

« Manifestes artistiques » et « avant-gardes » au XX^e siècle¹

Anne Tomiche
Université Paris-Sorbonne, Paris IV

Quelles relations unissent la forme d'écriture que sont les manifestes artistiques et les mouvements constitués d'avant-garde au XX^e siècle ? Si le manifeste est loin d'être l'apanage des avant-gardes, cette forme d'écriture leur est néanmoins fortement liée, au point que certains la considèrent même comme le genre incontournable lié aux « avant-gardes » : c'est ainsi par un exemple que, 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 ». Et il est loin d'être le seul à formuler une telle relation². Mais les liens entre cette forme d'écriture qu'est le manifeste et la posture, revendiquée ou attribuée, qu'est celle de l'avant-garde sont – telle est mon hypothèse – plus que simplement conjoncturels (les avant-gardes ont écrit des manifestes). 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 artistique, qui tout en engageant le théorique n'exclut

¹ Ce texte reprend en grande partie des éléments d'analyse que j'ai publiés dans deux articles :

- « Manifestes et avant-gardes au XX^e siècle », paru en ligne sur le site *Libr-critique.com*, à l'adresse :

<http://www.t-pas-net.com/libr-critique/?p=227>

- « Le genre du manifeste artistique : entre littérature et politique. L'exemple des manifestes futuristes et vorticistes », *Littérature, Histoire et politique au XX^e siècle : hommage à Jean-Pierre Morel*, sous la direction de Vincent Ferré et Daniel Mortier, Paris, Le Manuscrit, 2010.

Il a été prononcé sous forme de conférence à l'occasion d'une journée d'étude inaugurant les travaux du Centre de Recherche en Littérature et Poétique Comparée de Paris-Ouest (Paris 10) sur les manifestes, le 22 janvier 2010. Je remercie Camille Dumoulié, directeur du Centre de Recherche en Littérature et Poétique Comparée, de m'avoir invitée pour cette journée d'étude.

² A titre d'exemples :

- dans « Manifestos, Avant-Gardes, and Transgressive Modernity », Wladimir Kryszynski 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).

néanmoins pas complètement le fictionnel et le poétique. Ce qui fait l'intérêt des manifestes artistiques en tant que forme d'écriture, c'est l'hybridité du genre qu'ils constituent.

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 – précisément aux premiers manifestes futuristes et vorticistes. Le premier manifeste futuriste est publié en français dans *Le Figaro* par Marinetti en 1909 et il constitue l'acte fondateur du mouvement en tant que tel. Que Marinetti, jeune poète né en Egypte et d'origine italienne, choisisse Paris et *Le Figaro* pour publier son « manifeste » signale l'importance de la capitale française dans le monde des arts et des lettres au début du XX^e siècle. Mais pourquoi *Le Figaro* publia-t-il ce texte aux thèses provocatrices ? A l'occasion du centenaire de la parution du « Manifeste du Futurisme » dans les colonnes du *Figaro*, le journaliste Jacques de Saint-Victor revient sur les circonstances de la publication du manifeste :

pourquoi *Le Figaro*, à la vue des thèses provocatrices défendues par Marinetti (détruire les musées et les académies, combattre toute forme de moralisme, chanter les foules, etc.), acceptait-il de le publier – en prenant néanmoins ses distances dans un entrefilet ? Certes Marinetti, habile manœuvrier (il sera une sorte de modèle pour publicitaires, communicants et autres organisateurs d'événements), avait entrepris de séduire la fille de Mohammed el-Rachi Pascia, le principal actionnaire du Figaro. Mais ce n'est pas la seule explication. Le journal avait depuis quelques années fait le choix d'un certain élitisme culturel et littéraire, ce qui lui permettait de toucher des milieux qui ne s'y seraient pas intéressés autrement. L'opération était commercialement utile car ces coteries étaient influentes à Paris. Ceux qui voulaient les imiter achetaient le journal.³

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 dont il prolonge néanmoins et en même temps un certain nombre de caractéristiques. Les manifestes vorticistes ont réuni, dans les années 1914-1915, les signatures d'écrivains et d'artistes comme Pound, Eliot, ou Gaudier-Brezska. Le premier numéro de la revue regroupe plusieurs textes intitulés « manifestes », et le premier manifeste de ce numéro prend la forme d'une double série d'injonctions, placées pour la première sous le signe de la bénédiction (« Bless.... ») et pour la seconde sous le signe de la condamnation (« Blast... »)⁴. Dans sa forme, ce manifeste est une reprise du manifeste

³ Jacques de Saint-Victor, « Ce que nous devons au futurisme », *le figaro.fr*, 19 février 2009, <http://www.lefigaro.fr/livres/2009/02/19/03005-20090219ARTFIG00410-que-devons-nous-au-futurisme-.php> (consulté le 8 juillet 2010)

⁴ *Blast. Review of the Great English Vortex*, Wyndham Lewis (éd.), n°1, juin 1914, n°2, juillet 1915.

futuriste d'Apollinaire (1913) « L'anti-tradition futuriste », composé d'une double série de « Roses à... » et de « merde à... »⁵.

Pour envisager l'articulation entre le manifeste en tant que forme d'écriture et la notion d'avant-garde, on peut partir d'un constat lexicologique : 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 » (pour reprendre la formulation de Richard Murphy⁶), et pour en rester au plan de l'emploi lexicologique, dans son extension la plus large, le terme d'« avant-garde » peut être utilisé comme simple synonyme de rupture. On connaît la définition donnée par Ionesco de l'avant-garde dans son *Discours sur l'avant-garde* : « Je préfère définir 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 »⁷. Dans son acception large commune, « avant-garde » est synonyme de « novateur » et en rupture par rapport à la tradition. L'extension sémantique du terme « manifeste » peut, comme celle du terme « avant-garde », être très large. Dans l'introduction au numéro 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. De fait, par élargissement de la désignation « manifeste » aux écrits 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. C'est ainsi, par exemple, que quand, en 1888, Edmond de Goncourt publie ses *Préfaces et manifestes littéraires*, il s'agit exclusivement de préfaces, auxquelles il attribue une valeur manifestaire. Qui plus est, les circonstances historiques et la réception des textes ont pu entraîner des glissements de qualification : la « préface » de *Poisson soluble* est qualifiée de premier « manifeste » du Surréalisme comme la « préface » de *Cromwell* l'est du drame romantique. L'accueil du public a même pu, dans un effet

⁵ « L'Anti-tradition futuriste » d'Apollinaire est consultable en ligne : <http://www.annaraventos.com/docs/anthologie/Manifestos/AntitraditionFut.pdf> (consultée le 8 juillet 2010). Le manifeste est également inclus dans l'anthologie de Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1973.

⁶ 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.

⁷ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 77.

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

d'après-coup, désigner comme manifestes des œuvres qui, des *Soirées de Médan* à *L'Âge d'or* en passant par *les Demoiselles d'Avignon* ou le *Nu descendant un escalier*, n'impliquaient pas, à l'origine, cette intention.

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 (émission au nom d'un mouvement)⁹ 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 même. C'est dans ce sens, restreint, que je m'intéresserai aux manifestes – comme forme d'écriture revendiquée.

Au-delà du flou terminologique commun aux termes de « manifeste » et d'« avant-garde », 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 désigne, au sens propre, « la partie d'une armée qui marche en avant du gros des troupes ». Le passage au sens figuré a eu lieu tôt, dès la fin du XVI^{ème} ou le début du XVII^{ème} siècle. William Marx, dans l'introduction à son ouvrage sur *Les arrières-gardes au XX^e siècle*, cite Etienne Pasquier qui, au tout début du XVII^{ème} siècle file la métaphore militaire pour faire le tableau de « la grande flotte des poètes » du XVI^{ème} siècle¹⁰. Mais ce n'est pas avant le début du XIX^{ème} siècle que l'emploi du terme « avant-garde » dans le contexte artistique s'ancre dans la langue. Encore faut-il souligner que c'est d'abord pour désigner une forme de radicalisme, soit politique soit culturel, et d'abord politique beaucoup plus qu'un contenu esthétique. C'est encore un reflet de cette connotation politique qu'il faut voir dans l'usage que Baudelaire fait du terme. En 1851, il stigmatise l'idée d'une dépendance des arts à l'égard de l'évolution morale et sociale et dénonce la dimension propagantiste inhérente à toute littérature qui se

⁹ 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, op. cit.*, 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 du premier numéro de *Blast* (20 juin 1914, p. 30) : « Beyond Action and Reaction *we* would establish ourselves. / *We* start from opposite statements of a chosen world ». 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, Arbuthnot, Atkinson, Gaudier Brzeska, Dismorr, Hamilton, Pound, Roberts, Sanders, Wadsworth, Wyndham Lewis).

¹⁰ William Marx, « Introduction », *Les Arrière-gardes au XX^e siècle*, sous la dir. de William Marx, Paris, PUF, 2004, p. 7.

veut missionnaire¹¹. C'est au nom de ce refus de l'asservissement moralisateur qu'en 1864 il condamne les « littérateurs d'avant-garde », l'expression désignant plus sous sa plume des agitateurs politiques que des révolutionnaires de l'art :

De l'amour, de la prédilection des Français pour les métaphores militaires. [...] A ajouter aux 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 [...] ¹².

Le terme d'avant-garde a donc connu, en français, une évolution de sens du domaine militaire au domaine politique puis au domaine esthétique.

On retrouve une évolution, globalement parallèle, en italien et en anglais. En Italie, comme le souligne Alessandra Briganti¹³, si le terme *avanguardia*, employé en dehors de son contexte militaire originel, se répand dans les années 1870-1880 dans le langage du radicalisme politique influencé par les écrits et l'action politique de Bakounine, avant de passer dans la terminologie socialiste, l'application du terme au domaine littéraire date de la dernière décennie du XIXe siècle : elle est postérieure à son application au même domaine en France et elle s'est faite sous l'influence du phénomène français. A la différence de la France où, appliqué aux arts, le terme a du mal à se dégager du registre politique, en Italie où il est importé directement de la France *fin-de-siècle*, le terme est appliqué immédiatement au seul domaine artistique. En anglais, il faut attendre 1972 pour que l'*Oxford English Dictionary*, dictionnaire britannique de référence, élargisse la signification militaire et invite à y ajouter une dimension artistique. Jusque là, le seul sens répertorié par l'*OED* pour le terme « avant-garde », entré dans la langue sous sa forme française depuis le XVI^e siècle, était le sens militaire. Le supplément de 1972 rajoute (et telle est encore la formulation dans la version de 1989) : « the pioneers or innovators in any art in a particular period ». Les dictionnaires américains, le *Webster* et le *Random House Dictionary of English Language*, eux, ne mentionnent pas de sens militaire ni politique pour « avant-garde »¹⁴, réservant ce sens à

¹¹ Charles Baudelaire, « Les drames et les romans honnêtes », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1976, t. II, p. 41 : « nous trouvons des erreurs semblables dans deux écoles opposées : l'école bourgeoise et l'école socialiste. Moralisons ! moralisons ! s'écrient toutes les deux avec une fièvre de missionnaires. Naturellement l'une prêche la morale bourgeoise et l'autre la morale socialiste. Dès lors l'art n'est plus qu'une question de propagande ».

¹² Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu » XXIII, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1975, t. I, p. 690-691.

¹³ Alessandra Briganti est l'auteur de la partie « Italien » du chapitre sur « Le mot et le concept d'avant-garde » dans *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, sous la dir. de Jean Weisgerber, Budapest, Akadémiai Kiado, 1984, p. 24.

¹⁴ Le premier sens donné par le *Webster* est le suivant : « those who create, produce, or apply new, original, or experimental ideas, designs, and techniques in any field, esp. in the arts ». Le premier sens donné par le *Random*

l'entrée « vanguard »¹⁵. Comme le souligne Renato Poggioli, le maintien du terme français dans la langue anglaise témoigne de ce que la critique anglo-américaine utilise souvent le terme d'avant-garde en référence à la littérature et à l'art français, comme si le phénomène de l'avant-garde était d'abord français et secondairement international¹⁶.

Le terme « manifeste » connaît une évolution sémantique parallèle à celle du terme « avant-garde ». A l'origine et jusqu'au XIX^e siècle, le terme « manifeste » ne relève en rien du domaine littéraire ou artistique. Il appartient d'abord, et dans un emploi peu courant, au vocabulaire marchand, avant de s'ancrer dans le registre politique. Daniel Chouinard rappelle, en effet, qu'avant les années 1550, le substantif, quoique rare, désignait « un état détaillé de la cargaison que le capitaine doit remettre à la douane à son arrivée »¹⁷. Le champ sémantique du terme s'est ensuite enrichi, vers 1575, par l'emprunt à l'italien *manifesto*, adjectif substantivé attesté depuis le XV^e siècle et désignant toute « feuille volante, manuscrite ou imprimée, de format varié, qu'on affiche dans les lieux publics, dans une intention publicitaire ou propagandiste »¹⁸. Le terme s'est ancré dans le vocabulaire français au sens donné par le *Littré* de « déclaration publique par laquelle un prince, un État explique les raisons de sa conduite à l'égard d'un autre prince ou État, surtout lorsqu'il s'agit de guerre »¹⁹ : dès la fin du XVII^e siècle, cette définition, donnée par Littré dans la seconde moitié du XIX^e siècle, se retrouve déjà de Richelet à Furetière et du *Dictionnaire de l'Académie* à l'*Encyclopédie*. Par extension, le terme a désigné un écrit public par lequel un ou des responsables politiques, voire un parti, donnent des explications sur leur conduite, que l'écrit public en question soit ou non intitulé manifeste.

De cette étymologie liée à la stratégie politique, voire militaro-politique, les manifestes *artistiques* garderont un certain nombre de traits. Comme le rappelle Vincent

House : « the advanced group in any field, esp. in the visual, literary or musical arts, whose works are characterized chiefly by unorthodox and experimental methods ».

¹⁵ Dans tous les dictionnaires anglais contemporains il y a deux entrées distinctes : « avant-garde », sous sa forme française, et « vanguard ». L'*O.E.D.* (1989) ne donne au terme « vanguard » qu'un sens militaire et politique ; le *Webster* donne d'abord le sens militaire puis le sens de « leaders of thought, taste or opinion in a field (as art, letters or politics) : the forefront of a school or movement » ; le *Random House Dictionary of English Language* fait de même mais ne mentionne pas spécifiquement, dans l'élargissement de sens au-delà du militaire, les arts et les lettres (« the forefront in any movement, field, activity or the like ; the leaders of any intellectual or political movement »).

¹⁶ Voir Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, op. cit.

¹⁷ Daniel Chouinard, citant F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française...* (Paris, 1888, t. 5), in « Sur la préhistoire du manifeste littéraire (1550-1828) », *Etudes françaises* 16/ 3-4, oct. 1980, Presses de l'Université de Montréal, p. 22-23.

¹⁸ *Ibid.*, citant S. Battaglia, *Grande Dizionario della lingua italiana* (Turin, U.T.E.T., 1975, t. 9), p. 23.

¹⁹ Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, tome 4, Versailles, Encyclopædia Britannica France, 2004, p. 3703.

Fournier dans l'article « Manifestes littéraires » de *La Grande Encyclopédie Larousse*²⁰, le mot « manifeste » n'est entré dans la terminologie littéraire qu'au XIX^e siècle. Plus précisément, dans son emploi littéraire, « le mot 'manifeste' apparaît en 1828, au cœur des débats du néoclassicisme et du romantisme ». Le *Littre* 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 I^{er} (1547), la poésie ne présente aucune production digne de remarque [...]. Tout enfin semble promettre à Marot une postérité d'admirateurs [...] et à la poésie un perfectionnement paisible et continu, lorsqu'à l'improviste la génération nouvelle [...] 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 [...]²¹.

Dans le discours de Sainte-Beuve, l'emploi du terme « manifeste » s'inscrit dans le cadre de la métaphore politico-militaire utilisée pour décrire le champ littéraire français en termes de « ligue » et d'« insurrection ».

Dès les années 1870 l'emploi du terme « manifeste » dans le domaine artistique est courant, comme l'attestent, par exemple, les occurrences du mot dans *Le Ventre de Paris* de Zola en 1873²² ou dans la correspondance des Goncourt²³, où il fonctionne explicitement avec le qualificatif d'artistique (« manifeste artistique ») ou bien est associé à « l'art moderne », à Ingres ou à « l'école réaliste ». L'emploi du terme « manifeste » dans le registre esthétique est ainsi généralisé dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle pour qualifier, *a posteriori*, un texte ou une œuvre à valeur programmatique et pouvant être polémique.

Mais 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). 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

²⁰ Paris, Larousse, 1974, t. 36, p. 7570.

²¹ Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVI^e siècle*, Paris, G. Charpentier, 1843 (1^{ère} éd. 1828), p.v44-45 (je souligne).

²² Emile 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), par exemple, page 776 : « Et il voyait là un manifeste artistique, le positivisme de l'art, l'art moderne tout expérimental et tout matérialiste ».

²³ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1989 [1^{ère} éd. 1956], par exemple 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 ! ».

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 tient assurément aux métaphores et au vocabulaire militaires utilisés par Hugo – on se souvient évidemment du choix revendiqué par Hugo « des armes » plutôt que « des armoiries ». 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 – au moins en partie – au registre politico-militaire qui fonde l'analyse du champ littéraire faite par Sainte-Beuve et par Hugo.

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

Non seulement Marinetti écrivit de très nombreux manifestes – auxquels il donna ce nom – mais, qui plus est, il revendiqua même un art du manifeste. En 1913, il écrit au peintre futuriste Severini qu'il existe « un art de faire les manifestes et je le possède »²⁴. Dès 1909, il indique 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* »²⁵. 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.

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

²⁴ Cité par Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations, op. cit.*, p.18.

²⁵ Lettre à Henry Maassen, citée par Giovanni Lista, *Futurisme. Documents. Proclamations, op. cit.*, p.18-19.

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.

Que les manifestes artistiques articulent dimension politique et dimension esthétique ne signifie pas qu'il faille amalgamer manifestes politiques et manifestes artistiques. Car la forme que prennent les manifestes 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 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 annoncé sous forme d'affiche sur les murs de Naples. Bref, on lance les manifestes futuristes comme on lance un produit commercial. Cette diffusion de masse sous forme de tracts 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. 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 extra-littéraires appartenant au domaine de la publicité.

Proches des tracts politiques par leur mode de diffusion et de propagande, les manifestes futuristes et vorticistes le sont également parce qu'ils remettent en question la traditionnelle séparation entre le politique et l'esthétique, et parce qu'ils disent penser l'art dans ses relations au politique. Marinetti avait pleinement conscience que les manifestes, en utilisant « le coup de poing dans la lutte artistique », introduisaient un nouveau mode d'intervention dans le champ artistique. Il racontait : « Le 11 octobre 1908 [...] je sentis, tout

d'un coup, que les articles, les poésies et les polémiques ne suffisaient plus. Il fallait absolument changer de méthode, descendre dans la rue, prendre d'assaut les théâtres et introduire le coup de poing dans la lutte artistique »²⁶. De fait, les manifestes futuristes, littéralement lancés dans la rue et pour lesquels les artistes se sont mis à se battre à coups de poing, instaurent une équation, qui continuera d'être revendiquée par les avant-gardes ultérieures, entre l'art, la vie et l'action. Grâce au manifeste, l'art devient un moyen d'action pour changer la vie. Il y va d'une nouvelle définition de la place de l'artiste dans le champ artistique et dans le champ de la vie politique. Pas un manifeste futuriste qui ne soit exhortation à l'action : les manifestes futuristes fondent la réunion, en un seul activisme, des sphères esthétiques et politiques. Il en va de même pour les manifestes de *Blast*. Avec une naïveté toute feinte, Wyndham Lewis n'affirmera qu'après-coup, dans son autobiographie publiée en 1937, cette articulation entre esthétique et politique : « Really all this organised disturbance [le vorticisme] was Art behaving as if it were Politics. But I swear I did not know it. It may in fact have been politics. I see that now. Indeed it must have been »²⁷.

Au-delà de l'équation que posent les manifestes futuristes et vorticistes entre l'art et la vie, entre l'esthétique et le politique, le contenu idéologique de ces manifestes est tel que l'on peut dire qu'ils tiennent un discours politique. Si les vorticistes s'opposent sur certains points aux futuristes, il n'en demeure pas moins que, sur au moins deux points, leurs manifestes convergent. Le premier est une valorisation de la vie moderne et urbaine, et en particulier de ses machines (la fameuse automobile de course, considérée, dans le premier manifeste futuriste, comme plus belle que la *Victoire de Samothrace*²⁸, les trains, les avions, etc.). On connaît la proclamation lyrique du premier manifeste futuriste de 1909 : « Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail [...]; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les *capitales modernes*; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques; les gares [...]; les usines [...]; les locomotives [...] et le vol glissant des avions »²⁹. On pourrait multiplier les citations : ce que glorifient les premiers manifestes futuristes, ce qu'ils opposent au passé dont il faut faire table rase, c'est d'abord et avant tout la ville et la vie urbaine.

Si les vorticistes ne cherchent pas une rupture aussi radicale que les futuristes avec le passé et la tradition, s'ils condamnent « l'automobilisme » futuriste et s'ils considèrent que le traitement futuriste du monde urbain moderne est beaucoup trop conventionnel,

²⁶ Cité par Giovanni Lista, *F.T. Marinetti. L'anarchiste du futurisme. Biographie*, Paris, Séguier, 1995, p. 77.

²⁷ Wyndham Lewis, *Blasting and Bombardiering*, Eyre & Spottiswoode, 1937, p. 35.

²⁸ Marinetti, « Premier Manifeste du Futurisme », *Le Futurisme, op. cit.*, p. 152.

²⁹ *Ibid.*, p. 153.

« sentimental » et « mélodramatique »³⁰, il n'en demeure pas moins que la valorisation thématique de l'univers industriel (ports, machines, usines) et de la mécanisation de la vie quotidienne (métropolitain, téléphone, tramway) – c'est-à-dire la valorisation thématique du « monde moderne » – est commune aux premiers manifestes futuristes et aux manifestes vorticistes. C'est ainsi, par exemple, qu'à la « vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques » que se proposent de chanter les futuristes dans leur premier manifeste, fait écho la bénédiction vorticiste : « Bless all ports [...] Bless England, industrial island machine »³¹. A l'exaltation futuriste de « l'amour pour la Machine » et de la « beauté mécanique »³² fait écho la bénédiction vorticiste : « Bless [...] restless machines »³³. On retrouve donc une même idéologie du « moderne » – au sens de l'univers industriel et mécanique – dans les manifestes de fondation vorticistes et futuristes.

Le second élément de l'idéologie qui sous-tend les manifestes futuristes et vorticistes est un bellicisme qui, bien plus exacerbé dans le cas de Marinetti que dans celui de Wyndham Lewis, conduira le fondateur du futurisme à rejoindre Mussolini et les rangs fascistes en 1918, tandis qu'il conduira des artistes vorticistes comme Gaudier-Brzeska à voir dans la guerre une sorte d'agrandissement photographique de leur art. La guerre est, en effet, présentée, dès le premier manifeste du futurisme, comme la « seule hygiène du monde » : « Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde »³⁴. Plus largement, la guerre fonctionne dans les manifestes futuristes comme métaphore de l'activité littéraire et artistique, conçue comme « bataille » (sur le modèle explicitement revendiqué de la « bataille d'Hernani »). « Les poètes et les peintres futuristes *livrent bataille* dans les grands théâtres italiens » : tel est, par exemple, le titre d'une lettre circulaire envoyée aux journaux par Marinetti en 1910. La bataille se fait guerre sainte, lancée, par ceux que Marinetti désigne dans cette même lettre comme « les *apôtres* du Futurisme », « afin de mieux répandre leurs idées dans la foule »³⁵. De plus, et au-delà des manifestes, le sujet des expérimentations les plus radicales de Marinetti est précisément la guerre. L'un des premiers exemples de « mots en liberté », *Bataille Poids + Odeur*, paru dans le *Supplément au Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912), vise à restituer le vécu sensoriel d'une bataille et accumule pour cela les termes se rapportant à la guerre. De même, *Zang Tumb Tumb* (1914), l'une des œuvres de

³⁰ L'un des textes du premier numéro de *Blast*, signé Wyndham Lewis, s'intitule « The Melodrama of Modernity ». Le « mélodrame » – terme à connotation éminemment péjorative sous la plume de Lewis – est le terme choisi par Lewis pour qualifier le traitement futuriste du monde urbain moderne.

³¹ *Blast* n°1, *op. cit.*, p. 23.

³² Marinetti, « L'homme multiplié et le règne de la Machine », *Le Futurisme*, *op. cit.*, p. 111.

³³ *Blast* n°1, *op. cit.*, p. 23.

³⁴ Marinetti, « Premier Manifeste du Futurisme », *Le Futurisme*, *op. cit.*, p. 152.

³⁵ Marinetti, « Lettre circulaire aux journaux », in Lista, *Futurisme...*, *op. cit.*, p. 89-90. Je souligne.

Marinetti dans lesquelles le *paroliberismo* s'exprime avec le plus d'intransigeance, a pour sujet la guerre balkanique et la bataille d'Andrinople à laquelle Marinetti a assisté. Dans *Zang Tumb Tumb*, la guerre est fête au sens ethnologique du terme (tel que défini par Roger Caillois dans *L'homme et le sacré*), « plénitude de la vie » et spectacle grandiose. Le texte est une exaltation face au spectacle de la guerre en tant qu'expression minimale de vitalité. Les mots en liberté naissent et se développent donc en liaison étroite avec le spectacle esthétique de la bataille à l'époque du développement capitaliste industriel, en des formes violentes et impérialistes. La guerre industrielle n'est pas seulement l'hygiène du monde, mais elle est sa vérité, confirmant ainsi le diagnostic de Walter Benjamin dans *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*³⁶. L'apologie esthétique de la guerre, c'est-à-dire l'« esthétisation de la politique », est l'idée centrale de Marinetti (et de toute la politique culturelle des fascismes) : « Der Faschismus läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus. [...] Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg »³⁷.

S'il n'y a pas, dans le premier numéro de *Blast*, d'apologie explicite de la guerre, les images de destruction et d'explosion sont néanmoins récurrentes, à commencer par le titre même de la revue, repris ensuite à l'intérieur du premier manifeste pour scander tous les éléments condamnés par les vorticistes. Le premier manifeste démarre en effet avec une série de « Blast » juxtaposés – donc d'injonctions à l'explosion : « BLAST First (from politeness) ENGLAND » et puis « OH BLAST France/ [...] BLAST/ APERITIFS [...] BLAST/ MECCA OF THE AMERICAN »³⁸. A ces séries de « Blast » s'ajoute, dans tous les textes intitulés « manifestes » de ce premier numéro, un réseau de termes qui, incluant « violent », « exploded », « burst », « bursting », « bomb », renforce l'image dominante de l'explosion : telle injonction du second manifeste indique ainsi que la tragédie doit produire un rire qui est comparé à une *bombe* : « We only want Tragedy if it can [...clench its side-muscles like hands on it's (*sic*) belly, and] bring to the surface a laugh *like a bomb* » ; telle autre associe l'humour à une *explosion* de nitrogène : « [Humour] is intelligence *electrified* by flood of Naivety. It is Chaos invading Concept and *bursting* it like nitrogen » ; telle analyse du monde moderne stipule qu'il a *explosé* : « our industries, and the Will that determined, face to face with its needs, the direction of the modern world [...] has *exploded* in useful growths » ; enfin, et on pourrait multiplier les exemples, dans son manifeste-vortex, Gaudier-Brzeska

³⁶ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973 [1^{ère} éd. 1935].

³⁷ *Ibid.*, p. 48-49.

³⁸ Pour ne prendre que quelques exemples dans les premières pages du manifeste (*Blast* 1, *op. cit.*, p. 11-14).

écrit, en lettres majuscules : « PLASTIC SOUL IS INTENSITY OF LIFE *BURSTING* THE PLANE »³⁹. Dans le contexte de la guerre, qui survient peu après la parution du premier numéro de *Blast*, les images d'explosion et de destruction se chargent d'une connotation liée au contexte. Qui plus est, ce réseau d'images violentes se double d'un second réseau, qui renforce le premier, en représentant l'artiste vorticiste en combattant, en sauvage et en barbare : « Mercenaries were always the best troops. We are primitive Mercenaries in the Modern World »⁴⁰. Dans le second numéro de la revue (1915), sous la plume de Gaudier-Brzeska, l'exaltation de la guerre se fait encore plus explicite et rappelle Marinetti : « THIS WAR IS A GREAT REMEDY. [...] »⁴¹.

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, 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

³⁹ *Blast* n°1, *op. cit.*, respectivement p. 31, p. 38, p. 36, p. 32 et p. 156 (je souligne).

⁴⁰ « Manifesto », *Blast* n°1, *op. cit.*, p. 30.

⁴¹ « VORTEX GAUDIER-BRZESKA », *Blast* n°2, juillet 1915, p. 33.

pourtant contradictoires » (du côté des cyclistes) et « frontières extrêmes de la logique » (du côté des automobilistes).

La co-présence dans le texte 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. Non seulement les manifestes vorticistes de *Blast* relèvent autant du genre poétique que du registre invectif, mais, qui plus est, leur dimension visuelle en fait des poèmes-tableaux abstraits. Du point de vue de la disposition typographique, les pages du premier manifeste sont, en effet, composées à partir de la combinaison de quelques formes abstraites : rectangles horizontaux ou verticaux et carrés. De la sorte, la dimension picturale du manifeste-poème est plus abstraite et plus formelle que celle des calligrammes : chaque page produit ainsi l'impression visuelle d'un tableau abstrait, et d'une page à l'autre, on retrouve les mêmes formes avec des variations. 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.

La spécificité esthétique des manifestes futuristes et vorticistes, 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 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 ou des manifestes de *Blast*, 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 mathématiques. 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. C'est ainsi par exemple que la section intitulée « Construction » se présente, dans le sens paradigmatique, comme une liste juxtaposant « littérature pure », « plastique pure », « création », « description », « musique », « mimique », « machinisme », « polyglottisme » et « nomadisme » ; et dans le sens syntagmatique, les « phrases » que l'on attendrait ne sont en fait que des mots juxtaposés sans éléments syntaxiques pour les relier.

De même, dans *Blast*, le principe organisateur du premier manifeste est celui de la juxtaposition d'éléments disparates : tous les blocs marqués par une ligne verticale sont constitués comme des listes d'éléments plus ou moins hétérogènes. Le déroulement textuel repose sur la juxtaposition et l'énumération, deux figures qui sont présentes dans tout texte mais dont la littérature dite classique cherche à réduire l'arbitraire. 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. [...] Now what has this to do with poetry. It has a lot to do with poetry ». Le manifeste devient espace d'expérimentation poétique, où la poésie n'est plus ni expression lyrique d'un sujet ni création d'images poétiques, mais énumération.

Qu'il s'agisse du manifeste futuriste d'Apollinaire ou du 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, et à la méthode des poèmes de Pound, notamment les *Cantos*, où la juxtaposition d'éléments disparates remplace l'enchaînement logique.

Si la fusion du poétique et du politique a constitué les avant-gardes artistiques du premier quart du vingtième siècle, c'est en termes militaro-politiques que ces avant-gardes ont pensé leur place et leur mode d'intervention dans l'univers social – de « l'expédition

punitive » préconisée par Marinetti⁴² à l' « explosion et le bombardement » mis en avant par Wyndham Lewis⁴³. Leur recours à la forme du manifeste, explicite et revendiqué comme tel, participe de cette vision du champ artistique comme champ de bataille. Non seulement parce qu'il est conçu comme stratégie d'attaque, 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 et vorticistes 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.

⁴² « Avec le futurisme naît l'expédition punitive » écrit Lista dans son introduction à *Futurisme. Manifestes.....*, *op. cit.*, p. 17

⁴³ Non seulement la revue vorticiste s'intitule *Blast*, mais de plus quand, en 1937, Lewis publie son autobiographie, c'est sous le titre *Blasting and Bombardiering*, *op. cit.*