

**Les âges d'or du manifeste artistique et littéraire en France**  
**Étude contrastive à partir de la base de données Manart**  
**The golden era of the French artistic and literary manifesto**  
**A contrastive study relying on the Manart database**

Camille Bloomfield et Mette Tjell

Volume 44, numéro 3, automne 2013

Manifeste/s

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1025488ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1025488ar>

[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

Bloomfield, C. & Tjell, M. (2013). Les âges d'or du manifeste artistique et littéraire en France : étude contrastive à partir de la base de données Manart. *Études littéraires*, 44(3), 151–163. <https://doi.org/10.7202/1025488ar>

Résumé de l'article

Cet article propose une étude statistique de l'évolution quantitative connue par le genre manifestaire de 1886 à 2009, dans l'objectif de situer ses « âges d'or » et de vérifier ainsi les idées répandues à son sujet. Dans cette étude, qui s'appuie sur des informations tirées de Manart, une base de données recensant les manifestes artistiques et littéraires du XX<sup>e</sup> siècle, deux corpus sont mis en comparaison, constitués à partir de critères de sélection différents (critère définitoire et critère de réception). Croisant les approches et les données, une étude contrastive portant sur le manifeste nous semble être la seule qui puisse présenter des résultats solides et un tant soit peu objectifs.



# Les âges d'or du manifeste artistique et littéraire en France : étude contrastive à partir de la base de données Manart

CAMILLE BLOOMFIELD ET METTE TJELL

À l'occasion du présent numéro d'*Études littéraires*, il semblait important de donner un aperçu des premiers résultats du projet Manart, d'établir un état des lieux, provisoire, d'un travail qui se veut par définition en constante évolution. Il ne s'agit pas tant de tirer des conclusions que d'offrir un exemple des possibilités d'études offertes par la base Manart. L'une des premières questions qui se posent lorsqu'on aborde une telle ressource est celle de l'évolution quantitative du genre manifestaire au cours du siècle. Aussi avons-nous choisi de nous interroger sur la fréquence de parution des manifestes en France au XX<sup>e</sup> siècle et de vérifier par là les idées les plus répandues à ce sujet, en leur donnant ou non une assise statistique. Les résultats sont présentés ici sous la forme d'un graphique commenté. En outre, un tel graphique devrait permettre à chaque chercheur travaillant sur un manifeste publié en France de resituer ce texte dans l'histoire éditoriale du genre et d'observer si celui-ci paraît à une période de creux ou si, au contraire, il paraît en pleine période de production intensive. En d'autres termes, le tableau devrait fournir les moyens nécessaires pour mesurer le degré d'originalité, de *distinction*, d'une parution manifestaire dans son époque — et l'on sait avec Bourdieu le rôle que celle-ci joue dans l'acquisition du capital symbolique.

Pour cette étude, le choix de la France comme champ géographique s'est imposé à nous. En effet, comme c'est au sujet de ce pays qu'elle disposait du plus grand nombre de ressources, l'équipe de Manart a travaillé en priorité sur le champ français en vue de constituer un premier échantillon aussi complet et représentatif que possible — sans pour autant prétendre à l'exhaustivité. Aussi une recherche menée sur ce champ est-elle la plus susceptible d'aboutir à des résultats à la fois intéressants et fiables. Ensuite, pour déterminer une borne chronologique de départ, la date de 1900 ne se justifiant pas scientifiquement, nous avons choisi d'adopter plutôt l'année 1886, date de parution dans *Le Figaro* du «Manifeste du symbolisme» de Moréas, mais aussi de cinq textes symbolistes considérés comme des manifestes par certains critiques («L'Action restreinte» et «Crise de vers» de Mallarmé, le *Traité du verbe* de René Ghil, la «Réponse des symbolistes» de Gustave Kahn et, finalement, «La

Presse et le symbolisme» de Paul Adam) — premier «pic» de fréquence, donc, dans l'ensemble de nos données. Concernant la date de fin du corpus, nous avons dépassé d'une décade le tournant du XXI<sup>e</sup> siècle pour fixer comme borne l'année 2009, qui constitue le dernier pic de production notable de notre corpus. Ce choix a l'avantage de permettre la prise en compte de quelques manifestes importants publiés en ce début de millénaire, notamment «Pour une "littérature-monde" en français» (2007) et le manifeste du collectif Qui fait la France? (2007).

Une étude statistique des grandes époques du genre manifestaire est aussi l'occasion de mettre à l'épreuve la flexibilité de la base Manart, conçue pour accueillir des perspectives diverses sur le genre, ainsi que la validité des résultats obtenus. Pour cette raison, nous nous proposons de mener l'étude à partir de deux corpus différents, dont le premier a été constitué à partir de critères définitoires (sélection restreinte) et le deuxième, à partir de critères de réception (sélection large) — choix qui seront motivés et expliqués lors de la présentation respective des deux échantillons. Un tel procédé permettra, en conclusion, d'évaluer dans quelle mesure les résultats divergent — ou non — selon les critères que l'on choisit d'appliquer pour mener une recherche dans la base de données. En effet, seule une étude contrastive, croisant les approches et les données, nous semble pouvoir présenter, dans cette perspective, des résultats solides et un tant soit peu objectifs.

Quelques points méthodologiques sont néanmoins communs aux deux types de sélection et peuvent être commentés d'emblée. Dans un premier temps, la difficulté a consisté en la détermination d'un corpus de «manifestes en France». Qu'entend-on exactement par là? Les problèmes méthodologiques, loin d'être inintéressants, méritent d'être quelque peu détaillés, car ils mettent précisément en relief les questions que pose l'objet manifeste. Par exemple, les manifestes peuvent paraître de plusieurs façons différentes, en termes de format ou de lieu: le plus souvent, ils sont écrits et publiés, mais ils peuvent être parfois prononcés à l'occasion de conférences ou prendre la forme de performances orales qui ne sont pas toujours suivies d'une publication dans le même pays. C'est notamment le cas du «Manifeste de monsieur Antipyrine» (1916), manifeste dada qui a eu une première existence en tant que performance à Zürich, où le groupe était actif pendant la Première Guerre mondiale, avant de paraître dans la revue française *Littérature* en 1920: ce manifeste tout comme les manifestes dada d'abord prononcés et publiés en Suisse ont été retenus dans les deux corpus, considérant que, rédigés en français, leur cible était principalement la France — ce que suggère d'ailleurs l'implantation des dadaïstes à Paris peu après la fin de la guerre. La situation est un peu différente pour certains manifestes qui n'ont pas été publiés *stricto sensu* en France, mais qui se rattachent à ce pays par leur auteur: c'est ainsi qu'un manifeste d'André Breton, par exemple, publié aux États-Unis («VVV», paru en 1942), a été conservé dans la sélection large, mais non dans la sélection restreinte, puisque nous avons estimé qu'il s'adressait à un public international. S'est posée également la question de l'acception qu'on associe au territoire géographique français: devait-on prendre en compte les manifestes publiés aux Antilles, relevant d'un contexte culturel différent, mais qui sont français du point de vue administratif? Dans la sélection large, nous avons ainsi intégré les manifestes antillais, partant du principe que ces textes ont

rencontré d'abord un écho auprès de l'institution littéraire en France, tandis que, dans la sélection restreinte, ces textes ont été considérés comme relevant d'un autre contexte culturel, et n'ont pas été retenus<sup>1</sup>.

Enfin, il a fallu prendre une décision au sujet des manifestes publiés sur Internet où les sites sont internationaux par définition, ne connaissant pas de frontières nationales véritables. Comme il nous a semblé important d'intégrer dans l'étude des manifestes ce nouveau support de publication, où les textes sont susceptibles de connaître une diffusion importante, nous avons choisi de considérer les manifestes ayant un ancrage en France par leurs auteurs ou par leur lieu de production.

Après délibération, et pour de nombreux textes, la décision a été prise au cas par cas, chaque manifeste présentant des particularités propres, ce qui souligne par la même occasion les limites du systématisme de critères, pas toujours applicable à un corpus aussi hétérogène.

### **Première sélection : étude menée à partir de critères définitoires**

Pour mener notre étude sur la fréquence de parution des manifestes artistiques et littéraires en France, on cherchera tout d'abord à constituer un corpus dont les entités seront sélectionnées à partir de critères définitoires, pour aboutir ainsi à un ensemble relativement restreint et homogène. Un tel choix présuppose cependant l'existence d'une sorte d'idéaltype du manifeste, qui est loin d'aller de soi, car, dans la mesure où il proclame toujours une position nouvelle dans les arts, le manifeste est conditionné par l'état du champ artistique de l'époque de sa publication et relève en cela d'une grande variété de formes et de discours : en effet, les manifestes dada étaient déjà considérés comme des «anti-manifestes<sup>2</sup>» par rapport aux manifestes littéraires produits vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les définitions du genre, nombreuses et variées, reflètent d'ailleurs cet ordre des choses : chaque auteur d'anthologie applique

- 
- 1 Les deux approches peuvent en effet se défendre ; les manifestes du surréalisme, produits et publiés en Martinique par Aimé et Suzanne Césaire (1941 ; 1942 ; 1943), peuvent être reliés à la France par le contact de ces écrivains avec Breton. En revanche, l'ancrage français du *Manifeste du marronisme moderne* (1998) de René Louise est moins prononcé, se limitant à l'évocation du passé colonial, ce qui pourrait justifier que ce texte soit exclu du corpus d'étude. Il s'agit en effet d'une philosophie de l'esthétique pour les Caraïbes et la Guyane qui, s'inspirant du principe du métissage culturel, cherche à harmoniser des éléments de culture (contes, danses, rituels, etc.) d'origines diverses (amérindiens, africains, occidentaux, asiatiques, arabes), par des formes artistiques à la fois spécifiques et universelles.
  - 2 Voir Hubert Van den Berg, «J'écris un manifeste...», et je suis par principe contre les manifestes" (Tristan Tzara). Sur le caractère ambigu de l'(anti-) manifeste dadaïste», dans Lise Dumasy et Chantal Massol (dir.), *Pamphlet, utopie, manifeste, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 250-266. Citons aussi Marcel Burger qui étudie différents types de manifestes dans une perspective discursive dans *Les Manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton*, considérant que les manifestes d'avant-garde relèvent d'un nouveau type d'intentionnalité par rapport aux manifestes littéraires produits vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans la mesure où ce sont essentiellement des textes de rupture radicale vis-à-vis toute norme esthétique : «S'agissant d'esthétique, le manifestant dix-neuviémiste restait un artiste : poète, écrivain, peintre ou musicien. Au contraire, le manifestant d'avant-garde s'affirme d'abord comme tel, c'est-à-dire comme un opposant» (Marcel Burger, *Les Manifestes : paroles de combat. De Marx à Breton*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2002, p. 182).

ses propres critères qui permettraient de regrouper sous l'étiquette de « manifestes » des textes séparés par un laps de temps plus ou moins large<sup>3</sup>.

Dès lors, quelle définition choisir pour constituer un corpus de manifestes permettant de situer les « âges d'or » du genre? En comparant les définitions apparaissant dans les dictionnaires, on retrouve les mêmes divergences que dans les anthologies. La définition donnée par *Le Nouveau Petit Robert* — « [e]xposé théorique lançant un mouvement littéraire<sup>4</sup> » — est la plus restreinte, non seulement puisqu'elle met l'accent sur la dimension collective du manifeste, mais parce qu'elle suppose en outre que celui-ci doive inaugurer un mouvement — critère qui ne semble pas prendre en compte les nombreux manifestes de « maintien<sup>5</sup> » par lesquels les groupes confirment la position acquise. Bien plus large est la définition présentée dans le *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi) — « [d]éclaration écrite dans laquelle un artiste ou un groupe d'artistes expose une conception ou un programme artistique<sup>6</sup> » —, qui va jusqu'à atténuer la dimension collective du manifeste, pourtant considérée par d'autres comme constitutive du genre<sup>7</sup>. C'est la position intermédiaire, exprimée dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, que nous avons finalement adoptée, selon laquelle le manifeste serait un « [t]exte, [un] écrit par lequel un mouvement littéraire ou artistique expose ses intentions, ses aspirations<sup>8</sup> ». Cette définition met l'accent à la fois sur la dimension collective et programmatique des manifestes, sans

3 Par exemple, dans l'anthologie *Les Grands Manifestes littéraires* qui rassemble des manifestes du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours, l'auteure, Pascale Fautrier, applique la conception très large que se faisait Sainte-Beuve du manifeste telle que cet auteur l'a formulée dans *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVI<sup>e</sup> siècle* (1828), et qui a donné lieu à la définition suivante dans *Littré*: « Par extension, écrit, publication qui annonce de nouvelles manières de voir dans la littérature et dans les arts ». À ce sujet, voir Pascale Fautrier (dir.), *Les Grands Manifestes littéraires*, anthologie commentée et annotée par Pascale Fautrier, Paris, Gallimard, 2009. À titre de comparaison, la définition appliquée par Bonner Mitchell dans l'anthologie *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque* est plus restreinte puisque la plupart des textes reproduits dans ce livre « annonçaient, à l'époque, la formation d'une école, ou définissaient les nouvelles voies dans lesquelles allait s'engager un poète innovateur » (Bonner Mitchell [dir.], *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque*, anthologie critique établie par Bonner Mitchell, Paris, Seghers, 1966, p. 7).

4 « Manifeste », dans Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 1344.

5 Marcel Burger, *Les Manifestes: paroles de combat. De Marx à Breton*, op.cit., p. 235.

6 « Manifeste », dans *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], Analyse et traitement informatique de la langue française [http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=902443980;r=1;nat=;sol=1;].

7 Dans *La Parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Marc Angenot souligne le caractère collectif du manifeste: « Notons enfin que le manifeste (quelle que soit dans le concret la manière dont il a été composé) a toujours un groupe de signataires, que le manifeste même établit la solidarité de ceux-ci » (Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 61). Marcel Burger, auteur de *Les Manifestes: paroles de combat. De Marx à Breton* décrit les manifestes, sur le plan générique, comme des « [t]extes collectifs au sens où ils sont paraphés par plusieurs personnes ou par le porte-parole d'un groupe [...] » (Marcel Burger, *Les Manifestes: paroles de combat. De Marx à Breton*, op. cit., p. 20).

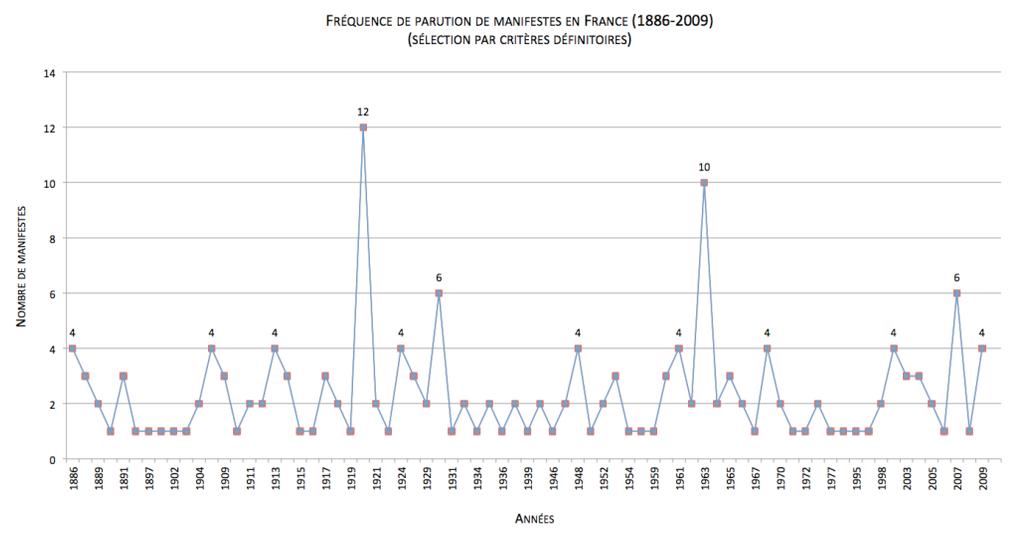
8 « Manifeste », dans *Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne], 9<sup>e</sup> édition [http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?15;s=2540209530;].

exclure le fait qu'un mouvement en publie souvent plusieurs. Elle présente aussi l'avantage de correspondre au discours qui était propre aux manifestes artistiques lors de la constitution du genre, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un choix qui, loin d'être motivé par une attitude normative, fait ressortir dans quelle mesure le manifeste est utilisé aujourd'hui dans sa forme canonique.

La définition indiquée dans le *Dictionnaire de l'Académie française* laisse une certaine marge de liberté en ce qui concerne l'ampleur à donner au terme «mouvement». En effet, ce dernier présuppose-t-il l'existence d'un «isme», ou peut-on lui associer également les collectifs d'artistes qui proclament des convictions esthétiques sous la forme d'un manifeste, mais qui ne regroupent qu'un nombre d'artistes parfois très limité? Et que faire des manifestes qui annoncent la naissance non pas d'une nouvelle voie artistique mais d'une nouvelle discipline, comme le «Manifeste des sept arts» (1923) de Ricciotto Canudo ou *Le Manifeste du chorégraphe* (1935) de Serge Lifar, tous deux signés par une seule personne (un type de manifestes qui correspond à sept entrées dans la base Manart)? On a choisi ici de donner au mouvement un sens large, en incluant dans notre corpus les textes exprimant une intention expansive explicite, que ce soit par une signature collective ou par une revendication d'ordre général, faite au nom d'une communauté d'artistes. On ne distinguera donc pas, pour ce travail, les notions de «mouvement» de celles d'«école», de «groupe», de «collectif», etc.

La définition appliquée pour cette sélection restreinte amène en effet à l'exclusion de certains textes qui se revendiquent du genre, mais qui ne correspondent pas aux critères de la collectivité. Il faudra ainsi laisser de côté les manifestes lancés par un seul artiste définissant son propre art, mais ne se réclamant d'aucun groupe, dont, par exemple, «Le Manifeste de Saint-Cloud» (1889) d'Edvard Munch, «Le Nunisme» (1916) de Pierre Albert-Birot et, plus récemment, le *Second manifeste camp* (1979) de Patrick Mauriès, *Le Principe de nudité intégrale. Manifestes* (1995) de Jean-Marie Gleize ou encore le *Manifeste de l'art charnel* (1992) d'Orlan (au total vingt-quatre entrées). Sont également exclus les manifestes artistiques qui se situent plutôt dans le domaine de la politique et dont les signataires ne partagent pas de programme esthétique, comme «Le manifeste est-il mort?, manifeste» (1923) de Louis Aragon et «Un manifeste pour protéger la liberté de l'artiste», paru dans *Politis* le jeudi 6 mars 2003 et signé par un grand nombre d'artistes.

À ces suppressions déterminées par l'application de critères définitoires s'ajoute l'exclusion d'un nombre d'entrées renvoyant à des manifestes dont la publication française n'a pu être confirmée ou dont la date de parution est incertaine. Sur les deux cent cinquante-cinq manifestes français répertoriés dans Manart le 7 mars 2013, quatre-vingt-six entrées ont été supprimées, jusqu'à ce que l'on aboutisse à un échantillon de cent soixante-neuf entrées, soit 66 % de l'ensemble des entrées qui concernent la France.



*Figure 1 : Fréquence de parution de manifestes en France (1886-2009) — Sélection par critères définitoires*  
(Source : base Manart)

En regardant ce graphique, on remarque d'abord que la première période de production manifestaire, allant de la publication du «Manifeste du symbolisme» (1886) à celle du «Manifeste du futurisme» (1909), n'est pas aussi marquée que ce à quoi on aurait pu s'attendre étant donné le grand nombre de groupes littéraires et artistiques en concurrence à cette époque, regroupements pour lesquels le manifeste représentait un moyen de distinction. Une des explications à ce phénomène est peut-être que chacun de ceux-ci, rassemblant souvent un cercle limité d'artistes, n'a publié qu'un à trois manifestes, ce qui contraste avec le nombre de manifestes lancés par le futurisme et le dadaïsme, mouvements internationaux davantage préoccupés par la communication avec le grand public. Le mouvement symboliste constitue à ce propos une exception, ayant publié neuf manifestes jusqu'à 1891 et un dixième en 1909, signé par Jean Royère.

Avec la publication du «Manifeste du futurisme» en 1909, le mouvement futuriste fait son entrée sur la scène littéraire française, mais, tandis que des centaines de manifestes sont lancés par celui-ci en Italie, seuls sept sont répertoriés pour la France dans la base Manart. Ils sont représentés dans le graphique par le pic que l'on trouve autour de 1913 (quatre entrées). Parmi eux, citons le «Manifeste de la femme futuriste» (1912) et la «Métachorie» (1914), tous les deux écrits et signés par Valentine de Saint-Point, ainsi que *L'Antitradition futuriste. Manifeste-synthèse* (1913) d'Apollinaire.

Le premier pic important dans ce graphique — et qui peut être considéré comme le premier «âge d'or» du genre — se situe autour de 1920 (douze entrées), ce qui correspond à l'époque de l'après-guerre, où le mouvement dada était le plus

actif en France. Or, c'est aussi la période où l'on voit paraître un nombre croissant de manifestes en peinture avec, par exemple, «Sur le cubisme» (1917) de Pierre Reverdy, suivi peu après du manifeste puriste *Après le cubisme* (1918), signé par Le Corbusier et Amédée Ozenfant, et du manifeste *Le Néo-plasticisme* (1920) de Piet Mondrian. En 1924, le «Manifeste Dissolution Dada» marque la fin du dadaïsme. Commence alors la période surréaliste (avec au total huit entrées dans la base Manart), dont le fameux manifeste d'André Breton est publié la même année. Celle-ci durera jusqu'à 1930.

Après une période de production manifestaire relativement faible (1931-1960), avec une moyenne d'un texte par an (pour deux par an pendant la période 1901-1930), on perçoit un pic important au début des années 1960 (dix entrées), marquant le deuxième «âge d'or» de l'histoire du genre. On peut observer ici un changement quant à la nature du «mouvement», mot qui occupe une place clef dans la définition élevée au rang de critère de sélection pour établir ce corpus. Si certains noms de groupes renvoient encore à des «ismes» — comme c'est le cas du lettrisme, du spatialisme et du nouveau réalisme, dont les manifestes correspondent à seize entrées dans la base Manart —, d'autres regroupements (onze entrées), comme le G.R.A.V. (Groupe de recherche d'art visuel), l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle), le Nouveau Roman, le collectif Change ou encore Tel Quel, privilégient un nom propre, souvent descriptif.

Pendant les décennies 1970 et 1980, peu de manifestes voient le jour, mais la situation commence à changer vers la fin des années 1990 avec un pic de quatre manifestes autour de l'an 2000, et même de six manifestes en 2007. Plusieurs des entrées, dont le «Manifeste fractaliste» (1997), le «Manifeste de l'idéoréalisme» (1999), et le «Manifeste de l'art posthume» (2004), renvoient à des textes publiés sur des sites Internet (neuf entrées au total), et d'autres encore sont diffusés dans des périodiques numériques. Internet représente en effet un nouveau support dans l'histoire du genre, d'un grand potentiel, permettant une diffusion importante des textes et offrant une certaine visibilité aux artistes. Cette technologie pose aussi de manière nouvelle la question de la dimension collective. En interrogeant les entrées dans Manart, à ce sujet, deux tendances sont repérables : plusieurs des manifestes publiés sur Internet sont produits par des collectifs d'artistes modestes se servant du genre à des fins publicitaires, tandis que d'autres suggèrent l'existence d'une communauté artistique virtuelle, et parfois internationale, dont il est difficile de juger l'ampleur et le nombre d'adhérents<sup>9</sup>. On peut cependant supposer que Manart comporte ici des lacunes étant donné l'immensité de cet espace virtuel en mouvement constant dont les sites ne sont pas toujours bien référencés. La hausse visible de la production manifestaire au cours de la dernière décennie laisse ainsi des questions ouvertes quant à l'évolution du genre, relatives tant à la fréquence de parution des manifestes

---

9 Que les manifestes servent d'unificateurs aux collectivités virtuelles ou informes semble être une tendance plus générale de l'âge contemporain, dont le texte *Esthétique relationnelle* (1998) de Nicolas Bourriaud constitue un exemple particulièrement révélateur : le commissaire y regroupe artificiellement une dizaine d'artistes dont l'expression artistique partage certains traits (voir l'article «*Esthétique relationnelle*. Réorientation du manifeste dans l'art contemporain» d'Elisabeth Spettel dans le présent numéro d'*Études littéraires*).

qu'à l'usage que l'on en fait. Pour répondre, il faut tenir compte de l'articulation de la tension entre le collectif et le singulier, qui est toujours différente — selon l'état du champ artistique, le support, la discipline et l'intention des auteurs.

### **Deuxième sélection: le manifeste défini par sa réception**

Procédons maintenant à une autre étude possible des mêmes données, et comparons les résultats obtenus. En effet, on pourrait contester la sélection précédente sous prétexte qu'elle repose sur des critères trop rigoureux et sur une définition trop précise et restrictive d'un genre qui, par essence, est en constante évolution. Rappelons, par exemple, la position adoptée par Anna Boschetti dans son article «La notion de manifeste» :

L'analyse de la notion de manifeste ne saurait s'en tenir à une approche lexicographique ni partir d'une définition. Comme le rappelle Reinhardt Koselleck dans *Futur passé*, pour la sémantique historique, un concept se distingue d'un simple mot parce qu'il résume une multiplicité de significations et d'expériences. Et, à propos des tentatives de définition, il rappelle ce propos de Nietzsche : «On ne peut définir que ce qui n'a pas d'histoire». De plus, dans les processus historiques, la chose est souvent indépendante du mot, et la perception est un facteur essentiel dans la genèse des classements des phénomènes intellectuels et sociaux, ainsi que le montrent bien des concepts employés dans l'histoire littéraire, à commencer par les notions de littérature, roman, avant-garde, intellectuels. Une histoire comparée qui adopterait des critères lexicaux restreints et prétendrait se fonder sur une «définition opératoire» ne saurait construire un corpus représentatif ni expliquer ce qu'elle enregistre<sup>10</sup>.

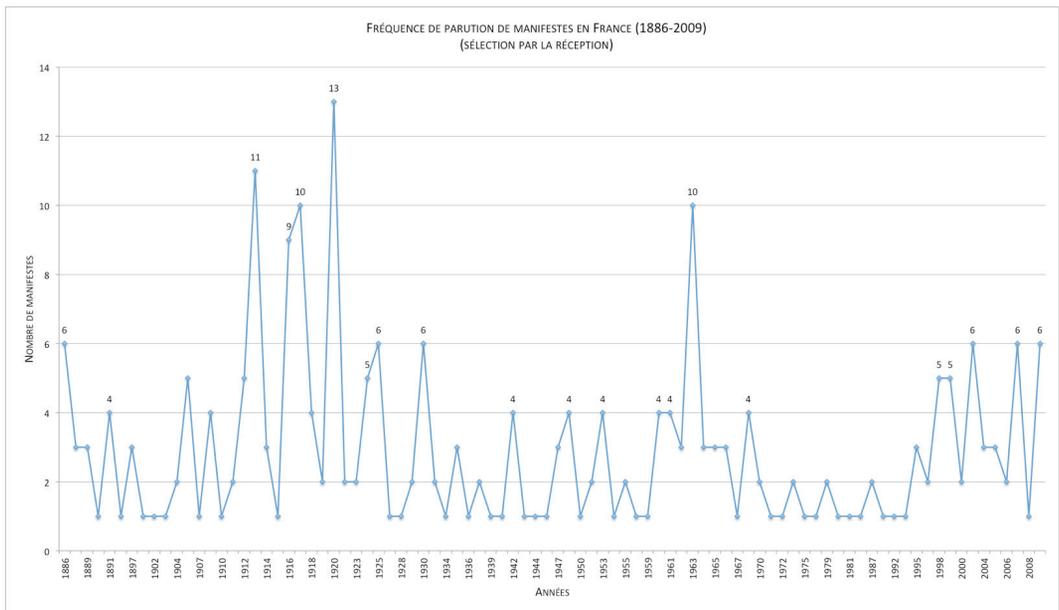
Or, dans la définition qui régissait la première sélection de données que l'on a faite, autrement dit dans la sélection restreinte, deux des critères retenus pourraient être contestés: la dimension collective, puisque certains manifestes se revendiquant comme tels sont, on l'a vu, écrits par un seul, et la dimension programmatique, puisque certains manifestes ont pour principal objectif de confirmer ou de relancer un mouvement en signalant haut et fort sa présence. Autrement dit, au vu de l'irréductible hétérogénéité du genre, il sera toujours possible de trouver suffisamment de contre-exemples pour invalider toute définition proposée. Mais surtout, on peut reprocher à la sélection précédente de mettre, dans certains cas, deux discours en opposition: celui du créateur, intitulant son texte ou son œuvre «Manifeste» et la proposant comme telle au public, et celui du critique, dont la tâche est aussi d'ordonner la pensée et de proposer des systèmes d'interprétation solides correspondant à des critères rigoureux, indépendamment d'une bien mystérieuse et désormais négligée *intentio auctoris*. Mais, alors, pourquoi donner une prééminence au discours du critique sur celui du créateur?

La seconde approche consiste donc à refaire les mêmes calculs statistiques, mais en accordant autant de poids au discours de production (celui des créateurs)

---

10 Anna Boschetti, «La notion de manifeste», *Francofonia, Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n° 59 (automne 2010), p. 13. L'auteure cite, dans cet extrait, Reinhart Koselleck, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1990 [1979], p. 102.

qu'au discours de réception (celui de la critique), soit en considérant que si un manifeste a été présenté et reçu comme tel, il a alors opéré comme tel dans l'imaginaire collectif. On prend ainsi en compte les diverses anthologies de manifestes ayant été publiées, et donc lues, peut-être, par des générations d'étudiants. C'est le cas, par exemple, de la très contestée mais aussi très utilisée anthologie de Mary Ann Caws, *Manifesto: A Century of Isms*<sup>11</sup>, dont l'acception large du manifeste englobe des textes qui, à première vue, ne correspondent aucunement aux critères des définitions recensées<sup>12</sup>. Le corpus s'en trouve alors considérablement augmenté, et l'on prend désormais en compte un ensemble de deux cent cinquante-cinq manifestes.



*Figure 2: Fréquence de parution de manifestes en France (1886-2009) — Sélection par la réception*

(Source : base Manart)

Cette courbe d'évolution présente ici des irrégularités plus grandes que celle du graphique précédent : c'est, d'une part, dû au fait que l'on traite un corpus plus important, donc que la courbe représente plus de données diverses, et d'autre part, au fait que les écarts eux-mêmes sont plus visibles, avec l'année 1920 culminant à treize manifestes, l'année 1913 à onze, et les années 1917 et 1963 à dix — tandis que dans le premier tableau, pour rappel, les deux pics les plus élevés étaient respectivement

11 Mary Ann Caws, *Manifesto: A Century of Isms*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 2001.

12 Par exemple, Mary Ann Caws inclut dans son anthologie des textes comme « Crise de vers » de Mallarmé (*Divagations*, 1887), certains calligrammes d'Apollinaire et « Hypothèse du compact » de Jacques Roubaud (*Revue de littérature générale*, n° 1 [1995], p. 289-299). Voir Mary Ann Caws, *Manifesto: A Century of Isms*, *op. cit.*, p. 24-26, 126-127 et 668.

de valeur 12 (1920) et 10 (1960). Les manifestes cités précédemment figurent, bien sûr, dans cette sélection, mais d'autres viennent « gonfler » les statistiques, comme à l'année 1913, où l'écart entre les deux sélections est de sept (on passe de quatre à onze textes recensés). Pour cette année, aux trois manifestes futuristes retenus dans la sélection restreinte et au « Manifeste des synchronistes » de Stanton Macdonald-Wright et Morgan Russell s'ajoutent, dans la sélection large, un certain nombre de textes considérés *a posteriori* comme des manifestes du simultanisme et du cubisme, notamment par Mary Ann Caws, quand bien même ils ne se revendiquent jamais explicitement comme tels. C'est le cas, entre autres, de deux entrées liées à Robert Delaunay (ses « Notes historiques sur la peinture » et « Simultanisme de l'art moderne contemporain : peinture, poésie<sup>13</sup> »), et de trois textes d'Apollinaire dont un texte théorique (*Les Peintres cubistes*) et deux calligrammes (celui en forme de cheval, « Tout terriblement », et un en forme de vase), dont on peut vraiment mettre en doute la valeur manifestaire... Autrement dit, les manifestes « ajoutés » dans la sélection large étant pour la plupart sujets à questionnement, on ne peut tirer de conclusion réellement pertinente de cet écart.

Au-delà des différences, ce sont de toute façon surtout les ressemblances qui paraissent intéressantes. En effet, la concordance des fortes périodes de production entre les deux tableaux, à quelques manifestes près, permet de confirmer la distinction, sur l'ensemble du siècle, des trois grandes époques suivantes : 1913-1920, 1960-1963, et 2003-2009. La première correspond, sans surprise, aux années où le surréalisme et Dada battent leur plein : un peu avant, pendant, et après la Première Guerre mondiale — preuve, s'il en est, que, loin de décourager les esprits créatifs, la période de tensions générée par la guerre et cette dernière elle-même forment le limon des productions « en colère », ou pour lesquelles, tout au moins, le manifeste semble le seul genre propre à accueillir des paroles d'urgence. La deuxième période correspond, de façon tout aussi attendue, au boum des fringantes *sixties* : successivement quatre (1960, 1961), trois (1962), dix (1963), et trois (1964-1966) manifestes paraissent ces années-là.

Plus étonnant est le retour de la forme manifestaire au début des années 2000, qui semble en partie lié à l'accessibilité d'Internet et à l'explosion conséquente de nouveaux espaces d'expression et de diffusion. Huit des vingt-huit textes recensés en France entre 2003 et 2009 sont en effet publiés sur Internet. Serait-on alors revenu, sans même que l'on s'en rende compte, à une ère du collectif où l'artiste et l'écrivain se rassemblent pour proclamer très haut leurs intentions, comme aux temps forts de l'avant-garde ? Cette hypothèse paraît vraisemblable, bien que l'on n'atteigne pas encore les sommets de la grande époque, les pics culminant ici plutôt autour de six et sept manifestes. Il eût été intéressant d'obtenir une courbe de tendance cohérente entre les deux tableaux : on aurait ainsi pu voir si, de manière générale, en France, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, la production de manifestes avait augmenté ou

---

13 Robert Delaunay, « Simultaneism in Contemporary Modern Art, Painting, Poetry » (1913), dans Arthur A. Cohen (dir.), *The New Art of Color. The Writings of Robert and Sonia Delaunay*, traduit par Arthur A. Cohen et Davis Shapiro, New York, Viking Press, 1978, p. 47-51, reproduit dans Mary Ann Caws, *Manifesto: A Century of Isms, op. cit.*, p. 160-163.

baissé. Si nous avons choisi de ne pas représenter ces courbes de tendance dans nos graphiques, c'est qu'elles s'opposaient sur certains points, et donc s'invalidaient mutuellement. Dans la sélection par critères définitoires (sélection restreinte), la courbe était ascendante, laissant croire que l'on publie désormais plus de manifestes qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. Dans la sélection par la réception (sélection large), elle était descendante. Ici, l'analyse contrastive a donc surtout permis de ne pas tirer de conclusions trop hâtives et faciles à partir d'un seul graphique. Pour savoir si, réellement, la fréquence de parution des manifestes augmente ou baisse au cours du siècle, il faudrait refaire le même travail de justification des critères et de description des protocoles que celui qui a été réalisé ici pour l'observation des productions annuelles, et ce serait l'objet d'un autre article.

## **Conclusion**

L'analyse contrastive de deux graphiques représentant la fréquence de production des manifestes en France entre 1886 et 2009 — chacun ayant été constitué à partir de critères propres et ayant pris en compte l'hétérogénéité de la forme manifestaire — a permis d'identifier chronologiquement deux périodes, qui étaient connues pour être des temps forts de l'histoire de l'avant-garde, ainsi qu'une troisième par rapport à laquelle on a encore peu de recul, mais dont la découverte était plus surprenante : les années 2000. De même, face aux « temps forts » sont apparus des « temps morts » similaires dans les deux études, ou en tout cas des temps où le manifeste semblait quelque peu passé de mode — comme entre 1930 et 1960, et entre 1970 et 1995.

On pourrait en conclure que, même en adoptant un critère large — celui de la réception — admettant parfois l'inclusion de textes qui ne correspondent pas à la forme canonique du manifeste, les corpus auxquels on a ici abouti embrassent tous deux les tendances principales du genre manifestaire. Sur un plan méthodologique, il apparaît clairement que le choix de ces critères doit donc se faire en fonction de l'objectif de l'étude menée, et qu'il n'existe pas de « manifeste en soi », ou de « corpus de manifestes en soi ». Si l'on s'intéresse à la dynamique du champ de l'art, une sélection large pourrait sembler préférable, permettant de saisir, par exemple, des textes de positionnement, mais qui ne sont pas produits dans le cadre d'un regroupement ; si, au contraire, on s'interroge sur la forme du manifeste, une sélection plus restreinte pourrait être intéressante, dans la mesure où elle rendrait possible une étude de l'évolution des traits distinctifs du genre. Même une définition relativement resserrée, comme celle choisie pour mener notre première étude, permet en effet une certaine flexibilité puisqu'elle tient compte d'une variété d'aspects de la dimension collective, qui, au fil de temps, semble aller dans le sens des collectivités floues ou peu définies.

Aussi pourrait-on, pour prolonger la réflexion, établir un parallèle entre l'usage des bases de données pour la recherche littéraire et l'usage de fonds d'archives ou de sources documentaires. En effet, comme les archives d'écrivains, les bases de données ne répondent jamais, finalement, qu'aux questions qu'on leur pose. Comme lorsque l'on consulte des archives, on n'utilise jamais une base de données de manière totalement objective : le fait même de chercher tel type d'information plutôt

que tel autre a des conséquences sur le processus de sélection des informations. Le caractère extrêmement systématique et scientifique du travail effectué à partir d'une base de données n'exclut donc aucunement, en définitive, l'intervention subjective du chercheur ni son appréciation des nuances et des subtilités à apporter au cas par cas, celle-ci s'exprimant par sa sensibilité et son analyse.

## Références

- «Manifeste», dans *Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne], 9<sup>e</sup> édition [http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?15;s=2540209530;:].
- «Manifeste», dans *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], Analyse et traitement informatique de la langue française [http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=902443980;r=1;nat=;sol=1;].
- «Manifeste», dans Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 1344.
- ANGENOT, Marc, *La Parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
- BOSCHETTI, Anna, «La notion de manifeste», *Francofonia, Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n° 59 (automne 2010), p. 13-19.
- 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.
- FAUTRIER, Pascale (dir.), *Les Grands Manifestes littéraires*, Paris, Gallimard, 2009.
- MITCHELL, Bonner (dir.), *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque*, Paris, Seghers, 1966.
- VAN DEN BERG, Hubert, «J'écris un manifeste..., et je suis par principe contre les manifestes» (Tristan Tzara). Sur le caractère ambigu de l'(anti-) manifeste dadaïste», dans Lise DUMASY et Chantal MASSOL (dir.), *Pamphlet, utopie, manifeste, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 250-266.