

## Présentation

Viviana Birolli et Mette Tjell

Volume 44, numéro 3, automne 2013

Manifeste/s

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1025477ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1025477ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Birolli, V. & Tjell, M. (2013). Présentation. *Études littéraires*, 44(3), 7–15.  
<https://doi.org/10.7202/1025477ar>



# Présentation

VIVIANA BIROLI ET METTE TJELL

*L'époque des manifestes est close [...].  
La posture manifestataire est devenue anachronique<sup>1</sup>.*

**S**i, aujourd'hui, il est unanimement reconnu que l'avant-garde est « morte » et que l'art ne rime plus avec révolution, quel sens peut-il encore y avoir à parler des manifestes? Que sont devenus ces textes, comparables à des « armes verbales », dans l'âge contemporain? Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, le manifeste artistique est, en effet, un genre étroitement lié aux avant-gardes, qui ont fait de cette forme textuelle un instrument privilégié pour se constituer en groupes, en réponse à la nécessité de se créer une position dans un champ artistique devenu autonome et de plus en plus régi par le principe de concurrence<sup>2</sup>. La fin du XIX<sup>e</sup> siècle est ainsi caractérisée par une production manifestataire remarquable: le « Manifeste du

---

1 Jean-Marie Gleize, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, n° 39 (octobre 1980), p. 13.

2 Dans l'article « Les manifestes et l'avant-garde artistique. Comment être plusieurs quand on est singulier », Nathalie Heinich présente l'écriture des manifestes comme une conséquence de deux facteurs principaux: l'accroissement morphologique du nombre d'artistes et le vide institutionnel (voir Nathalie Heinich, « Les manifestes et l'avant-garde artistique. Comment être plusieurs quand on est singulier », dans Jean-Olivier Majastre [dir.], *Le Texte, l'œuvre, l'émotion. Deuxièmes rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1994, p. 49-64). L'effectif croissant d'artistes et d'écrivains après l'Ancien Régime (relatif à la croissance de la population et au développement de l'enseignement supérieur) rendait impossible le sentiment d'une identité collective qui jusqu'alors avait été liée à leur profession. À cette évolution s'ajoute l'abolition des systèmes de corporation des artistes, une réforme qui a limité considérablement la sélection académique et qui a nécessité la création de nouvelles formes de regroupements. Face à l'Académie, aux salons et aux grandes revues, se constituent au fil du XIX<sup>e</sup> siècle de nombreuses écoles et des groupes autonomes qui ont en commun de contester la tradition académique pour s'y positionner en avant-garde, répondant à un clivage générationnel entre « modernes » et « anciens » (*ibid.*, p. 54-57). Pierre Bourdieu souligne bien la logique de concurrence et de distinction entre écoles opposées qui régit le fonctionnement du champ artistique lorsqu'il affirme: « Les manifestations et les manifestes de tous ceux qui, depuis le début du siècle, s'efforcent d'imposer un nouveau régime artistique, désigné par un concept en «-isme», témoignent que la révolution tend à s'imposer comme le modèle de l'accès à l'existence dans le champ » (Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 209).

symbolisme» de Jean Moréas, publié à la une du *Figaro* en 1886, constitue l'un des exemples les plus marquants de cette «fièvre manifestaire» et inspirera bien d'autres groupes, essentiellement littéraires, à lancer leur manifeste pour imposer un nouvel «isme». Une deuxième vague de manifestes suivra, déclenchée par le «Manifeste du futurisme» de Filippo Tommaso Marinetti, paru dans *Le Figaro* en 1909 et qui inaugurerait une pratique manifestaire interdisciplinaire, englobant plusieurs domaines artistiques et s'inscrivant dans un discours révolutionnaire. Ce discours radical sera repris sous d'autres formes par les mouvements Dada et surréaliste avant de s'épuiser après le *Second manifeste du surréalisme* en 1930<sup>3</sup>. Or, la fin du temps des avant-gardes n'a pas pour autant entraîné celle des manifestes artistiques qui, malgré un déclin net du genre, n'ont jamais cessé de paraître. Il importe dès lors de se demander en quels termes aborder ces écrits collectifs dans la société contemporaine, où les mouvements artistiques se font rares et où l'expression individuelle de l'artiste est de plus en plus mise en valeur.

Ce questionnement se trouve au cœur des contributions du présent numéro d'*Études littéraires*, qui abordent les évolutions les plus récentes du manifeste, plus précisément celles des manifestes artistiques produits depuis les années 1960. Les cas d'études, issus de domaines artistiques (arts plastiques, littérature, danse, art numérique) et d'espaces géographiques divers (majoritairement européens), offrent un panorama documenté des formes contemporaines du genre manifestaire. Si ce panorama se veut représentatif d'une production manifestaire large, couvrant des champs thématiques et géographiques multiples, il est aussi le résultat d'un choix bien précis. Plutôt que de nous concentrer sur les manifestes historiques et contemporains les plus connus, ayant déjà fait l'objet d'une riche bibliographie critique<sup>4</sup>, nous avons choisi de privilégier des cas singuliers, abordés selon des problématiques précises et susceptibles d'enrichir la compréhension de l'usage que l'on fait du manifeste aujourd'hui. Nous laisserons donc de côté plusieurs manifestes emblématiques qui auraient eu une place certaine dans une anthologie : pour n'en citer que quelques-uns, mentionnons le *Manifeste des nouveaux réalistes* (1960) de Pierre Restany, *Pour un nouveau roman* (1963) d'Alain Robbe-Grillet, *A Cyborg Manifesto* (1985) de Donna Haraway, *Éloge de la créolité* (1989) de Jean Bernabé,

---

3 Pour une description plus précise de l'évolution du manifeste littéraire et artistique, voir, dans le présent numéro d'*Études littéraires*, l'article «Les âges d'or du manifeste artistique et littéraire en France : étude contrastive à partir de la base de données Manart», en annexe, mais aussi l'article «Constitution et archéologie d'un genre : le cas des manifestes futuristes» qui interroge le genre manifestaire à partir de la pratique propre au mouvement futuriste, considérée comme un véritable idéaltype du manifeste d'avant-garde.

4 Sont mentionnés ici seulement quelques recueils d'articles majeurs comportant des études sur des manifestes emblématiques : Lise Dumasy et Chantal Massol (dir.), *Pamphlet, utopie, manifeste XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, L'Harmattan, 2001 ; Anne Larue (dir.), *L'Art qui manifeste*, Paris, L'Harmattan, 2008 ; Ilaria Vitali (dir.), *Francofonia, Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n° 59 (automne 2010) : «Les manifestes littéraires au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle» ; Serge Margel (dir.), *Revue Lignes*, n° 40 (février 2013) : «Le manifeste. Entre Littérature, art et politique».

Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, ou encore «Pour une “littérature-monde” en français» (2007) de Michel Le Bris et Jean Rouaud<sup>5</sup>.

Dans la sélection des textes pour ce dossier, nous avons été guidées par la recherche d'une cohérence thématique, d'autant que tout souci d'exhaustivité se heurte à l'ampleur et à la variété du corpus manifestaire : comme le suggère le titre de ce numéro, ces études s'intéresseront tout particulièrement à la dynamique du «collectif» et du «singulier». Si cette question reste implicite dans la forme d'adresse plurielle des manifestes canoniques, elle relève d'une problématique cruciale pour comprendre les enjeux des manifestes contemporains. Ces derniers ne traduiraient-ils pas une radicalisation de la tension entre la dimension collective et singulière qui a marqué le genre dès ses origines? Ne pourraient-ils pas être lus comme le signe de l'émergence de nouvelles formes de collectivités répondant à l'importance accrue de la singularité de l'artiste — de son nom, de sa signature et de sa figure publique — dans l'intention de faire valoir un projet artistique dans l'espace social? Les huit articles réunis ici analysent comment l'affaiblissement — dans certains cas même la disparition — du groupe en tant que foyer de reconnaissance et pivot identitaire pour les artistes influence les formes linguistiques du manifeste, aussi bien que ses enjeux symboliques et sociaux.

Quelles sont donc les évolutions du genre manifestaire perceptibles dans les manifestes artistiques contemporains? On peut convenir que, si le genre admet des variations formelles, stratégiques et de diffusion en réponse à des conditions sociales sans cesse changeantes, sa transformation continuelle est aussi constitutive du manifeste comme texte visant à marquer une *différence* et à afficher une *nouveauté* par rapport aux autres esthétiques concurrentes. Tracer un panorama des manifestes artistiques contemporains s'avère cependant une entreprise particulièrement difficile, dans la mesure où nous sommes confrontées à un terrain d'étude très flou ; chaque signataire de manifestes semble jongler avec les traits «canoniques» des manifestes de l'avant-garde et la «mythographie» que ces manifestes ont produite au fil du temps. Comment, par exemple, ne pas être saisi par le scepticisme de la plupart des manifestes d'aujourd'hui à l'égard de quelques-unes des idées centrales de la pratique manifestaire de l'heure des avant-gardes telles que l'utopie d'une voix collective singulière et l'idée du langage comme «arme» pour remodeler le monde?

Les évolutions formelles et pragmatiques récentes du genre semblent réclamer une redéfinition du manifeste qui puisse prendre en compte les multiples aspects textuels et gestuels de cette «manifestation» discursive, conçue pour s'imposer à un public et définir une nouvelle position dans l'espace des possibles du champ artistique. Envisagé comme un dispositif à effets performatifs, dont les caractéristiques formelles seraient profondément instables, il nous semble que le manifeste doit être abordé dans une perspective à la fois souple et pragmatique, mettant l'accent sur la fonction ou, si l'on veut, sur l'intention de l'acte discursif qui le sous-tend. C'est, nous semble-t-il, sur ce plan que l'évolution du genre est la plus visible.

---

5 Dans le cas de manifestes historiques ou très connus comme ceux du futurisme et de l'Oulipo, mais aussi du manifeste québécois «Refus global» (1948), ils ont été abordés sous des perspectives nouvelles, en cohérence avec la thématique globale du numéro.

L'importance que l'on accorde à l'aspect fonctionnel lorsqu'il s'agit du genre manifestaire ressort bien dans l'introduction de l'anthologie de manifestes de Mary Ann Caws, qui en souligne le caractère bruyant : « What it announces is itself. *At its height, it is the deictic genre* par excellence: *LOOK! it says. NOW! HERE!* » Cette idée est peut-être exprimée avec plus de précision chez Nicole Boulestreau, qui propose de situer les fonctions du manifeste dans l'espace conceptuel dessiné par les deux extrêmes « faire voir » et « se faire voir<sup>7</sup> ». Les deux formules ne sont pas tout à fait des synonymes, dans la mesure où elles relèvent de fonctions distinctes : la première, « faire voir », s'inscrit dans une volonté de changer un monde en crise, tandis que la deuxième, « se faire voir », participe d'une affirmation identitaire collective, car ce qui est en jeu est la visibilité du groupe dans l'espace public.

Une analyse comparative des manifestes récents et anciens permet de constater une priorité accrue de la fonction centripète « se faire voir » sur la fonction centrifuge « faire voir ». Les manifestes artistiques contemporains, dont quelques-uns sont l'objet d'étude des articles de ce numéro, témoignent ainsi d'un affaiblissement considérable de la charge polémique et de la violence verbale par rapport aux manifestes d'avant-garde, ce qui par ailleurs s'accompagne d'une perte d'importance de l'aspect politique et de la notion d'engagement. L'aspect programmatique, l'élaboration et l'énonciation d'un idéal esthétique l'emportent désormais sur la dénonciation d'un état de crise, qui, selon Marcel Burger, était l'une des caractéristiques principales des manifestes canoniques<sup>8</sup>. Au cœur de ce processus évolutif, le mythe de l'originalité qui, selon Rosalind Krauss, était le moteur immuable des groupes d'avant-garde<sup>9</sup>, semble néanmoins rester central dans la dynamique de l'art de nos jours.

Pour ce qui est de l'acte fondateur, la constitution, par l'entremise du nom, d'un groupe doté d'une « voix collective singulière » laisse aujourd'hui bien souvent la place à des collectivités instables aux caractères flous, ou même à un geste individuel sanctionné par un nom propre. Dans le domaine des arts plastiques, on pourrait citer l'exemple du « Manifeste de l'hôtel Chelsea » (1961) d'Yves Klein, ou bien celui du *Manifeste pandémonique* (1961) de Georg Baselitz, mais de telles pratiques se trouvent également dans le domaine des lettres, surtout à partir du milieu des années 1990 où l'on voit paraître plusieurs manifestes poétiques qui ne se revendiquent d'aucun mouvement : *Manifeste pour une poésie vécue avec photographies et arme invisible* (1994) d'Alain Jouffroy, *Le Principe de nudité intégrale. Manifestes* (1995) de Jean-Marie Gleize et « Manifeste pour un parti du

6 Mary Ann Caws (dir.), *Manifesto: A Century of Isms*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 2001, p. XX.

7 Nicole Boulestreau, « L'épreuve de la nomination dans le premier *Manifeste du surréalisme* », *Littérature*, n° 39 (octobre 1980), p. 47.

8 Marcel Burger, *Les Manifestes: paroles de combat. De Marx à Breton*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2002, p. 20.

9 Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

rythme» (1999) d'Henri Meschonnic<sup>10</sup>. Qu'il soit issu d'un positionnement individuel ou collectif, chaque manifeste peut être lu comme l'expression d'une manière d'«être artiste» dans la société, qui fait de ce type de texte une sorte de diagnostic du fonctionnement du champ de l'art.

Ces considérations ont donné lieu aux trois hypothèses qui constituent le fil conducteur des analyses présentées dans le présent recueil : tout d'abord, on souligne une tendance à la disparition du nom du groupe au profit du nom propre de l'artiste, ce qui témoigne d'une évolution du marché de l'art vers une logique de vedettisation. Semble ainsi se radicaliser ce que Nathalie Heinich appelle le «régime de singularité», apparu à l'heure de l'autonomisation du marché de l'art et consolidé par la représentation de l'artiste en «génie isolé», dont la biographie et l'image publique participeraient au même titre que ses œuvres à la construction d'une légitimité.

En deuxième lieu, on constate l'émergence d'un imaginaire du manifeste qui répond, par ses oscillations, aux lectures historiques et aux différentes interprétations ayant été formulées au sujet de l'avant-garde et de la période moderniste désormais révolue, époque d'enthousiasme sans bornes pour le progrès et d'une confiance presque illimitée dans le pouvoir qu'a l'art de changer le monde. S'il est un dispositif qui veut agir efficacement sur son contexte, le manifeste est aussi un outil d'écriture et de lecture de l'histoire, situé à l'origine d'une «mythographie» des manifestes auxquelles les formes contemporaines du genre se trouvent nécessairement confrontées.

La troisième hypothèse prend en compte la fonction institutionnalisante du manifeste, déjà soulignée par Claude Abastado<sup>11</sup>. Si le manifeste est un geste visant à définir une position dans un champ de l'art, que se passe-t-il si le champ en question est encore en constitution? Il semble que, dans des domaines tels que la danse moderne et l'art numérique, le manifeste peut avoir pour fonction de définir les frontières d'un nouveau champ. Dans ce cas, le manifeste artistique ne relèverait plus uniquement d'une affirmation identitaire collective, mais participerait activement à la constitution et à la légitimation d'un champ artistique nouveau.

Ces trois hypothèses — le passage du nom du groupe au nom individuel de l'artiste ; l'émergence d'un imaginaire du manifeste ; la fonction du manifeste comme facteur d'institutionnalisation d'un champ — ont déterminé l'ordre des articles de ce numéro. La première partie est introduite par un article de Viviana Birolli sur le futurisme, dont les manifestes peuvent être considérés comme un idéaltype du genre manifestaire. L'article se concentre sur les mécanismes de gestion du nom

---

10 Dans un article publié dans le numéro thématique de la revue *Itinéraires et contacts de cultures*, Anne Tomiche en donne deux autres exemples issus du monde de la poésie : le texte «Manifeste chou», qui ouvre la trilogie *Ma langue* (2000) du poète français Christophe Tarkos (1963-2004), et le texte «The Theory and Practice of Postmodernism. A Manifesto» tiré du recueil *I Never Knew what Time it Was* (2005) du poète américain David Antin (1932-). Voir Anne Tomiche, «Manifestes artistiques, art manifestaire : des avant-gardes historiques à l'avant-garde de la fin du XX<sup>e</sup> siècle», *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 43, n° 1 (2008), p. 23-42.

11 Claude Abastado, «Introduction à l'analyse des manifestes», *Littérature*, n° 39 (octobre 1980), p. 7.

collectif singulier du futurisme, tout en essayant de poser les bases pour une analyse comparative des évolutions les plus récentes du manifeste. La transformation des pratiques manifestaires sera ensuite mise en lumière par Camille Bloomfield à travers une analyse des manifestes de l'Oulipo qui prend en compte l'organisation du groupe, sa position à l'égard du public et son attitude vis-à-vis de l'héritage des avant-gardes. Si le premier et le deuxième manifeste de l'Oulipo puisent leurs racines dans une confrontation forcément contradictoire avec le legs du modernisme, Bloomfield choisit d'examiner le cas d'un troisième manifeste « impossible ». Ce manifeste, publié seulement en 2009, plus de vingt ans après la mort de son auteur, François Le Lionnais, se voulait l'expression la plus parfaite et conclusive d'un idéal partagé par un groupe sans meneur fixe et sans règles stables.

Le « manifeste » *Esthétique relationnelle*, étudié, quant à lui, par Elisabeth Spettel, constitue un exemple saillant de l'affaiblissement des traits caractéristiques du genre, tout d'abord parce que le manifeste ne vient plus des artistes eux-mêmes, mais d'un critique d'art qui, au fil du temps, a construit et géré la reconnaissance publique et l'institutionnalisation d'un groupe flou aux pratiques artistiques très hétérogènes. Cette reformulation des dynamiques collectives peut être lue comme le reflet d'une évolution du marché de l'art, mais aussi d'un basculement des procédés de légitimation et de reconnaissance publique de l'artiste. À la fin de cette première partie, Audrey Ziane problématise la tension entre la dimension individuelle et collective du genre en examinant un cas particulièrement poussé des « manifestes à l'ère de la singularité », ceux du peintre allemand Georg Baselitz. Ces manifestes, signés à titre individuel et destinés à une diffusion confidentielle et non publique, ne pourraient-ils pas, comme le demande l'auteure de cet article, être mis en relation avec une étape plus ancienne de l'évolution rocambolesque du sens du terme « manifeste », notamment avec l'acception qu'on lui reconnaissait au XVIII<sup>e</sup> siècle, alors que le manifeste était considéré comme une prise de position individuelle, imposée par un écrit public produit à l'intention d'une collectivité<sup>12</sup>?

Consacrée à l'étude d'un imaginaire et d'une mythographie du manifeste canonique dans les manifestes contemporains, la deuxième partie de ce dossier est introduite par un article de Sophie Dubois sur les usages posthumes du *Refus global* (1948). Ce manifeste, souvent considéré comme l'un des déclencheurs de ce qu'on appellera la « Révolution tranquille » (1960-1966), a, au fil du temps, été évoqué par d'autres auteurs dans le but d'actualiser l'idée de l'art engagé pour la cause nationale. Dans son article, Dubois retrace les péripéties d'un texte manifestaire lorsqu'il est réduit, recyclé, récupéré pour être adapté aux usages les plus divers. Mette Tjell se penche sur un cas où cette mythographie du manifeste se réalise pleinement, puisqu'elle analyse des exemples où le manifeste revêt une forme romanesque, en l'occurrence dans *Le Caoutchouc décidément* (1992) d'Éric Chevillard et *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998) d'Antoine Volodine. Ces livres,

---

12 «Le manifeste est une déclaration que font les Princes par un écrit public» (Antoine Furetière, «Manifeste», dans *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Arnout et Reinier Leers, 1690).

qui actualisent dans leur forme ou dans leur récit des traits canoniques du manifeste, offrent sur le genre un véritable métadiscours teint de nostalgie. Car, croire au pouvoir de la littérature, n'est-ce pas devenu, justement, une fiction?

La troisième partie de ce numéro interroge les dynamiques du manifeste comme texte à fonction institutionnalisante. L'article de Guillaume Sintès est exemplaire à ce propos, dans la mesure où il examine le rôle que jouent le manifeste et, plus largement, le discours théorique dans la légitimation de la danse expérimentale comme champ artistique à part entière, mais aussi comme facteur de constitution d'une hypothétique «tradition» du domaine de la danse. Également, dans les manifestes étudiés par Sintès, la tension entre collectivité et singularité est patente, puisqu'ils sont généralement signés par un chorégraphe qui marque de son nom propre un projet né de la recherche pratique d'une troupe. Il vaudrait la peine de se demander quelles sont là les expressions d'une singularité qui se substitue à une collectivité sans laquelle le projet de la première ne pourrait ni exister ni revendiquer de légitimité. La même question peut se poser dans le cas de l'émergence récente de l'art numérique, dont Célio Paillard examine le discours légitimant à partir de nouvelles formes de communautés rendues possibles par Internet. Ce vocabulaire fragmentaire mais partagé, apte à soutenir l'esprit novateur et expérimental d'un champ, peut-il être considéré comme une forme de continuation du «discours manifestaire», bien qu'aucun texte ne soit intitulé *Manifeste*? Ou bien est-il la preuve de l'émergence d'autres formes discursives qui, aujourd'hui, se révéleraient plus efficaces pour légitimer, promouvoir et imposer l'action artistique dans l'espace public?

Ce numéro nous donnera aussi l'occasion de présenter un travail de recensement en cours, le projet Manart, qui vise à rassembler, dans une base de données, les manifestes issus de pays et de disciplines divers<sup>13</sup>. Nous proposons en annexe les premiers résultats de ce travail de recherche, à savoir des études statistiques s'attachant à mettre à jour l'évolution quantitative des manifestes parus en France au fil du XX<sup>e</sup> siècle, faisant ainsi ressortir les «âges d'or» du genre. Les graphiques présentés et commentés permettront aussi de donner une lisibilité accrue aux manifestes étudiés dans les articles, en les situant dans l'histoire du genre.

Notre reconnaissance des manifestes artistiques et littéraires se complétera par la traduction inédite du texte «Quelques réflexions sur le phénomène étrange du néoacadémisme» (1991) de l'artiste russe Timur Novikov, suivie d'un commentaire d'Ekaterina Nemenko. Ce texte, qui est considéré comme le manifeste du néoacadémisme, mouvement artistique dominant à Saint-Petersbourg au moment de la dissolution de l'Union soviétique, offre une réflexion sur un manifeste qui, aux antipodes des manifestes futuristes et à presque cent ans d'intervalle, se veut porteur d'un message de paix et d'un «retour à l'ordre» classiciste. Ce manifeste vient ainsi métaphoriquement boucler la boucle d'un parcours d'analyse que, dans ce dossier, nous avons choisi de faire commencer au début de ce même siècle en

---

13 L'initiatrice de ce projet est Camille Bloomfield qui contribuera aussi à ce numéro avec l'article «Les manifestes à l'Oulipo: la disparition d'une forme?», dans lequel elle intègre quelques statistiques extraites de la base.

Italie : le changement radical des traits stylistiques et des stratégies discursives mis en place par Novikov par rapport à ses ancêtres futuristes ne ferait qu'étayer l'idée que le manifeste est un texte modelé par ses visées stratégiques, miroir facetté et complexe de la situation sociale des arts et des artistes dans un certain lieu, à un certain moment.

## Références

- ABASTADO, Claude, «Introduction à l'analyse des manifestes», *Littérature*, n° 39 (octobre 1980), p. 3-11.
- BOULESTREAU, Nicole, «L'épreuve de la nomination dans le premier *Manifeste du surréalisme*», *Littérature*, n° 39 (octobre 1980), p. 47-53.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- BURGER, Marcel, *Les Manifestes: paroles de combat. De Marx à Breton*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2002.
- CAWS, Mary Ann (dir.), *Manifesto: A Century of Isms*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 2001.
- DUMASY, Lise et Chantal MASSOL (dir.), *Pamphlet, utopie, manifeste XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Arnout et Reinier Leers, 1690.
- GLEIZE, Jean-Marie, «Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif», *Littérature*, n° 39 (octobre 1980), p. 12-16.
- HEINICH, Nathalie, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996.
- , «Les manifestes et l'avant-garde artistique. Comment être plusieurs quand on est singulier», dans Jean-Olivier MAJASTRE (dir.), *Le Texte, l'œuvre, l'émotion. Deuxièmes rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1994, p. 49-64.
- KRAUSS, Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.
- LARUE, Anne (dir.), *L'Art qui manifeste*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- MARGEL, Serge (dir.), «Le manifeste. Entre littérature, art et politique», *Revue Lignes*, n° 40 (février 2013).
- TOMICHE, Anne, «Manifestes artistiques, art manifestaire: des avant-gardes historiques à l'avant-garde de la fin du XX<sup>e</sup> siècle», *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 43, n° 1 (2008), p. 23-42.
- VITALI, Ilaria (dir.), «Les manifestes littéraires au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle», *Francofonia, Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n° 59 (automne 2010).