. Puis, tandis que les critiques s'acharnent sur la préface et les érudits sur les notes, il peut arriver que l'ouvrage lui-même leur échappe et passe intact à travers leurs feux croisés, comme une armée qui se tire d'un mauvais pas entre deux combats d'avant-poste et d'arrière-garde.

Ces motifs, si considérables soient-ils, ne sont pas ceux qui ont décidé l'auteur. Ce volume n'avait pas besoin d'être *enflé*, il n'est déjà que trop gros. Ensuite, et l'auteur ne sait comment cela se fait, ses préfaces, franches et naïves, ont toujours servi près des critiques plutôt à le compromettre qu'à le protéger. Loin de lui être de bons et fidèles boucliers, elles lui ont joué le mauvais tour de ces costumes étranges qui, signalant dans la bataille le soldat qui les porte, lui attirent les coups et ne sont à l'épreuve d'aucun ».

p. 62 : « Voici, dans les pages qui vont suivre, les observations qu'il [l'auteur] pourrait leur opposer [aux « principaux champions des 'saines doctrines littéraires' »] ; voici sa fronde et sa pierre ».

p.109 : « Quant à lui [l'auteur], il préfère des raisons à des autorités ; il a toujours mieux aimé des armes que des armoiries ».

²² Pour n'en citer que quelques-uns : « Manifeste du Futurisme » de Marinetti (1909), « Manifeste des peintres futuristes » de Boccioni, Carrà, Russolo, Balla et Severini (1910), « Manifeste des Musiciens futuristes » de Pratella (1911), « Manifeste des auteurs dramatique futuristes » de Marinetti (1911), « Manifeste technique de la Sculpture futuriste » de Boccioni (1912), « Manifeste technique de la Littérature futuriste » de Marinetti (1912), « Supplément au Manifeste technique de la Littérature futuriste » de Marinetti (1912), « Manifeste futuriste à Montmartre » de Delmède (1913), « L'Antitradition futuriste. Manifeste-synthèse » d'Apollinaire (1913), « Manifeste du Moto-bruitisme » de Depero (1915), « Manifeste de l'architecture futuriste » de Marchi (1920).

²³ Cité par Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1973, p.18.

²⁴ Lettre à Henry Maassen, citée par Giovanni Lista, *Futurisme. Documents. Proclamations, op. cit.*, p.18-19.

Si le glissement de sens du terme « avant-garde » du registre militaro-politique au registre esthétique éclaire l'emploi du terme au XX^e siècle par des mouvements esthétiques qui ont revendiqué un rôle politique et social, et qui, des futuristes aux surréalistes, l'ont revendiqué sur le mode militaire de la bataille, d'une façon analogue, le glissement de sens du terme « manifeste » du registre politico-diplomatique au registre esthétique éclaire d'une part le recours revendiqué à cette forme discursive par les mêmes mouvements esthétiques, et d'autre part le recours, explicitement revendiqué par un Marinetti, à « la violence et [à] la précision », et plus largement à une stratégie d'attaque et de provocation pour faire un manifeste.

Manifestes artistiques et manifestes politiques

Que les manifestes artistiques articulent dimension politique et dimension esthétique ne signifie pas qu'il faille amalgamer manifestes politiques et manifestes artistiques. Si l'étude parallèle de manifestes politiques et de manifestes artistiques a le mérite de souligner l'articulation entre le politique et l'esthétique, elle ne permet pas de dégager la spécificité du manifeste artistique par rapport au manifeste politique. Je pense, en particulier, à la très intéressante étude de Janet Lyons, *Manifestoes. Provocations of the modern*²⁵. L'auteur accorde exactement le même statut aux manifestes politiques et aux manifestes artistiques. Cela lui permet d'éclairer les relations qui unissent les avant-gardes littéraires et les avant-gardes politiques. C'est ainsi par exemple qu'en lisant ensemble le premier manifeste futuriste publié par Marinetti en 1909, une collection d'éditoriaux publiés en 1913 par la militante suffragette Christabel Pankhurst et le premier numéro du journal-manifeste vorticiste *BLAST* publié en 1914, elle peut éclairer à la fois l'ambivalence du futurisme marinettien face aux femmes²⁶, les jeux d'alliances qui se sont tissés entre suffragettes, futuristes et vorticistes, et la rhétorique partagée par les trois groupes – rhétorique de la maladie, rhétorique hygiéniste. Mais ce que l'étude de Janet Lyons ne peut pas dégager – tel n'est d'ailleurs pas son objet –, c'est la spécificité du manifeste littéraire. Or la forme que prennent les manifestes littéraires et artistiques du début du XX^e siècle ne peut se comprendre que dans la relation – de proximité, certes, mais aussi d'écart – qui les lie aux manifestes politiques.

Les manifestes artistiques des avant-gardes du début du XX^e siècle empruntent au manifeste politique sa diffusion de masse, rendue possible par la révolution de l'écrit qui

²⁵ Janet Lyons, *Manifestoes. Provocations of the Modern*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1999.

²⁶ Les manifestes de Marinetti sont un mélange de propos misogynes, de mépris de la femme, d'anti-féminisme et en même temps de propos pro-suffragisme et pro-suffragettes – en mars 1912 Marinetti participa même à une manifestation de suffragettes à Londres (il en fait un compte-rendu dans « Suffragettes and the Indian Docks »).

marque le tournant du vingtième siècle et qui est caractérisée par le développement de la presse à gros tirage, des slogans commerciaux et de la publicité. Les manifestes lancés par le futurisme sont diffusés, à des milliers d'exemplaires, sous forme de tracts, sans cesse réédités et envoyés dans toute l'Europe. Tel manifeste est distribué par Marinetti aux passants dans les rues de Berlin ; tel autre est jeté par milliers d'exemplaires du haut de la Tour de l'Horloge sur la place St Marc à Venise ; tel autre, encore, est annoncé sous forme d'affiche sur les murs de Naples. Bref, on lance les manifestes futuristes comme on lance un produit commercial. La diffusion de masse sous forme de tracts des premiers manifestes futuristes allie les procédés de la propagande politique et ceux de la publicité. Le manifeste futuriste fonctionne – et tel est bien le sens le plus courant du terme *manifesto* en italien – comme une affiche ou comme un placard (électoral ou publicitaire).

La même remarque vaut pour les manifestes vorticistes. Pendant l'anglo-américain au futurisme de Marinetti, le vorticisme – lancé par Wyndham Lewis en 1914 dans la revue *Blast* qui ne dura que jusqu'en 1915 – se définit en réaction au futurisme. Ce n'est pas tant contre le genre du manifeste que s'insurgent les signataires du premier numéro de *Blast*, qui inclut deux textes programmatiques intitulés précisément « Manifesto », que contre les manifestes marinettiens²⁷. Par sa forme comme par son contenu – couleurs violemment agressives de la couverture, artifices typographiques, énoncés injonctifs, formulations ressemblant à des slogans – *Blast* transpose dans une revue dite artistique des modes de propagande extralittéraires appartenant au domaine de la publicité. Comme l'écrit Arthur Cohen, « Garishness of colour, juxtaposition of bold wood typefaces, the use of illustrative cuts [...], the mix of fonts, the stridency of exclamation points and underscorings, all these could be employed by the commercial arm of the reigning bourgeoisie to advertise a product and sell it. Typographic novelty began, so to speak, in the market-place »²⁸.

Proches des manifestes politiques, des tracts ou des affiches publicitaires, les manifestes littéraires et esthétiques constituent en même temps – et c'est là leur spécificité par rapport aux manifestes politiques – un espace nouveau d'expérimentation artistique.

L'expérimentation artistique tient d'abord au jeu que permet le manifeste avec les catégories génériques instituées. Le mélange des genres est, de fait, l'une des caractéristiques principales du premier manifeste futuriste, dans lequel se mêlent le registre argumentatif,

²⁷ Martin Puchner voit dans le premier numéro de *Blast* une « opposition aux manifestes » (« À l'arrière garde du modernisme. Wyndham Lewis », in *Les Arrière-gardes au XX^e siècle*, sous la direction de William Marx, Paris, PUF, 2004, p.185). Mais cette opposition prenant elle-même la forme d'un manifeste, il nous semble qu'il s'agit non pas tant d'une opposition au genre du manifeste qu'une opposition aux manifestes futuristes marinettiens.

²⁸ Arthur A. Cohen, « The Typographic Revolution : Antecedents and Legacy of Dada Graphic Design », *Dada Spectrum : The Dialectics of Revolt*, ed. Stephen Foster and Rudolf Kueenzli, Madison, Coda Press, 1979, p. 76.

voire invectif, et le registre narratif et poétique. Le texte publié dans le journal *Le Figaro* le 20 février 1909 contient une partie centrale qui est une proclamation, en 11 points, énonçant sur le mode du volitif et de l'impératif une série de volontés et d'ordres (« nous voulons », « il faut que », « nous voulons », « la poésie doit être »...). Cette partie centrale s'insère dans un « cadre » qui raconte, dans des termes enflammés, l'équipée automobile de Marinetti et de ses amis, équipée qui se solde par un accident, à l'issue duquel le groupe dicte ses volontés à tous les hommes de la terre. Le récit est semi-onirique – tant parce qu'il se déroule de nuit (« nous avons veillé toute la nuit, mes amis et moi ») que parce que le jeu des métaphores et des comparaisons donne au texte une tonalité surréelle (« les palais moribonds dans leur barbe de verdure », « les automobiles affamées » qui « rugirent », l'automobile qui est comparée à un « grand requin embourbé » que les « pêcheurs à la ligne » repêchent du fossé). En même temps, le récit combine une dimension semi-épique – qui tient à la tonalité emphatique du texte, la promenade en voiture devenant, par exemple, « chasse » à la Mort –, et une valeur allégorique – l'opposition entre cyclistes et automobile (les cyclistes sont responsables de l'accident de l'automobile) représentant l'opposition entre « raisonnements persuasifs et pourtant contradictoires » (du côté des cyclistes, qualifiés de « stupides ») et « frontières extrêmes de la logique » (du côté des automobilistes).

Que le premier manifeste futuriste se veuille et soit injonctif et didactique, cela est une évidence. Que, sans se vouloir ni présentation ni justification d'un programme, il cherche à fonder en théorie une pratique, cela est tout aussi évident. Mais la co-présence, dans le texte publié dans le *Figaro*, d'une partie proprement manifestaire et d'un cadre narratif dans lequel elle s'insère oblige à repenser les rapports entre théorie et fiction, entre théorie et pratique dans le manifeste futuriste. Le manifeste ne peut être considéré comme un texte théorique, extérieur à une pratique. C'est un texte qui mêle les genres et les registres – théorique et poético-narratif.

Cette caractéristique du manifeste futuriste vaut également, même si les modalités d'articulation entre le théorique et la pratique d'écriture diffèrent, pour les manifestes vorticistes et dadaïstes. Les manifestes vorticistes de *Blast* relèvent autant du genre poétique que du registre invectif. William Wees les qualifie même de « choppy poster prose transformed into a new kind of expletive poetry »²⁹. Qui plus est, leur dimension visuelle en fait ce que Wees appelle des « picture-poems ». Les pages du premier manifeste sont, en effet, composées à partir de la combinaison de quelques formes abstraites : rectangles

²⁹ William Wees, *Vorticism and the English Avant-Garde*, Toronto, University of Toronto Press, 1972, p.167.

horizontaux ou verticaux et carrés. De la sorte, la dimension picturale des manifestes-poèmes est plus abstraite et plus formelle que celle des calligrammes. Chaque page produit ainsi l'impression visuelle d'un tableau abstrait. Comme le note William Wees, « the unifying design comes from slight variations on the same abstract relations of vertical and horizontal elements »³⁰. Si le contenu du premier manifeste vorticiste a incontestablement une dimension politique et idéologique, les invectives étant essentiellement dirigées contre les Institutions (religieuses, muséales, littéraires) et contre des écrivains ou personnalités dont le nom était associé à la défense de valeurs religieuses et morales, à celle de réformes sociales, ou à celle de la paix, la double dimension poétique et picturale de ce manifeste, qui s'ajoute à sa dimension politique et idéologique, en fait un espace de mélange des genres et des registres.

Quant aux sept manifestes dada, ils mêlent tous le lyrique, l'assertif et le méta-discursif. Le « Manifeste Dada 1918 » va plus loin : jouant sur ce que l'on pourrait considérer comme étant devenu un genre – le genre du manifeste tel que futuristes et vorticistes l'ont constitué –, il se présente comme un « anti-manifeste » tout en fonctionnant parfaitement comme un manifeste. Tournant en dérision « l'art du manifeste » revendiqué par Marinetti, Tzara le réduit au statut de recette culinaire : « Pour lancer un manifeste, il faut vouloir : A.B.C., foudroyer contre 1,2,3... », affirme-t-il d'entrée³¹. Tout en dénonçant la prétention des manifestes (« un manifeste est une communication faite au monde entier, où il n'y a comme prétention que la découverte du moyen de guérir instantanément la syphilis politique, astronomique, artistique, parlementaire, agronomique et littéraire »³²), le texte fonctionne comme manifeste, proclamant des vérités sur un ton dogmatique. À force de souligner son impossibilité (« J'écris un manifeste et je ne veux rien ; je dis pourtant certaines choses, et je suis en principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes »³³), le manifeste dada fait en quelque sorte imploser la forme de l'intérieur.

La spécificité esthétique des manifestes futuristes, vorticistes et dadaïstes, qui en fait un espace d'expérimentation artistique, ne tient pas seulement au mélange des genres et des registres, mais également à la systématisation des jeux relevant du collage et remettant en question les conventions littéraires d'enchaînement logique et rationnel des idées, des phrases et des mots. Si les jeux avec la typographie, les titres, les blancs, ou les soulignements sont

³⁰ *Ibid.*, p. 175.

³¹ Tristan Tzara, « Manifeste DADA 1918 », *Dada est tatou. Tout est Dada*, Paris, Garnier-Flammarion, 1996, p.203.

³² Tristan Tzara, « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », *Dada est tatou. Tout est Dada*, p.224.

³³ Tristan Tzara, « Manifeste DADA 1918 », *op. cit.*, p. 204 ;

autant de procédés empruntés à l’affiche publicitaire, ils n’en produisent pas moins le manifeste comme espace d’expérimentation, organisé selon une logique de la juxtaposition bien plus que selon une logique de l’enchaînement causal.

Qu’il s’agisse de « L’Antitradition futuriste. Manifeste-synthèse » d’Apollinaire, des manifestes de *Blast* ou de ceux de Tzara, les manifestes reposent sur l’énumération et la juxtaposition d’éléments. Le manifeste d’Apollinaire peut être lu comme un exemple des « mots en liberté » (*parole in libertà*) prônés par Marinetti en matière de poésie, et dont le fonctionnement repose sur la destruction simultanée de la syntaxe, de la ponctuation, et du « je » (c’est-à-dire du sujet), sur l’utilisation d’onomatopées et de signes mathématiques³⁴ :

CONSTRUCTION

1 Techniques sans cesse renouvelées ou rythmes

Continuité simultanéité en opposition au particularisme et à la division	<u>L A P U R E T E</u>	Littérature pure Mots en liberté Invention de mots Plastique pure (5 sens) Création invention prophétie Description onomato- peïque Musique totale et Art des bruits Mimique universelle et Art des lumières Machinisme Tour Eiffel Brooklyn et gratte-ciels Polyglottisme Civilisation pure Nomadisme épique exploratorisme urbain Art des voyages et des promenades	<u>L A V A R I E T E</u>
--	--	--	--

Le manifeste construit un univers textuel où le monde se présente sous la forme d’un découpage juxtaposant, à la fois dans le sens syntagmatique et dans le sens paradigmatique, des éléments hétérogènes. Le texte se présente, dans le sens paradigmatique, comme une liste juxtaposant « description », « musique », « mimique », « machinisme », « polyglottisme » et « nomadisme » ; et dans le sens syntagmatique, les « phrases » ne sont que mots juxtaposés sans éléments syntaxiques pour les relier.

³⁴ Marinetti affirme dans le « Manifeste technique de la littérature futuriste » (1912) : « Il faut détruire la syntaxe en disposant les substantifs au hasard de leur naissance [...] Plus de ponctuation [...] Pour donner les mouvements successifs d’un objet il faut donner la chaîne des analogies qu’il évoque [...] Détruire le « Je » dans la littérature [...] » (*Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations, op. cit.*, p.133-135).

De même, dans *Blast*, le principe organisateur du premier manifeste est celui de la juxtaposition d'éléments disparates :

OH BLAST FRANCE
 pig plagiarism
 BELLY
 SLIPPERS
 POODLE TEMPER
 BAD MUSIC
 SENTIMENTAL GALLIC GUSH
 SENSATONALISM
 FUSSINESS³⁵

Le déroulement textuel repose sur la juxtaposition et l'énumération, deux figures qui, comme le rappelle Benoît Tadié, sont présentes dans tout texte mais dont la littérature dite classique cherche à réduire l'arbitraire³⁶. Comme l'expliquera dans les années 1930 Gertrude Stein, qui sans avoir jamais appartenu à aucun des mouvements d'avant-garde du premier quart du siècle, n'en a pas moins pratiqué dès le début des années 1910 une poésie avant-gardiste reposant sur la juxtaposition énumérative, la poésie est précisément affaire d'énumération : « One and one and one and one and one. That is the natural way to go on counting. Now what has this to do with poetry. It has a lot to do with poetry »³⁷. Le manifeste devient espace d'expérimentation poétique, où la poésie n'est plus pensée ni comme expression lyrique d'un sujet ni comme création d'images poétiques, mais comme énumération.

D'une façon similaire, dans le « Manifeste Dada 1918 », qui lance l'anathème contre la pensée logique et rationnelle pour proclamer l'avènement de la « spontanéité dadaïste », les enchaînements fonctionnent de façon associative et non explicative ou causale. C'est ainsi que le texte ne démarre avec une formulation argumentative que pour l'interrompre par une juxtaposition d'éléments hétéroclites : « Imposer son A.B.C. est une chose naturelle, - donc regrettable. Tout le monde le fait sous une forme de cristalbluffmadone, système monétaire, produit pharmaceutique, jambe nue conviant au printemps ardent et stérile »³⁸. L'énumération, dans la seconde phrase, juxtapose combinaisons de sons qui ne forment pas de mot connu dans la langue française (« cristalbluffmadone »), et images insolites sans aucun lien les unes avec les autres (« système monétaire », « produit pharmaceutique », « jambe

³⁵ *Blast*, *op. cit.*, p.13.

³⁶ Benoît Tadié, *L'Expérience moderniste anglo-américaine (1908-1922)*, Paris, Didier Érudition, 1999, p.106. Toute la section du livre « De la littérature moderniste comme manifeste » (p.97-117) est pertinente pour notre étude des manifestes.

³⁷ Gertrude Stein, « Poetry and Grammar », *Lectures in America*, Boston, Beacon Press, 1985 (1^{ère} édition 1935), p. 227.

³⁸ Tristan Tzara, « Manifeste DADA 1918 », *op. cit.*, p.203.

nue »). Qui plus est, dans le texte du manifeste, les enchaînements sont souvent gouvernés par des jeux homophoniques bien plus que par des relations de cause à effet –« Il s’agit ici d’une fleur de papier pour la boutonnière des messieurs qui fréquentent le bal de la vie masquée, cuisine de la grâce, blanches cousines souples ou grasses »³⁹ (cuisine/ cousine, grâce/ grasses).

Du manifeste futuriste d’Apollinaire aux manifestes dada en passant par le manifeste vorticiste de *Blast*, on retrouve, dans l’espace des manifestes des avant-gardes du premier quart du vingtième siècle, les techniques du collage littéraire, de la juxtaposition d’énoncés disparates et de l’énumération, qui sont les caractéristiques mêmes de l’expérimentation poétique de l’époque et qui sont à relier à la pratique motlibriste de Marinetti, à la méthode des poèmes de Pound, notamment les *Cantos*, où la juxtaposition d’éléments disparates remplace l’enchaînement logique, et aux poèmes dada pour lesquels Tzara lui-même revendiquait la pratique du collage⁴⁰.

Si la fusion de la poétique et de la politique a constitué les avant-gardes du premier quart du vingtième siècle, et si, de « l’expédition punitive » préconisée par Marinetti⁴¹ à « l’offensive » et l’« attaque » contre « le système du monde » que, selon Tzara, représente Dada⁴², en passant par l’« explosion et le bombardement » mis en avant par Wyndham Lewis⁴³, c’est en termes militaro-politiques que ces avant-gardes ont pensé leur place et leur mode d’intervention dans l’univers social, leur recours à la forme du manifeste, explicite et revendiqué comme tel, participe de cette pensée du champ artistique comme champ de bataille. Non seulement parce qu’il est conçu comme stratégie d’attaque, y compris quand, avec Tzara, l’attaque vise la forme même du manifeste artistique constitué en genre, mais aussi parce qu’il emprunte bon nombre de ses caractéristiques au manifeste politique, de la rhétorique programmatique au mode de diffusion. Cela dit, les manifestes futuristes,

³⁹ *Ibid.*, p. 211.

⁴⁰ Tristan Tzara : « J’introduisais dans les poèmes des éléments jugés indignes d’en faire partie, comme des phrases de journal, des bruits et des sons. Ces sonorités (qui n’avaient rien de commun avec les sons imitatifs) devaient constituer une [sic] parallèle aux recherches de Picasso, Matisse, Derain, qui employaient dans les tableaux des *matières* différentes » (Lettre de Tzara à Doucet, 30 octobre 1922, *Œuvres complètes*, tome I, texte présenté par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p.643).

⁴¹ « Avec le futurisme naît l’expédition punitive », écrit Giovanni Lista dans son introduction à *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, op. cit., p.17.

⁴² Tristan Tzara, *Œuvres complètes* tome V, Paris, Flammarion, 1982, p. 66-67 : « Dada prenait l’offensive et attaquait le système du monde dans son intégrité, dans ses assises [...] Ainsi fûmes-nous désignés à prendre comme objet de nos attaques les fondements mêmes de la société, le langage [...] et la logique ».

⁴³ Non seulement la revue vorticiste s’intitule *Blast* mais de plus, quand en 1937 Lewis publie son autobiographie, il la nomme *Blasting and Bombardiering* (Londres, Calder, 1982).

vorticistes et dadaïstes constituent aussi et en même temps un espace d'expérimentation artistique où règne la pratique du collage, de la juxtaposition et de l'énumération et où s'effacent les barrières tant génériques (entre le narratif, le poétique et le méta-discursif, entre le fictionnel et le théorique) que disciplinaires (entre poésie et peinture). C'est à mon sens là que réside, pour le critique littéraire, tout l'intérêt de l'étude de ces textes.