Sans collectif, que reste-t-il du manifeste ?

Sur les manifestes publiés à titre individuel dans le champ littéraire
contemporain

*Is a Manifesto Without a Group Still a Manifesto? On Manifestos Published by
Individual Writers in Contemporary French Literature*

Mette Tjell

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/4187>

DOI : 10.4000/itineraires.4187

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Référence électronique

Mette Tjell, « Sans collectif, que reste-t-il du manifeste ? », *Itinéraires* [En ligne], 2018-1 | 2018, mis en
ligne le 15 septembre 2018, consulté le 16 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/4187> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.4187>

Ce document a été généré automatiquement le 16 mai 2020.

Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas
d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Sans collectif, que reste-t-il du manifeste ?

Sur les manifestes publiés à titre individuel dans le champ littéraire contemporain

Is a Manifesto Without a Group Still a Manifesto? On Manifestos Published by Individual Writers in Contemporary French Literature

Mette Tjell

- 1 L'idée du collectif semble indissociable du manifeste qui déclare et expose le programme littéraire et artistique d'un groupe ou d'un mouvement. Même dans le cas où le manifeste est signé par un seul artiste, ce dernier se veut le plus souvent le porte-parole d'un *isme* dont il tire une partie de son autorité (Millot 2001 : 224). En plus de cet aspect pragmatique et stratégique, la dimension collective du genre vient de son association avec l'idée de révolution, acte collectif par excellence. Si celle-ci est d'abord perçue comme une *évolution* littéraire dans le « Manifeste du Symbolisme » (1886) de Moréas¹, elle devient par la suite un objectif concret dans le cadre des mouvements d'avant-garde du début du xx^e siècle – le futurisme, le dadaïsme et le surréalisme. En témoigne, par exemple, le projet d'André Breton de réunir, comme il le fait dans *Position politique du surréalisme* (1935), les mots d'ordre du projet marxiste et de celui de Rimbaud : « “Transformer le monde” a dit Marx ; “Changer la vie” a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un². » Par l'association de projets révolutionnaires politique et esthétique, ces mouvements d'avant-gardes ont connoté le genre d'un imaginaire de la révolution qui continue de séduire à notre époque.
- 2 Étant donné la relation étroite du genre avec le collectif, on peut s'étonner de voir apparaître, dans le domaine de la littérature, un type de manifestes produits hors du cadre d'un groupe ou d'un mouvement et signés à titre individuel. C'est le cas par exemple du *Manifeste en vers et en prose : poésie et publicité* de Claude Sorel (1958), du *Manifeste pour un minimum de poésie* (1987) de Jacques Meunier et du *Manifeste de la poésie vécue, avec photographies et arme invisible* (1995) d'Alain Jouffroy. Cette absence, du moins apparente, du collectif n'implique pas seulement une rupture avec les caractéristiques

du genre, mais semble aussi menacer la force révolutionnaire de ces textes, indissociable, nous semble-t-il, de l'acte de regroupement. Cette pratique pose ainsi la question de savoir quelle force peut dégager un manifeste « au singulier ». Privé de sa dimension collective, que reste-t-il du manifeste ?

Qu'en disent les statistiques ?

- 3 La base de données Manart³, qui rassemble des manifestes artistiques et littéraires publiés à partir de 1886, offre une première approche des manifestes publiés à titre individuel, grâce aux statistiques qu'il est possible d'en tirer. Le graphique présenté ci-dessous qui visualise la fréquence de ces textes et leur répartition dans le temps, a été constitué à partir d'un critère de sélection restreint du corpus, s'appuyant sur la définition du manifeste proposée dans la neuvième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*⁴. Les textes qui portent le mot « manifeste » dans le titre y sont également pris en compte, même lorsqu'ils ne correspondent pas à cette définition, dans la mesure où l'on peut considérer que le choix du titre signale l'intention de l'auteur de s'inscrire dans le genre. Une recherche dans Manart à partir de ces critères aboutit à un échantillon de 141 entrées (sur un total de 165) répertoriées en littérature pour la France⁵. Sans prétendre à l'exhaustivité, cet échantillon permet de tirer des statistiques indicatives et de faire ressortir des tendances générales dans l'évolution du manifeste.
- 4 Les manifestes littéraires produits et lancés hors cadre collectif et donc à signature unique représentent seulement 18 % du corpus (vingt-cinq entrées) et restent un phénomène assez marginal. Plus remarquable est la concentration de ce type de manifestes à partir de 1980 :

Manifestes littéraires publiés à titre individuel (1886-2014)

- 5 La fréquence de cet usage individuel du genre à l'époque contemporaine paraît plus significative encore si l'on tient compte du faible nombre de manifestes publiés entre 1980 et 2014 : pour cette période, notre échantillon contient seulement trente-deux manifestes littéraires dont dix-neuf sont publiés hors d'un groupe. Autrement dit, plus d'une entrée sur deux sont des textes diffusés à titre individuel⁶. Loin d'être des exceptions – comme c'était le cas du « Manifeste du Jammisme » (1897) de Francis Jammes et du « Manifeste du Nunisme » de Jean Albert-Birot (1916)⁷ – ces écrits contemporains semblent indiquer qu'une nouvelle dynamique dans le champ littéraire est apparue. À partir de ce constat, on peut apporter une précision à l'idée de Jean-Marie Gleize qui déclare que « l'époque des manifestes est close » et que « la posture manifestaire est devenue anachronique » (Gleize 1980 : 13), en soulignant que cela ne concerne pas tant la fin de la parution des manifestes, que celle de l'action collective dans l'art. Plusieurs études sur les manifestes contemporains soulignent d'ailleurs que

ceux-ci ne relèvent plus de l'énergie révolutionnaire qui les caractérisait à l'origine⁸ ; l'ambition de faire table rase de la tradition pour faire place à une nouvelle utopie aurait du mal à se réaliser dans le climat littéraire contemporain où les écoles et les mouvements ont été remplacés par une grande diversité de pratiques esthétiques. Ladite « fin des manifestes » va ainsi de pair avec d'autres discours « de la fin » apparus dans les années 1980 : la « fin des avant-gardes », la « fin de la modernité » ou encore la « fin des idéologies » qui ensemble décrivent l'entrée dans la société post-moderne. Plus récemment s'y est adjointe l'idée de « fin de la littérature », dans laquelle l'accent est mis sur le déclin d'une haute idée de la littérature, portée par une institution forte qui assurerait son statut et sa légitimité dans la société⁹.

- 6 Face à la quasi-absence d'action collective qu'on constate dans la littérature contemporaine, le geste de certains poètes et écrivains de publier des manifestes interroge. On peut supposer d'emblée que s'ils choisissent d'appeler leurs affirmations individuelles *manifeste* plutôt que *déclaration*, par exemple, c'est sans doute pour nourrir une position d'avant-garde dans le champ littéraire. Il n'est en effet pas anodin qu'il y ait, parmi les vingt-cinq manifestes diffusés à titre individuel, une prédominance d'écrits issus du domaine de la poésie – qui en littérature est restée un lieu privilégié pour des expérimentations avant-gardistes – avec seize entrées, tandis que neuf seulement relèvent du domaine de la prose. Parmi ces dernières, trois ont été publiées par un même auteur (Frédéric Pajak). Mais si élan d'avant-garde il y a, celui-ci ne peut pas faire l'impasse sur l'histoire inscrite dans le genre. Janet Lyon souligne notamment dans *Manifestoes: Provocations of the Modern* (1999 : 10, notre traduction) que l'acte d'« écrire un manifeste, c'est proclamer la participation, plus ou moins discursive, de quelqu'un à une histoire des luttes contre des forces oppressives. La forme doit donc être comprise comme plus que du “franc-parler” : le manifeste est un genre complexe, chargé de conventions et d'idéologie¹⁰ ». L'acte d'écrire un manifeste aujourd'hui implique de ce point de vue non seulement un geste stratégique dans l'espace littéraire contemporain, mais aussi une réflexion sur la situation politique et sociale de son époque à la lumière du passé invoqué.
- 7 À travers l'étude de cinq cas recensés dans Manart, nous mettrons à l'épreuve ces hypothèses en esquisant quelques tendances à la fois formelles et discursives qui se retrouvent dans les textes. Les exemples sont empruntés principalement au domaine de la poésie qui est proportionnellement le plus représenté¹¹ : *Le principe de nudité intégrale. Manifestes* (1995) de Jean-Marie Gleize, *Manifeste de la poésie vécue : avec photographies et armes impossibles* (1995) d'Alain Jouffroy, « Le poème de dehors » (1996), texte manifeste de Christophe Tarkos, « Manifeste pour un parti du rythme » (1999) d'Henri Meschonnic, et *Manifeste incertain* (2012) de Frédéric Pajak. Ce dernier appartient au domaine de la prose, ce qui nous permettra de dresser des parallèles entre différentes pratiques du champ littéraire.

Dans le sillage des avant-gardes

- 8 Dans plusieurs manifestes littéraires publiés à titre individuel, une place centrale est accordée à l'idée de révolution. C'est le cas du recueil de poésie *Le Principe de nudité intégrale. Manifestes* (1995) de Jean-Marie Gleize, écrivain et poète français né en 1946 qui occupe également la fonction d'éditeur au sein de la revue *Nioques* et d'une collection de poésie d'avant-garde aux Éditions Al Dante. La référence aux avant-gardes

révolutionnaires y occupe une place de premier plan, car son recueil est structuré autour des mythes et des slogans les plus représentatifs de ces mouvements : après une section de poèmes intitulée « Premier manifeste et manifestes suivants », on arrive ainsi aux sections « Tout doit disparaître » et « La poésie est faite par tous », expressions qui font référence à l'idée de *table rase* et au mot d'ordre de Lautréamont, repris par les dadaïstes et les surréalistes. L'imaginaire des avant-gardes et de la révolution pénètre jusqu'au programme poétique annoncé dans le titre, par l'image de « nudité intégrale » qui est une aspiration au vide et au silence, et qui reprend ainsi, d'une certaine manière, l'idée de la table rase :

Trancher la tête du roi était une action logique. Continuer la littérature sur le même ton. Plutôt l'hiver, froid sec, lumière froide. Oui, la phrase est une illusion, la pire des illusions. Pas de phrases. La syntaxe réduite à sa plus simple expression, enfin. Chacun respirant comme il peut dans le sanatorium naturel. La porte claquée, maintenant dehors.

Que faire de l'ennemi, sinon le détruire ? (Gleize 1980 : 21)

- 9 Au-delà de la référence aux avant-gardes révolutionnaires, c'est l'événement historique qui, à titre de métaphore, est convoqué dans cet extrait et qui devient le point de départ d'une révolution poétique. À l'instar du roi, ce sont les phrases qui, telles une vieille institution, font l'objet de la révolte et sont, elles aussi, coupées, tranchées. Cependant, si l'image de la révolution ouvre le recueil, elle est freinée dans son élan. Dans une section intitulée « Tout doit disparaître », où sont énumérés des phénomènes et des objets voués à la disparition, le mot « révolution » réapparaît, alors défini en ces termes : « Révolution. Un point ou comme un point, sans définition. La spirale est une courbe qui fait sur un plan plusieurs révolutions autour d'un point dont elle s'écarte de plus en plus » (Gleize 1980 : 112). Réduite à son acception première – celle d'un mouvement circulaire et mécanique autour d'un axe – l'évocation de la révolution chez Gleize semble dénuée de toute force de subversion, pour ne représenter que le cours naturel du monde. Se crée ainsi une tension entre le recyclage des slogans des avant-gardes qui appellent à la révolution et l'impossible avènement de cette dernière. C'est finalement sous une forme affaiblie qu'elle se réalise dans la troisième partie du livre, intitulée « La poésie est faite par tous », où sont présentés trente-neuf poètes français morts depuis plusieurs siècles. Il s'agit ici pour Gleize moins de rendre visible une production littéraire ancienne et peu connue aujourd'hui, que de montrer, comme il l'explique en quatrième de couverture, que les poètes « finissent par se ressembler. Inconnus à tête d'os. Plus nus que nus. Dans la fosse commune ». Et comme « maintenant le cimetière est propre » (*Ibid.* : 10), l'esthétique de la *nudité intégrale* peut s'y installer. Dans l'impossibilité de la révolution sociale se mettent ainsi en place les conditions d'un renouveau de la poésie qui prend la forme de l'esthétique de l'auteur.
- 10 Bien que fondues dans un recueil, les références aux manifestes d'avant-gardes chargent le texte de Gleize d'une force symbolique qui résonne dans son programme. Cette observation est aussi valable chez Christophe Tarkos (1963-2004), poète et performeur français, publié principalement aux éditions Al Dante (dans la collection « Niok » dirigée par Gleize), dont les œuvres majeures ont été rééditées à titre posthume par P.O.L en 2008. Le manifeste revient régulièrement dans sa pratique poétique. Parmi ceux qu'il a publiés – tous à titre individuel¹² – nous avons choisi de nous pencher sur « Le poème de dehors », sous-titré « de la nécessité d'une nouvelle poésie révolutionnaire qui s'appelle Les Grandes Oreilles », désigné par Tarkos comme « texte manifeste ». Ce poème qui ouvre le recueil *Oui* (1996 : 7-9) ne se distingue

pourtant pas fondamentalement des poèmes suivants qui, par leur typographie, pastichent toutes les affiches-manifeste des avant-gardes par l'alternance de lettres en caractères gras de tailles différentes :

OP OP

LE POEME DE DEHORS

[...] La révolution. Nous nous tenons debout dans la lutte révolutionnaire. Poèmes, pat pat batman. La situation pense fort. O, une onde, aller en avant, on lui envoie, en avant, une onde ronde, une série de ronds d'ondes, à la grande substance, orienté ognoné onde oignon, on envoie, les oreilles entendent tout ! Oignon, on envoie des, on va lui en envoyer des ballons, des bulles, des champignons, des boules, des pneus, on va lui balancer un ballon [...] Dehors complètement rond en avant. Parole est pâte et dehors pense. La révolution en pâte, en pâte tremblante.

Poutipous. Pat Pat, Batman !

ON ENTRE ENSEMBLE

POUR TOUJOURS

- 11 On retrouve dans ces lignes plusieurs topoï du manifeste : la révolution, et avec celle-ci la marche en avant ainsi que des onomatopées évoquant un imaginaire militaire, mais aussi l'idée de faire du poème une arme. Remarquons aussi la juxtaposition énumérative des mots qui ne sont pas reliés par le sens, mais par la répétition de certains sons rappelant la rhétorique de certains manifestes dadaïstes. Cette façon de travailler le signifiant n'est par ailleurs pas étrangère au style de Tarkos dont l'écriture implique souvent des variations autour d'une formule par jeux homophoniques, comme si le poète cherchait à détacher le mot de son ancrage dans le réel et le faire exister uniquement dans sa matérialité. La notion de « pâte-mot », qui résume la vision esthétique du poète, voire toute une « théorie de langue » (Bourassa 2013), figure d'ailleurs dans l'extrait par la répétition de « pat », imitant la mitrailleuse. Cependant, dans un tel contexte autoréférentiel, où le poète revendique un style qui le concerne seul, l'appel à la révolution est dénué de toute force utopique et d'élan vers l'avenir ; l'idée de la révolution donne au lieu un mouvement intime au texte : un moteur de l'écriture, une « onde ronde » qui fait avancer la phrase au présent de la création.
- 12 On peut penser que la référence si présente aux pratiques des avant-gardes dans les manifestes de Gleize et de Tarkos est une manière de les inscrire dans le genre historique tout en faisant l'impasse du collectif. Exprimer une conscience de l'anachronisme de ce geste semble d'autant plus nécessaire que les deux poètes font fusionner le programme et l'œuvre, réalisant ainsi l'esthétique proclamée au sein du manifeste. Mais l'évocation des avant-gardes et de la révolution sert d'abord et surtout aux deux poètes de dispositif coup de poing qui insuffle de l'énergie aux textes et rend plus percutantes leurs positions manifestaires énoncées au singulier. Les références aux avant-gardes participent en effet largement à la force esthétique des manifestes des deux poètes, au point qu'on peut parler d'une « poétique de la révolution ».
- 13 La conscience de la fin des avant-gardes et des idéaux modernistes s'exprime de manière plus explicite dans un autre manifeste contemporain publié à titre individuel, à savoir le « Manifeste pour un parti du rythme » (1999) d'Henri Meschonnic, décédé en 2009. Ce poète au long parcours non seulement en poésie mais aussi en prose, en traduction et en théorie littéraire, est l'auteur d'une œuvre qui a été amplement commentée par la critique universitaire. Dans son manifeste, publié et consultable en ligne, il s'insurge contre une pratique conformiste de la poésie qui, au lieu d'offrir un regard neuf sur le monde, tend à fixer notre esprit dans des représentations figées. Le sujet peut, selon Meschonnic, seulement se construire dans la dynamique d'une

écriture débarrassée de tout schéma de pensée préétabli ; c'est là où il retrouve le *rythme*, cette « organisation-langage du continu dont nous sommes faits » (*Ibid.*), où se donnent à lire les rapports entre langage, histoire et société. Le lien avec le rythme serait perdu dans l'ère de la postmodernité, décrite par Meschonnic comme étant prisonnière de la référence à la modernité, ou plutôt aux idées réductrices de celle-ci. La modernité ne serait pas à chercher dans l'esprit révolutionnaire des avant-gardes, mais s'incarnerait dans la poésie de Mallarmé et se caractériserait par l'idée du mot *vide*, plein seulement du sujet¹³. On peut penser que ni le manifeste de Gleize, ni celui de Tarkos, n'échappent à la critique formulée par Meschonnic, dans la mesure où ces auteurs ont recours au manifeste pour charger leur écriture d'une énergie des avant-gardes et donc les « recycler » à leur compte.

- 14 Prenant en toute logique ses distances avec les avant-gardes, Meschonnic n'y fait aucune référence dans son manifeste. « Manifeste pour un parti du rythme » n'est d'ailleurs pas à comprendre comme une tentative de fonder une esthétique, car l'idée de *rythme* est déjà ancienne dans l'œuvre de Meschonnic¹⁴. Ce n'est pas non plus, comme il l'exprime lui-même, « une leçon pour ce qu'on appelle le siècle à venir. Pas plus que le bilan académique du siècle » (*Ibid.*). Sortant du cadre traditionnel du manifeste, il semble amené à justifier le choix de ce genre en rappelant ce qu'il considère comme ses principes fondateurs :

Il y a un manifeste quand il y a de l'intolérable. Un manifeste ne peut plus tolérer. C'est pourquoi il est intolérant. Le dogmatisme mou, invisible, du signe, ne passe pas, lui, pour intolérant. Mais si tout en lui était tolérable, il n'y aurait pas besoin de manifeste. Un manifeste est l'expression d'une urgence. Quitte à passer pour incongru. S'il n'y avait pas de risque, il n'y aurait pas non plus de manifeste. Le libéralisme ne montre pas qu'il est l'absence de liberté (*Ibid.*).

- 15 En effet, avec ce texte, Meschonnic joue de sa position affirmée dans le champ poétique pour lancer un cri d'alarme. Il prolonge ainsi, en quelque sorte, l'argumentation menée dans l'essai *Célébration de la poésie* (2001) où son manifeste a été réédité et dans lequel il dresse une violente critique de la situation de la poésie en France.
- 16 La nécessité d'intervenir pour remédier à une crise dans le champ de la poésie fait certainement partie de la rhétorique des manifestes dès leurs origines. En témoigne, entre autres, le manifeste *Crise de vers* (1886) de Mallarmé qui critiquait la fixité des schémas métriques de son époque, trop rigides pour saisir l'expérience du monde inconstant, celui du XIX^e siècle¹⁵. À la différence de ce texte emblématique, cependant, le geste de dénoncer prime chez Meschonnic sur celui d'introduire une nouvelle esthétique, au point de devenir l'objectif principal du texte. Malgré son titre, le « Manifeste pour un parti du rythme » s'apparente plutôt au genre du pamphlet. Comme nous verrons dans la partie suivante, ce texte n'est pas le seul à obéir à une telle logique ; nous y évoquerons deux autres exemples qui participent plus nettement encore de cette tendance.

Manifestes en défense de la littérature

- 17 Les manifestes littéraires diffusés à titre individuel semblent s'accompagner également d'autres modifications qui touchent à la fonction principale du genre : tout aussi important que le geste de faire exister une nouvelle esthétique est désormais celui de défendre le statut de la littérature dans la société actuelle. Pour le comprendre,

regardons de plus près le *Manifeste de la poésie vécue : avec photographies et arme invisible* (1995) écrit par Alain Jouffroy, poète, critique d'art et romancier né en 1928. Rien d'étonnant à ce que ce dernier, qui a toujours été un acteur important dans le milieu d'avant-garde dans les années 1960 en France, ait eu recours au manifeste. Celui de Jouffroy prend la forme d'un essai de cent-cinquante pages auxquelles s'ajoute une bibliographie considérable, longueur qui semble indiquer que la déclaration simple d'une nouvelle esthétique ne suffit plus. Comme Meschonnic, il inclut un métadiscours sur le genre, comme pour rappeler sa visée qui aujourd'hui ne va plus de soi. Jouffroy explique : « Écrivant un manifeste, on projette une idée, qu'on juge nécessaire, sur le mur où il est plus que jamais "défendu d'afficher" ce dont on se sait le plus intimement convaincu, ce mur qui sépare chacun de tous au lieu d'être abattu par tous » (1995 : 21). L'acte provocateur annoncé par Jouffroy s'avère plutôt, cependant, une défense. Tel un révolutionnaire survivant qui persiste à voir en la poésie un espace d'action politique, il affirme que, pour continuer d'exister dans la société actuelle, elle ne peut s'envelopper d'un « immense imperméable », ni se dire autosuffisante, mais doit au contraire se confronter au monde et en dire l'expérience :

Le premier point d'ancrage qui a disparu, c'est la croyance au pouvoir de la poésie dans la vie. Si les poètes s'enferment dans le camp retranché de la poésie écrite et de son image littéraire [...], s'ils renoncent à leur rôle d'acteurs-penseurs vagabonds, imaginatifs, capables de passer d'un moyen d'expression à tous les autres, s'ils ne savent pas apparaître là où on les attend le moins [...], la poésie en sera vite réduite à une spécialité scripturale archaïque. Elle n'intéressera définitivement plus que quelques spécialistes, amateurs de « curiosités ». (Jouffroy 1995 : 23-24)

- 18 La « poésie vécue », qui s'offre comme l'élément salvateur pour la création poétique menacée, traduit la volonté d'allier vie et poésie, elle-même tout entière révolution : « La révolution telle que je la conçois commence par la poésie vécue. Mais elle mourra toujours avec elle » (Jouffroy 1995 : 147), sous-entendant que la poésie n'existe réellement que dans sa pleine participation au réel. Le plaidoyer de Jouffroy est renforcé par une multitude de références à Hugo, Verlaine, Rimbaud, Lautréamont ou encore Breton, mais également à des poètes étrangers comme Goethe, Bashô, Pessoa et Celan, dans la filiation desquels il s'inscrit au moins partiellement¹⁶. Considérées ensemble, ces références suggèrent l'existence d'une communauté virtuelle qui à la fois soutient les propos du manifeste et valorise la production poétique de l'auteur en lui conférant une dimension universelle. Cependant, si on peut parler d'une dimension collective au sujet de *Manifeste de la poésie vécue*, celle-ci réside surtout dans le fait que l'auteur entend par son message trouver un écho dans une communauté large : celle de tous les poètes et écrivains actifs dans le champ d'aujourd'hui. Il les encourage à « exercer le pouvoir de la poésie, en illuminer avec d'autres les plus petites choses, comme les grandes » (*Ibid.* : 59) pour sauver ainsi la poésie d'une mort annoncée. Un tel appel à l'adhésion s'inscrit dans la continuité de l'œuvre de Jouffroy, et tout particulièrement de l'essai *De l'individualisme révolutionnaire* de 1975, où il met en évidence le rôle des consciences individuelles et révoltées – surtout celles des écrivains et des artistes – dans l'évolution de l'histoire des idées. Or, cet esprit révolutionnaire se double désormais de celui d'un résistant qui refuse de se soumettre à la logique néolibérale dominante¹⁷ ; face à celle-ci, il met en valeur la richesse d'une production poétique qui s'étend sur des siècles et sur des aires géographiques diverses.

- 19 L'autre exemple choisi pour illustrer la volonté de défendre la littérature plutôt que de la révolutionner est le *Manifeste incertain* (2012) de Frédéric Pajak, écrivain et dessinateur suisse. S'y déploie une réflexion sur la désillusion qui a suivi la Seconde Guerre mondiale et qui aurait abouti à une perte de lien avec l'histoire. Mais c'est aussi une réflexion sur la perte de *certitudes* entraînée par l'essoufflement des grandes idéologies – ce à quoi renvoie, d'ailleurs, l'oxymore du titre. Ainsi, dans la préface de ce roman, nous pouvons lire :
- [L'Histoire] est un sentiment que la société entière doit éprouver sous peine de s'effacer. La génération de l'après-guerre a perdu le fil de l'Histoire à force de reconstruire le monde. Et c'est vrai qu'elle l'a reconstruit et qu'elle a su faire régner la paix, comme un long soupir, en oubliant les temps mauvais. Maintenant, nous vivons dans les restes de cette paix, et c'est avec ces restes que nous improvisons une société, une société qui efface les sociétés précédentes, une société sans mémoire [...]. (Pajak 2012 : 9)
- 20 Afin de participer à cette « guerre menée par un présent vidé de son passé, émietté dans un futur improbable » (Pajak 2012 : 9), Pajak a ici pour projet de remonter dans le temps, au-delà de ce tournant que constitue la guerre, où il voudrait trouver la *trace* de l'histoire. Par l'intermédiaire du personnage de Walter Benjamin, il s'interroge sur la manière de transmettre celle-ci, en demandant « pourquoi l'art de raconter des histoires est-il en train de se perdre ? » (*Ibid.* : 70). En évoquant, dans ce contexte, la possibilité du roman « constitué de textes et de dessins » (*Ibid.* : 69), *Manifeste incertain* se donne comme réponse à son projet : sa forme, entre le roman et la bande dessinée, serait, pour Pajak, le discours capable de faire revivre l'histoire effacée.
- 21 Le livre se présente cependant moins comme la proclamation d'un certain mode d'écriture que comme l'affirmation d'une résistance. Pajak nous apprend, dans la préface, qu'au fil des tentatives d'écriture, ce manifeste « n'en fini[ssai]t pas de mourir » (Pajak 2012 : 8) sous le refus répété des éditeurs qui reprochaient au projet de n'être : « pas assez commercial ». C'est au moment où Pajak introduit sa « guerre du temps qui éteint le temps » (*Ibid.* : 9) que le *Manifeste incertain* voit le jour, un geste de résistance qu'il entend inscrire dans la durée. L'auteur annonce notamment que d'autres tomes de son *Manifeste incertain* suivront, « au gré de l'incertitude » (*Ibid.* : 10) ; en 2017 a paru le sixième tome, le troisième, sorti en automne 2014, a été couronné par le prix Médicis essai.
- 22 Au-delà de leurs différences formelles, les textes de Jouffroy et de Pajak ont en commun de s'élever contre une perte d'ancrage de la littérature dans l'histoire et même dans le monde sensible, sous l'influence de nouvelles contraintes issues du système économique de la société actuelle. Leur acte manifestaire ne se joue donc pas seulement des tensions entre « centre » et « périphérie » à l'intérieur du champ littéraire ; ils ont aussi pour but de faire valoir la force éthique et esthétique de la littérature et de la poésie qui aujourd'hui jouissent d'une visibilité réduite dans l'espace médiatique et culturel. Notons à ce propos que plusieurs des manifestes abordés dans les pages précédentes ont été publiés par des maisons d'édition prestigieuses comme le Seuil (pour Gleize), Gallimard (pour Jouffroy) et Verdier (pour Meschonnic) et que leurs auteurs bénéficiaient déjà d'une certaine reconnaissance au moment de l'écriture des manifestes. Loin de chercher à occuper les marges, comme l'ont fait auparavant les avant-gardes, ils misent directement sur la valeur gratifiante de l'institution littéraire en faisant valoir la légitimité qu'ils ont acquise auprès de celle-ci pour faire entendre leur voix. Le manifeste de Tarkos se distingue de cette logique, car il est paru chez Al

Dante, une maison d'édition qui publie volontiers les écrits expérimentaux et avant-gardistes des poètes en voie d'affirmation. On peut ici dresser un parallèle avec ce que souligne François Noudelmann dans *Avant-garde et modernité* (2000 : 5) : « Revendiquer une avant-garde en l'an 2000, relèverait assurément d'un combat d'arrière-garde. Nous l'avons sagement compris depuis plusieurs décennies, les avant-gardes sont mortes¹⁸. » Si aujourd'hui aussi le mot *arrière-garde* semble anachronique, dans la mesure où l'art, dans l'ère post-moderne, ne peut plus s'évaluer sur un rapport entre l'ancien et le moderne¹⁹, cette formule pourrait néanmoins retrouver du sens dans ce nouveau contexte. À en juger par les exemples étudiés, mener un « combat d'arrière-garde » ne signifierait ni revendiquer un style considéré comme classique ou conservateur, ni imiter les avant-gardes, mais se positionner en résistant aux diverses évolutions ayant mené à une perte de statut de la littérature dans la société. Une telle prise de position exprimée dans certains des manifestes compense en quelque sorte l'absence du collectif : plutôt que de constituer un acte de regroupement autour d'une nouvelle esthétique, les auteurs se donnent comme les derniers défenseurs d'une archive littéraire commune et collective.

Singularisation et esthétisation du manifeste littéraire

- 23 Arrivés au terme de ce panorama des manifestes contemporains et individuels, revenons à la question posée au début de notre réflexion en essayant de faire la synthèse des tendances dégagées : sans collectif, que reste-t-il du manifeste ? Nous avons vu que les cinq textes ici étudiés proclament ou exposent plus ou moins clairement un programme d'écriture – celui de la « nudité intégrale », de la « pâte-mots », du « rythme », de la « poésie vécue » ou encore le « roman dessiné » – et remplissent de ce point de vue les attentes liées au genre. Or, comme ces manifestes n'expriment plus l'intention de fonder un groupe, le programme s'accompagne nécessairement des caractéristiques nouvelles à la fois au niveau de la forme et du discours. Dans les textes de Gleize et de Tarkos, nous avons repéré le brouillage des frontières entre le programme et sa mise en œuvre, qui illustre le choix artistique individuel et qui fait de l'œuvre un acte-manifeste. On semble ici assister à une *poétisation* ou *esthétisation* du manifeste, tendance dans laquelle s'inscrit également la prose du *Manifeste incertain* de Pajak.
- 24 Cette esthétisation trouve un écho particulier chez Gleize et Tarkos qui jouent sur la référence aux avant-gardes historiques pour reprendre à leur compte l'imaginaire révolutionnaire. La référence semble en effet moins relever d'une contrainte, comme le suggère Meschonnic dans son manifeste, que d'un dispositif coup de poing pour insuffler de la vigueur aux textes et signaler une recherche poétique d'avant-garde. Par la nature intransitive de ces poèmes, la révolution évoquée n'est plus le mouvement subversif orienté vers un avenir radieux, mais un moteur dans le présent de l'écriture, un point d'ancrage.
- 25 Tous les cas évoqués ici ne participent cependant pas de cette esthétisation ; deux manifestes occupent un statut de métatexte à l'œuvre des auteurs sous la forme d'article (Meschonnic) ou d'essai (Jouffroy). Ces deux textes accordent une place plus modeste au programme esthétique proposé pour privilégier la dénonciation d'une crise qui menace le champ de la poésie. Quant au livre de Pajak, il relève d'une logique semblable, mais a une portée plus large, puisque l'auteur s'engage dans une réflexion

qui concerne le rapport de notre société à l'histoire. Au-delà du positionnement individuel, nous pouvons constater qu'aucun des textes de Meschonnic, de Jouffroy et de Pajak ne cherche à subvertir le rôle ou la définition de la littérature, mais ils cherchent plutôt à la défendre. Ils relèvent d'une logique qui, selon Noudelmann prévaut également dans la littérature contemporaine en général : « Après le contemporain tiré vers le futur, voici le contemporain qui se nimbe de passé. Il donnait sa confiance en l'illimité, s'imaginant son avance sur plusieurs générations, il témoigne aujourd'hui de la précarité du monde et de la nécessité de sa préservation » (2010 : 60). Cette incertitude, apparue dans les années 1980, se traduit en littérature, selon Viart (2012b : 92-98), par un réinvestissement de l'histoire, par exemple à travers la réactivation des genres passés, voire leur réécriture. Cependant, loin de clore l'œuvre sur elle-même, cette autoréflexivité est aujourd'hui largement orientée vers la réalité référentielle, car utilisée comme un outil pour réfléchir sur son époque à la lumière du passé.

- 26 Si ces remarques nous ont éloignée quelque peu du genre du manifeste, elles nous aident en revanche à situer les textes étudiés par rapport à une production littéraire contemporaine plus vaste dont ils partagent les préoccupations. Il semble possible de conclure que la pérennité du manifeste dépend de la prise en compte de ces nouvelles formes singularisantes du genre, d'autant plus qu'ils sont proportionnellement nombreux (rappelons qu'en littérature ils représentent aujourd'hui plus d'un manifeste littéraire sur deux). Il n'y a là rien de contradictoire, si l'on considère le manifeste comme un outil dont les écrivains se servent pour s'insérer dans l'espace littéraire et qui par conséquent doit être adapté aux conditions économiques, sociales et historiques de leur époque. On pourrait même, comme le propose Audrey Ziane dans un article sur les manifestes de Georg Baselitz – lancés eux aussi à titre individuel – envisager cette évolution comme un retour à l'usage premier du genre. Ziane se réfère ici à la définition du manifeste donnée par le dictionnaire universel d'Antoine Furetière de 1690 :

Le manifeste à l'ère de la singularité renoue avant tout avec cette acception première du mot, celle de la manifestation de la parole d'un individu, s'exprimant au singulier, en son nom propre. Ainsi, chez Baselitz, plus qu'une parole inaugurale, le manifeste est peut-être un retour à cette tradition, illustrant cette autre définition impliquant que le manifeste « est une déclaration que font les Princes par un écrit public ». (Ziane 2014 : 77)

- 27 Si l'hypothèse peut être contestée, dans la mesure où la définition de Furetière date d'une époque où le genre n'était pas encore entré dans le domaine de l'esthétique, elle présente l'intérêt de nous rappeler que les discours collectifs en art sont, en réalité, le propre d'une période assez limitée dans le temps. Même si les manifestes ont continué à paraître tout au long du ^{xx}e siècle, les écrits des groupes d'artistes étaient particulièrement nombreux entre 1886 et 1963²⁰. Par ailleurs, certains manifestes au singulier, dont nous avons vu quelques exemples, ont été publiés dans des maisons d'édition reconnues et sont ainsi, d'une certaine façon, issus des « princes » de l'institution. Ces discours légitimants ne sont pas pour autant des gestes souverains et sereins, comme la définition de Furetière le laisse entendre, mais plutôt des gestes de résistance dans une société où la littérature perd du terrain. De ce point de vue, il semble que les poètes et les écrivains contemporains qui se servent de l'imaginaire des avant-gardes forment également, et paradoxalement, une sorte d'arrière-garde dont l'une des missions est de perpétuer l'écriture littéraire et poétique dans un avenir

incertain. Dans la société d'aujourd'hui, le manifeste, qu'il soit lancé par un poète singulier ou par un groupe, semble en effet définitivement avoir perdu sa force de subversion et fonctionne, désormais, comme le signe d'une histoire littéraire forte de sa dynamique de ruptures et de renouvellements passés.

BIBLIOGRAPHIE

- Bloomfield, Camille et Tjell, Mette, 2013, « Les âges d'or du manifeste artistique et littéraire en France : étude contrastive à partir de la base de données Manart », *Études littéraires*, vol. 44, n° 3, p. 151-163.
- Bourassa, Lucie, 2013, « “Il n’y a pas de mots” et “Ma langue est pleine de mots” : Continu et articulations dans la théorie du langage de Christophe Tarkos », *Études françaises*, vol. 49, n° 3, p. 143-166.
- Gleize, Jean-Marie, 1980, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, n° 39, p. 12-16.
- Gleize, Jean-Marie, 1995, *Le Principe de nudité intégrale. Manifestes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie ».
- Jouffroy, Alain, 1975, *De l'individualisme révolutionnaire*, Paris, Union générale d'éditions.
- Jouffroy, Alain, 1995, *Manifeste de la poésie vécue : avec photographies et arme invisible*, Paris, Gallimard.
- Larue, Anne (dir.), 2008, *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 43, « L'Art qui manifeste ».
- Lyon, Janet, 1999, *Manifestoes: Provocations of the Modern*, Ithaca, New York, Cornell University Press.
- Mallarmé, Stéphane, 1998, *Œuvres complètes*, t. II, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard.
- Marx, William (dir.), 2004, *Les arrières-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, PUF.
- Meschonnic, Henri, 1982, *Critique du rythme*, Lagrasse, Éditions Verdier.
- Meschonnic, Henri, 1988, *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard.
- Meschonnic, Henri, 1999, « Manifeste pour un parti du rythme », [En ligne], *berlol.net*, 2 novembre 1999, <http://www.berlol.net/mescho2.htm>, consulté le 12 août 2018.
- Millot, Hélène, 2001, « Vertus du nombre : les procédés cumulatifs dans la pratique manifestaire (1886-1920) », dans L. Dumasy et C. Massol (dir.), *Pamphlet, utopie, manifeste XIX^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, p. 223-235.
- Mitchell, Bonner, 1966, *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque (1886-1914)*, Paris, Seghers.
- Noudelmann, François, 2000, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours Littéraires ».

- Noudelmann, François, 2010, « Quel contemporain ? », dans L. Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, p. 59-75.
- Pajak, Frédéric, 2012, *Manifeste incertain*, t. I, Lausanne, Éditions Noir sur Blanc.
- Sivan, Jacques, 2003, *Machine-manifeste*, Paris, Leo Scheer.
- Tarkos, Christophe, 1996, « Le poème de dehors », *Oui*, Marseille, Éd. Al Dante, coll. « Niok ».
- Tarkos, Christophe, 1999, *Signe = Manifeste*, Paris, P.O.L.
- Tarkos, Christophe, 2000, « Manifeste chou », *Ma Langue*, Romainville, Al Dante.
- Tjell, Mette, 2015, *Le Manifeste littéraire revisité. Explorations fictionnelles du genre dans la littérature française contemporaine*, thèse de doctorat en sciences du littéraire, EHESS et University of Gothenburg.
- Vattimo, Gianni, 1987, *La fin de la modernité : nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, trad. C. Alunni, Paris, Seuil.
- Viart, Dominique, 2012a, « Les menaces de Cassandra et le présent de la littérature. Arguments et enjeux des discours de la fin », dans L. Demanze et D. Viart (dir.), *Fins de la littérature. Esthétiques et discours de la fin*, t. I, Paris, Armand Colin, p. 9-33.
- Viart, Dominique, 2012b, « Historicité de la littérature contemporaine », dans L. Demanze et D. Viart (dir.), *Fins de la littérature. Historicité de la littérature contemporaine*, t. II, Paris, Armand Colin, coll. « recherches », p. 85-101.
- Vitali, Ilaria (dir.), 2010, *Francofonia* n° 59, « Les Manifestes littéraires au tournant du XXI^e siècle ».
- Ziane, Audrey, 2014, « Les manifestes de Georg Baselitz, 1961-1994 : intimité, altérité, et exposition (hors) de soi », *Études littéraires*, vol. 44, n° 3, p. 61-81.

NOTES

1. Le « Manifeste du Symbolisme » commence notamment par ces lignes : « Comme tous les arts, la littérature évolue : évolution cyclique avec des retours strictement déterminés et qui se compliquent des diverses modifications apportées par la marche des temps et les bouleversements des milieux. Il serait superflu de faire observer que chaque nouvelle phase évolutive de l'art correspond exactement à la décrépitude sénile, à l'inéluctable fin de l'école immédiatement antérieure. » Voir par exemple Mitchell (1966 : 27).
2. La formule constitue aussi la conclusion d'un discours tenu par Breton au Congrès pour la défense de la culture en 1935.
3. Pour une présentation de la base de données Manart, voir l'introduction de ce numéro.
4. « 2. Texte, écrit, par lequel un mouvement littéraire ou artistique expose ses intentions, ses aspirations. »
5. Parmi ces entrées figurent un certain nombre de manifestes interdisciplinaires, englobant la littérature, la peinture ainsi que d'autres formes d'art, qui étaient particulièrement fréquents à l'époque des avant-gardes historiques.
6. Signalons cependant qu'au moins deux manifestes littéraires importants ont été lancés par des groupes au cours des dernières années : « Pour une littérature-monde en français » (2007), signé par quarante-quatre écrivains, et *Qui fait la France ?* (2007) signé par un collectif de jeunes écrivains issus de banlieues françaises. Si ces textes, à première vue, semblent s'inscrire dans une logique manifestaire traditionnelle, on remarque que la dimension collective y est altérée : malgré leur signature collective, ni « Pour une littérature-monde en français » ni *Qui fait la*

France ? ne sont des actes d'écrivains réunis autour d'une esthétique commune, mais une collaboration éphémère qui, nous semble-t-il, relève d'abord d'une recherche de visibilité ainsi que d'une tentative d'attirer l'attention sur une question d'ordre politique et culturel.

7. Ces textes figurent tous les deux dans le graphique.

8. Plusieurs numéros thématiques de revues ont mis en évidence le ton moins péremptoire des manifestes contemporains et la tendance à faire du manifeste une performance artistique. Citons « L'Art qui manifeste », *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 43, sous la direction d'Anne Larue (2008) ; et « Les Manifestes littéraires au tournant du XXI^e siècle », *Études littéraires*, vol. 44, n° 3, sous la direction de Ilaria Vitali (2010).

9. Voir par exemple l'article « Les menaces de Cassandra et le présent de la littérature. Arguments et enjeux des discours de la fin » de Dominique Viart (2012a). Parmi les essais et ouvrages critiques qui traitent la question de la fin de la littérature, citons aussi *Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle* (Paris, Minuit, 2005) de William Marx, *Contre Saint-Proust ou la fin de la Littérature* (Paris, Belin, 2006) de Dominique Maingueneau, *La Littérature en péril* (Paris, Flammarion, 2007) de Tzvetan Todorov, *Désenchantement de la littérature* (Paris, Gallimard, 2007) de Richard Millet et, plus récemment, l'ouvrage collectif *La Fin de la Littérature* en deux tomes, dirigé par Laurent Demanze et Dominique Viart.

10. Version originale : « To write a manifesto is to announce one's participation, however discursive, in a history of struggle against oppressive forces. The form must be understood therefore as more than "plain talk": the manifesto is a complex, convention-laden, ideologically inflected genre » (Lyon 1999 : 10).

11. Les manifestes « au singulier » publiés dans le domaine de la prose sont, quant à eux, assez diversifiés, allant des textes manifestes d'auteurs peu reconnus à des romans ayant emprunté la forme ou le discours du genre. Dégager les enjeux de ces « romans manifestaires » demande cependant une analyse complexe avec la prise en compte de plusieurs niveaux d'argumentation. Pour une étude de ce type de textes, nous renvoyons le lecteur à notre thèse de doctorat, *Le Manifeste littéraire revisité. Explorations fictionnelles du genre dans la littérature française contemporaine* (Tjell 2015).

12. Citons de ce poète le recueil *Signe =. Manifeste* (1999) et le poème « Manifeste chou » qui introduit le recueil *Ma Langue* (2000).

13. Dans *Modernité, modernité*, Meschonnic définit la modernité comme un temps sans référent fixe : « La modernité telle que je l'entends – dégagée des mythes de la rupture et du nouveau et de sa confusion avec les avant-gardes – est une trans-historicité, un indicateur de subjectivité. Sa force est de ne pas être liée à un référent fixe. D'être un *mot vide*, plein seulement de sujet. Le post-moderne a un référent, le moderne. Et plus il se veut ahistorique, plus il est enchaîné » (1988 : 227).

14. Meschonnic a développé sa pensée sur le *rythme* dans les années 1970, à travers des essais en cinq tomes édités aux éditions Gallimard, ensuite dans l'ouvrage majeur *Critique du rythme* (1982).

15. La crise des vers est chez Mallarmé associée à la crise révolutionnaire à la fin du XVIII^e siècle et même à la mort de tout un paradigme, comme le montrent ces lignes : « La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale [...] : on assiste, comme finale d'un siècle, pas ainsi que ce fut dans le dernier, à des bouleversements ; mais, hors de la place publique, à une inquiétude du voile dans le temple avec des plis significatifs et un peu sa déchirure » (Mallarmé 1998 : 204-205).

16. Le procédé de mise en place d'une collectivité virtuelle se retrouve d'ailleurs dans *Machine-manifeste* (2003) du poète français Jacques Sivan. Ce texte est constitué d'essais poétiques sur la pratique d'écriture de poètes et d'écrivains aussi divers qu'Ovide, Rimbaud, Ponge et Joyce, parmi d'autres. Chez chacun des écrivains, Sivan fait ressortir une réflexion sur des sujets associés à la machine ou à la mécanique des corps ou des objets, construisant une filiation. Au-delà de la signature individuelle du manifeste, Sivan crée ainsi l'illusion d'une fraternité spirituelle et illusoire à laquelle il se joint.

17. Pour l'illustrer, citons le passage suivant du texte de Jouffroy (1995 : 21) : « Écrivant ce manifeste, j'expose les enjeux qui se trament dans l'obscurité d'une idéologie (néolibérale) qui ne dit pas son nom (capitaliste) mais dispose d'une technologie de communication mondiale toute-puissante. J'écris ce manifeste pour exorciser tous les malentendus que cette obscurité entretient. »

18. Dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Les arrières-gardes au xx^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, William Marx (2004 : 12-14) met en évidence l'ambiguïté qui entoure la notion d'arrière-garde. Dans la mesure où les artistes d'avant-garde inscrivent généralement leur œuvre dans la filiation d'une tradition pour mieux la transgresser, leur position implique en elle-même une dimension d'arrière-garde.

19. Selon le philosophe Gianni Vattimo (1987 : 12), la postmodernité ne relève pas « de la énième mode "moderne", d'un énième dépassement qui attendrait sa légitimation du seul fait d'être plus à jour, plus nouveau et donc plus autorisé qu'une vision de l'histoire comme progrès : tout cela caractérisant très précisément les mécanismes de légitimation propres à la modernité ».

20. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre article co-écrit avec Camille Bloomfield, « Les âges d'or du manifeste artistique et littéraire en France : étude contrastive à partir de la base de données Manart » (*Études littéraires*, vol. 44, n° 3, 2013).

RÉSUMÉS

L'article s'intéresse à un type de manifeste littéraire qui s'écarte de la forme collective caractéristique du genre, car publié hors du cadre d'un groupe et à titre individuel. Une étude statistique s'appuyant sur la base de données Manart montre que ces écrits sont devenus proportionnellement plus fréquents en littérature à partir de 1980, représentant aujourd'hui plus d'un manifeste sur deux. À partir de l'analyse de cinq cas publiés en France depuis 1990 – par les poètes Jean-Marie Gleize, Alain Jouffroy, Henri Meschonnic, Christophe Tarkos et l'écrivain-dessinateur Frédéric Pajak – l'article cherche à dégager les implications formelles et discursives relatives à la reprise d'un genre considéré comme historique. Il fait ainsi ressortir une tendance à l'esthétisation du manifeste qui fusionne programme et œuvre, et qui transforme la rhétorique avant-gardiste en dispositif coup de poing. Imprégnés par la référence aux avant-gardes et à l'absence du collectif, ces manifestes contemporains semblent avoir un objectif modifié : ils relèvent désormais moins d'un geste de subversion révolutionnaire que d'un acte de résistance, puisqu'ils sont les signes d'une histoire littéraire à défendre dans la société actuelle.

The article focuses on a type of literary manifesto published individually and outside the context of a group, thus differing from its original collective form. A statistical study based on the Manart database shows that these texts have become proportionately more common since the 1980s, representing today more than fifty percent of the literary manifestoes in France. The aim of the paper is to identify the formal and discursive implications related to the use of a genre considered as historic. The study of five cases—published by the poets Jean-Marie Gleize, Alain Jouffroy, Henri Meschonnic and Christophe Tarkos, and by the writer-cartoonist Frederic Pajak—indicates a tendency to fuse the literary work and the esthetical program, but also to make use of the rhetoric of the avant-garde in order to energize the texts. Together with the absence of collective dimension, even the intention of the literary manifestos seems altered: they are now

less a gesture of revolutionary subversion than an act of resistance, since these voices are making present a literary history to defend in today's society.

INDEX

Keywords : literary manifesto, contemporary poetry, avant-garde, revolution, singularity

Mots-clés : manifeste littéraire, poésie contemporaine, avant-garde, révolution, singularité

AUTEUR

METTE TJELL

Université de Göteborg (Suède)