

Manifestes, avant-gardes et expérimentation

La pratique du manifeste, en particulier son application dans le champ artistique, est souvent présentée comme caractéristique de la modernité en général. Plusieurs théoriciens se sont attachés à la mettre en parallèle avec des conditions sociologiques nouvelles (l'accélération des mouvements artistiques qui oblige à se justifier, l'élargissement du public et les nouvelles relations que les artistes cherchent à établir avec lui, le nouveau statut de l'artiste, etc.) ou avec la rupture esthétique que constitue l'affirmation de l'autonomie de l'art¹.

Les avant-gardes n'inventent donc pas le manifeste. Si on leur associe pourtant souvent cet usage, c'est peut-être, non seulement parce qu'elles y recourent dans tous les arts, mais aussi parce qu'elles en proposent une utilisation renouvelée, tant il est vrai qu'elles y trouvent une forme en adéquation avec la fonction qu'elles assignent à l'art : « manifester » répond à leur volonté de réinscrire l'art dans la vie, non plus en s'en inspirant, mais en s'y projetant. De ce principe découle une pratique, et même une posture : le manifeste littéraire va en effet de pair avec l'invention du *happening*, qu'il accompagne du reste presque toujours, et fournit toutes les formes que les avant-gardes sauront exploiter : le tract, l'affiche, les « soirées », l'intervention, etc.

L'abordant ici sous l'angle de son rapport à l'expérimentation, l'article qui suit se propose d'expliquer que le manifeste apparaît bien comme un mode d'expression privilégié pour le bouleversement que propose la modernité : il illustre en effet le passage d'une esthétique du modèle à une esthétique de l'innovation. À cette démarche, radicalisée par l'exigence de rupture que le manifeste conforte, les avant-gardes apportent une contribution complémentaire et spécifique : en travaillant sur la forme et sur la fonction du manifeste, elles en font le support

On trouvera les références complètes des ouvrages cités qui concernent la théorie des manifestes, ainsi qu'une liste d'anthologies, dans la bibliographie *infra*.

Cet article est une version corrigée de la communication présentée au colloque *Innovation / expérimentation en poésie*, organisé par Jean-Pierre Bobillot, Françoise Rouffiat et Michel Viegnes à Grenoble, 27-29 novembre 2002 et édité aux Presses universitaires de Grenoble, coll. « Recherches et travaux », n° 66, 2005, p. 83-96 ; il a été publié dans I. Krzywkowski, « *Le Temps et l'Espace sont morts hier* ». *Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, Éditions L'Improviste, 2006, p. 45-61.

¹ Sur ces aspects, voir N. Blumenkranz-Onimus, « Quand les artistes manifestent », p. 351-352 ; C. Abastado, « Introduction à l'analyse des manifestes », p. 8, où il s'appuie sur l'étude de Christophe Charle, « L'Expansion et la crise de la production littéraire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 4, juillet 1975 ; W. Asholt et W. Fähnders, « Projekt avantgarde », p. 4-9, ainsi que l'introduction à leur anthologie *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avant-garde (1909-1938)* ; H. Van den Berg, « Das Manifest - eine Gattung ? Zur historiographischen Problematik einer deskriptiven Hilfskonstruktion », en particulier p. 212-214, où il réfléchit sur l'horizon d'attente.

même de l'expérimentation, fondant par son intermédiaire une nouvelle définition de l'art comme projet et comme action.

On n'a pas manqué de remarquer que le début du xx^e siècle, connu pour être la période des « ismes », faisait un usage particulièrement dense du manifeste, au point que certains ont proposé d'y voir un « genre » à part entière, et peut-être le plus caractéristique de l'avant-garde. Je reviendrai sur cette idée, qui me semble en effet essentielle, mais qui a souvent donné lieu à une approche très dépréciative du reste des œuvres (quelque chose comme : « ils ont su proposer la théorie, mais ils n'ont pas eu de grand artiste pour la réaliser ») ou qui est passé à côté de la complexité du manifeste d'avant-garde, et particulièrement du manifeste littéraire (auquel je m'intéresserai ici), en le limitant à sa dimension théorique.

Or l'importance accordée au manifeste témoigne à la fois du statut nouveau reconnu à la théorie et d'une « posture » artistique nouvelle, qui privilégie l'innovation et l'action. C'est ce qui ressort par exemple de la définition qu'Apollinaire présentait de « l'esprit nouveau » en 1917 :

Pour revenir au souci de vérité, de vraisemblance qui domine toutes les recherches, toutes les tentatives, tous les essais de l'esprit nouveau, il faut ajouter qu'il n'y a pas lieu de s'étonner si un certain nombre et même beaucoup d'entre eux restaient momentanément stériles et semblaient même dans le ridicule. L'esprit nouveau est plein de dangers, pleins d'embûches.

Tout cela ressortit pourtant à l'esprit d'aujourd'hui et condamner en bloc ces tentatives, ces essais, serait faire une erreur [...].

L'esprit nouveau admet donc les expériences littéraires même hasardeuses, et ces expériences sont parfois peu lyriques. C'est pourquoi le lyrisme n'est qu'un domaine de l'esprit nouveau dans la poésie d'aujourd'hui, qui se contente souvent de recherches, d'investigations, sans se préoccuper de leur donner de signification lyrique. Ce sont des matériaux qu'amasse le poète, qu'amasse l'esprit nouveau, et ces matériaux formeront un fond de vérité dont la simplicité, la modestie ne doit point rebuter, car les conséquences, les résultats peuvent être de grandes, de bien grandes choses.

Plus tard, ceux qui étudieront l'histoire littéraire de notre temps s'étonneront que [...] des poètes aient pu [...] s'adonner à des recherches, à des notations qui les mettaient en butte aux railleries de leurs contemporains, des journalistes et des snobs.

Mais leur recherches seront utiles ; [...] ²

Même si Apollinaire maintient ici un critère de réussite esthétique, c'est l'expérimentation qu'il met au fondement de la nouvelle démarche artistique. Cette attitude, qui entérine la mort

² Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », conférence donnée au Vieux Colombier le 26 novembre 1917, cité dans *Œuvres complètes*, M. Décaudin éd., Paris, André Balland et Jacques Lecat, 1966, t. 3, p. 904-905. Dans cette même conférence il définit le nouveau (qu'il refuse de réduire à une école), non comme progrès, mais comme « surprise » (p. 906) et prophétie (p. 907). Cette conférence était accompagnée de lectures.

du modèle, conduit à se demander si le manifeste n'a pas dès lors pour fonction de proposer le cadre dans lequel doit se dérouler l'expérience artistique, fondant ainsi une approche de l'art d'ordre « conceptuel » (l'œuvre, c'est le projet) ou « pragmatique » (l'œuvre, c'est le faire) et déplaçant le « critère de validité » d'une esthétique vers une poétique³.

Que le manifeste soit de ce fait lié à l'innovation est un truisme : c'est dans sa nature de fonder (ou de dire qu'il fonde) quelque chose de nouveau. Mais son rapport à l'expérimentation est plus obscur, et en partie contradictoire avec la valeur d'autorité qu'on lui reconnaît⁴, sauf peut-être à le penser sur un mode scientifique, comme le protocole qui sert de cadre à l'expérience. Cela revient à interroger la notion d'« expérience » en littérature, en se demandant si le rapport au champ scientifique tient de la métaphore ou de l'application d'un modèle, ou si les arts ont une approche spécifique de l'expérimentation.

Du programmatique au poétique

Cette réflexion repose en partie sur l'idée qu'il y a une « histoire » du manifeste⁵ et que cette évolution permet d'interroger le rapport du manifeste à l'expérimentation.

On sait que les premiers usages du terme ne relèvent pas du champ esthétique, mais du champ juridique ou politique (le « Manifeste du parti communiste » constituant de ce point de vue une référence fondatrice, qui explique que l'étude des manifestes ne puisse sans doute pas faire abstraction d'une dimension politique). Il faut en fait attendre le XIX^e siècle, en France et en Italie, pour que le terme entre dans le champ littéraire, encore est-il rarement utilisé comme titre, et relève souvent plus de la dénonciation que du programme : les années 1830 avaient vu la controverse de Désiré Nisard et de Jules Janin⁶ ; mais lorsque les frères Goncourt intitulent leur recueil *Préfaces et manifestes littéraires* (1888), c'est en fait pour réunir un ensemble de textes théoriques dont aucun ne s'intitule en propre « manifeste ».

³ Jean Burgos fait état de cette évolution : « c'est la fonction même de l'art, le rôle du créateur et la justification de la création qui sont constamment mis en jeu » ; et il ajoute : « il s'agit de faire de l'œuvre, dans et par l'écriture quelle qu'en soit la nature, le lieu unique d'une expérience, et d'une expérience de création totale. » (« Sur la poétique de l'esprit nouveau », in *L'Esprit nouveau dans tous ses états. Hommage à Michel Décaudin*, textes réunis par P. Brunel, J. Burgos, C. Debon et L. Forestier, Paris, Minard, 1986, p. 147 et 150).

⁴ Sur cette approche, voir J. Filliolet, « Le Manifeste comme acte de discours : approches linguistiques », p. 23-28 ; et J.-M. Gleize, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », p. 13.

⁵ Sur l'histoire du terme et de la forme, voir entre autres D. Chouinard, « Sur la préhistoire du manifeste littéraire (1500-1828) », p. 21-29 et W. Fähnders, « "Vielleicht ein Manifest". Zur Entwicklung des avantgardistischen Manifestes », p. 18-38.

⁶ Désiré Nisard, « Contre la littérature facile » (décembre 1833), repris avec l'intitulé « manifeste » dans *Études de critiques littéraires*, Paris, Michel Lévy frères, 1858 ; et la réponse de Jules Janin, « Manifeste de la jeune littérature » (in *Revue de Paris*, janvier 1834) : aucun des deux textes n'a de caractère programmatique.

Il est certain que la période symboliste, et plus encore peut-être la « crise » qui la suit au tournant du siècle, constituent (en France surtout, ce qui contribue à l'image de Paris comme capitale des arts) une période où se multiplient les tentatives de renouvellement et de définitions : la première décennie est, particulièrement en poésie, l'époque des « ismes », lancée vers 1895 avec le « naturisme » de Saint-Georges de Bouhéliér et qui se poursuivra jusqu'à la guerre. Chacune de ces « écoles » se dote de textes programmatiques, parmi lesquels le « Manifeste du futurisme » de Marinetti ne semble proposer, en 1909, qu'un « isme » de plus⁷.

Néanmoins, peu de textes antérieurs à celui de Marinetti s'intitulent explicitement « manifeste » (c'est le cas de celui de Bouhéliér⁸), pas même le célèbre « Manifeste symboliste » de Jean Moréas, ainsi nommé par la présentation du *Figaro*⁹. Par ailleurs, le ton de tous ces textes programmatiques, préfaces, articles, voire livres, est très différent de celui de Marinetti : souvent sensiblement plus longs, ils sont parfois tout aussi virulents, mais restent (à l'exception des propositions de René Ghil et d'Henri-Martin Barzun) généralement très évasifs quant au renouvellement qu'ils proposent : à peine programmatiques (et beaucoup moins que bien des textes romantiques), ils sont essentiellement polémiques et reflètent assez bien le malaise de cette « Belle Époque », qui sait contre quoi elle se bat, mais pas encore très bien comment faire...

Le manifeste littéraire garde de ses origines une double valeur de programme et de contestation qui s'exprime par la présentation binaire de ce que l'on rejette et de ce que l'on prône¹⁰ (le manifeste de « L'Antitradition futuriste » d'Apollinaire proposant en 1913 une représentation déjà parodique de cette double fonction, avec l'opposition du « Merde à... » aux « Roses à... »). Ce caractère renvoie à la conception de l'art comme mouvement, révolution, renouveau, dans le prolongement de l'injonction baudelairienne de « faire du

⁷ Par exemple « l'humanisme » de Fernand Gregh (1902), « l'intégralisme » d'Adolphe Lacuzon (1904-1905), l'« unanimité » de Jules Romains (1905), l'« impulsivisme » d'Ernest Florian-Parmentier (1906), le « primitivisme » (qui cache sous ce titre alléchant et à la mode une réaction des néo-classiques en 1909), le « dynamisme » de A.-M. Gossez, Philéas Lebesgue et Henri Strentz (1910), le « paroxysme » de Nicolas Beauvuin (1910-1911), le « dramatisme », le « simultanément » et l'« orphisme » d'Henri-Martin Barzun (1912-1913), le « synthétisme » des disciples de René Ghil, etc. Sur ces différentes « écoles », voir en particulier Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960, Paris, Genève, Slatkine, 1981.

⁸ « Un manifeste », publié dans *Le Figaro* du 10 janvier 1897, qui inaugure, avec ce texte, une belle carrière de « manifestant ».

⁹ C'est un travail qui reste à faire que d'analyser l'importance de cette mention. On trouvera des éléments de réflexion dans l'article de W. Fähnders, « "Vielleicht ein Manifest"... », art. cit. La plupart des études notent la difficulté de composer un *corpus*.

¹⁰ Adrian Marino, qui considère le manifeste comme un « succédané de la "littérature" et du "système" théorique », y voit « la "forme" par excellence de l'"art" de la négation et du renversement. » (« Le Manifeste », p. 825 et 826).

nouveau » : il s'agit d'ailleurs bien encore, pour Marinetti, d'un « complet renouvellement de la sensibilité humaine » [*completo rinnovamento della sensibilità umana*]¹¹.

Mais par rapport à ce type de manifeste, dont le double mouvement, critique et projectif, est relevé par la plupart des théoriciens¹², Marinetti – précédé par les peintres et les sculpteurs¹³ – propose, avec le « Manifeste technique... » de 1912, de nouvelles fonctions. Il est intéressant de comparer ce texte au manifeste fondateur : ce dernier fournit des thèmes, définit une posture (l'énergie, la rupture), prend position par une série d'oppositions ; rien ne le distingue en fait, sinon peut-être sa brièveté, des textes proposés par ses contemporains pour définir un « isme ». Celui de 1912, en revanche, derrière son caractère directif, propose une pratique visant à réaliser un programme qui tient en deux expressions : détruire la « vieille syntaxe » et « délivrer les mots ». Ce programme, là est la grande originalité du texte, est explicité de manière concrète : Marinetti décline, après une brève introduction rappelant qu'il s'agit de « délivrer les mots en les tirant du cachot de la période latine », une liste d'injonctions (« Il faut détruire la syntaxe... », « Il faut employer le verbe à l'infini¹⁴... », « Il faut abolir l'adjectif... », etc.). C'est cette liste de procédés qui fournit les outils et met en évidence les enjeux formels des deux formules initiales : rejeter l'expression subjective et refuser la linéarité temporelle et spatiale. En ce sens, on ne peut que rejoindre Giovanni Lista lorsqu'il relève que le manifeste technique, par son caractère théorique, pose les « bases des recherches¹⁵ » ; mais on est peut-être frappé surtout par sa dimension « pratique » (que souligne d'ailleurs le terme « technique »), qui se démarque nettement des manifestes antérieurs, même si les procédés suggérés restent présentés d'une manière assez évasive.

On est ainsi amené à s'interroger sur le décalage existant entre les orientations proposées par les manifestes des années 1909-1912 et le passage à une pratique véritablement renouvelée des formes poétiques, qui ne semble se dessiner que vers la fin de 1912.

¹¹ F. T. Marinetti, « L'immaginazione senza fili e le Parole in libertà » [Imagination sans fils et les mots en liberté] (11 maggio 1913), cité dans *Manifesti futuristi 1909-1944*, fol. 36 ; traduction dans *Futurisme*, p. 142 (il l'affirme déjà dans le « Manifeste technique de la littérature futuriste » en 1912).

¹² Voir par exemple A.-M. Pelletier, « Le Paradoxe institutionnel du manifeste », p. 18.

¹³ Le manifeste technique de la peinture futuriste (Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla et Gino Severini) date d'avril 1910, celui de la sculpture (Umberto Boccioni) d'avril 1912.

¹⁴ C'est l'expression utilisée dans la version originale française, comme en italien (« *all'infinito* »), mais elle est souvent comprise (et reprise) comme « à l'infinif ».

¹⁵ Giovanni Lista, *Futurisme*, p. 131.

L'évolution du journal *Lacerba*, organe officiel du futurisme italien de 1913 à 1915¹⁶, accrédi-te ce temps de latence. Alors que le premier numéro date du 1^{er} janvier 1913, quatre ans après le premier manifeste du futurisme, presque un an après le « Manifeste technique... », six mois après son « Supplément », il faut attendre le n° 6 (date de la première intervention de Marinetti, puisque la revue est dirigée par Ardengo Soffici et Giovanni Papini), pour que la revue publie son premier exemple de mots en liberté (encore linéaires, avec quelques blancs, mais intégrant les recherches syntaxiques proposées dans le « Manifeste technique... ») ; c'est ensuite le n° 9 du 1^{er} mai 1913 qui présente le premier exemple de « lyrisme synthétique » [*lirismo sintetico*], le poème « Caffè notturni » de Luciano Folgore. Le 15 juin (n° 12), on trouve la suite du « Manifeste technique... »¹⁷ : « L'Immaginazione senza fili e le Parole in libertà » [L'Imagination sans fil et les mots en liberté]. Ce sont enfin, dans le n° 22 du 15 novembre 1913, les premiers mots en liberté intégrant des jeux typographiques plus sophistiqués que les italiques, les graisses et les blancs : des encadrés chez Umberto Boccioni, la typographie en dégradé chez Francesco Cangiullo ; dans le n° 1 du 1^{er} janvier 1914, ce dernier propose une première ébauche de la mise en page paginale ; dans le n° 4 du 15 février, enfin, on trouve *Dune* de Marinetti, le premier texte qui recourt au procédé de dissémination dans la page, dont le principe avait été lancé à la fin du « Supplément... » (11 août 1912) par une formulation encore floue, précisée dans le paragraphe consacré à la « Révolution typographique » de « L'Imagination sans fil... »¹⁸. La théorie paraît bien, ici, antérieure à la pratique. Et l'on peut faire un constat analogue pour l'élaboration du simultanésme, exact contemporain du futurisme¹⁹.

¹⁶ *Poesia*, première revue de Marinetti, n'a duré que de 1905 à 1909. La collaboration est brève : Giovanni Papini, Aldo Palazzeschi et Ardengo Soffici publient « Futurismo e Marinettismo », qui marque la rupture, le 14 février 1915.

¹⁷ Dans l'intervalle a été publié le « *Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura futurista* » [Supplément au manifeste technique de la littérature futuriste] (11 agosto 1912).

¹⁸ Cette chronologie peut sembler excessivement méticuleuse, mais j'ai pu me rendre compte, à mon grand étonnement, qu'elle était rarement faite et que la chronologie du futurisme italien était emplie de pièges (depuis les fausses dates, symboliques ou stratégiques, proposées par Marinetti, jusqu'aux datations évasives ou erronées, lorsque plus de précisions risquerait de mettre en doute l'absolue antériorité de Marinetti). On trouvera des éléments précis dans l'article de N. Blumencranz-Onimus, « Quand les artistes manifestent », p. 351-374, ainsi que dans son livre *La Poésie futuriste italienne*, Paris, Klincksieck, 1984 et dans Claudia Salaris, *Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti*, ainsi que *Marinetti editore*, Bologna, il Mulino, 1990.

¹⁹ Henri-Martin Barzun réfléchit sur la simultanésme dès *L'Ère du drame (Essai de synthèse poétique moderne)*, Paris, E. Figuière, 1912), puis la théorise de manière très concrète dans son essai-manifeste *Voix, rythmes et chants simultanés expriment l'ère du drame* (in *Poème et drame*, n° 4, mai 1913), où il explique sa démarche et propose des procédés. Mais il faut attendre le n° 6 de septembre-octobre 1913 pour trouver un échantillon des premières œuvres simultanées (le numéro intermédiaire de juillet 1913 proposait sept poèmes « modernes » qui n'offraient encore aucune révolution formelle ; par la suite, certains poèmes seront même réécrits pour correspondre à la nouvelle norme). Sur la simultanésme, voir I. Krzykowski, « *Le Temps et l'Espace sont morts*

Le manifeste prend donc, dans les années 1910, un caractère conceptuel. Les manifestes qui suivront ceux de Marinetti allieront d'emblée, même si c'est parfois très peu détaillé, une dimension « technique » à la partie plus programmatique et polémique : c'est le cas chez les Futuristes russes²⁰, comme chez les Dadaïstes, dont la première soirée mêle lecture de manifestes et d'œuvres nouvelles²¹. Il semble acquis que le manifeste doit proposer, outre une prise de position, des formules pour la réaliser.

Le manifeste comme un des beaux-arts

Mais en rester là consisterait à préserver la distinction entre théorie et pratique²², risquerait de dévaluer l'œuvre, considérée comme simple illustration, et serait en contradiction avec la volonté d'intégrer la pratique dans le processus de création. L'aporie se résout précisément autour du manifeste : il est en effet, non seulement le cadre où sont décrits les processus, ou du moins les procédés de l'expérience, mais aussi celui où les premières expériences sont réalisées.

Laboratoire poétique, le manifeste est peut-être même l'un des lieux où s'est élaboré le renouvellement formel : il est frappant, lorsque l'on feuillette *Lacerba*, que les premiers essais de mise en page typographique reviennent au manifeste de Boccioni « Per l'ignoranza italiana. Sillabario pittorico » (n° 16, 15 agosto 1913) et surtout à celui d'Apollinaire, « L'Antitradition futuriste », dans le n° 18 du 15 septembre 1913. C'est quatre numéros plus tard seulement qu'on verra apparaître les premières tentatives de jeux typographiques poétiques.

La dimension « technique » n'est ainsi pas la seule innovation des manifestes d'avant-garde. On y a souvent remarqué, parfois pour y voir un détournement, la présence de textes poétiques. L'étude de leur position dans les écrits de Marinetti²³ est aussi intéressante que

hier ». *Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, Éditions L'Improviste, 2006, chapitre 4.

²⁰ Seul Khlebnikov avait déjà fourni, avant les premiers manifestes, une pratique poétique véritablement neuve (recherche du néologisme, encore éloignée cependant du travail sur la langue « *zaoum* ») : l'exemple le plus accompli figurera dans le premier *Sadok soudeï* [*Vivier des juges*] (1910), dont la préface est souvent considérée comme le premier manifeste du futurisme russe. Le plus célèbre « Gifle au goût [du] public » (David Bourliouk, Velimir Khlebnikov, Alexeï Kroutchonykh, Vladimir Maïakovski), explicitement donné pour un manifeste, date de 1912 et accompagne l'anthologie dans laquelle Maïakovski figure pour la première fois.

²¹ Notons néanmoins que les manifestes présentés lors de la première soirée dada sont relativement généraux ; ceux qui prendront une coloration « technique » sont postérieurs aux œuvres, dont ils font le bilan.

²² C'est ce que semble faire, par exemple, Giovanni Joppolo, qui sépare le Marinetti théoricien du Marinetti écrivain (« La Sensibilité futuriste : les paradigmes du manifeste et du "tout nouveau" », p. 181-196).

²³ Le « Supplemento al Manifesto tecnico della Letteratura futurista » [Supplément au Manifeste technique] comporte ainsi le texte « Battaglia peso + odore » [Bataille poids + odeur]. Pour Joachim Schultz, cette évolution s'explique par la nécessité de se démarquer face à la surenchère. Il propose pour sa part une évolution en trois

celle de leur contenu (il suffira ici de dire que celui-ci est thématiquement toujours lié à la modernité technique) : dans le premier manifeste et dans le « Manifeste technique... », un texte fait office d'introduction, de mise en situation (le premier manifeste est aussi suivi d'une scène prophétisant l'avenir du futurisme) ; dans le « Supplément au manifeste technique... », au contraire, c'est le texte qui suit le manifeste proprement dit ; il est précédé d'un titre, et apparaît comme l'illustration de la théorie. Marinetti renouerait-il avec le caractère exemplaire de l'art poétique, ou s'agit-il d'autre chose ?

En mêlant ainsi théorie et pratique, les avant-gardes ont les premières défendu l'idée d'un « art du manifeste », produisant d'ailleurs des textes sur les (et parfois à l'intérieur des) manifestes : c'est Marinetti, écrivant à Gino Severini ou à Henry Maassen les règles à respecter pour rédiger un bon manifeste²⁴, c'est Tzara décrivant dans « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » (1920) l'art de faire des manifestes, et Walter Fähnders montre bien, par l'étude des titres en particulier, à quel point le genre est réflexif et auto-référentiel²⁵. Ces faits me semblent confirmer l'idée que les avant-gardes historiques ont éprouvé le besoin de faire du manifeste une véritable forme littéraire, dont elles ont élaboré la poétique²⁶.

Le travail typographique réalisé sur les manifestes, de même que la présence de textes d'accompagnement confirment qu'il s'agit de proposer, sinon un genre nouveau, du moins une forme nouvelle. La volonté de conférer au manifeste une puissance poétique apparaît dès le premier manifeste de Marinetti, même si elle y a encore pour fonction d'assurer au texte une tonalité prophétique. Dada développera cette pratique de manière radicale, en supprimant parfois quasiment la dimension programmatique et théorique, pour insister sur la dimension poétique, établie non plus sur le mode d'un méta-discours, mais sur le mode de l'*exemplum*²⁷ : des textes comme « Manifeste von der Gesetzmäßigkeit des Lautes » [Manifeste de l'ordonnance du son] (1918 / 1919) de Raoul Hausmann (où la partie censément théorique

temps : d'abord utilisé dans un but d'information, de propagande et de lutte (vers 1880-1890), le manifeste enrichit ces fonctions méta-littéraires par la parodie (vers 1890), qui lui permet de se constituer progressivement comme genre indépendant, dans les années 1900, jusqu'à intégrer, avec Marinetti, la « réalisation des théories annoncées » [*Realisierung der angekündigten Theorie*] (« Das literarische Manifest zwischen Symbolismus und Surrealismus », p. 50 [T.d.A.]).

²⁴ En particulier dans une lettre au poète belge Henry Maassen, citée dans *Futurisme*, p. 18-19 ; voir aussi aux mêmes pages l'analyse de G. Lista sur cet « art de faire les manifestes ».

²⁵ W. Fähnders, « “Vielleicht ein Manifest”... », art. cit. Voir aussi W. Asholt et W. Fähnder, « Projekt Avantgarde », art. cit., p. 11.

²⁶ Claude Abastado, qui rejette la notion de genre, préfère parler de « formation discursive spécifique » (« Introduction à l'analyse des manifestes », art. cit., p. 11 : il en analyse les modalités dans les pages qui précèdent) ; Jacques Filliolet va dans le même sens (« Le Manifeste comme acte de discours », art. cit.).

²⁷ Wolfgang Asholt et Walter Fähnders considèrent précisément ce refus de définir des objectifs comme ce qui distingue dada du futurisme (« Projekt Avantgarde », art. cit., p. 4).

développe un propos complètement décalé) ou les *Sept manifestes dada* de Tristan Tzara²⁸ me semblent témoigner de cette transformation du manifeste en œuvre (ce que peut aussi laisser entendre le fait que le manifeste ne prétende plus nécessairement être une œuvre collective²⁹), contemporain des œuvres/ objets-manifestes de Marcel Duchamp, préparant le « geste-manifeste » que retrouvera André Breton³⁰. On a pu parler, à ce propos, d'anti-manifeste³¹, mais cette expression me semble reléguer au second plan la dimension « performative »³², qui devient au contraire un aspect essentiel : le manifeste, comme le souligne Vicente Huidobro, est « manifeste³³ » ; s'il peut, à terme, éventuellement se passer d'une partie théorique, c'est parce qu'il est par essence « manifestation »³⁴, et que la forme élaborée répond précisément à cet enjeu.

Le manifeste devient donc forme à part entière, par son contenu (qui allie théorie et pratique), par son écriture spécifique³⁵, par sa réalisation enfin, qui implique la spatialisation, celle de l'oral ou celle de la mise en page. Tzara considère que la « poésie-manifeste » n'a « nullement besoin de mots pour exprimer son existence latente »³⁶ ; Borges insiste, quant à lui, à propos du « Manifesto vertical » de Guillermo de Torre (1920), sur le fait que le manifeste

²⁸ À noter aussi que le premier manifeste dada (ou « Manifeste de Monsieur Antipyrine ») est d'abord prononcé par le personnage Tzara dans *La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (s.l. [Zurich], s.n. [impr. J. Heuberger], 1916), où il tranche par sa longueur et sa mise en page massive.

²⁹ Voir par exemple les manifestes de Kurt Schwitters, Raoul Hausmann ou certains manifestes de Tristan Tzara, ainsi que les remarques de W. Asholt et de W. Fähnders dans l'introduction de leur anthologie, *op. cit.*, p. XXV-XXVII.

³⁰ On pourra prolonger ce parallèle avec les remarques de Wolfgang Asholt sur l'affirmation de Breton qu'il faut « pratiquer la poésie » (« Intentionale Strategien in futuristischen, dadaistischen und surrealistischen Manifesten », p. 50).

³¹ Par exemple P. Bürger, *Der französische Surrealismus*, p. 45, cité par W. Asholt, « Intentionale Strategien... », art. cit., p. 46. Sur cette approche, voir H. Van den Berg, « "J'écris un manifeste..., et je suis par principe contre les manifestes" (Tristan Tzara). Sur le caractère ambigu de l'(anti-) manifeste dadaïste », p. 251-266.

³² Ce terme est par exemple utilisé par W. Asholt, J. Filliolet, J.-M. Gleize, A.-M. Pelletier et fait l'objet de l'étude de B. Wagner, « Auslöschten, vernichten, gründen, schaffen : zu den performativen Funktionen der Manifeste », p. 40-57. Voir aussi W. Asholt et W. Fähnders, « "J'écris un manifeste parce que je n'ai rien à dire" (Ph. Soupault). Intentionnalité et / ou autoréférentialité : les manifestes Dada », p. 237-250.

³³ Vicente Huidobro, « Manifeste manifestes », *Manifestes*, Paris, Éditions de la Revue mondiale, 1925, p.7-30, repris dans *Manifestes. Altazor. Transformations*, s.l., Éditions Champ libre, 1976, p. 133 sq.

³⁴ August Stech, par exemple, proclamera un « Aufruf zum Manifestantismus » [Appel au manifestationisme], *Die Aktion*, Jg. III, nr. 41, 11 octobre 1913.

Pour Jean-Marie Gleize, le manifeste « n'est pas d'abord un genre, mais un geste, un acte... » (« Manifestes, préfaces... », art. cit., p. 12). Wolfgang Asholt et Walter Fähnders, comme Birgit Wagner insistent également sur cette adéquation du manifeste avec la posture avant-gardiste.

³⁵ Son caractère hyperbolique est par exemple relevé par J. Schultz, art. cit., p. 50 (qui n'y voit cependant, p. 49, que l'expression de sa nature publicitaire et stratégique). Voir aussi la comparaison proposée par W. Krynski entre les manifestes marinettiens, russes et polonais dans « Une automobile, une mitrailleuse, une gifle et un singe crevé : Marinetti et ses avatars slaves », p. 79-103.

³⁶ Tristan Tzara, « Gestes, ponctuation et langage poétique » (1953), *Les Écluses de la poésie*, repris dans *Œuvres complètes*, t. 5, Paris, Flammarion, 1982, p. 245.

exprime un cri et doit utiliser de ce fait les méthodes de l’affiche³⁷. La pratique du manifeste prendrait ainsi place dans la réflexion qu’a menée toute l’époque sur « l’expression » et sur les moyens permettant à la poésie de se libérer du livre³⁸.

Poser la question du manifeste comme genre semble voué à l’échec³⁹. Mais le penser comme une œuvre rend peut-être mieux compte des enjeux de l’époque⁴⁰, qui ne cherche pas à construire de nouveaux genres*, mais tout au contraire à les brouiller en les mélangeant. Reconnaître au manifeste le statut d’œuvre, et travailler à le lui donner, c’est aussi choisir de ne plus séparer la théorie de la pratique, les œuvres d’art « pures » des œuvres « secondaires »⁴¹ : contrairement à Jacques Filliolet, selon lequel il ne peut y avoir de langage de « rupture » et qui propose de considérer le manifeste comme « un texte double mais discontinu »⁴², il me semble que la forme spécifique du manifeste littéraire d’avant-garde tient à cette superposition des fonctions et des formes, à cette « contamination textuelle » [*textual contamination*]⁴³ où se dérobent les genres et les catégories.

Il semble donc confirmé que les différentes fonctions habituellement retenues comme caractéristiques du manifeste n’ont été que progressivement développées. Birgit Wagner les groupe deux à deux : « effacer et détruire » [*auslöschen / vernichten*] vs « fonder et créer » [*gründen / schaffen*]⁴⁴. Je distinguerai pour ma part quatre fonctions : celle de *dénonciation* et celle de *fondation*, qui sont d’ordre esthétique, voire idéologique ; celle de *théorisation* et celle de *performation*, qui sont d’ordre poétique. Même si ces quatre éléments sont liés à la nature du manifeste, on doit, je crois, reconnaître aux avant-gardes qu’elles ont su mettre en évidence, et peut-être même inventer la dimension à la fois poétique et poïétique, et c’est ce second

³⁷ Jorge Luis Borges, « Vertical », in *Reflector* (Madrid), año I, diciembre 1920, num. 1, p. 18 ; traduction de Jean Pierre Bernès dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, vol. 1, p. 836-837.

³⁸ Borges, dans l’article cité ci-dessus, souligne cet aspect en s’appuyant sur une analyse de Ludwig Rubiner dont je n’ai pas encore pu trouver la source. Les directions prises par cette recherche sont multiples : remplacement du livre par le disque (Barzun, Apollinaire), transformation du livre en objet (Futuristes russes et italiens, Surréalistes), confusion du livre avec la revue (Futuristes russes), recours au format de l’affiche (« livre-affiche » d’Ilarie Voronca, « revue murale » de Borges), etc.

³⁹ Voir le très rigoureux article d’H. Van den Berg sur cette question (« Das Manifest - Eine Gattung ?... », art. cit.) : il y synthétise et analyse les positions de P. Bürger, d’A. Backes-Haase, de W. Asholt et W. Fähnders, de J. Schultz, etc.

⁴⁰ Voir en particulier l’article de P. D’Acierno, « The Manifesto as Text », p. 305-316.

(*) Je nuancerais aujourd’hui cette affirmation : on peut en effet considérer la poésie simultanée et, dans une moindre mesure, la poésie phonétique ou la poésie visuelle, comme des « genres » inventés par les avant-gardes historiques.

⁴¹ Sur cet aspect, voir H. Van den Berg, « Das Manifest - Eine Gattung ? », art. cit., p. 198 et n. 3.

⁴² J. Filliolet, art. cit., p. 27.

⁴³ P. D’Acierno, art. cit., p. 306. Il y voit la manifestation d’une « *rhetoric of action* » (p. 308. Voir aussi p. 309 et 312).

⁴⁴ B. Wagner, « Auslöschen, vernichten, gründen, schaffen... », art. cit., p. 39.

ensemble que je considérerai pour ma part comme expérimental, ou du moins comme initiateur d'une posture expérimentale.

Le manifeste comme protocole expérimental ?

Il est certain que son caractère programmatique place le manifeste dans un champ apparemment étanche à celui de la démarche expérimentale scientifique, qui suppose la possibilité d'une infirmation de l'hypothèse par l'expérience, d'un doute épistémologique⁴⁵. Or le manifeste, dont la valeur d'autorité est le corollaire de la fonction programmatique, semble exclure toute mise en doute, supposant même, par son écriture le plus souvent collective, un ralliement inconditionnel, puisqu'il a entre autres fonctions de définir un groupe. Par ailleurs, si le manifeste lui-même prend la fonction d'exemplification, l'œuvre n'est-elle pas vouée à l'illustration et à la répétition plutôt qu'à l'expérimentation⁴⁶ ? Quelle différence devrait-on alors faire entre le manifeste « technique » et le traité de rhétorique ou d'art poétique⁴⁷ ? Ne s'agit-il pas, dans les deux cas, d'une codification des « moyens » ?

Néanmoins, l'antériorité avérée des manifestes des années 1910 et le fait qu'ils s'attachent, à partir de Marinetti, à définir non seulement des objectifs, mais aussi des procédés, invite à penser que les premières avant-gardes n'écartent pas le modèle expérimental. Dans sa présentation de « l'esprit nouveau », Apollinaire renvoyait d'ailleurs explicitement à l'expérimentation scientifique en évoquant la pomme de Newton⁴⁸ : il justifie par là les « expériences littéraires même hasardeuses » qui caractérisent à ses yeux la nouvelle attitude poétique. La pratique du manifeste, telle qu'elle se présente à partir de 1912, précise cette démarche, en proposant *a priori* les procédés qui permettront de répondre aux exigences esthétiques et poétiques de la nouvelle génération : s'il ne s'agit pas à proprement parler d'un « protocole » (pas de priorités à observer, pas de chronologie de l'expérience), il s'agit bien de créer les possibilités théoriques et pratiques de l'expérience.

La différence d'avec les autres genres programmatiques tient aussi au statut nouveau que les avant-gardes accordent à la théorie, dont le rôle n'est plus de modéliser et de synthétiser une pratique *a posteriori*, mais de conceptualiser, à partir des enjeux définis, une

⁴⁵ Rappelons néanmoins qu'il existe deux modèles, *a posteriori* ou *a priori*, d'expérimentation scientifique.

⁴⁶ Notons cependant que la répétition tient précisément un rôle important dans le processus d'expérimentation à l'époque. Sur cette question, voir I. Krzykowski, « Poétique de la répétition » (sur Gertrude Stein), « *Le Temps et l'espace sont morts hier* »..., *op. cit.*, chapitre 7.

⁴⁷ Wolfgang Asholt propose d'ailleurs ce parallèle dans « Intentionale Strategien... », art. cit., p. 44.

⁴⁸ Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », art. cit., p. 907. Il est vrai qu'il justifie par ce parallèle, non la pratique spécifique du manifeste, mais l'abandon de modèles préétablis au profit d'un travail à partir des « fait[s] quotidiens[s] ».

démarche permettant de les exécuter de manière aussi variée que possible⁴⁹. Le caractère programmatique et injonctif du manifeste s'oppose donc au caractère normatif de l'art poétique, puisque l'intention devance la réalisation qu'elle postule⁵⁰.

Il est certain que cette fonction semble rendre problématique la présence d'un texte illustratif dans le corps même du manifeste : on peut penser que c'est la raison pour laquelle Breton choisit de séparer *Poisson soluble* de sa préface, à partir du moment où celle-ci prend le statut de « Manifeste du surréalisme », laissant ainsi la place à l'ensemble des textes à venir⁵¹. Néanmoins, le choix de Marinetti de faire intervenir un texte après (et non plus avant) la partie théorique et pratique peut également exprimer la volonté de lancer, par cet exemple unique et encore très en deçà des procédés proposés, une dynamique d'expérimentation ouverte à toutes les propositions. L'exemple est désormais présenté, non comme ce qui a inspiré la posture théorique, mais comme ce qui en émane (que ce soit vrai ou faux, c'est ce choix qui prévaut). C'est donc précisément ce qui, dans les manifestes des années 1910, vient compléter la partie programmatique (les « recettes », le texte illustratif) qui les fait passer du côté de l'expérimentation. De ce point de vue, le « Premier Manifeste du surréalisme » renoue plutôt, par sa longueur et par la présence de plusieurs exemples faisant état d'une pratique préexistante, avec l'agencement des traités de rhétorique et de poétique, justement abandonné par la génération précédente : à la différence des manifestes de la première avant-garde, le manifeste surréaliste se présente comme une synthèse plus que comme un protocole posé *a priori*, rompant avec la virtualité et le caractère plus empirique des manifestes depuis Marinetti, comme, d'ailleurs, avec la valeur poétique qu'ils avaient ainsi acquise⁵². Car c'est justement parce qu'il est à la fois intentionnel et performatif que le manifeste d'avant-garde propose et permet l'expérimentation.

⁴⁹ La balance du programmatif et de l'expérimental s'est déjà rencontrée dans le champ littéraire, en particulier avec *Le Roman expérimental* où Zola recourt au principe de l'hypothèse.

⁵⁰ Sur la nécessité de « l'intentionnalité » dans la démarche manifestataire, voir W. Asholt, « Intentionale Strategien... », art. cit., p. 46.

⁵¹ Jacques Filliolet pense pour sa part que cette séparation s'explique par la difficulté de lecture de *Poisson soluble* qui « risquait de mettre en doute l'efficacité du manifeste proprement dit » (art. cit., p. 27). Des extraits du manifeste avaient cependant été d'abord publiés dans le *Journal littéraire* du 6 septembre 1924 ; on notera aussi que les deux textes, publiés ensemble aux Éditions Kra-Le Sagittaire en 1924, sont republiés ensemble avec une préface en 1929.

⁵² André Breton précise d'ailleurs clairement sa position, en considérant que « l'expérience même s'est vu assigner des limites » et en préférant l'exploration (donc l'imagination) à l'expérimentation (*Manifeste du surréalisme*, op. cit., cité dans *Manifestes du surréalisme*, p. 19). Il n'est cependant pas sûr que la différence soit si tranchée : la première avant-garde défend elle aussi l'exploration comme forme de l'expérience. Il faudrait creuser ici la piste de l'influence d'Edgar Allan Poe, qui renvoie dos à dos, en particulier dans *Eureka*, la démarche inductive et la démarche déductive, au profit d'une troisième voie d'accès à la vérité : l'intuition (qu'il appelle aussi l'imagination) – terme qui appellerait à son tour un développement sur l'influence de Bergson.

De ce fait, le statut de l'œuvre est également appelé à évoluer : ses qualités ne s'appréhendent plus sur une échelle de valeurs déterminée par un modèle ou par un sens, mais selon sa capacité à expérimenter et à actualiser les orientations proposées par les manifestes. La recherche prime dès lors sur la réalisation et le « droit à l'expérience » devient une revendication majeure⁵³. Le manifeste permet donc à la fois d'initier la démarche conceptuelle et de privilégier l'action (qui seront les voies principales de la recherche artistique au XX^e siècle), en quoi il est effectivement du côté de l'expérimentation. Et c'est ce caractère expérimental qui permet finalement à l'œuvre de prendre en tant que telle valeur de manifeste.

En ce sens, sans doute peut-on considérer qu'il y a une pratique spécifique de l'expérimentation en art : s'il ne s'agit pas de valider (ou invalider) une hypothèse, il s'agit de la réaliser par une série d'expériences partiellement empiriques (partiellement, dans la mesure où elles répondent quand même, non seulement à un projet, mais aussi à des conseils pratiques⁵⁴). La critique souvent portée aux avant-gardes historiques concernant la faiblesse de leur production artistique (ou le décalage entre les exigences et les réalisations) tombe d'elle-même. Le bouleversement inauguré par elles tient au fait que le critère ne repose plus désormais sur la qualité intrinsèque de l'œuvre, mais sur l'expérimentation, c'est-à-dire la capacité de proposer des solutions pratiques à des choix théoriques⁵⁵. Pour ce faire, les avant-gardes proposent aussi des modalités nouvelles de création : la multiplication des expériences dont témoigne la prolifération des revues et, surtout, l'improvisation que permettent les « soirées »⁵⁶ ou le goût pour l'événement-manifeste inscrivent l'œuvre dans le présent de sa réalisation⁵⁷.

⁵³ Józef Heistein signale par exemple cette revendication du groupe tchèque Devetsil en 1924 (« Le Futurisme dans les littératures européennes », in *Les Futurismes 1, Europe*, n° 551, mars 1973, p. 27). René Passeron parle à ce propos de « sciences de l'art qui se fait » (« La Poïétique », in *Revue d'esthétique*, n° 3, 1971, p. 240).

⁵⁴ Pour cette raison je ne me rangerai pas à la « ligne de partage » que propose Philippe Castellin entre les « avant-gardes historiques et leur “antiphilosophie des acrobaties spontanées” [qu'il place du côté de l'expérience empirique] et la volonté de rigueur, le souci d'une démarche rationnelle et contrôlée [c'est-à-dire induite par une hypothèse théorique] propre par exemple aux poètes concrets des années 60. » (in Adriano Spatola, *Vers la poésie totale*, [Marseille], Éditions Via Valeriano, 1993, p. 34).

⁵⁵ Le premier manifeste surréaliste précisera encore que le critère de l'œuvre surréaliste n'est pas d'ordre esthétique.

⁵⁶ Jeanne Demers et Line Mc Murray parlent de « manifeste agi » : voir *L'Enjeu du manifeste, le manifeste en jeu*, notamment p. 38 ; et J. Demers, « Entre l'art poétique et le poème : le manifeste poétique ou la mort du père ». Cette dimension « manifestataire » me semble avoir disparu de la pratique actuelle de la performance, qui ne conserve que le caractère performatif.

⁵⁷ Sur l'importance de l'inscription des avant-gardes dans le présent, à laquelle répond également le manifeste au sens où il est, justement, « manifestation », voir l'introduction de W. Asholt et de W. Fährnders à *Die ganze Welt ist eine Manifestation...*, *op. cit.*, p. 10-11.

Le manifeste d'avant-garde se distingue donc pleinement de ceux qui l'ont précédé et le développement qu'il va connaître dans les années 1910-1920 s'explique par un accord « de nature » : au-delà d'un appel à l'innovation, le manifeste, en exigeant l'expérimentation, permet d'élaborer le principe par lequel l'avant-garde rompt avec la modernité, et qu'exprime par exemple Kurt Schwitters dans « i. Ein Manifest » en 1922 : « Concept, matériau et œuvre d'art sont une même chose⁵⁸. »

Le manifeste contribue ainsi à construire une approche de l'art qui nie l'opposition théorie / pratique, pour transposer le débat esthétique de l'éthique vers l'action⁵⁹. Le déplacement, impulsé par la modernité, du « Beau » au « Nouveau » (qui impose une conception de l'art comme mouvement, révolution) est détourné vers une logique de l'action qui fonde l'avant-garde plus spécifiquement que le principe de la « table rase » : en d'autres termes, si le principe de l'innovation posé par la modernité perdure dans les avant-gardes (volonté de rupture, esthétique de la surprise, etc.), la place qu'elles accordent à l'expérimentation (que l'on rapprochera de l'intérêt porté au matériau, par exemple) invitent à les en distinguer. En adoptant une esthétique de la pratique (de l'acte et de l'instant), plutôt que de l'objet, les avant-gardes affirment la primauté du poétique.

Isabelle Krzywkowski

Bibliographie

1. Ouvrages théoriques sur les manifestes

- Abastado, Claude, « Introduction à l'analyse des manifestes », in *Les Manifestes, Litterature*, n° 39, octobre 1980
- Asholt, Wolfgang, « Intentionale Strategien in futuristischen, dadaistischen und surrealistischen Manifesten », in *Manifeste : Intentionalität*, hrsg. von Hubert Van den Berg und Ralf Grüttemeier, *Critical Studies*, 11, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998, p. 39-56
- Asholt, Wolfgang et Fähnders, Walter, « Projekt avantgarde », in « *Die ganze Welt ist eine Manifestation* » : *die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, hrsg. von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, p. 4-9
- —, « "J'écris un manifeste parce que je n'ai rien à dire" (Ph. Soupault). Intentionnalité et / ou autoréférentialité : les manifestes Dada », in *Pamphlet, utopie, manifeste XIX^e-XX^e siècles*, Colloque de l'université Stendhal-Grenoble III, novembre 1997, textes réunis par Lise Dumasy et Chantal Massol, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 237-250.
- Backes-Haase, Alfons, *Kunst und Wirklichkeit. Zur Typologie des Dada-Manifest*, Frankfurt / Main, Hain, coll. « Athenäums », 1992
- Blumenkranz-Onimus, Noëmi, « Quand les artistes manifestent », in *L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première guerre mondiale*, Liliane Brion-Guerry éd., Paris, Klincksieck, 1973, t. 1, p. 351-374

⁵⁸ Kurt Schwitters, « i. Ein Manifest », in *Der Sturm*, Jg. XIII, nr. 5, Mai 1922, p. 80, cité dans *Das Literarische Werk*, Bd. 5, *Manifeste und kritische Prosa*, Köln, DuMont Buchverlag, 1981, p. 120 ; traduction de Marc Dachy, cité dans *Merz*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990, p. 71.

⁵⁹ Walter Fähnders, s'il ne relève pas le caractère expérimental du manifeste, suggère un parallèle séduisant entre le manifeste et l'esthétique du fragment chez les Romantiques (l'un et l'autre seraient une « esquisse du futur »).

- —, « Die futuristische Manifeste-Theorie und Praxis », in *Der musikalische Futurismus*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Graz, 1976
- Bürger, Peter, *Der französische Surrealismus*, Frankfurt / Main, Athenäum, 1971
- Burger, Marcel, *Les Manifestes : paroles de combat de Marx à Breton*, Lonay, Delachaux et Niestlé, 2002
- Chouinard, Daniel, « Sur la préhistoire du manifeste littéraire (1500-1828) », in *Le Manifeste poétique / politique, Études françaises* (Montréal), vol. 16, n° 3-4, octobre 1980, p. 21-29
- D'Acerno, Pellegrino, « The Manifesto as Text », in *Comparative Literary History as Discourse, in honor of Anna Balakian*, Mario J. Valdés, Daniel Javitch, A. Owen Aldridge ed., Bern, Berlin, Frankfurt, ..., Peter Lang, 1992, p. 305-316
- Demers, Jeanne, « Entre l'art poétique et le poème : le manifeste poétique ou la mort du père », in *Le Manifeste poétique / politique, Études françaises* (Montréal), vol. 16, n° 3-4, octobre 1980
- Demers, Jeanne, Mc Murray, Line, *L'Enjeu du manifeste, le manifeste en jeu*, Longueuil (Québec), Éditions du Préambule, coll. « L'univers des discours », 1986
- Fähnders, Walter, « "Vielleicht ein Manifest". Zur Entwicklung des avantgardistischen Manifestes », in *Die ganze Welt ist eine Manifestation: die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, hrsg. von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, p. 18-38.
- Filliolet, Jacques, « Le Manifeste comme acte de discours : approches linguistiques », in *Les Manifestes, Litterature*, n° 39, octobre 1980, p. 23-28
- Gleize, Jean-Marie, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », in *Les Manifestes, Litterature*, n° 39, octobre 1980
- Jauss, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Konstanz, Universität-Verlag, 1967
- Joppolo, Giovanni, « La Sensibilité futuriste : les paradigmes du manifeste et du "tout nouveau" », in *Le Futurisme et les avant-gardes*, Karine Cardini et Silvia Contarini éd., Nantes, C.R.I.N.I. et Université de Nantes, 2002, p. 181-196
- Krysinski, Wladimir, « Une automobile, une mitrailleuse, une gifle et un singe crevé : Marinetti et ses avatars slaves », in *Le Manifeste poétique / politique, Études françaises* (Montréal), vol. 16, n° 3-4, octobre 1980, p. 79-103
- Lyons, Janet, *Manifestoes. Provocations of the Modern*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1999
- Marino, Adrian, « Le Manifeste », in *Les Avant-Gardes littéraires au XX^e siècle*, Jean Weisgerber éd., publication du Centre d'étude des avant-gardes littéraires de l'université de Bruxelles / coll. « Comparative History of Literatures in European Languages », Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984-1986, t. 2, p. 825-834
- Pelletier, Anne-Marie, « Le Paradoxe institutionnel du manifeste », in *Les Manifestes, Litterature*, n° 39, octobre 1980
- Puchner, Martin, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, And the Avant-gardes*, Princeton University Press, 2005
- Salaris, Claudia, *Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti*, Roma, Editori Riuniti, 1985, édition revue 1992
- Schultz, Joachim, *Literarische Manifeste der « Belle Epoque ». Frankreich 1886-1909: Versuch einer Gattungsbestimmung*, Frankfurt / Main, Peter Lang, 1981
- —, « Das literarische Manifest zwischen Symbolismus und Surrealismus », *Lendemains*, 36, 9. Jahrgang, 1984, p. 47-52
- Shumway, Loren, « The Intellegibility of the Avant-Garde Manifesto », in *Manifestoes and Movements, French Literatures Series*, Vol. 7, University of South Carolina, 1980, p. 54-62
- Terrasse, Jean, « Les Manifestes surréalistes », *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montréal, P.U.Q., 1977, p. 89-101
- Van den Berg, Hubert, « Tristan Tzaras Manifeste Dada 1918 : anti-Manifest oder manifestierte Indifferenz ? », in *Neophilologus*, 79, 1995
- —, « Das Manifest - eine Gattung? Zur historiographischen Problematik einer deskriptiven Hilfskonstruktion », in *Manifeste : Intentionalität*, hrsg. von Hubert Van den Berg und Ralf Grüttemeier, *Critical Studies*, 11, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1998
- —, « "J'écris un manifeste..., et je suis par principe contre les manifestes" (Tristan Tzara). Sur le caractère ambigu de l'(anti-) manifeste dadaïste », in *Pamphlet, utopie, manifeste XIX^e-XX^e siècles*, Lise Dumasy et Chantal Massol, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 251-266
- Wagner, Birgit, « Auslösen, vernichten, gründen, schaffen : zu den performativen Funktionen der Manifeste », in « *Die ganze Welt ist eine Manifestation* » : *die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, hrsg. von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, p. 40-57
- Winkiel, Laura, *Modernism, Race and Manifestos*, Cambridge University Press, 2008
- Ziegler, Rosemarie, *Die Manifeste, Programme und theoretischen Schriften der Kubofuturisten*, Phil. Diss. Wien, 1971

2. Anthologies

- *L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première guerre mondiale*, Liliane Brion-Guerry éd., t. 3 : *Manifestes et témoignages*, Paris, Klincksieck, 1973
- *Antologia polskiego futurysmu i Nowej Sztuki*, Zbigniew Jarosinski et Helena Zaworska ed., Wroclaw, éd. Zaklad Narodowy im. Ossolinskich, 1978
- *Art manifesto: Modern art, Futurism, Vorticism, Dada, Surrealism, Stuckism, Communism, André Breton, Futurist Manifesto, The Art of Noises, Surrealist Manifesto*, Frederic P. Miller, Agnes F. Vandome, John McBrewster ed., Alphascript Publishing, 2009
- *Dada Almanach*, hrsg. von Richard Hülsenbeck, Berlin, Erich Reiss Verlag, 1920, réédition bilingue, traduction de Sabine Wolf, Paris, Éditions Champ libre, 1980
- *De literaire Manifesten van het fin de siècle in de zuidnederlandse periodieken 1878-1914*, Raymond Vervliet ed., Gent, s.é., 1982
 - 1 - *Een theoretische Bijdrage en praktisch model voor de periodisering in de literaire historiografie*
 - 2 - *Materialverzameling*
- *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur, 1910-1920*, hrsg. von Thomas Anz et Michael Stark, Stuttgart, Metzler, 1982
- *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Giovanni Lista éd., Lausanne, L'Âge d'homme, 1973
- *Die literarische Avantgarde in Polen : Dichtungen, Manifeste, theoretische Schriften*, Andrzej Lam éd., Tübingen, Narr, 1990
- *Literarische Manifeste des Naturalismus. 1880-1892*, hrsg. von E. Ruprecht, Stuttgart, Metzler, 1962
- *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende. 1890-1910*, hrsg. von E. Ruprecht et D. Bänsch, Stuttgart, Metzler, 1970
- *Literatur-Revolution 1910-1925 Dokumente-Manifeste-Programme*, hrsg. von Paul Pörtner, Darmstadt, Neuwied am Rhein, Berlin, Hermann Luchterhand Vlg.
 - 1. *Zur Ästhetik und Pœtik*, 1960
 - 2. *Zur Begriffsbestimmung des ismen*, 1961
- *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1981
- *Manifeste Manifeste, 1905-1933*, Dresden, Verlag der Kunst, 1965
- *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avant-garde (1909-1938)*, Wolfgang Asholt und Walter Fähnders Hrsg., Stuttgart / Weimar, Metzler, 1995
- *Manifestes futuristes russes*, Léon Robel éd., Paris, Les Éditeurs réunis, 1971
- *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque. 1886-1914. Anthologie critique*, Bonner Mitchell éd., Paris, Seghers, 1966
 - *Manifesti futuristi 1909-1944* [également sous le titre : *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo*], a cura di Luciano Caruso, Firenze, S.P.E.S. / Salimbeni, 1980, 4 vol. : 407 manifestes et documents reproduits en fac-simile.
- *Manifesto: A Century of Isms*, Mary Ann Caws ed., University of Nebraska Press, 2000
- *Manifesty i programy russkix futuristov / Die Manifeste und Programmschriften der russischen Futuristen*, Vladimir Markov Hrsg., Munich, Wilhelm Fink Vlg, 1967
- *Las Vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Jorge Schwartz ed., Madrid, Catedra, 1991.