Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1995)

Heft: 4

Artikel: Le maniérisme : problèmes de définition, problèmes de périodisation

Autor: Golay, Nicole

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870474

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LE MANIÉRISME : PROBLÈMES DE DÉFINITION, PROBLÈMES DE PÉRIODISATION

Phénomène largement analysé et commenté dès le milieu du XXe siècle, le maniérisme concerne tous les domaines de l'art et de la représentation, en particulier les arts plastiques et la littérature. Comme aucun manifeste, aucune prise de position théorique des artistes n'en présente les règles ou les principes, un nombre important de travaux provenant des différentes branches des sciences humaines se sont attachés à en élaborer une définition. La dénomination, à force d'intégrer des notions nouvelles, a perdu sa pertinence immédiate et seul un parcours à travers les différentes étapes du discours critique, semble à même de redonner un sens à l'appellation «maniériste».

Le maniérisme est la dernière période artistique (re)découverte, analysée et commentée au XXe siècle, dans le sillage des travaux sur le baroque. Après plus de trois siècles de mépris ou d'ignorance, le maniérisme connaît, à partir des années 50, une vogue singulière. La critique voit alors du maniérisme partout, chez les Grands Rhétoriqueurs comme chez Montaigne, chez Sponde, Ronsard ou d'Aubigné, qualifié ailleurs de baroque, tandis que, hors du domaine français, Ausone, Le Tasse et Cervantès subissent par le biais du maniérisme un improbable rapprochement. Force est de constater qu'il n'existe aucun consensus sur la définition formelle du maniérisme, pas plus qu'il n'en existe sur ses limites historiques et l'étiquette «maniériste», si largement dispensée, en arrive à perdre toute pertinence. Il m'a alors semblé utile de reprendre le discours critique sur le maniérisme dans sa diachronie et ce sont les quelques étapes importantes de ce parcours qui constitue une phénoménologie de la réception digne d'intérêt, que je vais tenter de restituer.

Le malentendu initial à propos du maniérisme est en partie d'ordre terminologique : en effet, comme le relèvent John Shearman[1], et Claude-Gilbert Dubois[2], ce -isme final laisse supposer qu'il s'agit d'un mouvement isolable, qui aurait un manifeste, une direc-

1. John SHEARMAN, *Mannerism*, London : Penguin Books, 1967.
2. Claude-Gilbert DUBOIS, *Le Maniérisme*, Paris : PUF, 1979.

tion consciente et des prises de position claires qui le distingueraient de ce qui précède. Or, dans le domaine littéraire français, il n'en est rien. Alors même qu'il y eut chez les artistes de la première Renaissance une conscience aiguë de la nouveauté des temps, il n'y a aucune prise de position explicitement maniériste chez les écrivains ou les théoriciens de la seconde moitié du XVIe siècle.

Le maniérisme pose d'autre part à la critique littéraire un problème méthodologique spécifique, celui qui consiste à appliquer à la littérature des critères relatifs aux arts visuels. Cette démarche, indépendamment des résultats diversement acceptables qu'elle fournit, postule un discours général sur les signes qui privilégie les correspondances entre les divers domaines artistiques, conformément en cela à la pensée renaissante qui est animée par une constante recherche d'analogies entre tous les domaines de l'art et de la nature. Au XVIe siècle, les divers domaines artistiques entretiennent des relations de proximité très étroites et les frontières entre les catégories de l'art sont perméables. La poésie lyrique est encore liée à la musique parfois dans sa conception même, et, à travers la doctrine de l'*ut pictura poesis*, une correspondance profonde est établie entre le monde des formes et celui des idées, entre la peinture et la littérature. Cette spécificité de la littérature renaissante autorise, exige même une approche critique de type transdisciplinaire, pour autant qu'elle réponde aux critères d'acceptabilité proposés par Fernand Hallyn dans un article sur l'interdisciplinarité[3] et qu'il définit lapidairement de la manière suivante : correspondance, cohérence, efficience.

Le terme maniérisme appartient en effet à l'origine au vocabulaire des arts visuels. Vasari a le premier utilisé le terme *maniera* dans ses *Vies*[4] pour observer les modifications de style de Cimabue à Michel-Ange. Chez Vasari, *maniera* désigne le style personnel de chaque artiste, sans tonalité dépréciative. C'est au XVIIe siècle avec Bellori que la nuance péjorative apparaîtra. La *maniera* devient le vice qui a détruit la belle peinture entre Raphaël et Rubens[5]. L'anathème est jeté, qui influencera la récep-

---

3. Fernand HALLYN, «"Ut Pictura poesis": la correspondance dans les études interdisciplinaires», in *Les Méthodes du discours critique dans les études seiziémistes: actes du colloque de la S. F. D. S*, éd. G. Matthieu-Castellani, Paris : Sté d'édition d'enseignement supérieur, 1987.

4. Giorgio VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. et éd. A. Chastel, Paris : Berger-Levrault, 1981-1989.

5. Giovanni Pietro BELLORI, *Le Vite de'pittori, scultori e architetti moderni*, Torino : G. Einaudi, 1976, p. 31-32.

tion de cette peinture pendant plus de deux siècles jusqu'à Wölfflin y compris.

On doit toutefois à Bellori une intuition éclairée, celle d'isoler la production picturale italienne entre 1520 et 1600, soit entre la mort de Raphaël et le début du baroque. Qui sont alors ces destructeurs de belle peinture ? Des peintres aussi notables que le Parmesan, Bronzino, Rosso, Pontormo, Salviati, ou Le Greco. La rupture que représente leur peinture par rapport à celle de leurs prédécesseurs immédiats sera abondamment commentée et analysée par les historiens de l'art et c'est de ces œuvres que va partir toute réflexion sur le maniérisme, qui s'étendra dans un second temps à tous les domaines de l'art, la littérature y compris.

Où la nouveauté se situe-t-elle dans cette peinture ? Ces artistes continuent à peindre à la manière des grands maîtres, à la manière de Raphaël ou de Michel-Ange, mais ils subvertissent certains éléments de la représentation. Les transformations les plus évidentes concernent le corps humain, sa forme et ses proportions. Les formes anatomiques équilibrées dont Léonard s'était acharné à établir les proportions selon des règles mathématiques se brisent, se courbent, s'allongent. Un idéal nouveau, qui s'en prend aux règles rigides des classiques s'impose, celui de la figure serpentine en forme de S, dont les mouvements et les proportions sont irrationnels. Les madones posent toujours en majesté, mais leur cou s'allonge étrangement, et l'enfant Jésus paraît désarticulé dans leurs mains aux doigts trop longs[6]. Une autre caractéristique est la visibilité de la ligne. Comme chez Michel-Ange, le dessin reste primordial. Toutefois dans les œuvres maniéristes, les figures se détachent violemment et parfois de manière presque irréelle, hyperréelle pourrait-on dire, du fond. On songe aux portraits du Bronzino, qui exploite le contraste entre les teintes livides du visage et les couleurs sombres du fond. La troisième caractéristique est l'emploi des couleurs. Elles sont inattendues, la lumière est artificielle ou rare, contribuant à donner aux personnages un aspect pétrifié. Marcel Raymond relève que l'on disait du Greco qu'il se réfugiait dans la pénombre avant de peindre car, prétendait-il, la lumière naturelle tuait sa lumière intérieure[7].

---

6. On reconnaîtra *La Madone au long cou* du Parmesan, qui se trouve aux Offices à Florence.

7. Marcel RAYMOND, *La Poésie française et le maniérisme 1546-1610 (?)*, Genève : Droz et Paris : Minard, 1971, p. 21

Cet art est donc fortement intellectuel et subjectif. Il marque surtout une rupture de première importance dans l'histoire de la représentation européenne en cessant volontairement pour la première fois de se baser sur l'imitation de la nature. Le renoncement au principe aristotélicien de la *mimésis* au profit d'une *imitatio* subvertie par la fantaisie de l'artiste, son *dessin intérieur* consacre la subjectivité de l'art et la liberté des créateurs. Du XVIIe siècle à la fin du XIXe, «l'absence de l'élément nature dans l'œuvre d'art fut la cause principale de la condamnation du maniérisme[8]». Considéré comme un art décadent, desséché et aux antipodes de la perfection formelle des œuvres de Raphaël ou de Michel-Ange, il était l'objet d'un mépris universel.

Dans les années 20, la critique allemande post-wölfflinienne s'est soudain penchée avec un grand intérêt sur cette période et plusieurs travaux ont proposé des hypothèses de lecture intéressantes. Pour Arnold Hauser, l'intérêt que la critique germanique a porté au maniérisme entre les années 20 et 33 s'explique par l'émergence de l'expressionnisme allemand et des mouvements d'avant-garde qui consacrent la rupture avec le naturalisme dominant. Pour lui, une réévaluation du maniérisme n'a été possible que grâce au choc engendré par l'art moderne. Certains commentateurs n'hésitent d'ailleurs pas à voir dans le maniérisme, à travers l'illusionnisme réaliste que produit l'assemblage des éléments de la représentation, le signe très avant-coureur du surréalisme.

Des études importantes s'intéressent au maniérisme en insistant sur le rôle accordé à l'imaginaire et à la subjectivité. Panofsky en 24 consacre un chapitre d'*Idea* au maniérisme[9]. Il relève que les maniéristes en s'affranchissant des contraintes de la mimesis problématisent le rapport entre le sujet et l'objet. Grâce au dessin intérieur, ce sont les formes spirituelles des choses qu'ils représentent. Friedlaender[10] en 25 s'intéresse à une définition formelle du maniérisme qu'il oppose au classicisme selon le système d'op-

---

8. Lionello VENTURI, *Le Seizième siècle de Léonard au Greco*, Genève : Skira, 1956, p. 229.

9. Erwin PANOFSKY, *Idea*, trad. H. Joly, Paris : Gallimard, 1983 (pour la trad. française).

10. Walther FRIEDLAENDER, «Die Entstehung des Antiklassischen Stiles in der Italianisches Malerei um 1520», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLVI, 1925. Traduit sous le titre : *Mannerism and Antimannerism in Italian Painting*, New York : Columbia University Press, 1957.

positions que Wölfflin avait mis en place pour opposer classicisme et baroque. S'inspirant des analyses allemandes, les études sur le maniérisme connaissent une importance croissante en Europe, notamment en Italie.

A partir de ces diverses définitions, le champ de la critique va se diviser en deux catégories très distinctes : le courant historiciste et le courant formaliste. Les formalistes vont s'employer à définir une grammaire des formes que certains envisageront comme un phénomène récurrent dans l'histoire de la représentation, une réaction contre la norme qui suit chaque période de classicisme. D'autres par contre définiront le maniérisme comme une essence atemporelle, un traitement particulier de la figuration qui parviendrait à relier l'Antiquité à l'avant-garde la plus échevelée. Le courant historiciste est en violent désaccord avec cette définition d'une essence éternelle du maniérisme. Il propose un découpage séquentiel du phénomène et butte généralement sur la distinction entre baroque et maniérisme, la perméabilité des esthétiques ne permettant pas d'effectuer des distinctions toujours très signifiantes.

Des études d'ordre sociologiques viennent compléter ces réflexions. La principale est celle d'Arnold Hauser. L'auteur de la célèbre histoire sociale de l'art va, en 64, consacrer un ouvrage au maniérisme[11]. Il explique la naissance du phénomène par des données socio-économiques, la crise que traverse l'Italie dans les années 1520, auquel s'ajoute le traumatisme occasionné par le sac de Rome en 1527, qui aurait amené les artistes à perdre confiance dans les valeurs d'ordre et d'harmonie de leurs prédécesseurs immédiats. Il apporte d'autre part sa propre contribution à la définition formelle du maniérisme en relevant la coexistence paradoxale en son sein d'éléments classiques et d'éléments anti-classiques. Son essence se situerait donc dans le résultat de la tension entre classicisme et anti-classicisme, rationalisme et anti-rationalisme, sensualité et spiritualité.

Un travail important que je mentionnerai pour en finir avec le maniérisme dans les beaux-arts est celui de John Shearman en 67[12]. Il s'agit d'une œuvre polémique, qui dénonce les approches de type psycho-sociologiques qui, à la suite des ouvrages de Hauser, ont connu un certain retentissement. Shearman a une

---

11. Arnold HAUSER, *Der Manierismus : die Krise der Renaissance und der Ursprung des modernen Kunst*, Münich : C. H. Beck, 1964.
12. J. Shearman, *Mannerism.*

conception positiviste de l'histoire. Pour lui, la seule définition du maniérisme doit se fonder sur une analyse contextuelle. Il condamne l'anachronisme qu'il y a à projeter systématiquement dans des œuvres vieilles de quatre siècles des préoccupations psychologiques contemporaines comme l'angoisse, l'instabilité, la rupture.

La prise de conscience d'un maniérisme littéraire a été postérieure à celle du maniérisme dans les arts visuels. Curtius sera le premier à appliquer cette notion à la littérature en 1947[13] et il va le faire sans se référer aux beaux-arts et en détachant les manifestations maniéristes littéraires du contexte d'une représentation collective. On connaît sa position catégoriquement anti-historiciste : «Il nous faudra vider le mot de tout son contenu historico-artistique et élargir sa signification, en sorte qu'il ne soit plus que le dénominateur commun de toutes les tendances opposées au classicisme, qu'elles soient pré- ou postclassiques ou contemporaines de n'importe quel classicisme. Ainsi compris, le maniérisme est une constante de la littérature européenne. Il est le phénomène complémentaire du classicisme de toutes les époques[14].» Selon lui, le maniérisme est aussi ancien que la rhétorique, car «la rhétorique elle-même recèle en germe le maniérisme qui s'est prodigieusement propagé à la fin de l'Antiquité et au Moyen Age[15].»

La définition est ainsi posée : le maniérisme est une des options possibles de la rhétorique, et apparaît lorsque le discours dévie un tant soit peu de ce qui est défini comme la norme, celle d'une rhétorique non marquée. Il donne des exemples de déviations : une hyperbate «brève et normale» est une hyperbate où deux mots seulement ont été insérés dans la succession grammaticale. Celle-là appartiendrait au style classique. Par contre une hyperbate «exagérément longue» soit de plus de deux mots, qui rendrait difficile la compréhension d'une période désignerait la présence du maniérisme. Dans la même veine, il y a deux sortes de périphrases : la périphrase modérée, qui reste dans les limites du bon goût et la périphrase maniériste qui abuse de cette figure. Il fait de maniériste un synonyme de précieux lorsqu'il écrit : «l'auteur ma-

---

13. Ernst Robert CURTIUS, *Europäische Litteratur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1947. Trad. française : *la Littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris: PUF, 1956.

14. E. R. Curtius, *La Littérature européenne*, p. 428.

15. *Ibidem*, p. 429.

niéré prétend dire les choses non pas normalement mais anormalement. Au naturel, il préfère l'artificiel, l'alambiqué[16].»

Ces jugements semblent extraordinairement datés et se situent dans la droite ligne d'un perception décadente du maniérisme. Cette analyse est toutefois intéressante en cela qu'elle est la première qui tente de situer le maniérisme littéraire sur le terrain qui lui est propre, celui de la stylistique.

C'est de cet acquis que partira l'analyse capitale de Marcel Raymond qui figure dans l'introduction à son anthologie *La Poésie française et le maniérisme. 1546-1610 ?*[17] On le voit d'emblée, la prudence domine dans ses analyses et il insiste constamment sur le fait que le maniérisme ne constitue un système ni fermé ni homogène. Lui qui avait grandement contribué à définir la notion de baroque littéraire[18] va affiner son analyse jusqu'à identifier des traits maniéristes dans des poèmes qu'il regroupait sous l'étiquette de baroque une dizaine d'années auparavant. La très substantielle préface à cette anthologie vise à définir et à délimiter un maniérisme littéraire français. Pour cela, il emploie une méthode englobante qui complète et nuance la définition de Curtius et la libère de toute nuance dépréciative. Il commence par synthétiser les conclusions des différentes approches. En envisageant le phénomène sous l'angle historique, il constate que le maniérisme est parallèle à la Réforme et à la Contre-Réforme, contemporain des guerres civiles les plus sanglantes. L'auteur pose alors sobrement une question : «Le maniérisme aurait-il quelque rapport avec la difficulté et le malheur des temps ?[19]» Des définitions sociologiques, il retient que le maniérisme est aristocratique et courtois. Si l'art peut servir à refléter les malheurs du temps, il peut également être l'adjuvant qui les fait oublier. Philosophiquement, le maniérisme procède de l'idée qu'aucune vérité n'est stable. Cela génère un goût pour le bizarre, pour l'occulte, pour le changeant.

Puis il en arrive à sa propre hypothèse, celle d'un maniérisme esthétique. En littérature, il s'exprimerait à travers une stylistique. Oui, mais laquelle ? Il est insuffisant à son sens de la réduire au seul système des figures comme le faisait Curtius. C'est alors qu'il fait une tentative audacieuse, celle de transposer dans le domaine

---

16. E. R. Curtius, *La Littérature européenne,* p. 441.
17. Marcel Raymond, *La Poésie française.*
18. Il est l'auteur de *Baroque et renaissance poétique,* Paris : Corti, 1955.
19. Marcel Raymond, *La Poésie française*, p. 6.

littéraire certains critères formels appartenant au maniérisme pictural. Je mentionnerai quelques-uns de ces critères qu'il juge «convertibles sans distorsion des arts figuratifs à la poésie[20]».

1) A la composition instable qu'il perçoit dans les tableaux maniéristes correspond en poésie une expression excessive ou même paradoxale ;

2) A la structure décentrée et compartimentée des tableaux, il fait correspondre une composition fuyante du discours, un manque volontaire d'articulations rigoureuses ;

3) A la proéminence des corps et des formes peut s'appliquer la notion aristotélicienne d'*energeia*. Cela correspondrait à ce que Du Bellay appelle l'énergie et qu'il classe, dans *La Défense et Illustration*, dans la catégorie des figures. L'hypotypose notamment serait l'une de ces figures énergétiques.

S'il trouve un équivalent rythmique à la forme serpentine dans l'allongement et la mollesse du vers, il renonce, et pour cause, à transposer la notion de profondeur picturale dans le domaine poétique.

Le maniérisme littéraire aurait alors les caractéristiques suivantes : une expression excessive, paradoxale, des figures et un style de type énergétiques, et une structure textuelle manquant d'articulation rigoureuse et claire. Il faut admettre que cette définition n'amène rien de nouveau à ce que la critique «prémaniériste» avait largement repéré et analysé dans la poésie néo-pétrarquiste. On peut alors se demander si cet ambitieux transcodage se révèle fructueux ou s'il ne fait que donner raison à Descartes lorsqu'il écrit que «c'est une habitude fréquente lorsqu'on découvre quelque ressemblance entre deux choses que d'attribuer à l'une comme à l'autre, même sur les points où elles sont en réalité différentes, ce que l'on a reconnu vrai de l'une seulement des deux[21]». Indépendamment de ses résultats, la légitimité de ce type de transfert reste, à mon sens, un problème méthodologique important. Marcel Raymond qui n'ignore pas les limites d'une telle pratique la justifie néanmoins par la doctrine de l'*ut pictura poesis*, cette tradition selon laquelle l'objet du texte littéraire est de simuler pour l'imagination ce que la peinture exécute pour les yeux. La poésie amoureuse du milieu du siècle est en effet fortement descriptive — que l'on songe à la pratique

---

20. Marcel Raymond, *La Poésie française.*

21. DESCARTES, *Œuvres philosophiques*, t. I, p. 77, cité par Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966, p. 65.

si répandue des blasons anatomiques —, alors que la peinture peut prendre une dimension allégorique proche du symbole. On pourrait ainsi considérer, comme le suggère l'aphorisme grec, que la peinture est une poésie muette et la poésie une peinture parlante. Ce rapprochement est encore illustré par la théorie humaniste de la peinture qui emprunte à la théorie littéraire, à la rhétorique, une terminologie et des catégories intellectuelles qui serviront à définir les arts plastiques. Marcel Raymond fait en quelque sorte la démarche inverse en tentant de transposer une grammaire des formes plastiques dans le domaine littéraire de la stylistique.

L'apport déterminant de ce travail est d'avoir analysé dans le maniérisme ce traitement particulier de l'*elocutio* qui se détache de la chose à dire et tend à l'autonomie, d'avoir identifié la subordination de la thématique à un style particulier. On constate cependant avec ce travail qu'une définition strictement formelle du maniérisme est infiniment plus complexe dans le domaine littéraire que pictural et qu'il est malaisé de n'employer que des critères formels comme principes explicatifs de la poésie du XVIe siècle, traversée simultanément par des courants hétérogènes. La preuve ultime de cette difficulté est le choix qu'opère Marcel Raymond pour le classement des textes de son anthologie. Après avoir élaboré une définition esthétique et stylistique du maniérisme, après avoir proclamé la prise de pouvoir de la «langue poétisante» sur le «contenu poétisé», c'est un système thématique qu'il va choisir pour la présentation et le classement des poèmes «maniéristes».

Cette idée d'un affranchissement du langage à travers une hypebolisation des formes rhétoriques, que l'on doit à Marcel Raymond et qui sera développée par Claude-Gilbert Dubois, s'est révélée utile pour ma recherche en cours sur la figure du poète au XVIe siècle en situant la subjectivité sur le plan de la manière et de la création des formes. Au XVIe siècle, on l'a souvent répété, la création poétique est dominée par le principe d'*imitatio*. Chaque texte se réfère à un modèle qu'il reproduit et remanie pour le restituer légèrement autre. La poésie de la Renaissance est essentiellement un art de la variation. Les emprunts peuvent même être très voyants ; Du Bellay n'hésite pas à proclamer dans la préface de l'*Olive*: «Et puis je me vante d'avoir inventé ce que j'ay mot à mot traduit des aultres[22]». Le rapport au modèle est

22. Joachim DU BELLAY, *L'Olive*, éd. E. Caldarini, Genève : Droz, 1974, p. 49.

ainsi une donnée centrale du processus créateur et nous retrouvons là un élément qui nous ramène à la définition du maniérisme pictural. Dans une première étape, le sujet s'efface devant le modèle valorisé. Mais l'imitation n'est jamais totalement neutre : l'appropriation d'un modèle entraîne toujours une modification de ses qualités propres, en injectant au poème toutes les caractéristiques du sujet. Cette attitude «maniériste» face au modèle est ce que C.-G. Dubois, que je viens de paraphraser, nomme «imitation différentielle[23]». Elle est le résultat d'une tension entre l'imitation et l'autonomie créatrice, entre «la déférence hyperbolisée à l'égard d'un maître» et «des revendications indirectes d'autonomie[24]». Cette notion permet notamment de dépasser la contradiction entre la soumission et le sentiment d'infériorité que les membres de la Pléiade éprouvent à l'égard des modèles greco-latins et ses revendications arrogantes et hautaines de nouveauté.

Au terme de ce parcours, la question demeure : l'étiquette maniériste est-elle signifiante pour le domaine littéraire ? On l'a vu, la définition s'est formée, s'est complétée à partir d'études provenant de différentes branches des sciences humaines. La transdisciplinarité a dans ce cas très clairement servi la cause de la littérature, chacune de ces approches ayant contribué à mettre en lumière un aspect précis et constitutionnel de ces textes, leurs particularités formelles, leur inscription dans une histoire de la représentation ou les conditions socio-historiques de leur création. Il est toutefois certain qu'en intégrant autant de notions nouvelles, la dénomination a perdu sa vertu taxinomique. Notion polymorphe et floue, phénomène séquentiel, précisément datable et repérable, ou encore processus universalisable ? La conclusion ne peut être que «maniériste» et rappeler la part de subjectivité que comporte toute démarche analysante qui, avant d'aboutir à une connaissance absolue de l'objet, est surtout la mise en œuvre d'une relation personnelle et partiale à cet objet[25].

Nicole GOLAY
Université de Lausanne

---

23. C.-G. Dubois, *Le Maniérisme.*
24. Ibidem, p. 38.
25. Sur ce problème, voir : Claude-Gilbert DUBOIS, «Pour un au-delà de l'objet», *Les méthodes du discours critique dans les études seiziémistes : actes du colloque de la S. F. D. S*, éd. G. Matthieu-Castellani, Paris : Sté d'édition d'enseignement supérieur, 1987.