

Constitution et archéologie d'un genre Le cas des manifestes futuristes Constitution and archaeology of a genre The case of futurist manifestoes

Viviana Birolli

Volume 44, numéro 3, automne 2013

Manifeste/s

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1025478ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1025478ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

L'article se propose d'esquisser l'histoire critique du manifeste et d'introduire quelques-unes des questions et des interrogations centrales du présent dossier, à partir notamment de l'examen du cas historique des manifestes futuristes et des dynamiques groupales sous-jacentes à la continuité de ce mouvement dans le temps. Véritable « idéaltype » des manifestes de l'avant-garde historique, les textes manifestaires futuristes offriront l'occasion de s'interroger, en filigrane, sur les évolutions les plus contemporaines et singulières du manifeste.

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Birolli, V. (2013). Constitution et archéologie d'un genre : le cas des manifestes futuristes. *Études littéraires*, 44(3), 17–34. <https://doi.org/10.7202/1025478ar>



Constitution et archéologie d'un genre: le cas des manifestes futuristes

VIVIANA BIROLLI

*Le mot, messieurs, est une affaire
publique de tout premier ordre¹.*

Le 20 février 1909, après un baptême dangereux dans la mer boueuse de la modernité, Filippo Tommaso Marinetti lance aux étoiles, avec son manifeste publié à la une du quotidien *Le Figaro*², un nom destiné à marquer une époque: c'est la naissance officielle du futurisme et le premier foyer d'une fièvre avant-gardiste destinée à traverser l'Europe. Son geste ne peut cependant pas être considéré comme un inédit absolu: en 1828, Charles Augustin Sainte-Beuve avait déjà fait de la langue française un instrument de combat³; en 1848, le *Manifeste du parti communiste* de Karl Marx et Friedrich Engels avait brossé le portrait-robot des manifestes politiques du siècle à venir; et, en 1886, Jean Moréas avait élu le symbole en porte-drapeau d'une école littéraire en armes⁴. On pourrait même

-
- 1 Hugo Ball, *Dada manifeste*, texte lu le 14 juillet 1916 au Waag Hall de Zurich, cité par Arturo Schwarz (dir.), *Almanacco Dada: antologia letteraria-artistica, cronologia, repertorio delle riviste*, Milan, Feltrinelli, 1976, p. 53.
 - 2 Le «Manifeste du futurisme» est publié pour la première fois comme préface à *La Ranocchia Turchina* d'Enrico Cavacchioli (1908), puis comme introduction (dans la revue *Poesia*, vol. IV, n° 4 [mai 1908]) à l'«Enquête internationale sur le vers libre» lancée par Marinetti en 1905 (Filippo Tommaso Marinetti, «Enquête internationale sur le vers libre», *Poesia*, vol. I, n° 9 [octobre 1905]); il paraît, ensuite, en volume aux éditions de *Poesia* en 1909, pour aboutir, finalement, sur les pages du *Figaro* en 1909.
 - 3 Dans *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVI^e siècle*, Sainte-Beuve fait de *Défense et illustration de la langue française* de Du Bellay (1549) l'un des premiers exemples de manifeste relevant du champ artistique et littéraire (Charles Augustin Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVI^e siècle*, Paris, Sautetlet, 1828, p. 54 et 57-58).
 - 4 Jean Moréas, «Le symbolisme», *Le Figaro*, 18 septembre 1886, p. 1. Pour approfondir la question du rôle joué par le symbolisme dans le développement des techniques de diffusion éditoriales dont les avant-gardes feront un usage aussi massif que méthodique, voir Yoan Vérilhac, *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.

aller jusqu'à dire qu'il s'agit là d'un geste relativement banal, s'il est vrai qu'au tournant du XXe siècle et jusqu'à sa deuxième décennie, celle des proclamés, des manifestes et plus largement des «ismes», le symbolisme, le vers-librisme, la poésie scientifique, l'instrumentation verbale, le décadisme, le magnificisme, le magisme, le socialisme, l'anarchisme, l'école romane, le paroxysme, la poésie ésotérique, le naturisme, le jammisme, l'école française, le régionalisme, le synthétisme, le somptuorisme, l'humanisme, l'intégralisme, le néo-mallarméisme, l'impulsionnisme, le néo-romantisme, l'Abbaye, l'unanimité, le visionnarisme, le futurisme, le primitivisme, le subjectivisme, le sincérisme, l'intensisme, le druidisme, l'école spiritualiste, les renaissances, le bonisme deviendront une véritable fièvre collective pour bien des groupes et des mouvements. Telles sont les écoles littéraires que M. Florian-Parmentier cite dans son nouveau livre⁵. Et il en oublie : l'effrénéisme d'Albert Londres, le machinisme d'Arthur Cravan, par exemple. On dira que la jeunesse manque d'écoles⁶...

Il s'agit, du reste, de modèles dont Filippo Tommaso Marinetti est bien conscient, un point que la critique n'a pas manqué de souligner dans une bibliographie ample et parfois litigieuse⁷. En effet, la fonction du manifeste n'est-elle pas précisément de créer et d'entretenir un effet affiché de nouveauté⁸?

Il n'en reste pas moins que le manifeste marinettien peut être considéré comme le geste inaugural, sinon d'un genre littéraire, certainement d'une sorte de logique d'usage des manifestes, qui fait de ces derniers des instruments privilégiés

5 Voir Ernest Florian-Parmentier, *La Littérature et l'époque. Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours*, Paris, Eugène Figuière, 1914. Dans le chapitre consacré au futurisme, l'auteur ne manque pas de souligner le rythme serré de parutions, orchestré par Marinetti pour promouvoir le mouvement italien : «Parlerai-je maintenant des innombrables "manifestes" lancés par M. F.-T. Marinetti? Ce serait sans doute bien superflu, car il n'est pas jusqu'à mon coiffeur qui ne les ait reçus et qui ne s'en soit pas diverti» (*ibid.*, p. 235).

6 Article anonyme paru dans *L'Intransigeant*, 20 avril 1912, p. 2.

7 Au sujet des rapports entre le manifeste marinettien et le manifeste communiste, voir Martin Puchner, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton, Princeton University Press, 2006. Pour une reconnaissance plus spécifique de la valeur symbolique du manifeste marxien, voir aussi Steven Marcus, «Marx's Masterpiece at 150», *New York Times Book Review*, 26 avril 1998, p. 39. Pour une analyse générale des modèles «anciens» du manifeste futuriste, voir Philippe De Lustrac, «Sources antiques des manifestes de Marinetti», *Ligeia*, n°s 69-70-71-72 (juillet-décembre 2006), p. 35-36. Le renvoi au modèle symboliste est, par contre, revendiqué par le même Marinetti par la voie d'un refus radical des «pères intellectuels» du passé : «Nous renions nos maîtres symbolistes, derniers amants de la lune [...]. Nous avons tout sacrifié au triomphe de cette conception futuriste de la vie. À tel point qu'aujourd'hui nous haïssons, après les avoir infiniment aimés, nos glorieux pères intellectuels : les grands génies symbolistes Edgar Poe, Baudelaire, Mallarmé et Verlaine» (Filippo Tommaso Marinetti, «Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna», dans Luciano De Maria [dir.], *Teoria e invenzione futurista*, Milan, Mondadori, 1983, p. 302-306). Je traduis.

8 «Certes, le manifeste n'est pas d'abord un genre, mais un geste, un acte : il relève prioritairement d'une pragmatique du discours, d'une lecture sociologique, d'une analyse en termes de stratégies d'intervention dans le champ de l'institution, ou, si l'on veut, d'une théorie militaire du pouvoir symbolique [...]» (Jean-Marie Gleize, «Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif», *Littérature*, n° 39 [octobre 1980], p. 12).

d'imposition et de diffusion des nouveaux projets artistiques «totaux» des avant-gardes. Il n'en demeure pas moins non plus qu'à l'époque de la publication de son manifeste à la une du *Figaro*, l'imprésario du mouvement italien est seul à lancer au ciel son appel foudroyant à la modernité, dans une Italie encore frappée par une pauvreté patente, dont la fascination tient souvent à une allure décadente et poussiéreuse de musée en plein air⁹. Cette solitude qui se veut prophétique ne va cependant pas durer: exhortation à l'adhésion, le nom du futurisme rassemblera, en quelques années, tout un troupeau d'artistes «armés» pour défendre la cause du renouveau.

On peut considérer que c'est précisément la continuité de ce nom, reconfirmé manifeste après manifeste, qui se trouve à l'origine de la longévité surprenante du mouvement italien. Pourtant, en regard des formes qui sont propres au manifeste contemporain, le cas des manifestes futuristes pourrait paraître un «mouton à cinq pattes»: si ces derniers peuvent être considérés comme un véritable idéaltype des manifestes de l'avant-garde historique, les caractéristiques d'homogénéité stylistique, de stabilité nominale et d'adresse de l'énorme corpus manifestaire produit par le futurisme ne trouvent aucun correspondant dans les développements les plus récents du genre.

Si ce numéro d'*Études littéraires* vise à mener une étude portant sur les formes les plus récentes et «singulières» des manifestes contemporains, cette intervention introductive y trouvera sa place à deux titres. D'une part, un survol panoramique des différentes étapes critiques de la définition du champ sémantique et des traits fondamentaux du manifeste comme genre sera peut-être utile pour aborder les manifestes les plus «atypiques» de l'âge contemporain. D'autre part, l'examen, à partir d'un cas «typique» comme le futurisme, de la dimension singulière (celle de chaque signature et de chaque histoire personnelle) d'un genre qui se veut par définition collectif, collectivisé et collectivisant permettra d'aborder un aspect moins connu de la production manifestaire de ce mouvement avant-gardiste italien.

Un texte, un genre: péripéties critiques du manifeste

L'histoire, désormais plus que trentenaire, des études consacrées au manifeste s'écrit à la faveur d'un genre profondément instable: en témoignent tout d'abord l'étymologie latine et l'évolution rocambolesque connue au fil des siècles par le sens et les usages du terme «manifeste». Passé d'une acception commerciale — «état

9 Le thème de l'Italie prise comme «terre des morts» parcourt, à travers d'innombrables variations, toute la littérature française des «Grands Tours» du XIX^e siècle: de Madame de Staël qui, en 1807, dans *Corinne ou L'Italie*, définissait Rome comme une «patrie des sépulcres», en passant par Alphonse de Lamartine qui, en 1825, dans *Dernier chant du pèlerinage d'Harold*, décrivait les Italiens comme l'«ombre d'un peuple» et l'Italie comme un «monument écroulé», jusqu'à Félicité Robert de Lamennais qui, en 1833, scellait une formule — celle de l'Italie comme «terre des morts» — reprise encore, au seuil du XX^e siècle, par Anatole France. La photographie de l'époque contribue aussi à cette image fascinante et paresseuse de l'Italie. À ce sujet, voir Philippe Saunier, Françoise Heilbrun, Ulrich Pohlmann et al., *Voir l'Italie et mourir. Photographie et peinture dans l'Italie du XIX^e siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Musée D'Orsay/Skira-Flammarion, 2009.

détaillé de la cargaison¹⁰ — pour être appliqué presque exclusivement, ensuite, au champ politique institutionnel — «déclaration que font les Princes par un écrit public des intentions qu'ils ont en commençant quelque guerre¹¹» —, le mot désignera, plus tard, l'expression qu'exercent des sujets ou des groupes de pression non institutionnels dans le champ politique¹², pour être identifié à un «texte de crise» au siècle de la Révolution française¹³, et finalement trouver, au début du XIX^e, puis au XX^e siècle¹⁴, une place cruciale dans l'histoire des mouvements littéraires et artistiques d'avant-garde.

L'instabilité constitutionnelle du genre trouve une confirmation ultérieure dans l'ample éventail de définitions formulées pour essayer de fixer les traits caractéristiques qui permettraient, ou pas, de définir un texte comme un manifeste; cela, sans jamais oublier que si le manifeste est un objet d'étude affectant sa propre théorie¹⁵, comme l'affirme Alice Kaplan, tout choix de corpus de textes établi pour analyser ce genre entraînera alors une fluctuation définitionnelle¹⁶.

On s'accorde souvent pour dire que les études manifestaires débutent en 1980, avec «Introduction à l'analyse des manifestes¹⁷» de Claude Abastado. En effet, ce texte rassemble *in nuce* la plupart des questions qui ont par la suite fait

-
- 10 «Manifeste», dans Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, F. Vieweg, 1888, t. 5, p. 149.
 - 11 «Manifeste», dans Antoine Furetière, *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, (non paginé.)
 - 12 Par exemple, dans *A Declaration Sent to the King of France and Spayne from the Catholics or Rebels in Ireland*, texte anonyme daté du 24 avril 1642, cité par Luca Somigli, *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915*, Toronto/Buffalo/Londres, University of Toronto Press, 2003, p. 92.
 - 13 Le «Manifeste de Brunswick», 1792; le «Manifeste des plébéiens» de Gracchus Babeuf, lancé en 1795 (dans *Le Tribun du peuple*, vol. IV, n° 35, 9 frimaire); le «Manifeste des enragés», prononcé devant les députés de la Convention nationale par Jacques Roux le 25 juin 1793, entre autres.
 - 14 Nous citons, à titre d'exemple, *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVI^e siècle* de Sainte-Beuve (1828), mais aussi la préface au drame *Cromwell*, rédigé en 1827 par Victor Hugo (Victor Hugo, *Cromwell*, Paris, Ambroise Dupont et cie, 1828, p. 3-53).
 - 15 «As objects of study, manifestoes and pamphlets affect their own theories» (Alice Kaplan, «Recent Theoretical Work with Pamphlets and Manifestoes», *L'Esprit créateur*, vol. XXIII, n° 4 [hiver 1983], p. 75).
 - 16 Définie par Jean-Marie Schaeffer en tant que phénomène de production et de réception textuelle, la notion de dynamique générique peut être utile pour mieux comprendre ce sujet. Voir Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 79-82.
 - 17 Claude Abastado, «Introduction à l'analyse des manifestes», *Littérature*, n° 39 (octobre 1980), p. 6.

l'objet d'approfondissements tour à tour génériques¹⁸ ou monographiques¹⁹; des interrogations que l'on pourrait regrouper dans un ensemble de notions, qui sont en même temps des outils d'interprétation et des questionnements ouverts: savoir/pouvoir/désir, utopie/programme, légitimation/pouvoir, identité/inauguration, inscription discursive/production de différence et d'écart, crise/intervention.

Parti d'une définition du terme et de l'examen des notions qui sont rattachées à ce champ conceptuel, Abastado est le premier à admettre le caractère foncièrement opaque et l'ancrage contextuel prioritaire d'un genre décrit comme protéiforme:

Le manifeste, donc, c'est Protée — changeant, multiforme, insaisissable. [...] Les manifestes, où s'expriment des tensions idéologiques, des relations polémiques, des luttes pour la conquête du pouvoir symbolique, ne seraient-ils pas le lieu sémiotique où on peut lire la pragmatique d'une société²⁰?

L'analyse de ses figures rhétoriques et de ses formes discursives ne fait que reconfirmer la double nature du manifeste, texte modelé par des visées stratégiques et, en même temps, geste. Jean-Marie Gleize et Marcel Burger le soulignent bien, le premier lorsqu'il décrit le manifeste comme un acte relevant prioritairement d'une pragmatique du discours²¹; le deuxième lorsqu'il associe chaque texte manifestaire à une activité qui vise à changer un état du monde²². L'auteur souligne en cela le rôle crucial joué par la vocation promotionnelle du genre: «Les manifestes fondent l'existence d'un groupe qu'ils légitiment. Et puis, ils entretiennent l'indécidabilité définitionnelle de leur "nouveau"»²³.

Plusieurs taxinomies hypothétiques ont été élaborées par la suite, pour essayer de répondre à ces difficultés d'attribution générique du manifeste: si, par exemple, Jeanne Demers et Line Mc Murray parlent de «manifestes d'opposition» et «d'imposition», de «manifestes centraux» ou «périphériques», de «manifestes

18 Voir Marcel Burger, *Les Manifestes: paroles de combat. De Marx à Breton*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2002; Lise Dumasy et Chantal Massol (dir.), *Pamphlet, utopie, manifeste XIX^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 11; Richard Lefebvre, «La rhétorique du manifeste: Karl Marx, François-Noël Babeuf, Jean-François Varlet», thèse de doctorat en littérature comparée, Montréal, Université de Montréal, 2003. Sur la question du genre, voir Hubert van den Berg et Ralf Grüttemeier (dir.), *Manifeste: Intentionalität*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998; Stevens Russell, «Manifestoes: A Study in Genre», thèse de doctorat en langue, rhétorique et composition, Rhode Island, University of Rhode Island, 2003.

19 Voir Luca Somigli, *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915*, op. cit.; Harriett Watts (dir.), *The History of Dada: Dada and the Press*, New Haven, G. K. Hall, 2004; Janet Lyon, *Manifestoes: Provocations of the Modern*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1999.

20 Claude Abastado, «Introduction à l'analyse des manifestes», art. cit., p. 5.

21 Voir la note 8 du présent article.

22 «Le manifeste est un texte. Il constitue comme tel la trace d'une action: rédiger et lancer un manifeste. Cette action est manifestaire du fait de s'inscrire dans le cadre d'une activité qui vise à changer un état du monde pour pallier des dysfonctionnements sociaux [...]. L'activité manifestaire définit donc *in ultimo* le manifeste comme texte manifestaire» (Marcel Burger, *Les Manifestes: paroles de combat. De Marx à Breton*, op. cit., p. 61-62).

23 *Ibid.*, p. 198.

extraordinaires» ou «du quotidien²⁴», Giovanni Lista élabore, pour les manifestes futuristes, une partition heuristique, organisée selon une division thématique doublée d'une articulation «générique» souple différenciant «manifestes», «manifestes techniques» et «proclamations²⁵».

Il n'en reste pas moins que cette oscillation définitionnelle ne cesse de se manifester de manière patente dans toutes les anthologies consacrées au genre, tout d'abord dans celle de Mary Ann Caws, dont les choix d'attribution du statut de «manifeste» ne sont pas toujours à l'abri du doute.

En effet, comme l'affirme Anna Boschetti, souvent les chercheurs qui ont voulu formuler une définition transhistorique du genre «se sont en fait fondés sur l'image que ces groupes ont proposée d'eux-mêmes. C'est ainsi que les discours savants finissent par transformer en une catégorie de classification la mythographie progressivement forgée par les artistes et par les «hommes doubles» [...]»²⁶.» Force est de constater que la circularité méthodologique soulignée par Kaplan se rend particulièrement évidente dans le cas d'un texte qui peut s'avérer — dans sa prétendue transparence textuelle — opaque.

La taxinomie proposée par Milton A. Cohen pour classer les groupes modernistes actifs entre 1910 et 1914 paraît néanmoins intéressante à plusieurs titres pour analyser le cas futuriste : elle s'appuie sur une hypothèse qui prend en compte l'action de chaque groupe dans l'arène publique, mais aussi la dynamique interne de chacune de ces communautés et ses raisons d'exister. En ordre décroissant de structuration par rapport à trois critères — l'identité et la cohésion, la conscience des droits et des devoirs de chaque participant et l'indépendance du groupe de projets singuliers —, Cohen introduit une distinction entre «*full-fledged groups*», «*nucleus groups*», «*medium groups*», «*locale groups*», «*exhibition / concert groups*», «*performance groups*»²⁷.

Le postulat de départ de la recherche de cet auteur est que le développement des manifestes est étroitement lié à l'émergence d'une nouvelle forme de groupe artistique «militant²⁸», un pacte de solidarité mutuelle étant rendu nécessaire — et avantageux — dans un nouveau contexte social réglé par des principes d'*anomie*

24 Jeanne Demers et Line Mc Murray, *L'Enjeu du manifeste. Le manifeste en jeu*, Longueuil, Le Préambule, 1986, p. 103-113.

25 Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 12. Cette taxinomie est particulièrement adaptée à l'examen du phénomène futuriste, car elle permet de suivre les étapes de son «appropriation futuriste de l'univers».

26 Anna Boschetti, *La Poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

27 Milton A. Cohen, *Movement, Manifesto, Melee: The Modernist Group, 1910-1914*, Oxford, Lexington Books, 2004, p. 34-41.

28 «*The group structure intensified modernist innovation by enabling otherwise isolated artists to develop aesthetic ideas collectively [...], and, most important, to dare to present their innovative art to a hostile, yet potentially curious public*» (*ibid.*, p. 29-33).

et de concurrence et faisant de l'originalité et de la visibilité des paramètres de légitimation aussi bien que des barèmes de succès²⁹.

Dans une perspective de ce type, la forme du groupe relèverait avant tout d'une valeur identitaire, liée à la production d'un programme qui serait un outil d'expression et d'imposition au public, mais aussi une norme à laquelle chaque adhérent serait appelé à se soumettre. L'accord ouvrant sur la signature collective du manifeste pourrait, de ce point de vue, être interprété comme une sorte de contrat auquel chaque participant, persuadé que sa voix y trouverait une plus ample résonance, s'assujettirait par un geste volontaire. À partir de ce présupposé, le discours manifestaire ne pourrait-il pas être perçu comme le produit d'une «fabrique du manifeste», à savoir d'une dynamique d'ajustements et de compromis internes, oblitérée par la nature assertive et collectivisante du genre, puis officialisée par l'acte de la signature? C'est ce que nous essayerons de voir à partir du cas qui, de prime abord, s'y prête le moins: le futurisme.

Le futurisme: un groupe, un nom

Si le futurisme est souvent considéré comme le premier spécimen de la soi-disant «machine de l'avant-garde», c'est aussi parce que ce mouvement italien est l'exemple le plus flagrant de ce que Cohen définit comme un «*full-fledged group*»: sa stabilité identitaire et sa longévité atypique permettent en effet de considérer le futurisme comme un idéaltype pour l'étude du genre manifestaire à l'heure des avant-gardes historiques.

L'existence d'un centre directionnel unique — la *Direzione del movimento futurista*, sise au 61, *Corso Venezia* à Milan, puis, après le déménagement de Marinetti, à Rome —; l'uniformité paratextuelle de tous les manifestes et pamphlets, de la typographie des titres jusqu'aux formalités de signature; la continuité de la production manifestaire ayant eu cours pendant plus de vingt ans, tout le long d'un projet commun d'appropriation futuriste de l'univers: ce ne sont là que quelques-uns des éléments qui font la spécificité d'un mouvement dont l'aménagement discursif face à l'opinion publique et face à l'histoire ne cesse de répercuter ses effets. Ce n'est pas un hasard si la légitimité d'un déploiement du mouvement en premier et deuxième futurismes est encore débattue aujourd'hui. En effet, insouciant du temps qui passe, Marinetti continuera de défendre et de clamer la nouveauté supposée

29 Ce thème a été amplement abordé par plusieurs chercheurs, de Pierre Bourdieu (Pierre Bourdieu, «L'institutionnalisation de l'anomie», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n^{os} 19-20 [juin 1987], p. 6-19) à Nathalie Heinich (Nathalie Heinich, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 50-62), en passant par Rosalind Krauss (Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 35).

qui concrétise la nouvelle posture d'autogestion publique des avant-gardes: lancée comme une arme dans l'espace public, l'appellation du futurisme est appelée à gérer la dynamique d'appropriation et de légitimation symbolique de chaque collectif face à la société et aux concurrents du champ artistique, mais aussi à régler la dynamique interne de chaque groupe et son inscription dans un plus ample récit de l'histoire.

Si El Lissitzky et Hans Arp consacrent aux «ismes» de l'art un livre entier³⁴ et si Theodor W. Adorno prend la peine d'en souligner la centralité³⁵, les nombreuses polémiques qui traversent l'histoire des différents mouvements ne font que reconformer l'importance que l'on attache à une appropriation «légitime» de chacun de ces «ismes».

Le futurisme: une singularité collective orchestrée

Cependant, la longévité du nom «futurisme» ne pourrait-elle pas être vue comme le produit, ostensible et «commercialisé», d'une recherche d'uniformité des volontés singulières soigneusement orchestrée? Cette uniformité ne serait-elle pas faite de compromis singuliers, qui ne cesseraient de fonctionner comme des écrans opaques, au cœur même d'une langue qui se veut «acte» et incarnation d'une métaphore de transparence et d'efficacité totale? Voici que la question de la singularité des manifestes futuristes, sitôt sortie par la porte, rentre par la fenêtre.

Poussée à ses extrêmes conséquences, cette idée suggérerait que le manifeste — acte de régulation du débat public et du récit de l'histoire — puisse aussi agir comme geste d'aménagement biographique des acteurs du mouvement et de ce dernier dans son ensemble. Cette hypothèse trouve une première confirmation dans le fait que Marinetti, qui aimait se définir comme un «maître de l'art d'écrire les manifestes³⁶», a joué un rôle crucial quant à l'aspect des manifestes futuristes tels que nous les connaissons, et cela, tout au long de l'histoire du mouvement: les interventions de l'auteur vont des corrections apportées aux textes au choix des titres en passant par la sélection des auteurs et des signataires de chaque manifeste³⁷ et par la détermination d'une mise en page immédiatement reconnaissable.

34 El Lissitzky et Hans Arp, *Die Kunstismen / Les Ismes de l'art / The Isms of Art / Kunstismus. 1914-1924*, Erlenbach-Zurich/Munich/Leipzig, Eugen Rentsch, 1925.

35 «[Q]ue probablement aucun événement artistique important ne s'est jamais produit sans volonté consciente n'arrive à la conscience que dans les «ismes» tant combattus» (Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 41).

36 «Un art de faire les manifestes, que je possède» (lettre de Filippo Tommaso Marinetti à Gino Severini, datant du 15 septembre au 1^{er} octobre 1913, reproduite dans Maria Drudi Gambillo et Teresa Fiori [dir.], *Archivi del futurismo*, Rome, De Luca, 1958, vol. I, p. 294). Je traduis.

37 Umberto Boccioni écrit à Gino Severini en 1910: «Cher Gino, je t'écris pour te demander *en secret* (!) qui, à ton avis, peut encore signer notre manifeste parmi ceux dont les noms suivent la signature de Tominetti dans la lettre à Marinetti. *Nous* avons une complète confiance en ton jugement, mais il faut que je te prévienne que les signatures doivent être celles de jeunes absolument convaincus de ce qu'affirme le manifeste. L'adhésion doit être complète et sans entraves mentales» (lettre d'Umberto Boccioni à Gino Severini, datant de 1910 [après août], reproduite dans *ibid.*, p. 231). Je traduis.

L'aval de Marinetti est en effet la condition *sine qua non* pour qu'un manifeste puisse être lancé à titre officiel par la Direction du mouvement. Les exemples à ce propos ne manquent pas : le manifeste d'Aldo Palazzeschi «L'Antidolore», jugé trop *passatista* et modifié pour devenir «Il Controdolore»³⁸ ; le «Manifeste futuriste à Montmartre» d'Aimé-Félix Mac Del Marle, transformé en «Contre Montmartre»³⁹ ; le «Discours aux Romains» de Giovanni Papini, intitulé dans sa version finale «Contre Rome et contre Benedetto Croce»⁴⁰.

La correspondance de Marinetti avec les membres du futurisme éclaire les fonctions que l'imprésario du mouvement italien attribuait à la forme linguistique du manifeste et, par-là, les règles qu'il imposait pour sa rédaction. Il écrit, par exemple, à Henry Maassen, à propos de son *Appel aux futuristes belges*, qui ne sera jamais lancé en raison de la mort prématurée du poète belge :

Ce qui est essentiel dans un manifeste, c'est l'accusation *précise*, l'insulte bien *définie*. [...] Il faudrait à mon avis, avec un laconisme foudroyant et une crudité absolue de termes, attaquer sans emphase ce qui étouffe, écrase et pourrit le mouvement littéraire et artistique en Belgique ; dénoncer les *académies* pédantes, les *camorras* des expositions, la *ladrerie des éditeurs* [...]. Tout cela en précisant les accusations par quelques détails ou anecdotes et des *noms* surtout. Il faut donc de la violence et de la *précision* ; le tout très courageusement [...]⁴¹.

Et à Gino Severini, au sujet de son manifeste «Peinture de la lumière, de la profondeur, du dynamisme», resté longtemps inédit et jamais publié comme manifeste du mouvement :

J'ai lu avec beaucoup d'attention ton manuscrit qui contient des choses très intéressantes. Toutefois je dois te dire qu'il n'a rien d'un *manifeste*. Tout d'abord, le titre ne convient absolument pas, car trop générique et déjà trop présent dans les titres d'autres manifestes. Ensuite, il faut que tu élimines toute la partie où tu cites le *merde* et le *rose* d'Apollinaire, car il est absolument contraire à la nature de nos manifestes de faire l'éloge d'un manifeste dans un autre [...]. Publier ce texte comme ça voudrait dire faire paraître un magnifique article, non pas un manifeste. Je te conseille donc de le réviser et de le retravailler — en

38 Aldo Palazzeschi, «Manifeste futuriste de la contredolore». Le manifeste est lancé par la Direction du mouvement futuriste le 29 décembre 1913, puis publié dans le numéro 2 de la revue *Lacerba* le 15 janvier 1914. Il est aussi reproduit dans Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations, op. cit.*, p. 353-356.

39 Aimé-Félix Mac Del Marle, «Manifeste futuriste à Montmartre» (Paris, 10 juillet 1913). Le texte est édité par Del Marle à Paris, puis publié dans *Paris-Journal* le 13 juillet 1913 et dans le numéro 16 de *Lacerba* le 15 août 1913. Il est aussi reproduit dans Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations, op. cit.*, p. 119-121.

40 Giovanni Papini, «Contre Rome et contre Benedetto Croce». Ce discours prononcé par Papini lors de la rencontre futuriste au Théâtre Costanzi de Rome le 21 février 1913, est ensuite diffusé, en tant que manifeste, par la Direction du mouvement futuriste le 21 février 1913, puis publié dans le numéro 5 de *Lacerba* le 1^{er} mai 1913 sous le titre «Discours de Rome». Il est aussi reproduit dans Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations, op. cit.*, p. 114-119.

41 Lettre de Filippo Tommaso Marinetti à Henry Maassen, datant de la fin de l'année 1909, reproduite dans *ibid.*, p. 18-19.

éliminant toutes les redites, en renforçant et en synthétisant tous les éléments de nouveauté — sous forme de *Manifeste* [...]»⁴².

À son tour, Francesco Balilla Pratella se souvient d'avoir découvert avec surprise «certaines affirmations polémiques et publicitaires» que Marinetti avait «ajoutées de sa propre autorité et au dernier moment» à son «Manifeste de la musique futuriste»⁴³, appliquant trois critères fondamentaux du style manifestaire futuriste que l'imprésario du futurisme avait formulé dans le but précis de déclencher la polémique et de forcer l'intérêt du public :

Le premier est polémique et ouvertement sensationnel ; le deuxième est théorique ; le troisième individualiste [...]. Du premier critère découlent l'absence de scrupules, la violence verbale, l'insolence sans respect, les exagérations et l'absolutisme des affirmations, le tout élu en style, le style futuriste polémique. Du reste cela faisait déjà partie du programme tactique marinettien⁴⁴.

Marinetti ne s'accorde pas seulement le droit d'élire le bon moment⁴⁵ pour lancer un manifeste, en raison d'un talent publicitaire que tous les futuristes lui reconnaissent, il choisit aussi ceux à qui attribuer chaque chapitre de la réforme futuriste de l'univers : le manifeste de l'architecture de Boccioni restera ainsi inédit⁴⁶, pour faire place à celui de Sant'Elia, à son tour écrit «à quatre mains»⁴⁷.

De ce point de vue, la gestion des noms individuels, concrétisée par la mise en page des signatures, paraît un point particulièrement intéressant à approfondir : les manifestes s'ouvrent typiquement sur une première signature collective, «Futurisme», affirmée dans le titre. Ils se concluent par une ou plusieurs signatures, où souvent le nom de l'auteur se confond avec les noms des autres signataires, parfois cités à titre de représentants des différents groupes d'action futuristes. Tout en bas de la page,

42 Lettre de Filippo Tommaso Marinetti à Gino Severini, datant du 15 septembre au 1^{er} octobre 1913, reproduite dans Maria Drudi Gambillo et Teresa Fiori (dir.), *Archivi del futurismo*, vol. I, *op. cit.*, p. 294. Je traduis.

43 Le manifeste est lancé en guise de pamphlet de la rédaction de *Poesia* le 11 mars 1911, puis comme manifeste de la Direction du mouvement futuriste.

44 Francesco Balilla Pratella, *Autobiografia*, Milan, Pan, 1971, p. 101-103. Je traduis.

45 Marinetti retarde, par exemple, la publication d'un manifeste de Severini sous prétexte qu'actuellement, toute la presse est pleine (plus de cent coupures) de l'annonce d'un petit concert de *bruiteurs* tenu chez moi. Il ne faut donc rien précipiter. Ce serait absurde. En se cumulant, les manifestes se détruisent réciproquement. » (lettre de Filippo Tommaso Marinetti à Gino Severini, datant de septembre-octobre 1913, reproduite dans Maria Drudi Gambillo et Teresa Fiori [dir.], *Archivi del futurismo* : vol. I, *op. cit.*, p. 295). Je traduis.

46 Le manifeste «Architecture futuriste», écrit par Boccioni entre la fin de 1913 et 1914, présente d'amples convergences thématiques avec de Sant'Elia. Cependant, il restera inédit jusqu'en 1971. Voir Zeno Birolli, *Umberto Boccioni. Gli scritti editi e inediti*, Milan, Feltrinelli, 1971, vol. II, p. 36-40.

47 Le «Manifeste de l'architecture» de Sant'Elia est lancé par la Direction du mouvement futuriste le 11 juillet 1914, puis publié dans le numéro 5 de *Lacerba* le 1^{er} août 1914. Marinetti parle de sa rédaction dans «Antonio Sant'Elia e il suo celebre manifesto» (Filippo Tommaso Marinetti, «Antonio Sant'Elia e il suo celebre manifesto», dans Filippo Tommaso Marinetti et Antonio Sant'Elia, *Mostra futurista architetto Sant'Elia e 22 pittori futuristi*, catalogue de l'exposition de la galerie Pesaro, Milan, Bestetti e Tumminelli, 1930, p. 11).

la marque récurrente *Direzione del movimento futurista* («Direction du mouvement futuriste») officialise la publication du texte. Le «Manifeste technique de la peinture futuriste» rédigé par Boccioni en avril 1910, par exemple, se termine ainsi :

Pittore Umberto Boccioni (Milano)
Pittore Carlo Dalmazzo Carrà (Milano)
Pittore Luigi Russolo (Milano)
Pittore Giacomo Balla (Roma)
Pittore Gino Severini (Parigi)
Milano, 11 aprile 1910
DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA:
*Corso Venezia, 61 — Milano*⁴⁸.

Cette rythmique de textes et de signatures est à son tour périodiquement reprise par des pamphlets rassemblant les titres des manifestes déjà publiés, qui sont censés scander la «temporalité interne» de l'histoire que les futuristes s'adonnent à écrire⁴⁹.

L'apparente spontanéité collective du manifeste cache, de ce point de vue, une réflexion linguistique faisant de chaque choix stylistique et rhétorique l'instrument d'une stratégie d'intervention discursive consciente, où le «nom collectif» prime le «nom propre» de tout un chacun; comme l'écrit Marinetti à Del Marle: «Seules les idées explosives du futurisme comptent. Les futuristes peuvent même périr, parfois, en les lançant⁵⁰.»

L'importance d'une appropriation légitime du nom et le poids de la figure marinettienne au sein du groupe trouvent une confirmation dans les polémiques qui traversent l'histoire du mouvement, avant tout dans celle qui voit le groupe florentin de la revue *Lacerba* se détacher du noyau milanais, accusé de sectarisme. Le texte «Futurisme et marinettisme», publié dans le septième numéro de la revue le 14 février 1915 par Aldo Palazzeschi, Ardengo Soffici et Giovanni Papini, reprend les accusations de dogmatisme adressées par Papini à Boccioni peu de temps auparavant, à l'occasion de la soi-disant «polémique sur le cercle»:

Quand je me suis associé au futurisme, je n'imaginais pas que j'entrerais dans une église [...]. Quand je me suis affilié au futurisme, je ne croyais pas que l'un d'entre nous — toi, par exemple — avait le droit de s'élire en Père orthodoxe

48 Umberto Boccioni, «La pittura futurista. Manifesto tecnico» (11 avril 1910), dans Viviana Birolli (dir.), *Manifesti del futurismo*, Milan, Abscondita, 2008, p. 33.

49 Marinetti publie, en 1919, un premier recueil de manifestes du mouvement: *I Manifesti del futurismo*, Milan, Istituto Editoriale Italiano, 1919. Voir à ce propos Hélène Millot, «Vertus du nombre: les procédés cumulatifs dans la pratique manifestaire (1886-1920)», dans Lise Dumasy et Chantal Massol (dir.), *Pamphlet, utopie, manifeste XIX^e-XX^e siècles, op. cit.*, p. 234-235.

50 «Votre courageuse initiative futuriste démontre de manière lumineuse que le futurisme n'est pas une église ni une école, mais plutôt un grand mouvement d'énergies et d'héroïsmes intellectuels, dans lequel l'individu n'est rien, tandis que la volonté de détruire et d'innover est tout. [...] Seules les idées explosives du futurisme comptent. Les futuristes peuvent même périr, parfois, en les lançant» (lettre de Marinetti à Aimé-Félix Mac Del Marle, publiée dans le numéro 16 de *Lacerba* le 15 août 1913, puis reproduite dans Maria Drudi Gambillo et Teresa Fiori [dir.], *Archivi del futurismo*, vol. I, *op. cit.*, p. 23-26). Je traduis.

pour réprimander ceux qui sortent du droit chemin, ceux qui pensent avec leur propre tête [...]. Cher Boccioni, je ne te reconnais pas le rôle de théologien autorisé de la dogmatique futuriste [...]⁵¹.

L'idée d'une nature contractuelle de la langue collective propre au manifeste se voit attestée par le constat qu'une histoire des manifestes qui serait retracée d'un point de vue singulier semble devoir puiser ses sources dans des informations privées, tenues pour secondaires, sinon anecdotiques.

Le manifeste pourrait alors, une fois examiné sous l'angle de l'histoire de ses acteurs individuels, fonctionner comme un filtre opaque, ou du moins opacifiant. En effet, nombreux sont les éléments qui ne trouvent pas de place dans l'histoire «officielle» des manifestes futuristes aussi bien que dans la plupart des publications consacrées au mouvement⁵²: le fait que Boccioni ne partageait pas, au moins au début, les idées politiques de Marinetti⁵³; que le mythe de Sant'Elia a été bâti grâce à la gestion hagiographique de son nom mise en place par l'imprésario du futurisme⁵⁴; que Pratella a accepté les corrections marinettiennes seulement au nom de l'intérêt collectif; mais aussi les raisons pour lesquelles Balla, Carrà et beaucoup d'autres ont abandonné le mouvement.

La même opacité affecte, d'ailleurs, les équilibres économiques sous-jacents au développement du futurisme: si ce dernier sort de l'obscurité revendiquée par les porte-drapeaux de «l'art pour l'art» pour s'imposer au public et au marché, faisant de la publicité «une fête complémentaire à celle de l'art⁵⁵», le facteur monétaire — à savoir le poids du capital alloué par Marinetti au soutien de l'entreprise — est un sujet oblitéré par l'écran manifestaire, aussi bien qu'il est ignoré par une bonne partie de la critique.

51 Giovanni Papini, «Cerchi aperti», *Lacerba*, n° 6, 15 mars 1914. Je traduis. Ce texte est reproduit dans Maria Drudi Gambillo et Teresa Fiori (dir.), *Archivi del futurismo*, vol. I, *op. cit.*, p. 193-196.

52 Ce n'est pas le cas, toutefois, des anthologies de Giovanni Lista, un auteur dont les recherches approfondies sur le futurisme ont constitué une base documentaire et une source d'inspiration fondamentales durant l'élaboration de la présente étude.

53 Libero Altomare raconte que Boccioni affirmait «sympathiser avec lui [Marinetti] quant au programme, tout en maintenant en politique ses idées marxistes» (Libero Altomare, *Incontri con Marinetti e il futurismo*, Rome, Corso Editore, 1954, p. 22). Je traduis.

54 La figure d'Antonio Sant'Elia, mort prématurément au front le 10 octobre 1916 à vingt-huit ans, a été l'objet d'un traitement hagiographique orchestré en ample partie par Marinetti. Les étapes de cette construction commémorative, qui visait à rendre Sant'Elia «le champion et le prophète italien» du rationalisme international, comprennent la commémoration officielle de sa mort, organisée par Marinetti à Côme en 1930; la fondation de la revue *Sant'Elia*, dirigée par Mino Somenzi et Angiolo Mazzoni à partir de mai 1932; la rédaction de manifestes consacrés à la mémoire de l'architecte — entre autres *Ricostruire l'Italia con l'architettura futurista Sant'Elia* de Marinetti (1930) —; la production de matériaux de construction enregistrés sous le nom *Sant'Elia*; le développement d'une «ligne architecturale» inspirée par son travail aux architectes futuristes de nouvelles générations.

55 Ardengo Soffici, *Primi principi di un'estetica futurista*, Florence, Vallecchi, 1920, p. 43. Je traduis.

Du futurisme à nos jours : pourquoi faire corps ?

On aurait du mal à écrire une histoire des manifestes futuristes d'un point de vue singulier. Cette constatation, conséquence naturelle de la priorité accordée au « nous » sur le « je » dans les manifestes de l'avant-garde historique, semble aussi témoigner de la composante d'aménagement biographique que le manifeste entraîne lorsqu'il fait de chaque voix individuelle une voix collective et publique.

Si celle-ci se configure comme le fruit d'une « fabrique des manifestes », le fait d'y adhérer reste néanmoins un choix personnel et volontaire. Force est de se demander quelles raisons ont amené, à une époque désormais révolue, un nombre si consistant d'artistes à collectiviser leurs efforts en dépit d'une perte partielle de visibilité singulière. Si, comme l'affirme Abastado, le manifeste est un geste de lecture de la pragmatique d'une société, les textes manifestaires issus d'une certaine époque peuvent se prêter à un usage de type diagnostique, tout particulièrement vis-à-vis du constat de la mort de l'avant-garde. En effet, bien que le manifeste d'avant-garde puisse être considéré comme une « vieille lune⁵⁶ », la fonction discursive et légitimatrice du nom dans le champ artistique semble rester cruciale, et cela, au cœur même de cette « biographisation » de la personne (et du « personnage ») de l'artiste soulignée par Nathalie Heinich dans *Être artiste*⁵⁷. De ce point de vue, le passage du « nom du groupe » au « nom propre » est un phénomène qui mérite d'être approfondi.

Un examen comparatif à large spectre des conditions sociales, économiques et politiques d'existence de l'artiste dans la société semble ainsi nécessaire pour déceler les raisons qui ont amené à une perte de confiance de chaque « manifestant potentiel » dans le groupe comme centre de diffusion du message artistique par le langage. Peut-être une analyse de ce type conduira-t-elle à constater que le manifeste, tel qu'il a été modelé par les avant-gardes, n'est simplement plus l'instrument discursif le plus efficace pour répondre aux nombreuses fonctions — identitaire, promotionnelle, légitimatrice — qu'il était appelé à remplir. Mais peut-être permettra-t-elle aussi de retrouver un héritage du manifeste dans d'autres formes textuelles dont l'ensemble de fonctions répond aux nécessités propres au manifeste. Peut-être qu'au final, le manifeste est un objet, et un genre, inévitablement destiné à se redéfinir.

En effet, quelles sont les raisons qui rendaient avantageux le pacte collectivisant du groupe et du manifeste aux yeux des artistes de la saison des avant-gardes ? Et quelles sont les raisons qui, tout au contraire, rendent ce pacte aussi rare dans l'art de nos jours ?

Les facteurs à examiner pour mener une enquête sur les formes récentes du manifeste sont nombreux : il s'agit avant tout de la nature du message, à savoir de la présence, ou bien de l'absence, de positions de militance artistique, mais aussi du contexte d'existence « légitime » de l'artiste dans la société et des critères qui font la mesure de son succès public aussi bien que commercial. Il s'agit des fonctions attribuées par une société au langage, de l'évolution des cadres médiatiques, mais

56 Anne Larue, *L'Art qui manifeste*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 7.

57 « Anoblissement, signature, biographie : dans tous les cas, la mise au premier plan du nom propre contribue à porter l'accent sur la personne de l'auteur, et non plus seulement sur l'œuvre elle-même » (Nathalie Heinich, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, op. cit., p. 27 et 62).

aussi du rôle confié aux différents acteurs de la médiation et de la vulgarisation de l'art — des commissaires aux galeristes —, sans oublier la nature du public auquel ces gestes de médiation discursive et iconographique s'adressent.

D'autre part, une analyse comparative des manifestes produits durant et après la saison des avant-gardes doit aussi soulever des questionnements portant sur la nature spécifique du récit qui façonne toute histoire. Jean-Pierre Cometti le souligne bien lorsqu'il recadre la fin des avant-gardes dans un plus ample récit qui les aurait absorbées *a posteriori*:

Entre la fin de l'histoire qui sous-tend celle des avant-gardes et le type d'historicité dans lequel la postmodernité tend à les enfermer, il y a toute la distance qui sépare une «fin» qui aurait dû avoir valeur de «commencement» et une «fin» qui perpétue sur un mode posthistorique les épisodes qui en furent constitutifs⁵⁸.

De ce point de vue, le manifeste d'avant-garde ne pourrait-il pas être conçu, au cœur même de sa «mort» si souvent réclamée, comme l'étape d'un récit de l'histoire dont la transparence ne serait qu'apparente? En effet, si le manifeste est un acte de médiation qui se réalise entre l'artiste et la société, il est aussi un texte qui écrit son histoire et, par là, sa théorie; de ce point de vue, retracer une histoire des «imageries» et des «mythographies» liées aux différents mouvements d'avant-garde est une étape préliminaire nécessaire pour aborder l'héritage laissé par leurs manifestes au fil du temps. Pour conduire une histoire des manifestes jusqu'à nos jours, il faudra peut-être abandonner le fantôme réifié d'un genre, pour essayer de resituer le manifeste dans une analyse plus ample de l'évolution des pratiques discursives de légitimation et de mise en visibilité de l'art. Il s'agit là d'une histoire qui s'articule précisément autour du thème que le présent numéro d'*Études littéraires* se propose d'examiner, à savoir cet entrelacement touffu d'épisodes qui, au fil du temps, lie le nom collectif et le nom propre.

58 Jean-Pierre Cometti, «Que signifie la “fin des avant-gardes”?», dans Esteban Buch, Denys Riout et Philippe Roussin (dir.), *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes*, Paris, Éditions de l'EHESS (Enquête), 2011, p. 220.

Références

- ABASTADO, Claude, «Introduction à l'analyse des manifestes», *Littérature*, n° 39 (octobre 1980), p. 3-11.
- ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974.
- ALTOMARE, Libero, *Incontri con Marinetti e il futurismo*, Rome, Corso Editore, 1954.
- BIROLLI, Zeno, *Umberto Boccioni. Gli scritti editi e inediti*, Milan, Feltrinelli, 1971, vols. I et II.
- BOCCIONI, Umberto, «La peinture futurista. Manifesto tecnico», dans BIROLLI, Viviana (dir.), *Manifesti del futurismo*, Milan, Abscondita, 2008, p. 30-33.
- BOSCHETTI, Anna, *La Poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- BOULESTREAU, Nicole, «L'épreuve de la nomination dans le premier *Manifeste du surréalisme*», *Littérature*, n° 39 (octobre 1980), p. 47-53.
- BOURDIEU, Pierre, «L'institutionnalisation de l'anomie», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°s 19-20, juin 1987, p. 6-19.
- BURGER, Marcel, *Les Manifestes: paroles de combat. De Marx à Breton*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2002.
- COHEN, Milton A., *Movement, Manifesto, Melee: The Modernist Group, 1910-1914*, Oxford, Lexington Books, 2004.
- COMETTI, Jean-Pierre, «Que signifie la "fin des avant-gardes"?», dans Esteban BUCH, Denys RIOUT et Philippe ROUSSIN (dir.), *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes*, Paris, Éditions de l'EHESS (Enquête), 2011, p. 217-230.
- DEMERS, Jeanne et Line Mc MURRAY, *L'Enjeu du manifeste. Le manifeste en jeu*, Longueuil, Le Préambule, 1986.
- DRUDI GAMBILLO, Maria et Teresa FIORI (dir.), *Archivi del futurismo*, Rome, De Luca, 1958, vol. I et 1962, vol. II.
- DUMASY, Lise et Chantal MASSOL (dir.), *Pamphlet, utopie, manifeste XIX^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- FLORIAN-PARMENTIER, Ernest, *La Littérature et l'Époque. Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours*, Paris, Eugène Figuière, 1914.
- 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.
- GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, F. Vieweg, 1888, t. 5.
- HEINICH, Nathalie, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996.
- HUGO, Victor, *Cromwell*, Paris, Ambroise Dupont et cie, 1828.

- KAPLAN, Alice, «Recent Theoretical Work with Pamphlets and Manifestoes», *L'Esprit créateur*, vol. XXIII, n° 4 (hiver 1983), p. 74-82.
- KRAUSS, Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY, *L'Absolu littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- LARUE, Anne (dir.), *L'Art qui manifeste*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- LEFEBVRE, Richard, «La rhétorique du manifeste: Karl Marx, François-Noël Babeuf, Jean-François Varlet», thèse de doctorat en littérature comparée, Montréal, Université de Montréal, 2003.
- LISSITZKY, El et Hans ARP, *Die Kunstismen / Les Ismes de l'art / The Isms of Art / Kunstismus. 1914-1924*, Erlenbach-Zurich/Munich/Leipzig, Eugen Rentsch, 1925.
- LISTA, Giovanni, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.
- LISTA, Giovanni, Arturo SCHWARZ et Rosella SILIGATO (dir.), *Dada. L'arte della negazione*, catalogue d'exposition du Palazzo delle Esposizioni, Rome, De Luca, 1994.
- LUSTRAC, Philippe de, «Sources antiques des manifestes de Marinetti», *Ligeia*, n°s 69-70-71-72 (juillet-décembre 2006), p. 35-36.
- LYON, Janet, *Manifestoes: Provocations of the Modern*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1999.
- MARCUS, Steven, «Marx's Masterpiece at 150», *New York Times Book Review*, 26 avril 1998, p. 39.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, «Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna», dans Luciano DE MARI (dir.), *Teoria e invenzione futurista*, Milan, Mondadori, 1983, p. 302-306.
- , «Manifeste du futurisme», *Le Figaro*, 20 février 1909, p. 1.
- MARINETTI, Filippo Tommaso et Antonio SANT'ELIA, *Mostra futurista architetto Sant'Elia e 22 pittori futuristi*, catalogue d'exposition de la galerie Pesaro, Milan, Bestetti e Tumminelli, 1930.
- MORÉAS, Jean, «Le symbolisme», *Le Figaro*, 18 septembre 1886, p. 1.
- PERSICO, Edoardo, «Carnevale di Marinetti», dans Elena PONTIGGIA, *Edoardo Persico. Destino e modernità*, Milan, 2001, Medusa, p. 54-55.
- PESSOA, Fernando, «Marinetti, Académico», dans *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisbonne, Ática, 1944, p. 303.
- PRATELLA, Francesco Balilla, *Autobiografia*, Milan, Pan, 1971.
- PUCHNER, Martin, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton, Princeton University Press, 2006.
- RICHARD, Robert J., *The Romantic Conception of Life: Science and Philosophy in the Age of Goethe*, Chicago, Chicago University Press, 2002.
- RUSSELL, Stevens, «Manifestoes: A Study in Genre», thèse de doctorat en langue, rhétorique et composition, Rhode Island, University of Rhode Island, 2003.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin, *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVI^e siècle*, Paris, Satelet, 1828.
- SAUNIER, Philippe, Françoise HEILBRUN, Ulrich POHLMANN et al., *Voir l'Italie et mourir. Photographie et peinture dans l'Italie du XIX^e siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Musée D'Orsay/Skira-Flammarion, 2009.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

- SCHWARZ, Arturo (dir.), *Almanacco Dada: antologia letteraria-artistica, cronologia, repertorio delle riviste*, Milan, Feltrinelli, 1976.
- SOFFICI, Ardengo, *Primi principi di un'estetica futurista*, Florence, Vallecchi, 1920.
- SOMIGLI, Luca, *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915*, Toronto/Buffalo/Londres, University of Toronto Press, 2003.
- VAN DEN BERG, Hubert et Ralf GRÜTTEMEIER (dir.), *Manifeste: Intentionalität*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998.
- VÉRILHAC, Yoan, *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.
- WATTS, Harriett (dir.), *The History of Dada: Dada and the Press*, New Haven, G. K. Hall, 2004.