

ANTHROPOLOGIE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE DE LA MANIÈRE

SOMMAIRE

BENVENISTE (Emile)	2
BERNADET (Arnaud)	
« La manière Verlaine ».....	5
« La manière et le style ».....	11
« L'alibi de la manière ».....	22
DANDRE-BARDON (Michel-François)	31
DICTIONNAIRES	
CHATRE (MAURICE LA) (1865)	32
CORNEILLE (THOMAS) (1694)	33
<i>Dictionnaire de l'Académie Française (1^e éd. 1694)</i>	34
<i>Dictionnaire de l'Académie Française (4^e éd. 1762)</i>	35
<i>Dictionnaire de l'Académie Française (5^e éd. 1798)</i>	37
<i>Dictionnaire de l'Académie Française (6^e éd. 1832-5)</i>	39
<i>Dictionnaire de l'Académie Française (8^e éd. 1932-5)</i>	40
<i>Dictionnaire universel françois et latin (1732)</i>	42
FERAUD (JEAN-FRANÇOIS) (1787-8)	43
NICOT (1606)	44
TRIPPAULT (Léon) (1581)	46
DUPREY (Jean-Pierre)	47
KOVACS (Katalin)	
« Remarques à propos d'un concept absent : la <i>manière</i> dans le Champ de la réflexion sur l'art hongroise ».....	48
LARRABURU (Sandrine)	
« Manière, faire, style » dans Les Salons de Diderot	53
MALHERBE	61
<i>Manières de langage</i>	62
STAEL (Mme de)	64

BENVENISTE (Émile)

Sommaire : I. MANIERE, STYLE, INCONSCIENT

I. MANIERE, STYLE, INCONSCIENT

Textes :

1. Chloé Laplantine
2. Gérard Dessons

1. Chloé Laplantine (26/03/05)

Il y a ce passage où Benveniste travaille à libérer d'une stylistique, rhétorique, dans l'approche du langage et celle de l'inconscient :

« Ce qu'il y a d'intentionnel dans la motivation gouverne obscurément la manière dont l'inventeur d'un style façonne la matière commune, et, à sa manière s'y délivre. Car ce qu'on appelle inconscient est responsable de la manière dont l'individu construit sa personne, de ce qu'il y affirme ou de ce qu'il rejette ou ignore, ceci motivant cela. » (« Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne » [1956]) *Problèmes de linguistique générale*, t. I, p. 87)

Il y a évidemment d'abord le travail pour repenser l' "inconscient" comme n'étant plus opposable à du "conscient" (une même démarche chez Saussure déjà, pensez les paragrammes et ce qu'il en dit, "une *sociation psychologique* inévitable et profonde", tout le contraire d'une maîtrise techniciste du langage, sinon une aventure consciente-inconsciente) ; un inconscient ici défini comme dynamique vitale, ce principe constitutif de la personne (de l'humain) : le *dialogue*, "ce qu'on appelle inconscient est responsable de la manière dont l'individu construit sa personne, de ce qu'il y affirme ou de ce qu'il rejette ou ignore, ceci motivant cela" ; "motivant", n'est plus le terme réservé d'une psychologie, et d'un domaine restreint et cloisonné de la vie humaine, mais un concept pour penser dans le langage le fondement d'un *vivre humain* ; que tout discours se pose toujours *avec-et-après*, en dialogue, dans une poursuite inventive de sa personne et indissociablement de la culture (cf. "la conscience de soi ne s'éprouve que par contraste" (p. 260) : dynamique de l'histoire).

"Intention" et "motivation" ne sont plus les termes d'une psychologie, ils sont rendus à la vie entière. "Intention" qui n'est pas le déjà-su déjà-connu visé par un sujet, mais "obscurément", imprédictiblement peut-être faut-il entendre, comment un sujet advient par l'aventure de son discours.

"Gouverner" et "être responsable de", inversent une passivité en une activité, la pas-drôle d'idée qu'on serait agi plus qu'on agirait, qu'on serait parlé plus qu'une ne parlerait, en son inverse, puisque l'intentionnel est remis entier dans la vie des sujets comme *intention de vie* ("intentionnel" prosodiquement avec "inventeur d'un style façonne").

Voyez aussi que "affirmer" "rejeter" "ignorer" impliquent une dimension et de l'individu et de la culture, ce qui fait qu'un sujet est toujours dans la culture. On est hors du mythe que Benveniste combat, que la parole serait libre imagination jaillissante de rien.

"Manière" évidemment : "la manière" et "sa manière". Non une stylistique mais dans une poétique, dans la recherche d'un indéfiniment propre.

Infini-indéfini aussi, "ce" ("Ce qu'il y a d'intentionnel dans la motivation"), indice d'une pensée de l'histoire, l'indéfini-infini de la manière ; comme chez Saussure lorsqu'il parle de "sentiment de la langue", représentation de la langue par un sujet, réalité : "Ce qui est réel,

c'est ce dont les sujets parlants ont conscience à un degré quelconque ; tout ce dont ils ont conscience et rien que *ce* dont ils peuvent avoir conscience." ("Ce" en italique dans le texte)

"Manière"/ "matière commune" ; car chez Benveniste le commun est la condition de toute parole prise.

J'ajoute pour toute lecture excessive le "y" profus, liant "symbolique" "mythe" "dynamique" "style" et "y" si important chez Benveniste ; un lieu qui est une activité, lieu du sujet : "Bref, à mesure qu'on établira un inventaire des images symboliques dans le mythe, le rêve, etc., on verra probablement plus clair dans les structures dynamiques du style et dans leurs composantes affectives. Ce qu'il y a d'intentionnel dans la motivation gouverne obscurément la manière dont l'inventeur d'un style façonne la matière commune, et, à sa manière s'y délivre. Car ce qu'on appelle inconscient est responsable de la manière dont l'individu construit sa personne, de ce qu'il y affirme ou de ce qu'il rejette ou ignore, ceci motivant cela."

Et le paragraphe entier, p. 86-87 :

"Nous revenons ainsi au "discours". En suivant cette comparaison, on serait mis sur la voie de comparaisons fécondes entre la symbolique de l'inconscient et certains procédés typiques de la subjectivité manifestée dans le discours. On peut, au niveau du langage, préciser : il s'agit des procédés *stylistiques* du discours. Car c'est dans le style plutôt que dans la langue, que nous verrions un terme de comparaison avec les propriétés que Freud a décelées comme signalétiques du "langage" onirique. On est frappé des analogies qui s'esquissent ici. L'inconscient use d'une véritable "rhétorique" qui, comme le style, a ses "figures", et le vieux catalogue des tropes fournirait un inventaire approprié aux deux registres de l'expression. On y trouve de part et d'autre tous les procédés de substitution engendrés par le tabou : l'euphémisme, l'allusion, l'antiphrase, la prétérition, la litote. La nature du contenu fera apparaître toutes les variétés de la métaphore, car c'est d'une conversion métaphorique que les symboles de l'inconscient tirent leur sens et leur difficulté à la fois. Ils emploient aussi ce que la vieille rhétorique appelle la métonymie (contenant pour contenu) et la synecdoque (partie pour le tout), et si la "syntaxe" des enchaînements symboliques évoque un procédé de style entre tous, c'est l'ellipse. Bref, à mesure qu'on établira un inventaire des images symboliques dans le mythe, le rêve, etc., on verra probablement plus clair dans les structures dynamiques du style et dans leurs composantes affectives. Ce qu'il y a d'intentionnel dans la motivation gouverne obscurément la manière dont l'inventeur d'un style façonne la matière commune, et, à sa manière s'y délivre. Car ce qu'on appelle inconscient est responsable de la manière dont l'individu construit sa personne, de ce qu'il y affirme ou de ce qu'il rejette ou ignore, ceci motivant cela."

Pour ceux qui douteraient devant ce passage qui dans un premier temps apparaîtrait loin du projet de Benveniste, dans la réduction de la subjectivité à des figures (de style), il est essentiel de comprendre la manière répétée qu'a Benveniste de travailler avec et après des discours - manière de dialogue, critique, dans la reprise et la mise en problèmes ("la conscience de soi ne s'éprouve que par contraste", un discours jamais autrement que dans le dialogue, avec-et-après).

La pratique d'écriture de Benveniste est théorique.

2. Gérard Dessons (29/03/05)

Dans le début du paragraphe, le mot « discours » est entre guillemets : « Nous en revenons au "discours" ». C'est qu'il s'agit de sortir de la rhétorique en prenant appui dans la rhétorique, pour travailler la notion de style. Et visiblement par la notion de manière. Il est vrai que *manière* est ici pris dans une syntaxe de complémentation: « manière de », qui peut en affaiblir la conceptualisation. Mais les deux termes « manière » et « matière » s'entendent ici

comme un signal, celui du couple classique *matière/manière* (cf. Dessons, *L'Art et la manière*, p. 145 *sq.*). Je veux dire que même si *manière* fonctionne ici comme une modalité de procès (synonyme de *façon*, *mode*, etc.), il s'agit bien, *aussi*, de *la manière*. La présence de ce couple de termes en ce point du texte est intéressante dans la mesure où il transfère, pour une réflexion sur le langage (et, là encore, en rapport avec la subjectivité*), un mode de pensée qui relève du domaine artistique, plus que littéraire (style). Ce qui est une démarche propre à Benveniste quand il s'agit pour lui de penser le langage en tant que discursivité (comme, dans « Sémiologie de la langue », le détour par la musique et les arts plastiques pour penser une sémantique du discours).

* L'opposition entre « un style » et « sa manière », soulignée par Chloé Laplantine, est à lire à l'intérieur de la théorisation de la subjectivité dans le langage, où le « *commun* » est indissocié de *l'un* (la « vieille antinomie » de l'individu et de la société).

BERNADET (Arnaud)

« La manière Verlaine »

I. LA VOIX ET LA MANIÈRE

Dès les *Poèmes saturniens*, la notion proliférante de manière chez Verlaine s'impose avec la même évidence que la voix. L'une et l'autre sont étroitement solidaires. La voix et la manière appartiennent à l'épistémologie de l'œuvre, c'est-à-dire qu'étant régulièrement invoquées par l'auteur et sans cesse déplacées et travaillées par les textes eux-mêmes elles constituent les catégories et les moyens d'une connaissance de l'œuvre en question.

Ce n'est nullement un hasard si Charles Morice en rassemble les principaux enjeux dans un article destiné à *L'Événement* du 4 juillet 1889 :

Verlaine est, entre tous les poètes, inimitable. [...] Sa manière, écho de ses passions et de sa vie, est à lui, n'est logique que par lui, et des pastiches plus ou moins adroits où l'on s'efforceraient de saisir plutôt des personnalités d'arrangements de mots ou de rythme que des façons nouvelles de voir ou de sentir, sont très loin d'indiquer un mouvement littéraire.^[i]

En effet, loin d'apparaître comme un instrument spontanément disponible dans l'appareil conceptuel de la critique littéraire de l'époque, l'utilité et la pertinence du terme tiennent aux yeux du lecteur à sa capacité à rendre compte dans sa globalité d'une poétique aussi particulière. S'il renvoie aux textes à travers l'identité irréductible d'une signature (*à lui*), c'est qu'il indexe aussitôt le mouvement d'invention d'une subjectivité (*par lui*) au point d'y inclure en les transfigurant divers aspects intimes et biographiques, « ses passions » et « sa vie ».

La valeur qui s'attache à l'attribut discriminatoire, « inimitable », entre l'auteur et ceux qui lui ressemblent sans jamais parvenir à ce degré de singularité renvoie à ce que Gérard Dessons appelle « l'inanalysable individuant »ⁱⁱ[ii] de la manière. Sous cette proposition se concentrent à la fois la force et le paradoxe du poème. En tant qu'identité irréductible, la manière de Verlaine est assurément imitable, mais elle ne l'est selon Charles Morice qu'à travers des « pastiches plus ou moins adroits » qui en soustraient immédiatement la valeur d'événement et d'exemplarité. Toute imitation de Verlaine en nie l'intrinsèque nouveauté par le fait même d'en être l'imitation. Ou si l'on préfère, dès qu'elle est imitée la manière de l'auteur cesse d'être aussitôt ce qu'elle est. Elle redevient du style, devient assimilable à une typologie de procédés, elle s'apparente à une synthèse des traits et des tours d'une écriture, ce que Verlaine a de lui-même pratiqué délibérément, et comiquement, dans la section *A la manière de plusieurs* de *Jadis et Naguère*. Ainsi est-ce comme manière que le poème suscite sa répétition inconsciente ou ludique. Mais c'est aussi comme manière qu'il échappe à toute copie.

Il n'y a aucune contradiction. Le propre de la manière est de se traduire par l'avènement d'une subjectivité inaliénable. Le propre de la manière est de se traduire par l'avènement d'une voix, garante de cette même subjectivité. Indice du je-ne-sais-quoi que l'œuvre possède en propre, et que le style a pour effet de réduire sous l'angle positif et concret d'une série de formes (au plan du lexique, de la syntaxe, des figures, etc.), la voix n'est pas pour autant un synonyme d'irrationnel. Elle détermine et signale chez Verlaine l'existence d'une valeur dans l'œuvre. A la différence du style, la manière se révèle donc bien inanalysable : elle ne peut que susciter indéfiniment d'autres discours, d'autres voix sous la forme (ou non) de pastiches. De quoi témoignent alors ces imitations ? Du caractère justement spécifique du texte verlainien qu'elles perçoivent et qu'elles effacent sous l'effet de loupe en combinant et grossissant jusqu'à la caricature les procédés observables de l'artiste.

Les pastiches qu'évoque Charles Morice admettent et présupposent la valeur du texte qu'ils ciblent mais ils demeurent en même temps dépourvus de sa radicalité d'invention et de

transformation. Ces « façons nouvelles de voir ou de sentir » ont seules le pouvoir de convertir le poème en lieu de communion et d'échange avec les lecteurs. La manière d'un seul y devient alors la manière de tous.

BRÈVE HISTOIRE DE LA MANIÈRE

L'usage individuel de la catégorie de manière ne se comprend pas chez Verlaine en dehors du cadre historique qui y conduit. Le mot qui a servi aux moralistes de l'âge classique est surtout inséparable de l'art et de la théorie de l'art en Europe. A ce titre, il a le pouvoir de rendre compte de la solidarité quasi mythique qui s'établit entre peinture, musique et poésie chez Verlaine. La manière désigne d'abord en peinture la façon particulière que chaque artiste se fait de dessiner, de composer, d'exprimer et de colorier. Dans une acception plus restreinte, il s'agit de l'habitude que les peintres prennent ou ont prise dans leur pratique de toutes les parties de la peinture (la disposition, le dessin et le coloris). En chemin vers une conception de la valeur de l'œuvre, ces définitions ont aussi évolué pendant la période classique sous l'effet d'un double transfert. Au XVII^e siècle, la manière représente surtout un terme de peintre tandis que le style, par ses origines rhétoriques, se limite aux créations du langage. Mais au XVIII^e siècle, la situation s'inverse au point que le style s'étend peu à peu au domaine de l'art et la manière entre du même coup en usage dans la littérature.

LA VISION CLASSIQUE

Dans sa lettre à Grimm, « De la manière » (1767), Denis Diderot confirme cette orientation : « Je ne cite ici que des peintres ; mais la manière a lieu dans tous les genres, en sculpture, en musique, en littérature »ⁱⁱⁱ[iii]. Le philosophe en souligne aussi l'ambivalence fondamentale : « Le mot manière se prend en bonne ou mauvaise part, mais presque toujours en mauvaise part, quand il est seul. On dit avoir de la manière, être maniéré, et c'est un vice. Mais on dit aussi, sa manière est grande ; c'est la manière du Poussin, de Le Sueur, du Guide, de Raphael, des Carraches. » (*id.*). Tandis que la pensée classique assigne le partage qualitatif entre la manière et le maniéré à la nature et au naturel, Diderot s'en réfère aussi à « un modèle primitif » qui cette fois « n'est que vaguement, confusément dans l'entendement de l'artiste » (*ibid.*, p. 531). L'auteur rattache la valeur artistique à une théorie de l'individuation : si l'on veut, il n'est pas de manière sans l'invention d'une subjectivité singulière. Dans le *Salon de 1767*, l'exemple en serait pour la sculpture et la peinture cette « ligne vraie, modèle idéal de beauté qui n'exista nulle part que dans la tête des Agasias, des Raphaels, des Poussins, des Pugets, des Pigales, des Falconnets » (*ibid.*, p. 70).

ROMANTISME

Sous la plume des écrivains, le style et la manière sans jamais être dissociés ne sont nullement équivalents. Au moment romantique, Victor Hugo par exemple y fait allusion. Dans la préface de 1828 aux *Odes et Ballades*, la manière se distingue du style qui participe à ces « hautes questions de langue » ou « de versification, et particulièrement de rythme »^{iv}[iv]. Elle ne représente pas l'une des diverses composantes de l'œuvre mais la caractérise en son entier. Etroitement connectée aux mutations d'un art dans le temps, elle se nourrit chez Hugo d'une légende d'artiste, « les trois manières de l'auteur à trois époques différentes » (*ibid.*, p. 284). *L'Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert expliquait déjà que le même peintre a successivement trois manières et quelques fois davantage. La première vient de l'habitude qu'il a d'imiter son maître, la deuxième se forme par la découverte qu'il fait des beautés de la nature et, quant à la dernière, elle vient souvent de ce que le peintre substitue finalement à la nature la manière de quelque autre artiste qu'il croit meilleure. Chez Hugo, cette chronologie convenue s'attache néanmoins à la conception positive du génie. Elle jette ensuite les bases d'une poétique de l'intersubjectivité. Dans *Les Rayons et les Ombres*, la manière fonde la « profonde

peinture du moi qui est peut-être l'œuvre la plus large, la plus générale et la plus universelle » (*ibid.*, p. 1020) anticipant sur l'interpellation des *Contemplations* : « Ah ! insensé qui crois que je ne suis pas toi ! ».

DICTIONNAIRES

De façon générale, au XIX^e siècle le vis-à-vis conceptuel du style et de la manière reste au centre des questions sur la valeur dans les œuvres d'art mais leurs rapports évoluent. Dans son *Dictionnaire de la langue française*, à l'article « manière », Emile Littré reste fidèle à la tradition en juxtaposant toutefois sur un mode

éclectique des acceptions qui n'étaient pas sur le même plan à l'âge classique, le goût, la façon ou l'habitude. Plus détaillée, l'étude qu'en propose Pierre Larousse dans son *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* module la définition usuelle : « Procédé, façon de faire particulière à un écrivain, à un artiste, à une école : la MANIÈRE de Virgile ». Au lieu de l'habitude ou du goût, le procédé l'emporte avec son niveau de matérialité et de technicité. Il est logique qu'une sous-entrée succède immédiatement : « Affectation, recherche dans le style ». D'évidence, l'idée de procédé prépare cette restriction de la manière au maniéré alors défini comme une simple dimension du style. Sans doute le lexicographe distingue-t-il clairement entre *avoir une manière* et *avoir de la manière* : « Il est évident que la *manière* d'Octave Feuillet et la *manière* des Goncourt n'est pas la manière de Chateaubriand et de Corneille : les premiers ont *de la manière*, les seconds ont *une manière* ». Mais une autre antinomie ressort de son étude qui condamne globalement la manière au nom de l'originalité.

Vers la fin du siècle, avec l'émergence des nouvelles sciences du langage, la manière se voit définitivement discréditée. Son déclin au profit du style coïncide avec un processus de scientification de l'objet langage. Elle est alors perçue comme une régression vers l'empirisme, l'intuition, l'ineffable. En 1888, dans leur *Dictionnaire général de la langue française*, Hatzfeld, Darmesteter et Thomas livrent une analyse du mot, assez ténue si on la compare matériellement aux prédécesseurs. Ils retiennent spécialement en dernière entrée : « Un écrivain, un artiste qui a de la manière, dont les ouvrages présentent un caractère affecté. (Cf. *maniéré*) ». Ils citent un extrait fort réduit de Diderot : « La manière est un vice d'une société policée où le bon goût tend à la décadence ». La définition retire à la manière sa fonction heuristique devant les œuvres. De son côté, le dérivé adjectival sert à décrire « un style *maniéré* » ou « le genre *maniéré* » et « substantivement, le *maniéré* ». Il renvoie alors à la particularité d'une attribution qui s'applique à un élément plus large, style ou genre. Dans ce cadre, « maniéré » s'intègre à une typologie des formes, des tons, des registres au même titre que style *simple*, *oratoire*, *burlesque*, etc.

MANIÈRES FIN DE SIÈCLE

Ainsi, le paradoxe veut que l'omniprésence de la manière chez Verlaine se signale en un temps où son usage comme concept s'infléchit pleinement devant le style. Mais le destin philologique et l'évidement théorique du mot ne sauraient dissimuler les valeurs particulières dont il se charge dans chaque poétique d'auteur où il conserve alors un statut pleinement opératoire. Tristan Corbière revendique de la sorte l'idée de manière noire. Dans les *Chants de Maldoror*, Lautréamont parle quant à lui de sa manière bizarre, celle qui accompagne les strophes de sa prose. A l'époque où il publie et présente lui-même *Les Complaintes*, Laforgue en relie le terme à la modernité décadente et à la crise littéraire qui la représente. Dans tous les cas, la manière marque l'avènement d'une nouvelle discursivité. De *Poèmes saturniens* à *Romances sans paroles*, deux aspects sont en étroite corrélation : d'une part, le lien de la manière et du style, d'autre part, le lien de la manière et de la voix.

LA MANIÈRE ET LE STYLE

S'il tient manière et style pour des termes voisins, Verlaine n'en fait nullement des synonymes : « mon style et ma manière actuels » (*O.E.P.*, p. 720). L'emploi simultané de ces notions induit entre elles une différence fondamentale. Le style connaît d'abord une spécialisation au plus près de l'histoire de la manière : « Un style approprié, poétique et artiste au suprême » (*ibid.*, p. 715). Il se centre déjà sur les analogies entre littérature, la musique, la peinture ou l'architecture. Un autre cas se présente avec Mallarmé qui cherche à réunir dans l'*Album de vers et de prose* « ces merveilles de style, d'art plastique et musical » (p. 794) : entre Puvis de Chavannes et Wagner.

Le style renvoie ensuite à un ensemble de traits caractéristiques récurrents, soit à la notion de genre. Dans *Confessions*, Verlaine parle des « usages adoptés en matière de style autobiographique » (p. 465). Mais il peut plus simplement définir une composante technique ou une propriété particulière du discours : « Un style si ferme, si précis et si simple » (p. 605), « Le plus clair et le plus sobrement, le plus nettement imagé des styles » (p. 1034). Quoique la manière puisse de façon ponctuelle pointer isolément un aspect de l'écriture, « la clarté [...] qui caractérise sa manière si originale » (p. 813), le style désigne, lui, l'ensemble des formes virtuellement reconnaissables d'un poète « à tel endroit de son œuvre pris indifféremment » (p. 688), – c'est-à-dire localement et sur un mode discontinu.

Autrement dit, chez Verlaine le style n'est qu'une dimension régionale de la manière. Il en est peut-être une condition nécessaire, cette condition n'est pas cependant suffisante. La manière englobe et transcende le style : elle en est l'intégrant. Si Zola est « un poète intense » et « un styliste étonnant », « sa manière de romancier » (p. 1044) détermine ce qui lui est vraiment spécifique. Alors que le style renvoie aux unités individualisables d'une œuvre qui sont significatives de son auteur, la manière est un processus qui, pris dans sa globalité, n'est nullement segmentable. Elle renvoie non à des formes mais aux « habitudes » et aux « attitudes » (p. 688) de l'instance qui s'inscrit dans le texte.

ELOGE DE LA SOURDINE

Ces attitudes qui renvoient à un mode d'être du sujet impliquent, en effet, des habitudes qui se rapportent à un mode de dire : le régime de la parole dans l'œuvre. Le poète en a résumé les traits sous la forme d'une devise personnelle dans *Epigrammes*, II, 1, « En sourdine, à ma manière » (*O.P.*, p. 854). La voix qui constitue simultanément une métaphore de l'originalité du discours et une requête de singularité s'attache ici au registre paradoxal et inattendu d'une expression lacunaire et intérieure. Elle n'est cet indicateur privilégié de la manière que sous l'angle de la défaillance. Sa présence se mesure à un effacement et un retrait presque absolus. Les marques tangibles de l'oralité auxquelles aspire Verlaine se placent donc aux abords de l'amuissement et du silence.

À SA PETITE MANIÈRE

Cette détermination réciproque entre la voix et la manière est perceptible chez Verlaine dans l'échange symbolique et inaugural que l'écrivain noue avec Stéphane Mallarmé. En accompagnant sa lettre modeste et respectueuse du 22 novembre 1866 d'un exemplaire des *Poèmes saturniens*, il ne se contente pas d'en donner certaines indications de lecture et d'exposer, même succinctement, une théorie de l'expression. Il définit aussi durablement sa position littéraire : « Permettez, Monsieur, à un ami de vos amis, qui est en même temps un admirateur sympathique de vos vers, de vous adresser ce premier volume, dont tout le mérite, s'il en a, consiste peut-être dans le respect des Maîtres et de la Tradition qu'il proclame à sa petite manière » (*C. G.*, p. 99). Cet extrait ne s'explique pas à travers une rhétorique de l'humilité. Une constante structurelle de l'œuvre s'en dégage au contraire dont le syntagme

final « à sa petite manière » concentre les enjeux essentiels. Dans cet acte de foi, « il proclame », « l'Auteur » qui se dit « naïf » (*id.*) s'inscrit dans une série de continuités, « la Tradition », en accepte explicitement les règles : « Le respect des Maîtres ». Loin de manifester un attachement servile à de quelconques modèles, cette ligne de conduite amorce un dialogue infini avec les œuvres passées ou présentes. Ce que le recueil saturnien met ainsi en pratique, l'écrivain s'y engage toutefois à revers puisqu'il entend faire profession de la « petite manière ». En une expression féconde dont la validité s'étend à l'ensemble de sa production littéraire Verlaine cerne lucidement sa spécificité.

Mais alors qu'elle s'énonce en s'effaçant presque aussitôt derrière ses fidélités présumées, cette disposition dans le champ de la création apparaît hautement subversive. Car écrire « à sa petite manière » dans le respect de la tradition est un geste qui va à l'encontre de la tradition elle-même. Une conception entière chancelle sous cette caractérisation diminuante. Une propriété régulièrement adossée à la notion de manière s'en trouve à terme remaniée : il s'agit de la *grandeur*. Le poids de l'orientation critique affecte d'abord la vision classique qui rapportait en particulier la grandeur à l'architecture, notamment la masse, le corps de l'édifice mais aussi la façon dont il est bâti. Toutefois, *L'Encyclopédie* précisait à ce sujet : « Il n'y a rien dans l'Architecture, la Peinture, la Sculpture, & tous les beaux-arts, qui plaise davantage que la *grandeur de maniere* : tout ce qui est majestueux frappe, imprime du respect, & sympathise avec la grandeur naturelle de l'âme ». L'énoncé du principe appelle deux remarques. La première, c'est que l'antinomie du petit et du grand déplace la dualité primitive du bon et du mauvais au centre des conceptions esthétiques sur la valeur. Cette antinomie engage un genre d'expression artistique qui, à la différence de la peinture et de la musique, s'éloigne davantage des recherches littéraires du poète. La deuxième, c'est qu'à travers les critères physiques de la dimension et les aspects pratiques de l'ingénierie l'idée même de grandeur se trouve transférée vers l'artiste.

« A sa petite manière » : le syntagme réactive au plan littéraire la problématique de l'art. Que l'architecture agisse par force sur l'imagination ou imprime du respect, la manière ne se sépare plus alors des sentiments qu'elle inspire. Sa grandeur qui dérive de l'unité plastique du bâtiment tient plus encore aux rapports que l'ouvrage noue activement entre l'artiste et le spectateur. Dans son étude « De la manière », avant d'en appliquer logiquement la compréhension à la littérature et à la musique, Diderot inscrit cette idée au cœur d'un système d'oppositions : « On dit avoir de la manière, être maniéré, et c'est un vice. Mais on dit aussi, sa manière est grande ; c'est la manière du Poussin »^v[v]. Dans ce cadre, la manière ne relève plus de la dimension ni des effets qu'elle peut produire mais d'une question éthique. Le *maniéré* et le *petit* fondent chez Verlaine une seule et même catégorie critique. En marge des maîtres consacrés, le poète se réclame d'un défaut artistique et l'institue en lieu de la valeur.

LA PROBLÉMATIQUE DE L'ART

A l'image de « Simples fresques » dans *Romances sans paroles*, qu'il s'agisse de l'ordre plastique comme de l'espace littéraire il n'existe pas ici de grande et large manière, cette forme mythique et inaccessible. La petite manière s'évalue plutôt à l'échelle musicale du « mode mineur » (p. 97) qu'évoque « Clair de lune », le poème liminaire des *Fêtes galantes*. Dans l'harmonie « étrange et fantastique » que décrit *Nocturne parisien*, la « musique » et la « plastique » (p. 80) sont déjà indissolublement liées. Une asymétrie transparait néanmoins. Alors que la musique représente un art à part entière, la plastique comme syntagme substantivé ne vise aucune pratique distinctive. D'acception générique, elle caractérise le rapport entre la beauté et la forme. Cependant, l'écho final qui unit *plastique* :: *fantastique* et trame une relation entre forme et imagination se voit aussitôt nuancé par la rime consécutive *chant* :: *couchant*. La plastique verlainienne engage une exploration de la « lumière » et avec la lumière de la couleur telle qu'elle débouche sur l'inclusion des « sons » et des « rayons » (*id.*). Est-ce à

dire comme le pensait Huysmans qu'à la différence de Gautier, Banville et Hugo, parvenus aux frontières de la peinture, Verlaine rendrait de son côté la musique « plus apte que la poésie à exprimer les sensations confuses de l'âme »^{vi[vi]} ? Le lien vocalique qui traverse et associe « sons » et « rayons » ne permet pas de maintenir cette antinomie stéréotypée. Les références à la peinture, au dessin, à la gravure ne sont pas moins abondantes dans l'œuvre. Le poème se découvre moins un primat de la musique qu'il n'en fait l'instrument d'une contestation de la plastique au sens où le dialogue qu'établit le texte avec la peinture ou la gravure ressortit d'emblée au plan littéraire à une question de voix, d'oralité et d'écoute.

Dans tous les cas, en s'inscrivant ainsi dans les lignes de force d'une histoire théorique de la manière, le statut de la parole qui en exhibe sans cesse la mémoire dépend chez Verlaine d'un rapport constant aux arts et à l'art. Aux *arts*, c'est-à-dire à la pluralité des matériaux sensibles et des modes d'expression dès lors que le poème puise ses modèles sans les imiter dans la chanson et l'opéra comme dans l'huile sur toile ou l'estampe. L'auteur pense davantage son métier et le sens de son aventure grâce à la peinture et à la musique qu'au moyen des catégories issues de la langue. A *l'art* ensuite comme question sur la spécificité. La manière induit un changement de perspective : le poème chez Verlaine n'est peut-être rien d'autre que le langage perçu du point de vue de l'art. Du moins est-il possible de mieux comprendre ainsi la dénomination de « poète-artiste » (*O.E.P.*, p. 957) dont s'autorise l'écrivain. Le trait d'union ne vise ni une éclectique osmose des instruments ni une confusion des genres : celle d'une « musicalisation » ou d'une « picturalisation » du texte, par exemple. Autant de métaphores (et par conséquent d'obstacles intellectuels) qui laissent intact la question des liens qui unissent véritablement peinture, musique et poésie chez Verlaine. S'il est vrai que c'est en s'attachant à sa « poétique » que dès 1865 l'auteur se sent légitimé à parler de « Charles Baudelaire artiste » (*O.E.P.*, p. 604), il le doit d'abord à une théorie personnelle de la manière.

BERNADET (Arnaud)

La manière et le style

« ... si la manière était inventée »

Bernard-Marie Koltès,
La Nuit juste avant les forêts (1977)

La manière et le style constituent deux catégories qui, sans se confondre, pendant longtemps sont apparues comme indissociables dans le domaine de la littérature et de l'art. A titre schématique, on peut rappeler qu'au XVII^e siècle la manière représente surtout un terme de moraliste et de peintre tandis que le style s'applique, par ses origines rhétoriques, aux productions du langage. Mais au XVIII^e siècle, la situation s'inverse, le style s'étend progressivement au domaine de l'art et la manière entre du même coup en usage dans la littérature¹. Notre objectif n'est pas d'en établir ici la généalogie mais d'en reconsidérer à titre plus général le rapport complexe, de le reconnaître comme un problème pour une théorie moderne de la valeur dans les œuvres. Il s'agit en particulier de repenser les relations de la littérature à l'art. A l'art comme spécificité, et non aux arts ; la perspective ne relève pas d'une simple typologie des moyens d'expression : dessin, peinture, musique, architecture, etc. Mieux encore, il est question ici de libérer une hypothèse. Dès lors qu'on envisage la littérature sous l'angle de la manière, et non seulement du style, il devient désormais possible de poser une *artisticité* de la littérature, et avec elle du langage. Cette *artisticité* possède un nom : elle se résume dans l'idée de *poème*.

Le point de vue de l'art

Ce point de vue, il revient à Gérard Dessons dans un récent essai, *L'Art et la manière*, d'en avoir formulé les principaux enjeux². L'ouvrage dépasse de fort loin l'analyse à laquelle nous nous limitons délibérément. Mais la démonstration d'ensemble met au jour d'assez visibles conséquences pour qu'on s'attache dans un premier temps à en dégager l'implicite et la visée, dans un deuxième temps à en mesurer et prolonger certaines propositions. Cette orientation de méthode se double donc d'une option épistémologique. Car c'est bien au nom d'une *poétique*, et spécialement d'une *poétique de l'art*, que se fonde ici le débat sur la manière et le style.

S'il est vrai qu'au XX^e siècle la manière est apparue notionnellement pour un équivalent assez faible de style, il n'en a pas toujours été ainsi. Ce couple théorique a eu la fonction d'un système en art comme en littérature, il a organisé un paradigme de la subjectivité. Pour être au fondement des questions de l'individuation et de la valeur dans les œuvres, la manière et le style n'ont pas eu cependant le même destin. Traditionnellement liée chez les mystiques et les philosophes au je-ne-sais-quoi, la manière est restée attachée à l'idéalisme métaphysique. Avec l'avènement des différents scientismes, positiviste ou structuraliste, elle a fait l'objet d'une sanction idéologique tandis que le style y a au contraire puisé les moyens d'une véritable conversion. Issu de la rhétorique, ce dernier a trouvé une rigueur nouvelle dans les modélisations linguistiques.

A cet égard, le discrédit heuristique de la manière présente au moins un double intérêt. Il éclaire rétrospectivement les présupposés qui sont au principe de la domination et de la

¹ Pour le détail, on consultera dans GHELF (dir.), *Rhétorique et discours critiques*, Paris, PENS, 1989, Christian Michel, « Manière, goût, faire, style : les mutations du vocabulaire de la critique d'art en France au XVIII^e siècle », p. 153-159, et Danielle Bouverot, « De la rhétorique aux arts : le mot *style* entre 1750 et 1850 », p. 161-174.

² *L'Art et la manière – art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004.

juridiction contemporaines du style. Surtout, cette discordance historiquement irréversible entre deux catégories autrefois solidaires permet de réviser aujourd'hui différemment le statut de la manière. En oubliant la manière, on a effacé la complexité de questions qui lui étaient associées et qui sont pourtant constitutives d'une artiscité de la littérature. Ainsi, le but d'une poétique n'est pas d'opérer un retour aux critéologies révolues de l'idéalisme humaniste et de sa métaphysique mais d'élaborer au contraire un travail de reconceptualisation critique.

La théorie de la manière considère l'art comme un problème, et non comme un statut ou une essence qu'il n'y aurait plus ensuite qu'à interroger. Elle en fait un lieu à construire pour une pensée du sujet, de l'histoire et de la société. D'une part, elle devient indissociable d'une « anthropologie nouvelle » (*ibid.*, p. 27) dont l'art est la condition. Elle s'applique à ce transfert décisif où « une manière personnelle accède au statut de manière collective » (p. 21). Chaque fois qu'une œuvre invente ce partage avec le public, « l'artistique » implique en même temps une « éthique » et une « politique » (p. 17). D'autre part, dans la mesure où la manière se donne comme l'*interprétant* de l'art, cette poétique met en cause les postulats qui appartiennent traditionnellement à la théorie du langage et de la littérature.

La démarche d'une poétique de l'art consiste à montrer comment l'art à travers les productions plastiques et musicales ressortit systématiquement à une logique singulière du dire. Elle affirme « une double spécificité » : « celle d'une approche, *dans et par* le langage, et celle de l'art *ainsi* approché » (p. 350). Son objet n'est autre que l'action de l'art sur le langage. Ainsi, la spécificité d'un opéra ou d'une gravure se mesurera à cette action critique. L'art ne se sépare pas des discours qu'il suscite, indéfiniment. Toute théorie de la valeur s'enracine dans ce rapport d'interdépendance. L'idée directrice est que le langage se place au fondement immédiat de toute définition de l'art : que celle-ci en résulte.

Dans cette perspective, la littérature fait figure paradoxalement d'*étrangère*. Bien qu'elle se réalise dans et par le langage, conçue du point de vue de l'art, son identité doit être repensée. C'est le sens du vis-à-vis entre la manière et le style.

Façon et forme

Il est une cohérence dans les transitions de la manière au style qui, loin d'être linéaires, coïncident avec un processus de rationalisation et un regard scientifique sur l'objet langage. Comme le rappelle Dessons, la « déconceptualisation » de la manière ne saurait passer « pour un destin philologique sanctionnant une usure du temps » (p. 56). Qu'on lui substitue ou lui préfère d'autres termes, l'y dissimule même, n'est en rien la preuve de son inefficience théorique et pratique. Le discrédit qui s'y attache tient surtout au fait qu'étant une pensée de l'empirique en art la manière a été reçue comme le prototype de l'irrationnel : une catégorie idéaliste et subjectiviste.

Lorsque le style est devenu l'*interprétant* de la manière, il l'a restreinte au rôle de *façon*. On en trouve des traces chez Georges Molinié par exemple qui tient le style pour « une manière particulière, singulière, propre à un auteur », ce qu'il glose aussitôt par une « idiosyncrasie » correspondant à « une mise en œuvre du langage qui relève d'une pratique singulière, *sui generis* de l'auteur »³. La *mise en œuvre* met en relation matière et manière. Cette dernière, entièrement minorée, correspond alors au temps de la fabrique discursive. Elle devient assimilable à une marque ou à une série de marques discontinues : « L'un des constituants stylistiques majeurs est la manière individuelle », « Le contenu du message est globalement secondaire dans l'œuvre littéraire » (*ibid.*, p. 58). Elle s'articule au dualisme du signe, contenu et expression. Envisagée à travers une série de déterminations linguistiques, l'œuvre littéraire se rapporte à une combinaison de moyens. Il est alors possible d'évoquer à

³ *La Stylistique*, Paris, PUF, 1994, coll. Que sais-je ?, p. 23.

ce sujet une « quantité langagière différentielle »⁴, approche scientifique qui évacue d'avance la question de la *qualité* littéraire.

Pour Dessons, la manière n'est pas la manière de faire, « la modalité d'un procès » (*op. cit.*, p. 20). Ce qui entraîne de suite cette conséquence qu'une manière de dire ou une manière de peindre n'est pas encore la manière, elle n'apporte en soi aucune caution de spécificité. En même temps, il n'est aucune poétique qui ne s'enracine dans ce vis-à-vis constant avec la façon : cette contradiction lui est absolument nécessaire. Entre la façon et la manière une division axiologique complexe émerge. La première rapporte l'œuvre au critère de la « singularité formelle » (p. 204) : elle ouvre une analytique du procédé, sa dominante est la technique. La seconde invente des valeurs ou « des formes qui sont des valeurs » (p. 328), le procédé linguistique (mais aussi sonore ou plastique) ne se sépare plus de l'historicité qui le fonde, c'est-à-dire d'une pratique transsubjective « impliquant le collectif dans l'individuel » (p. 329), sa dominante est l'éthique.

La façon représente donc une inflexion au point où la manière se nie jusqu'à être dévaluée et finalement s'efface. L'emploi de l'expression modale *à la manière de*, synonyme de *à la façon de* ou *à la mode de* ne se confond pas de ce point de vue avec la notion de manière elle-même. L'imitation, même chargée de décalage humoristique, lorsqu'elle est ainsi répétition d'une écriture et d'une signature, « prend l'œuvre comme une totalité de composantes » (p. 206) : elle en fait des éléments d'avance reconnaissables et reconnus. A ce processus l'alternative fondamentale qu'oppose la manière est le je-ne-sais-quoi si on le repense en termes d'historicité. Le terme ne tient pas lieu d'une absence de concept mais représente « un concept de l'inconnu » (p. 301). Il y a manière si l'œuvre possède je-ne-sais-quoi, devient ce lieu informulable devant lequel vacillent les critérologies établies et admises de l'art en cours. Inversement, « quand on sait quoi, dans une œuvre d'art, quand on sait *déjà* quoi, ce n'est pas d'une manière qu'il s'agit, mais, éventuellement, d'une manière de faire » (p. 328). L'attitude de l'artiste ressortit alors à la reproduction, parfois sur un mode inconscient. Au lieu d'introduire de l'inédit, le sujet réactive du déjà-lu, une vision programmatique et assimilée. Il réinvente moins la littérature qu'il n'expose l'idée que, par avance, il s'en fait. La manière implique au contraire cette part de risque, inhérente à tout acte de créativité, dont le je-ne-sais-quoi est chaque fois l'indice sous la forme d'une crise de la parole et du jugement devant l'œuvre nouvelle.

A vrai dire, le rapport de la manière et de la façon se révèle moins strictement polaire que multiple. Une façon peut être sur le chemin d'une manière comme il arrive à la manière à son tour de s'infléchir en façon mais cet événement peut ne pas même se produire. Ce qui confère à la façon un statut profondément ambigu selon que sa contiguïté manifeste avec la manière l'institue en source possible de négation ou, au contraire, l'installe comme manière en devenir. Dans le cas de Jules Laforgue, les « Spleens cosmiques » du *Sanglot de la terre* dépendent largement du modèle baudelairien comme ils empruntent au genre du poème philosophique à la Vigny. Il faut attendre les récritures distancées des *Préludes autobiographiques* et l'expérimentation ironique pour accéder à une poétique personnelle, celle des *Complaintes*. Inversement, sans entrer dans la systématique d'une œuvre, sa genèse, ses principales mutations, la *façon* peut être un désignateur aussi paradoxal qu'idéal de la manière. Dessons relève ainsi l'alexandrin de Corneille : « La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne ». Il y voit l'expression classique de « la précellence de la manière sur la matière » (p. 148) : aux antipodes d'une position qui concevrait l'œuvre comme un objet, le primat du dire et du faire, ou plus exactement du faire comme dire, s'énonce comme la condition d'avènement de la manière.

Langage et matière

⁴ *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1991, p. 83.

Un texte, de la même façon qu'un tableau, n'est pas un objet mais une œuvre. Si l'on préfère, il confond régulièrement son « statut d'objet avec celui de sujet » (p. 145). Il faut donc reconnaître que matière et manière sont inséparables.

En art, dans la conception classique, la valeur se superpose à celle du prix de la matière. Une statue de nu réalisée dans un marbre grec et une autre grâce à un plâtre industriel ne sont pas à cet égard équivalentes esthétiquement. Le *matérialisme* défini ici comme point de vue dominant sur la manière ne ressortit pas à une considération uniment technique sur l'objet mais représente un avatar de l'idéalisme. Il sous-tend une métaphysique. Face à la matière, la manière est assimilable à la façon, elle désigne l'acte d'intervention de l'artiste. Comme manifestation du singulier et de l'historique, la manière est à la fois nécessaire pour qu'il y ait œuvre et aussitôt dépréciée en ce qu'elle affecte l'essence contenue dans la matière. D'inspiration platonicienne, cette position subordonne donc la manière au rôle de révélateur de l'essence, du beau en soi ; parce qu'elle impose « des particuliers en place des universaux » (p. 147), c'est-à-dire des simulacres d'universaux, la manière doit s'exhausser du particulier vers l'universel, c'est-à-dire finalement se nier dans la matière. Il y faudra l'histoire des pratiques, spécialement des avant-gardes du XX^e siècle, pour que le matérialisme employé en lui-même et pour lui-même inverse l'idéalisme. Reçus comme un défi et une provocation, les éléments organiques, les papiers souillés d'excréments, les objets utilitaires et manufacturés, ont œuvré pour une désacralisation de la matière. Mais la logique matérialiste, si elle constituait un temps critique de l'art, a aussi dénoncé sa circularité. Le meilleur exemple en est les *ready-made* qui dans l'après-Duchamp ont nourri une perpétuation du procédé. La dimension ludique l'emporte alors sur la part éthique. Le matérialisme regarde non vers l'œuvre mais travaille les normes muséographiques. Il conduit à une esthétisation des *objets* montrés.

Un tel conflit avec la manière met en lumière des présupposés semblables tant chez les classiques que chez les modernes. En effet, « la théorie de la matière-valeur artistique » implique comme « état principal de la création la matière-matériau » (p. 155), elle change l'artiste en artisan, l'écrivain s'occupant de l'objet-langage et le peintre de l'objet-pigment. Dans cette démarche, l'œuvre est « une donnée » (p. 156) qu'il s'agit ensuite d'informer et de transformer. L'antériorité à la fois logique et chronologique de la matière, en se confirmant, dispose un dualisme entre une physique et une sémantique de l'art qui redouble et aggrave l'antinomie primitive de l'objectivité et de la subjectivité. Au primat du matériau Dessons objecte que l'art transforme moins une matière qu'il ne réalise « l'*invention* d'une matière » (p. 159) au sens où la manière est la condition – même invisible – de la matière. En effet, la manière peut être masquée par la matière comme dans un roman le récitatif l'est sous le récit et la fiction ou dans un poème l'oralité sous la syntaxe et la versification. Il n'empêche que si une matière sculptée ou peinte dépend pleinement de sa manière, alors ce n'est pas la matière qui est transformée, mais la manière qui transforme la manière de voir, et en premier lieu la manière de voir la matière. La manière est tout ce qu'on voit sans savoir qu'on le voit. Non pas à travers ou par-delà la matière, ce serait réactiver les prémisses de la métaphysique, mais conjointement : en même temps que la matière. Ainsi, la matière n'est plus un support préalable à l'acte de création : elle est une « matière-manière » (*id.*) parce qu'elle se construit comme matière-sujet.

Ainsi, bien qu'il fasse appel à des *matériaux*, l'art ne se comprend pas en fonction du *matériau* qui le fait exister. Les premiers désignent « des concrets, des individus matériels entrant dans la composition d'un objet » et ne sont donc pas ici en cause, alors que le second « est un abstrait » (p. 156). C'est sa « valeur conceptuelle » (*id.*) qui intéresse : les matériaux sont des constituants techniques de l'œuvre ; le matériau génère un regard et une interprétation sur l'œuvre, ce qui est bien différent. De là, Dessons fait cette distinction d'importance que la réflexion sur la musique ou la peinture favorise fréquemment à partir des ondes sonores et des pigmentations l'idée de matériau. Il n'en va pas de même avec le

langage, même s'il est courant depuis l'Antiquité et la Renaissance de comparer chez les écrivains les signes avec le coloris et le marbre. C'est que le langage n'est pas extérieur au sujet qui l'actualise. Autant « l'homme utilise le pigment », élément plastique que n'engage *a priori* « aucune subjectivité » (p. 158), autant il lui est impossible d'*utiliser* la langue, sauf comme le rappelait Benveniste « à dissocier de l'homme la propriété du langage »⁵. Quoique des valeurs d'ordre culturel ou psychologique puissent s'y attacher, au moins comme données physiques, la couleur et le son existeront toujours indépendamment de moi. La littérature occupe ici une place stratégique dans la théorie de la manière. Parce qu'elle est fondamentalement solidaire du langage, comme art elle montre ce que les discours sur l'art ne voient pas en peinture, en architecture ou en musique : que la matière n'est jamais qu'une manière sans quoi elle redevient cet objet dont une façon comme *technè* ne peut s'occuper qu'en hypothéquant immédiatement la question de la valeur.

C'est de cette façon qu'en composant *Madame Bovary* Flaubert soustrait la catégorie de *style* à sa rhétoricité comme à sa matérialité, l'orientant ainsi vers une poétique de la manière. Lorsqu'il affirme que « tout est affaire de style », c'est en corrigeant aussitôt au nom du *point de vue sur* le style : « ou plutôt de tournure, d'aspect »⁶. La tournure (la *main*) et l'aspect (la *vision*) sont la manière du style et ne se séparent pas des prosodies de la phrase et d'une recherche qui concerne l'oralité de la prose : « Le style est autant *sous* les mots que *dans* les mots. C'est autant l'âme que la chair d'une œuvre »⁷. Ce corps-sujet qui tient de la voix du texte est également irréductible au matériau et à la forme. Alors qu'il songe à son « livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style », le romancier introduit une dissociation fondamentale : « Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. »⁸. Il dissout ainsi radicalement le dualisme du signe, cette schize de l'expression et du contenu propre au style. Le *rien* dont parle l'écrivain constitue probablement une récusation de l'*inventio* romanesque, la diégèse et les arguments de la fiction. Aussi, à l'évidence de la matière correspond une redéfinition du style comme « une manière absolue de voir les choses »⁹. Cette *manière de* excède la logique de la façon puisqu'elle se fonde sur une critique de la matière. Elle est ce qui réinvente nos rapports au réel.

Critique du style

Dans le langage, le style représente sans doute tout ce qui reste aujourd'hui de la manière. La difficulté réside dans le fait que les différentes conceptions qui ont en charge la pensée du style ne cessent d'osciller entre un fondement rhétorique et une modélisation linguistique¹⁰. Sans nier les différences visibles qui séparent les pratiques de Spitzer, Cressot, Mourot ou Morier, il faut reconnaître que ces théories doivent leur scientificité à une démarche commune, à la fois technique et typologique. D'un côté, l'analytique formelle devient le garant d'une objectivité et tente par là d'échapper à l'arbitraire des jugements littéraires. De l'autre, l'effet de nomenclature s'impose comme rationalité et finalité. Cette démarche présuppose que le style renvoie à un ensemble de procédés. Cela ne signifie

⁵ « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1966, p. 259.

⁶ Lettre à Louise Colet, 15 janvier 1853. Dans Geneviève Bollème, *Gustave Flaubert. Préface à la vie d'écrivain ou Extraits de la Correspondance*, Paris, Editions du Seuil, coll. Le Don des langues, 1963 p. 100. Toutes les références épistolaires iront désormais à cette édition.

⁷ Lettre à Ernest Feydeau, mai 1859, p. 206.

⁸ Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, p. 62.

⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰ A ce sujet, voir B. Combettes & E.S. Karabétian (dir.), *La Stylistique entre rhétorique et linguistique, Langue française*, n° 135, Paris, Larousse, 2002.

nullement, selon Dessons, que la manière soit inversement « étrangère au formel du langage » mais dans ce cas elle vise « la subjectivation et l'historicité » (*op. cit.*, p. 106). Un partage s'est ainsi clarifié : à la positivité formelle s'oppose « tout le problème de la subjectivité et de la valeur » qui se trouve subséquemment « retiré de son rapport au langage » (p. 103) et, dans l'immédiat, assumé par des discours annexes : esthétique, psychologie, histoire, sociologie... D'où de nombreuses alliances possibles, de la *psychologie des styles* à la *stylistique de la réception*, aujourd'hui entre *style* et *esthétique*.

Quelles qu'en soient les variantes, le style rompt chaque fois avec « le continu de l'œuvre au langage, au sujet, à la société, qui était impliqué par la notion de manière » (p. 101). On dira que le propre du style est d'être une approche restrictive et par là même spécifique tandis que la manière s'est vue disqualifiée parce qu'elle mêlait et nivelait toutes dimensions anthropologiques. Dessons rétorque que sa puissance tient au contraire de ce « qu'elle ne dissoci[e] rien » (p. 104). Elle engage une théorie d'ensemble. C'est donc à l'aune des différentes catégories qui unissent l'*humain* et le *littéraire* (littéarité et littérature conjuguées s'entend) qu'elle doit être jugée. Le style érige, en revanche, « le discontinu en principe de la valeur et de la subjectivation » (p. 103), il l'hypostasie même. Ainsi s'explique qu'il aboutisse à « une sectorisation de la signifiante, reposant sur la notion de *fait de style* » (p. 105). Sa lecture s'effectue par interaction entre les divers *plans* constitutifs des textes, morphosyntaxe, lexique, figures, prosodie, etc. Il obéit à une logique cumulative qui reste prisonnière d'une alternative entre localité et totalité. Quand il s'adresse aux traits individuels et concrets et, à ce titre, significatifs d'une œuvre, il les interprète et les reconnaît comme autant de faits de langue « tangibles, concrets, classables, comparables » (p. 102). D'où l'aporie que porte en lui le regard sur la positivité des marques textuelles : cette indistinction récurrente et circulaire entre faits de style et faits de langue que seule la persistance idéologique de la norme et de l'écart parvient finalement à réduire.

La taxinomie des procédés a donné cependant une viabilité certaine au style lorsqu'il s'est vu contesté par la mouvance structuraliste toujours méfiante à son égard « parce qu'elle le soupçonne de n'avoir pas complètement rompu avec la manière » (*id.*). Le modèle épistémologique dont il relevait a pu alors assurer sa conversion. Mais le style n'a dû sa survie qu'en abandonnant « complètement toute prétention à penser la littérature en termes d'historicité et de valeur » (*id.*), c'est-à-dire à penser la valeur comme historicité. Tandis que la manière a pour registre le *système*, le style, de Riffaterre à Molinié, dépend complètement de la *structure*. Il ne saurait donc y avoir des « faits de manière » comme les faits de style « font le style, qui en est la somme » (p. 106). La manière ne se prête pas à « l'analyse en constituants autonomes » (p. 107), mais se révèle indivisible et homogène. Une même antinomie en prolonge ici les implications : « La manière n'est pas une totalité d'unités discrètes autosuffisantes, mais une globalité d'unités interrelatives et continues » (p. 106). Comme marques d'un système discursif chaque fois particulier, ces unités appartiennent à une dynamique relationnelle qui doit se penser sur le mode de l'infini. Elles se réalisent à travers l'intrication d'une subjectivité et d'une signifiante.

Ainsi la manière se montre-t-elle irréductible aux procédés que pourtant elle met en action. Elle ne se résume pas à la somme de ses traits, lexicaux ou syntaxiques, par exemple. Mais il n'existe guère non plus en littérature de classement des manières comme il en a été forgé pour le style, au moins depuis la roue de Virgile, *style humble, tempéré, sublime*, etc. Une poétique de la manière déborde également toutes contraintes d'ordre strictement tonal ou générique : *style épique, bucolique, romanesque, dramatique*... Elle excède les types de caractérisation ou de prédication qui, virtuellement, peuvent lui être assignés. Il est donc légitime de conclure avec Gérard Dessons : « Epistémologiquement, une « maniéristique » n'est pas pensable sur le modèle d'une stylistique » (p. 107). Le symptôme le plus visible se place dans la réception de la manière à travers les manières singulières. Transcendant toute

espèce d'analytique, la manière comme événement artistique a suscité au moins deux attitudes, tantôt « des jugements de valeur » tantôt « des imitations » (*id.*). Inversant l'essai d'objectivation et de réification formelles, elle est devenue l'instrument d'une sacralisation, et a motivé de nouveau le discours du goût et de l'ineffable. Mais elle a pu aussi générer des répétitions, des façons et des contrefaçons. Ce qui, au-delà des répétitions, n'exclut pas des formes plus complexes de « continuation » (p. 265) : Mallarmé devant Baudelaire, Claudel après Mallarmé. Dans tous les cas, lire la manière traduit alors un acte éthique. Autrement dit, il ne s'agit plus d'une catégorisation discontinuiste de l'œuvre mais déjà d'une relation synthétique à l'œuvre : une *transdiscursivité*, une *transsubjectivité*. Ni style, ni forme-sens puisque le formel individuel y devient du formel collectif. La manière y annule la formalité de la forme. Elle est le singulier comme sujet.

La théorie du singulier

La manière et le style appartiennent l'un et l'autre au paradigme de la subjectivité mais, anthropologiquement, ils construisent des modèles sinon inconciliables du moins radicalement opposés. Un des symptômes majeurs de cette question en littérature reste la proposition célèbre de Buffon dans son *Discours de réception à l'Académie* prononcé le 25 août 1753 : « Le style est l'homme même ». Le plus souvent décontextualisée, elle a été lue comme un aphorisme et transformée sous forme clivée : « Le style, c'est l'homme ». Dans cette perspective, le style renvoie à une caractérologie, il reflèterait les goûts, la sensibilité, l'imagination d'un même être : il assumerait l'expression d'une personnalité empirique. La syntaxe segmentée rabat « la manière de l'œuvre sur la manière de l'individu » (p. 272). Mieux encore, elle induit par transformation un geste herméneutique, c'est-à-dire qu'elle réduit aussitôt les possibles inscrits dans la phrase originale de Buffon. Entre les deux constructions, Dessons considère un enjeu, inaperçu, invisible, pour la théorie de la manière elle-même. Tout d'abord, il cherche à restituer le contexte même de la proposition, c'est-à-dire à l'actualiser dans son énonciation. Ensuite, il veut en souligner l'intrinsèque ambivalence. A contre-tradition, il conteste une réception du discours académique qui a tiré la phrase vers sa signification logique. Au lieu de l'intégrer de nouveau au code humaniste, soit à une conception métaphysique de la subjectivité, l'auteur montre que les termes de la proposition sont, dans l'ordre énonciatif mais dans cet ordre-là seulement, réversibles. « Le style, c'est l'homme » a figé dans une direction unique « Le style est l'homme même » alors que chez Buffon *le style* ou *l'homme* peuvent s'y présenter « indifféremment thème ou prédicat » (p. 100). L'indécidabilité de la phrase peut se gloser en « le style, c'est l'homme (même) » mais aussi « l'homme (même), c'est le style ». Il faut y ajouter l'emphase de l'adjectif indéfini *même* qui lie le générique *l'homme* à une recherche du spécifique, c'est-à-dire oriente le générique vers le spécifique. Enfin, cette proposition n'est pas non plus séparable d'une réflexion d'ensemble sur le langage de la part de Buffon : « Un beau style n'est tel en effet que par le nombre infini des vérités qu'il présente. Toutes les beautés intellectuelles qui s'y trouvent, tous les rapports dont il est composé sont autant de vérités aussi utiles, et peut-être plus précieuses pour l'esprit humain, que celles qui peuvent faire le fond du sujet ». Attentif aux syntagmes employés, *beautés intellectuelles*, *rapports* et *esprit humain*, Dessons commente ce passage non dans le sens d'une psychologie mais, se rapportant aux beautés de la pensée, d'une « éthique de l'écriture » (p. 72). Derrière le style, il faut entendre la manière ! On est loin par conséquent des leitmotivs conventionnels qui, entre la fin du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle, ont nourri autour du style une vision profondément dualiste. Tandis que les idées constituent le fond commun des hommes, n'étant à aucun, le style appartient par contre à un seul. Le moment romantique accuse alors cette logique en exaltant de façon presque contradictoire une multiplicité de styles. Si bien que, selon Jacques-Philippe Saint-Gérard, le style tend idéologiquement à instituer comme référence « l'unicité

exemplaire de l'individu »¹¹. Mais il suscite du même coup une continuité, sinon même une confusion dommageable et durable, largement entretenue par l'opposition polaire à la langue, entre *individuation* et *individualisation*.

L'unique et le spécifique

Comme catégorie centrale de l'individuation, la manière est bien une théorie du singulier mais elle se manifeste comme singulier collectif. Devant l'art, l'antinomie de l'individu et de la société n'a plus de validité. Ce qui revient d'abord à dire que le sujet ne se superpose nullement à la notion d'individu. Selon Dessons, « la question de la manière est moins celle du sujet [...] que celle de la subjectivation en tant que processus individuant » (*op. cit.*, p. 166). En surface, l'assertion présente une allure tautologique ; en réalité, elle fait apparaître que le sujet ne préexiste nullement à l'œuvre. Ce dernier ne lui est ni extérieur ni transcendant. Il est l'instanciation comme activité en ce sens strict qu'il résulte de l'œuvre, de son système, de sa signifiante. Le sujet est ce qui porte l'œuvre à sa propre histoire, qu'elle se produise par des moyens plastiques, visuels et sonores, ou qu'elle se réalise dans le langage. A ce titre, l'individuation au plan logique (la constitution d'une œuvre) n'est pas séparable de l'individuation au plan anthropologique (la constitution d'un sujet), et inversement : l'une et l'autre se déterminent donc réciproquement.

Mais si l'art est le lieu même d'une pensée de l'individuation « comme recherche du spécifique » (p. 79), il faut ici distinguer nettement le *spécifique* de l'*unique*, notions mitoyennes. En effet, « le spécifique désigne la capacité d'une œuvre d'être à elle-même sa propre historicité, qui n'est pas sa situation dans l'histoire, mais sa capacité d'en sortir indéfiniment » (p. 80-81). Et le texte précise : « En ce sens, le spécifique est le mode même de la valeur, qui fait de l'œuvre la réalisation maximale du domaine ou de la catégorie dans laquelle elle s'inscrit : le théâtre pour une pièce particulière, la poésie pour le poème, la danse pour une chorégraphie » (p. 81). En face, l'unique désigne un mode d'être autonome, sémelfactif et particulier. Ainsi, l'unique comme le spécifique sont bien deux approches convergentes de la singularité en art. Le divorce a lieu sur l'artisticité elle-même dès qu'on ne la sépare plus de l'historicité. En effet, un roman de gare en tant qu'œuvre individuelle est lui aussi unique, en revanche, il n'a rien de spécifique en ce qu'il ne renouvelle pas la représentation jusque-là acquise de la littérature, ni ne crée ses propres critères de fonctionnement et d'appréciation. Entre une comédie de Molière, *Lorenzaccio* de Musset et une pièce contemporaine encore peu connue du public, tout lecteur ou spectateur est à même de pouvoir distinguer logiquement trois individus. Cela signifie que l'unicité est une propriété commune aux œuvres énumérées et par conséquent un trait qui n'a rien de discriminant. Rien ne permet en ces termes de départager l'artistique de son contraire, sauf à présupposer un regard éditorial ou académique. Mais dans ce cas, toute réflexion sur la valeur se trouve d'emblée confisquée par un jugement d'ordre sociologique et culturel. Or la valeur est un *problème*, elle ne résulte pas d'un acte décisionnel ni d'une légitimation institutionnelle. Elle est systématiquement en débat à travers les regards qui, portés sur l'œuvre, construisent en même temps cette œuvre, c'est-à-dire construisent une discursivité.

Ainsi, l'unique qui relève assurément de l'empirique ne dit pas en quoi « l'individu est spécifique », ou pour le formuler autrement : malgré une contiguïté trompeuse, « l'unicité est la non-pensée de la spécificité » (p. 78). Sans doute aucune approche de la spécificité ne saurait à des degrés variables éluder vraiment la question de l'unicité. Avant même d'engager la notion de manière, Dessons avait déjà posé que la poétique a pour fin de montrer « comment l'unique n'a de sens, anthropologiquement, qu'en étant le spécifique, comment

¹¹ « Style et Individua[lisa]tion : le cas du XIX^e siècle » in M. Dereu (dir.), *Vous avez dit "Style d'auteur" ?*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1999, p. 25.

l'idée même d'unicité ne peut se penser que par l'idée de spécificité, qui ramène la valeur de l'œuvre au sujet et à l'histoire »¹². Car les conséquences sont diamétralement opposées selon qu'on pense l'unique par le spécifique ou le spécifique par l'unique. Dans ce dernier cas, le singulier de l'œuvre se maintient dans l'individuel, radicalement, par opposition au général voire à l'universel ; dans le premier cas, au contraire, la dualité de l'individuel et du général s'effondre au profit d'une autre dialectique. Ainsi que le montre *L'Art et la manière*, la discordance essentielle concerne alors « la valeur de l'individuel » : sous l'angle du spécifique, l'individuel devient affaire collective au sens où une œuvre est dite spécifique si et seulement si « elle n'a d'individualité que d'avoir une valeur collective » (*op. cit.*, p. 79). Hugo en avait énoncé le principe dans sa préface aux *Contemplations* : « Hélas ! Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! ». Ainsi s'explique que la manière la plus intime puisse devenir dans les textes de Hugo un lieu politique.

L'utopie du poème

Ce primat de la manière dans le langage a un nom qui est l'indice même du moderne comme innommable. Si la question est bien celle de l'*art* et à travers lui celle des *arts*, il faut bien y inclure « sans distinction de particularités sensibles » ce que Dessons appelle « le poème » (p. 361). Pourtant, le poème n'est pas un art comme la peinture ou la musique. En fait, il désigne ici la littérature comme œuvre envisagée du point de vue de l'art, et par conséquent la *littérarité* repensée à partir de l'*artisticité*. Dans ce cadre, la notion de poème ne coïncide plus avec sa définition formelle, l'ensemble des codifications métriques ; mais elle ne participe pas non plus à une définition générique. Car le poème peut advenir au cœur du récit, de l'essai ou du drame. Il répond avant tout au principe de l'inconnu, il décrit l'utopie même du dire, là « où le langage prend le plus de risques, où la subjectivation et la signification se trouvent liées » (p. 371). D'évidence, l'emploi de cette catégorie emprunte à la poétique d'Henri Meschonnic. Mais, alors que l'épistémologie du rythme constitue paradoxalement un obstacle théorique pour construire un rapport à l'art et *a fortiori* une *artisticité* de la littérature, sauf à généraliser la notion de rythme et à la diluer dans une esthétique, la manière, comme pensée du continu, de l'empirique et de la spécificité en littérature, conçoit directement le poème à l'image de l'œuvre d'art et l'œuvre d'art « à l'image du poème » en ce sens strict que le poème désigne chaque fois « ce je-ne-sais-quoi qui ne cesse d'ouvrir sur son propre questionnement » (p. 387). Il n'y a pas d'invention de la valeur sans cela.

Cette affirmation, la théorie de la manière lui confère le statut d'une *proposition*. Il conviendrait aujourd'hui de la développer à travers la poétique singulière d'auteurs. Il n'est que de songer au début de *Miséracle miracle* où Henri Michaux précise le sens de l'exploration qu'il tente grâce à la mescaline par les mots, les signes et les dessins. Son projet, l'auteur l'énonce au moment précis où les effets hallucinatoires de la drogue mettent à l'épreuve les capacités du langage : « Comment dire cela ? »¹³. La question ne porte pas sur le thème ou le propos mais engage plus radicalement le processus de la signifiante elle-même. Or cette activité dont le sujet tente de se saisir répond paradoxalement à des « passages indicibles contre-courant contre-carrant contre-hachant », un mouvement contrarié et heurté pour lequel l'unique appréciation encore possible reste précisément ce « je ne sais quoi en moi qui casse, recasse, sans cesse se reforme et casse à nouveau » (*ibid.*, p. 25-26) : un présent d'aspect sécant fait de voltes et d'interruptions qui minent et envahissent l'instance. Entre le vertige, la fulgurance et le chaos, le texte invoque alors l'irréel du passé : « Il aurait fallu une

¹² *Introduction à la poétique – approches des théories de la littérature*, Paris, Dunod, 1995, p. 262.

¹³ Paris, Poésie / Gallimard, 1972, p. 14.

manière accidentée que je ne possède pas, faite de surprises, de coq-à-l'âne, d'aperçus en un instant, de rebondissements et d'incidences, un style instable, tobogganant et babouin. » (p. 14). Ainsi se trouvent appariées deux catégories dont on aurait pu croire que la dynamique solidaire était définitivement révolue.

Sans doute l'emploi de *manière* chez Michaux est-il directement motivé par la pratique du dessin. Il réactive la mémoire artistique, notamment picturale, que le mot a en charge. Au geste plastique du trait que poursuit l'écriture, dans les deux sens que comporte ce verbe, seul convient ici le récit d'un jaillissement abrupt : *accidentée, incidences*. Ces deux mots aux étymologies latines parentes posent la manière comme événement. Dans le contexte, celle-ci n'est pas spontanément disponible au sens où le sujet pourrait se l'approprier sur le mode transitif ; ce serait plutôt la manière qui arrive ici au sujet et commanderait intégralement son aventure. Elle est ce qui échappe indéfiniment (*que je ne possède pas*), elle se représente en devenir. C'est pourquoi, sans y renoncer, le poète en formule simultanément l'impossibilité et la nécessité, et se tient en deçà de ce à quoi il aspire. La manière s'établit dans le conflit interne à la signifiante : entre *dire* et *cela*. Accidentée, pleine de « surprises » et « d'aperçus », elle implique en symétrie la qualité d'un style. Or, dans le contexte, cette autre dimension ne s'analyse plus formellement. Elle est intégralement réinterprétée par la manière. Instable, mais aussi « tobogganant et babouin », ce style évoque une rythmicité et même une animalité. A terme, la manière et le style appellent une typographie déviante, « en travers de la page », une unité du langage, « les phrases interrompues » et enfin une prosodie, toutes « syllabes volantes, effilochées, tirillées » (*id.*). Attachés au statut singulier de la page, les « zigzags » (*id.*) des lettres, prises dans leurs états graphiques et linguistiques, marquent le continu entre l'ordre plastique et l'ordre discursif : le texte s'oriente alors vers les lignes et les plis.

Un monologue comme *La Nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès est lui aussi hanté par l'idéal d'une manière. Parole d'exclu, de marginal, adressée un soir à un inconnu dans l'urgence, cette voix qui se profère met en question le sens de la théâtralité. Deux modalités se partagent le texte : l'illimitation du dire et sa part de silence qui augmente à proportion. De façon emblématique, au moment où devrait se « terminer » le texte dépourvu de point final, le locuteur anonyme avoue : « je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire »¹⁴, une impuissance référée à un « ailleurs »¹⁵. Là encore, le terme représentatif est *comment* puisque la voix y est en quête d'elle-même. La manière y devient littéralement une obsession : « s'il y avait la manière » ou « le jour où l'on aurait inventé une sacrée manière douce »¹⁶ ... Elle tient de la question de l'amour chez Koltès, ce lien « complètement inexprimable, toujours inexprimé » qui se noue « lentement, silencieusement »¹⁷ entre les êtres et déplace l'échec intime, « mama je t'aime mama je t'aime »¹⁸, pour prendre des résonances collectives : « je t'aime, camarade, camarade »¹⁹. Elle aboutit alors à cette idée récurrente d'un « syndicat international » unissant tous « les poussés au cul venus de je ne sais où »²⁰, une communauté des opprimés. Usant d'une parole qui se prolonge à l'infini – « je me dirais alors je ne sais quoi »²¹ – la manière est inséparable du temps et de l'espace de la pièce : entre ombres et lumières. Elle a en commun l'expérience mystique de la *Nuit obscure* de Jean de la Croix et lui attache une inquiétude proprement politique.

¹⁴ Paris, Les Editions de Minuit, 1988, p. 63.

¹⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶ *Ibid.*, p. 37-38.

¹⁷ *Lettres de Saint-Clément et d'ailleurs*, Bibliothèques-Médiathèques de Metz, 1999, p. 99.

¹⁸ *La Nuit juste avant les forêts*, p. 36.

¹⁹ *Ibid.*, p. 63.

²⁰ *Ibid.*, p. 50.

²¹ *Ibid.*, p. 54.

De Michaux à Koltès, la manière devient un impératif de l'écriture. Son mode d'apparition est l'irréel, « il aurait fallu », « le jour où l'on aurait inventé ». Elle exige qu'on la rencontre et la découvre, parce qu'on ne la possède pas, parce qu'elle n'a pas de lieu au lieu même où l'on en parle. La manière se cherche et s'invente en se cherchant sans jamais se trouver. Elle est bien l'utopie de l'art comme poème.

L'alibi de la manière **(...où il est rendu compte du *style en mouvement*,** **de la manière du style, et du rythme sans la manière...)**

La manière est l'autre du style. Elle représente même l'invisible du style. Cette situation singulière explique sans doute ce qui lui donne aujourd'hui, au prix d'une reconception radicale, son potentiel critique¹. Il reste que, si la manière est bien ce concept en devenir, à la fois pour la théorie du langage et la théorie de la littérature, elle ne cesse de hanter la notion de style jusque dans les approches actuelles les plus débattues de l'institution scientifique : sémio-linguistiques, esthétiques ou phénoménologiques. Certaines définitions en témoignent. Il en va ainsi de Jean Mazaleyrat et Georges Molinié qui, à l'article « style » du *Vocabulaire de la stylistique*, dans une première approximation, déclarent : « Sans doute s'agit-il, à tout le moins, d'une manière particulière qui infléchit *sui generis* une pratique littéraire. Le style est donc à la fois une somme et une résultante de déterminations langagières »². Autrement dit, cette manière particulière, qui ne saurait être spécifiée *a priori*, c'est-à-dire sans le recours au système individuel d'une œuvre, constitue ce seuil en deçà duquel il n'est pas possible de réduire le style sans en nier immédiatement l'être et la fonction. Pour peu qu'on cherche à le caractériser avec rigueur, le style *présuppose* donc la manière qui se révèle théoriquement essentielle à l'acte de catégorisation dont il procède. L'objet de ces notes n'est pas de reconstituer dans les différentes théories existantes la généalogie et l'évolution de ces deux concepts qui auraient conduit aux positions épistémologiques du présent. La perspective, ici privilégiée, évidemment fragmentaire, cherchera plutôt à mettre au jour la *manière du style* : la présence de ce double qui lui sert d'alibi.

Une théorie en panne

Les résurgences *explicites* et *revendiquées* de la notion de manière dans les théories contemporaines du style sont assez rares pour être remarquables. Elles tiennent sans doute au diagnostic global que ce type de démarches porte sur l'état du champ universitaire, et surtout au statut problématique d'une discipline renaissante qui, après la dominante structuraliste et sémiotique des années 60-70, éprouve encore quelques difficultés à se définir et à délimiter avec certitude son objet et sa méthode.

Un exemple récent de cette inflexion du style vers la manière est le livre d'Anne Herschberg-Pierrot, *Le style en mouvement*³, qui pratique à son égard une forme de dette inavouée. Bien qu'il soit immédiatement classé sous le terme « essai » (8), l'ouvrage présente davantage les caractéristiques d'une synthèse réflexive. Elle expose une *doxa* d'époque. La conceptualisation y est peu aboutie. Derrière l'éclectisme des références, il se dégage néanmoins une série de propositions qui se placent à la confluence de plusieurs domaines, principalement la génétique et l'esthétique. Surtout, par delà le dialogue muet qui s'amorce avec l'essai de Dessons, l'usage soudain proliférant de la notion de manière dans le livre est révélateur d'un double symptôme. Il inclut la crise et ses remèdes. Car d'un côté il s'agit de soustraire le style aux apories qui en grèvent généralement l'analyse, de l'autre l'objectif est de tenter sa possible refondation, la manière y apportant alors la caution décisive d'éthique, d'historicité et de subjectivité.

Ce halo terminologique est donc au principe d'une pensée qui se déclare moins neuve qu'irréductible à l'alternative entre rhétorique et linguistique dont dépendaient jusque-là les

¹ C'est l'objet de l'essai fondateur de Gérard Dessons, *L'art et la manière – art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004. J'en ai résumé les principaux enjeux dans « Pour une poétique de la manière », *Critique*, n° 706, Paris, Les Editions de Minuit, 2006, p. 255-270.

² *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1^{ère} édition, 1989, p. 340.

³ *Le style en mouvement – littérature et art*, Paris, Belin, coll. Lettres / Sup, 2005.

théories du style⁴. Il cherche en outre à restituer la validité et le plein emploi d'une notion enfin capable de répondre à « la spécificité littéraire » (3), dans une logique implicitement concurrentielle non seulement vis-à-vis de la poétique et de la sémiotique mais aussi d'autres acceptions de la stylistique élargies, façon Bally, à l'étude des moyens expressifs d'une langue sans préoccupation immédiate pour la littérature⁵. Il ne peut donc être question d'une stylistique générale mais d'une approche conçue en domaine, « en littérature », qui s'appuie aussitôt sur l'idée d'une « manière d'écrire une œuvre (au sens d'une main singulière, non d'une façon maniérée) » (4). Cette qualification liminaire n'est pas étrangère à une forme de raideur antipositiviste : « Le style ne peut être l'objet d'une science, il est plutôt du côté de l'interprétation critique » (3). Cette dissonance place ainsi le registre de l'analyse du côté de la valeur mais telle qu'elle se confond avec le jugement de valeur. Car à l'objectivisme des structures et des formes, l'essai oppose le subjectivisme des lectures. Sans doute se méfie-t-il à diverses reprises du geste herméneutique qui « rechercherait une vérité cachée » (43). Il compte plutôt sur « le dépli » d'une « œuvre ouverte à une pluralité d'interprétations » (*id.*). Mais le mot en vogue de *dépli*, s'il emporte avec lui des réminiscences d'Umberto Eco, laisse entendre la rhétorique universitaire du XIX^e siècle : *ex-plicare* l'*im-plicare* du texte ne révoque pas pour autant en doute l'idée de lecture comme interprétation, et se contente d'échanger l'unicité du sens conçu comme transcendantal (*vérité*) par la pluralité.

L'ouverture du livre, autour de Flaubert et de Barthes, possède à cet égard une même visée. Elle sollicite deux points de vue qu'elle juge convergents. Au centre de sa pratique, le style chez Flaubert ne relève plus désormais « des catégories de la rhétorique, ni de la correction grammaticale » (15). Il sort du dualisme de la norme et de l'écart. Mais cette position n'est pas dissociable d'une poétique particulière de la prose. Autour du paradigme *texte, écriture, scription*, Barthes par sa critique libère le style d'une « conception formaliste » (20) et esquisse une « stylistique transformationnelle » (21). Notion « insistante » et mouvante, à laquelle sans cesse Barthes revient, le style s'intègre chez lui à une théorie du texte de sorte qu'avec l'écriture dont il partage certaines propriétés il se rapporte à son tour au travail du signifiant : il inclut « le geste, l'espace et la texture graphique vers le processus en acte » (29) de l'œuvre. La vision du style comme productivité qui en résulte se relie au tournant esthétique de Barthes, et à son intérêt notamment pour les créations de Twombly, Masson ou Réquichot, fondé sur une obsession derridienne de « la matière de la trace » : « la griffure, la tache, la salissure » (28). Le bénéfice de cette relecture est multiple. D'un côté, le style ne se sépare plus de la force d'un mouvement : une dynamique constituée d'une série de « processus » (34) que le livre se charge ensuite de décliner. Ces processus induisent une « différenciation interne » (*id.*) de l'œuvre, et par conséquent un mode de « singularisation » (60). Entre l'écriture et le style, ce qui subsiste de la manière appartient alors au « façonnement » (69). De l'autre côté, cette étude du style généralise une ontologie de l'écriture et ses conséquences pour une pensée du langage⁶. Elle mêle le lien du discours et de la valeur au régime graphique et plastique.

Ainsi s'explique que l'ouvrage invoque, dès le titre, la dimension de l'art. Sans doute les références et les analyses en sont-elles éparses et ne donnent lieu à aucune théorie unifiée et systématique. Mais on saisit mieux dans l'économie de la démonstration le rôle même de la notion de manière qui y sert une *esthétique du style*. Alors que la manière comme *poétique* au

⁴ A ce sujet, voir E. S. Karabétian & B. Combettes (dir.), *La stylistique entre rhétorique et linguistique, Langue française*, n° 135, Paris, Larousse, 2002.

⁵ Ainsi, en évoquant l'école française autour de Marcel Cressot et Jules Marouzeau, E. S. Karabétian conclut à « une stylistique littéraire, donc restreinte », *Histoire des stylistiques*, Paris, Armand Colin, coll. U, 1999, p. 118.

⁶ Sur cette question, voir Claire Joubert, « Critique du signe et criticité du discours : Saussure relit Derrida », J.-L. Chiss & G. Dessons (dir.), *Linguistique et poétique du discours : à partir de Saussure, Langages*, n° 159, Paris, Larousse, 2004, p. 74-92.

nom d'enjeux anthropologiques, éthiques et politiques, se proposait de réinterpréter la littéarité du point de vue d'une artisticté globale, et fondait directement une critique de l'esthétique, le présent projet conçoit le style comme ce « point de passage entre la littérature et les arts, même s'il est établi que chaque domaine est spécifique » (30). Il s'installe de nouveau dans une confusion entre *l'art* comme problématique de la valeur, et *les arts* comme typologie des matériaux sensibles et des moyens d'expression. De fait, son mode de raisonnement est analogique. L'esquisse dans le dessin y devient le parangon du brouillon d'écrivain. Inversement, le brouillon devient l'interprétant de toute discursivité qui se cherche sans jamais s'atteindre par-delà toute téléologie. Car cette esthétique du style, quoiqu'elle s'inscrit dans un cadre ouvert par les travaux conjugués de Goodman et Genette, aboutit elle-même à une « esthétique des dossiers de genèse » (123). A l'image de la rature, de l'esquisse, de l'informe, l'œuvre participe d'une logique du devenir. L'inachevé se trouve de la sorte promu au rang de catégorie heuristique devant les œuvres, et l'historicité radicale dont il serait la preuve (l'image d'une création toujours en cours) finalement essentialisée (113-140). En l'occurrence, l'inachevé qui épuise le régime de la littéarité ne donne pas naissance simplement à des « styles de l'inachevé » (123). L'idée même de style singulier, caractérisant un auteur ou une œuvre, bifurque à son tour en « styles de la genèse » et en « styles de genèse » (182) : une multiplicité qui fait du terme discuté le lieu d'une transformation perpétuée.

Le détour de la pensée

S'il est vrai que le style n'est pas « une catégorie stable et homogène » (181), c'est que les processus par lesquels il advient participent aussi bien de « convergences » (43), de « tensions » (44) que de « répétitions » (46). Mais ces principes d'organisation font eux-mêmes difficulté. Sans doute tentent-ils de rompre avec l'inertie qu'ils attribuent à la méthodologie structurale. Ce faisant, ils laissent le champ de l'œuvre ouvert à des approximations et des généralités malaisément contrôlables. L'abstraction des termes, convergences, tensions, répétitions, tient lieu de concept : la « métaphore critique » (43), de l'aveu de l'auteur elle-même, abonde au point de sacrifier parfois l'analytique concrète des textes.

Les *convergences* renvoient à « des configurations stylistiques locales » qui se relie à « un effet global de l'œuvre, identifiable comme sa spécificité » (*id.*). Rejetant l'idée de dominante chez Jakobson, elles suggèrent « la possibilité de hiérarchies mouvantes » (*id.*). Mais ce développement en hiérarchies n'efface pas pour autant l'image d'un texte orienté en niveaux et en plans. Dans les faits, « le passage de la phrase à l'œuvre » s'opère dans la perspective d'une « totalité » (34) : le style y apparaît comme la somme de marques discontinues. Il ne possède pas la valeur d'un système d'interrelations globales. Pour se ressembler, ces deux logiques apparaissent pleinement antithétiques. Le registre cumulatif superpose les critères : « Le style est lié au continué de l'œuvre qui prend des formes diverses : [...] le "tressé" d'une syntaxe et d'une voix, la continuité du rythme et de la prosodie, par-delà les discontinuités du blanc, de l'énonciation, par-delà la discontinuité du signe, mais aussi la continuité du travail de l'œuvre, par-delà les difficultés d'écrire, à travers les ratures et les réécritures » (70). Dans ce cadre, les rapports entre le style et la voix, la voix et le rythme, le rythme et le style semblent aller de soi : ils sont envisagés dans le paradigme de la singularité à titre complémentaire et réciproque. Un élément fait néanmoins dissonance à l'intérieur de cette énumération. Ce sont les « difficultés d'écrire » qui substituent au problème de la littéarité l'expérience psychique ou morale de l'auteur à l'épreuve de la création. Le style qui prétendait résoudre par le dynamisme l'impasse de la norme et de l'écart s'inscrit pleinement dans le dualisme de l'homogène et de l'hétérogène (91), phénomène qu'accentuent encore le regard sur les manuscrits et la reconstitution des genèses. Les

tensions envisagées sous l'angle d'un « continué actionnel et réactionnel » de l'œuvre « avec soi-même et avec les autres textes » y associent le terme de « continu » (44) qui ne saurait être tenu cependant pour un simple synonyme. Quant aux *répétitions* elles-mêmes, elles ne recourent à une compréhension du rythme qu'en l'installant dans l'antinomie traditionnelle du même et de l'autre : « Le lecteur critique (une fois le dossier classé) est attentif à ce qui insiste, persiste, se répète sans forcément se reproduire à l'identique » (46). Le style devient perceptible à l'ensemble des *différences* qu'il instaure, soit tous les schémas de pertinence qui constituent autant de lieux significatifs du texte.

En fait, quels qu'en soient les principes transformationnels, cette conception du style implique la manière dans l'idée même de processus et la réduit subséquemment à son acception modale (*la manière de...*). Il y a là deux détours simultanés de la pensée. La manière s'y trouve orientée vers une équivalence entre l'artistique et l'esthétique parce qu'elle est préalablement appréhendée comme variante synonymique de style. Les emplois du mot, surchargés, tendent graduellement à l'évider. De concept critique, par l'emprunt et le nivellement des valeurs (absolues ou non), il redevient pure notion. Déspécifiée, la manière en perd son potentiel heuristique. Déjà, le style implique bilatéralement des styles de la genèse et des styles de genèse. Mais la deuxième occurrence se révèle manifestement asymétrique : elle ne renvoie pas à un mode de dire propre à tel état de genèse mais à une typologie des genèses. Elle indexe une espèce classificatoire, ce qui est bien différent. De même, la manière est exploitée pour sa polysémie, son usage va donc à contre-théorie. De fait, elle contribue à une qualification extensive du style. Dans un premier temps, celui-ci s'énonce comme « une manière d'écrire une œuvre (au sens d'une main singulière, non d'une façon maniérée) » (4). Il réactive la mythologie de la main selon un appariement stéréotypé pleinement légitimé à partir du XIX^e siècle. Mais le postulat de corporéité dans l'écriture s'appuie toujours sur une métaphore. Dans un second temps, le style est définissable au rang de « manière singulière en art comme en littérature » (7). Mais ce changement qui admet le témoignage critique d'auteurs à l'encontre du style (Michaux, Picasso), loin d'inquiéter la notion, aboutit à une nouvelle distinction entre son « acception générale » et son « acception particulière » (6). D'un côté, le terme devient synonyme de modèles ou de genres (le style corinthien, en architecture), de l'autre il entre dans un mécanisme d'« individuation » (*id.*). Sauf qu'il s'agit là de la définition logique et non anthropologique de l'individuation : l'enjeu regarde la constitution d'un objet unique et singulier qui, en soi, ne préjuge en rien de l'avènement d'une spécificité.

Des multiples ambiguïtés qui traversent de la sorte le livre il ressort que jamais la manière n'y transforme ni même n'y déplace la pensée du style. Par exemple, « la manière de l'œuvre » (51) voisine avec « la manière de l'écrivain » (52) sans que le rapport entre eux soit construit. S'il est question ensuite des « différentes manières » (72) de Dubuffet, le sens classique du mot en peinture se réfère à une méthode couramment reçue de périodisation. Côté style, la marque du pluriel inverse et banalise l'effet de polyvalence : « Mais cette manière n'est pas toujours évidente (un peintre peut avoir plusieurs styles, on peut confondre un peintre et son école) ni clairement analysable » (73). Le lien de dépendance ne disparaît pas pour autant : « Ceci nous reconduit vers la question de la signature, comme reconnaissance d'un style. Une œuvre peut être signée par la manière de sa genèse, et par la manière de son style. » (80). S'il est vrai que la manière représente dans ce cas l'élément à la fois recteur et syntaxiquement déterminé, sa diversité devient la preuve de l'unité du style. Si l'on préfère, la manière n'est qu'une sous-dimension du style qu'elle caractérise. Tandis que l'œuvre perçue sous l'angle d'une totalité est la somme de ses configurations internes, le style qui lui confère son identité est la somme de ses manières. La manière lui est nécessaire en ce sens qu'elle en indique les variations et les transformations. Ce facteur est particulièrement sensible dans la genèse des textes : « les ressemblances de style » d'une œuvre à l'autre

pourront être regroupées en « un style d'auteur de nouvelle manière » (182). Dans chaque cas, ce que l'on saisit à travers les manuscrits, c'est un auteur en train de « changer de manière d'écrire » (102). La manière n'est donc qu'un constituant du style qui en figure l'intégrant. Elle doit d'ailleurs s'entendre dans l'ordre matériel de la *scriptio*, « des modes d'écriture » (79), au point où ces modes engagent « une manière d'être » (80) : le lieu, le rituel, la pratique ordinaire du créateur devant sa toile ou ses pages blanches. Mais l'agenda de l'écrivain ou de l'artiste, cette « "façon bien singulière" du travail de l'œuvre » (*id.*), ne délivre qu'une épaisseur biographique. Le style implique tellement de modalités et de sens différents qu'il échoue – extérieurement – en styles de vie. Il se place à la périphérie de l'œuvre, et hypothèque par conséquent la question à laquelle il se proposait de répondre : celle de la valeur.

Style, rythme, temps

Ainsi compris, le style en mouvement n'est cependant pas séparable de la matérialité complexe de la genèse. Son instabilité s'explique d'abord empiriquement, elle tient au principe de dissémination du texte. Son unité ne se conquiert donc qu'en prenant acte des formes pluriversionnelles d'un poème ou d'un roman. La lecture d'un livre se double, en l'occurrence, de la lecture du dossier génétique qu'il dissimule, et c'est là ce qu'on pourrait appeler véritablement « la manière dont l'œuvre s'écrit » (9).

Il n'en demeure pas moins que les mutations du style sont alors tributaires d'une prémisse propre au point de vue génétique : l'œuvre est la résultante d'une série de déterminations temporelles. A ce titre, le mouvement du style s'efforce d'éviter deux écueils. L'un ressortit à « la tradition téléologique » (41) qui n'admet qu'un temps intégralement vectorisé. Les différentes étapes que constituent les brouillons et les réécritures (l'avant-texte) ne valent qu'en fonction de la publication terminale du livre. L'autre tient au contraire à un « point d'origine », lequel désigne semblablement un « seuil » (38) : où commence, où s'achève l'œuvre ? Pour y répondre, le style annexe la dimension primordiale du rythme qui ne se limite plus « à la phrase » mais s'étend à des « mouvements plus vastes du discours » (42). Aux mécanismes réactionnels, sources multiples d'accents et de lieux d'intensité, succède un ordre syntagmatique plus large qui inclut notamment toute la *dispositio* narrative et typographique des textes. Mais le rythme ne s'y limite pas non plus. Dès qu'on raisonne à l'échelle des manuscrits, la stylistique transformationnelle devient une « poétique transformationnelle » (*id.*). La « ponctuation suspensive » (*id.*) des ébauches d'auteurs motive corrélativement une lecture de découverte, elle-même indéfiniment relancée. Ainsi le rythme de l'écriture présuppose-t-il le rythme rédactionnel et son action sur le public. Enfin, régi par ce que l'essai nomme « le métamorphique » (134), le style de l'œuvre appelle d'esquisse en esquisse « l'organisation de mouvements spécifiques » : elle se dote d'un « rythme de transformation » (135) qui est la genèse même.

Mais entre le niveau syntaxique, typographique, narratif ou génétique ne se déploie guère qu'une typologie des rythmes. La question même du transfert d'une zone à l'autre n'est que trop rarement détaillé. C'est que le rythme par ses propriétés temporelles suffit à être le garant de cette diversité. Cette nouvelle économie répond à deux procédures. D'une part, le style n'a de théorie du mouvement que s'il dispose d'une théorie du rythme dans un rapport d'inclusion qui institue le rythme comme l'une des composantes majeures du style. Ainsi les glissements réversibles de « l'informe à la forme » (*id.*) du manuscrit au livre sont traduits dans les termes philologiques qu'avait employés Benveniste dans ses *Problèmes de linguistique générale* : le mouvant, le mobile, le fluide d'un côté et la fixité, le schéma de l'autre. D'autre part, le style n'a de théorie du mouvement que s'il dispose d'une théorie du rythme selon un rapport d'identification qui institue le rythme comme l'une des déterminantes majeures du temps. Quelques difficultés s'élèvent néanmoins. La première, c'est que

l'observation philologique ne livre pas les concepts d'un fonctionnement du texte littéraire. La démarche de Benveniste consiste à historiciser la notion de rythme à travers son expression linguistique, et non à en étendre et systématiser la description à d'autres objets. Le problème traité est la reconnaissance d'un enjeu (sémantique puis théorique), et non une visée d'application. La deuxième tient par contre à l'équation qui s'établit entre rythme et temps. Car du point de vue de la poétique d'une œuvre, le rythme entendu spécifiquement, selon le mode d'organisation propre à un texte et à un seul, ce rythme-là n'est pas du temps. Il englobe aussi des faits graphiques et visuels. Dit autrement, il excède l'antinomie de l'espace et du temps, des catégories qui, si on les envisage discursivement, ne sauraient plus être interprétées au rang d'universaux. Il n'y a pas de temps ni d'espace préalables au discours qui les fonde.

Mais le rythme n'a à ce point d'importance dans l'essai que s'il engage surtout une historicité du style. En fait d'historicité, il s'agit avant tout d'une chronologie. Le mode de pensée se veut résolument grammatical, il emprunte une distinction interne à la langue. Au procès ancré par le rythme correspond l'aspect qu'il exprime. La « temporalité continuée » (37) de l'œuvre se noue à un « déroulement imperfectif » (38). Le mouvement devenu qualité, « le continué », s'insère dans « une durée » (69). En fait, le procès du style n'échappe jamais à la perspective d'une limite. Aussi les critères contigus d'« inachèvement » et de « commencement » (123) qualifient-ils moins la signifiante du texte que les modalités pratiques de la rédaction littéraire de manuscrit en manuscrit. C'est par extension que « l'incomplétude » (121) de l'œuvre apparaît ensuite sous la forme d'un « trait de style » (122). Mais pour être récurrente cette caractéristique, même analogiquement valorisée sous l'angle d'une « esthétique du *non finito* » (117), n'en conjugue pas moins discontinuité et localité. Le mouvement du style s'analyse donc à travers une temporalité extérieure et transcendante : la factualité de l'œuvre. Dès lors, le style n'est plus que « l'événement dans le temps » (41), il est englobé plus qu'il n'est englobant. Il s'enracine dans un temps « prospectif » et un temps « rétrospectif » dans la mesure où « l'écrivain se relit, relit ses pages et versions antérieures, se reporte à ses notes, et scénarios » (*id.*). Dans cette représentation du lieu commun, le style se place à l'intersection de « deux mémoires : celle de l'écrivain dans son écriture, celle du lecteur qui circule à travers la genèse » (*id.*). Le temps de l'individuation se confond avec le temps de la psychologie.

La conscience prend la place de la mémoire lorsque l'art devient une question d'« intentionnalité » (63). La dynamique dont devrait résulter l'identité de l'œuvre se place entre « le prévisionnel » et « le rédactionnel » (119). Mais de même que l'invention de la valeur ne peut être discursivement programmée, rédaction et écriture ne se recouvrent pas. Cette marque du temps dans la genèse, l'auteur en saisit symboliquement la portée dans ce qu'elle appelle « le virtuel », non plus le projet d'écriture mais « l'écriture du projet » (127) cette fois : tout ce qui participe des notes d'idées et de régies. Le début du Cahier 57 de Proust où l'on trouve un plan succinct pour *Le Temps retrouvé*, par l'usage du futur indicatif et de verbes modaux, en serait un exemple prototypique : « l'œuvre à faire » (128) y prendrait pour repère « le temps de la réécriture et le lieu de l'œuvre » (129) elle-même. Mais le cas d'*A la recherche du temps perdu* prédétermine ou surdétermine thématiquement les conclusions du commentaire. Enfin, cette temporalité en débat appartient moins au cadre d'un rythme ici qu'elle ne fait retour à l'énoncé. La question se pose, assurément, de savoir si les notes marginales, les fragments de pensées ou les essais brouillons tout comme d'ailleurs la correspondance ou les carnets d'un auteur constituent un lieu de créativité inédit. Mais faute de restituer à la question son potentiel problématique, à travers le *virtuel*, le *rédactionnel* ou le *continué*, autant d'adjectifs ou de participes substantivés, le livre tente plutôt une esthétisation du manuscrit.

Parmi les chapitres les plus significatifs du primat de l'esthétique, on retiendra la tentative de caractériser telle feuille manuscrite de *Bouvard et Pécuchet* sous l'angle d'une « unité d'écriture » et d'une « ponctuation de page » (143). Mais ce regard attentif à la face cachée de l'œuvre dérive lui-même d'une stratégie étymologique et sémantique entre *stilum* et *style*, et plus implicitement entre le *punctum* et le *stilum* :

Le « style », à l'origine, est le poinçon qui sert à écrire, avec la pointe, sur les tablettes de cire, et l'instrument à effacer avec la lame plate et large qui le termine : c'est un outil d'écriture qui permet d'imprimer sa marque, mais qui est aussi, d'emblée, l'instrument des réécritures. Par métonymie, le terme peut désigner jusqu'au XIX^e siècle, le tracé de l'écriture de quelqu'un, Roland Barthes parlera de « scription ». Il y a bien une continuité de sens de l'instrument des réécritures à l'idée de tracé graphique et de la manière d'écrire. Le style comme manière (et dans manière, il y a main), convient bien dans sa généralité peu technique. (7)

Ainsi est-ce très précisément au nom de son absence de rigueur que la pertinence du style comme notion se voit préservée comme si la rhétoricité de la « définition », passant d'une acception instrumentale à une métonymie puis à une métaphore généralisée, était plus riche de développements descriptifs que ne le seraient les contraintes de la conceptualité. Destiné à l'étude d'un domaine en particulier, la littérature puis les arts, le style y gagne le statut d'universel. Un *continuum* peut alors s'établir par exemple entre le « graphisme des blancs » dans *Le jardin des plantes* de Claude Simon, illustrant « l'invention stylistique de la langue » (15), et des notes manuscrites chez Stendhal. Le problème est pourtant le même entre le *stilum* et le style qu'entre la main et la manière ou encore la voix et l'oralité. Le coût de théorie s'apprécie au travail de démétaphorisation qui la distingue de discours rhapsodiques sans exigences à la mode d'aujourd'hui.

Le *stilum*, en convoquant « l'historicité de la main qui trace » (101), devient la source d'amalgames : la signifiante et la valeur de l'écriture semblent désormais directement lisibles parce que sensibles visuellement grâce à « la variation des graphies » (99). Elles apparaissent bien en puissance dans les manuscrits de l'auteur. Mais dans quelle anthropologie se situe-t-on ? De la main-signature, indice de la singularité, nous passons à la main manuelle, mécanique du corps. La variation graphique relève ici d'une psychophysiologie du sujet. La manière définie comme modalité du procès stylistique est au fondement de ce transfert. Les dossiers génétiques présentent ainsi « une diversité de styles graphiques (avec la gestion des pages, de leurs blancs et de leurs marges) et de styles d'écritures qui changent les étapes de l'avant-texte du style : styles des simples notations et des notes de lecture, styles du scénarique, et styles rédactionnels » (103). Mais le style n'est pas le style d'écriture, pas plus que la manière n'est la manière d'écrire. Sans doute dans les brouillons et les notes « le soulignement graphique, et la croix stendhalienne » peuvent-ils être perçus comme des éléments « d'une intonation, d'une inflexion de la voix » (133). Mais outre que la démonstration fait l'impasse sur les liens entre les constituants graphiques et la part orale du langage, la voix y étant diversement délimitée par « sa dimension énonciative » et « sa dimension prosodique et rythmique » (*id.*) selon un registre d'abord linguistique ensuite poétique sans que la cohérence entre les deux apparaisse, a-t-on affaire à des manies formelles ou à une authentique mise en système du discours ? Le passage ne peut évidemment s'opérer *a priori* entre des tours graphiques qui appartiendraient à l'individu scripteur et les marques signifiantes d'une « subjectivation du texte » (*id.*). Car dans ce dernier cas les traits de ponctuation, de mot, de phrase ou de page, ne participent plus de l'ordre graphique. Le partage ne découle-t-il pas ici d'une décision du lecteur, rétrospectivement motivée par les

écrits publiés et la forme de ces écrits ? Certes, la poétique stendhalienne ouvre un spectre assez large d'incertitudes, *Lucien Leuwen* ou la *Vie de Henri Brulard* n'ayant jamais été imprimés. Mais la ponctuation de manuscrit et la ponctuation éditée chez Flaubert ne sont pas non plus strictement comparables pour un même roman. Nul doute qu'il faille ici postuler une gradualité du discours capable d'inventer des critères et d'élucider ce qui ressortit dans un manuscrit à l'aléatoire et au fragmentaire, à des modes d'organisation encore erratiques ou au contraire cohérents et solidaires. L'acte de lecture ne saurait dans tous les cas s'en remettre à l'arbitrage herméneutique.

Ainsi pour le premier brouillon de l'avant-dernier chapitre de *L'éducation sentimentale* :

« ~~Le lendemain il partit en voyage.~~ Puis il voyagea.
Il connut la mélancolie des paquebots... l'angoisse des départs, le vide
qu'on a dans les hôtels. – l'amertume des sympathies nouvelles vite
brisées, brusquement dénouées...

...

il... il... il...

Il revint... il fréquenta le monde [...]. »

Est-il plausible d'y lire un « schéma ternaire “il... il... il...” », déjà présent dans le scénario, qui inscrirait « un rythme virtuel organisant l'enchaînement des phrases par l'asyndète » (145) ? Sans parler du statut intégralement rhétorique de l'analyse, il est manifeste que le manuscrit est ici l'objet d'une interprétation rétroactive, attentive à l'agencement des blancs, des paragraphes et des syncopes syntaxiques de la version publiée en 1869. Le style constitue une *réponse* à un ensemble de marques qui ne sont pas encore reconnues dans leur systématisme et par conséquent dans leur spécificité. En bref, n'y a-t-il pas quelque hâte dans cette circonstance à parler d'une « rythmique du manuscrit » (152) ? Cette rythmique comme les figures autrefois ferait ici l'inventaire de l'inconnu : elle l'identifierait en le classant. S'il est dit qu'elle engage « une interprétation sémantique du texte » (149) en question, cette interprétation n'est cependant pas donnée.

Cette rythmique est un néo-formalisme. Il en va de la sorte des notes disposées en marge par Stendhal,

« écrit de
nuit
à la bougie »

« écrit
absolument
de nuit »

analysées à travers « la tension entre l'accentuation de fin de ligne et l'initiale suivante » voire « l'homophonies des finales » (151). Le manuscrit devient un poème moderne selon une composition libre qui rappelle encore la structuration en vers. L'étude de la page n'échappe pas non plus à la logique de l'expressivité : accents, marques prosodiques ou blancs graphiques traduisent « la mise en relief des mots » (*id.*), « le soulignement » (150). Ils n'empêchent pas un retour à l'ancienne terminologie : « enchaînement sonore » (48), « allitération » (51), « assonances » (148), etc. Le rythme est-il un concept d'avenir pour la théorie du langage et la théorie de la littérature ? Entre le lisible et le visible, le graphique et l'oral, l'esthétique qui le fonde a sa part de psychologisme. Devant l'espace éclaté d'une page de cahier chez Proust, elle pourra toujours le comparer à « un sismographe de la sensibilité » (99).

La pensée du style en mouvement qui se sert de la manière comme d'un alibi théorique pour rendre compte de la singularité du texte littéraire reste fondamentalement une analytique formelle. Mais le statut de la forme y semble désormais indissociable d'une *aesthesis*. Le régime de la perception s'y mêle à la dimension de l'affect. Sans doute n'est-ce là qu'un des multiples avatars de l'esthétique du style, et parmi les plus faibles (et par conséquent involontairement significatifs). Il faut néanmoins reconnaître à cette esthétique, lorsqu'elle se trouve confrontée concrètement aux œuvres, le mérite d'interroger la poétique à deux niveaux. Dans le cadre d'une *anthropologie artistique et littéraire de la manière*, deux problèmes subsistent. L'un concerne le vis-à-vis de la manière et du style, épistémologiquement fondé sur une critique du style. L'autre, déjà interne à la poétique elle-même, engage le rapport de la manière au rythme, et symétriquement une nouvelle critique de la critique du rythme au nom même de la *littérature* et de l'*art*. Qu'est-ce donc que le rythme sans la manière sinon cette inflexion vers le style ?

DANDRE-BARDON (Michel-François)

Traité de peinture suivi d'un Essai sur la sculpture pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à ces beaux-arts (1765), Genève, Minkoff Reprints, 1972, 2 vol., 172 p.
(Katalin Kovacs)

PREMIÈRE PARTIE, ART. III – GOUT DE DESSEIN

(p. 27.)

La *Maniere* est un assortiment incorrect de traits exagérés & de formes outrées.

Cette définition dit assez que par *Maniere* nous n'entendons pas ici la façon d'opérer, le style qui distingue un Maître d'un autre Maître ; car dans ce sens chacun a *sa maniere*, & suivant le plus ou le moins d'intelligence & de connoissance qu'il a des principes & de la pratique de l'Art, cette maniere devient bonne ou mauvaise.

Avoir une *maniere* & avoir de la

(p. 28.)

maniere sont deux choses très-différentes. Quoique la Nature n'ait point de maniere, & qu'on appelle un ouvrage sans *maniere* celui qui ressemble parfaitement au vrai, on appelle une belle, une grande maniere le *Faire* de ceux qui l'imitent dans un style sçavant. Ainsi l'on dit que *Michel-Ange*, *Annibal Carache* ont dessiné de grande maniere. C'est un éloge que la *Maniere* prise dans ce sens : elle n'est qu'une élégante exagération de la vérité. Mais quel reproche ne fait-on pas à un Dessinateur, lorsqu'on dit de lui : qu'il met de la *maniere* dans tout ce qu'il fait : qu'il est *maniéré* dans son trait, dans sa manœuvre, dans ses effets ? On fait entendre qu'il sort en tout du ton de la Nature ; que ses contours ne sont point justes, que son crayon n'est point manié du sens des muscles, que son clair obscur est altéré ; & que sans égard au mouvement, à la disposition, au caractere de la figure, il l'a rendue d'après le Naturel avec aussi peu de vérité, que s'il l'avoit faite de génie.

Le moyen d'éviter un vice, que l'on a intérêt de fuir, est de prati-

(p. 29.)

quer le contraire de ce qui peut nous y faire tomber. Il est donc d'une extrême importance, que le Dessinateur étudie toujours le vrai avec l'intention décidée d'en dévoiler les plus précieuses finesses ; & de les rendre avec le plus grand soin. Qu'il laisse aux Maîtres de l'Art ce style prompt & hardi, cet usage de faire passer sur le papier, en quatre coups élégans, tout l'esprit de la Nature ! Ils se sont familiarisés depuis long-tems avec elle ; ils la sçavent, pour ainsi dire, par cœur ; il leur suffit pour la bien rendre, de s'en rappeler par une note les principales vérités. L'Eleve a besoin d'une étude plus profonde ; il doit s'asservir aux moindres détails, sans jeter néanmoins du mesquin dans son ouvrage. Il saisira d'abord les indications capitales du Naturel, tant par rapport aux belles proportions du tout ensemble, qu'aux formes élégantes des parties de détail. Il étudiera ensuite les moyens de rendre sous un beau crayon le moëlleux des carnations ; & pour imiter la rondeur de la Nature, il saisira avec la plus scrupuleuse attention les divers accidens de lumiere, de demi-

(p. 30.)

teinte, d'ombre & de reflets, que lui présente le Modele. L'habitude de l'étudier ainsi avec une précision sévère, en grave profondément les vérités dans la mémoire. On s'accoutume à bien voir la Nature. Est-il d'autre moyen pour la bien imiter ? Le commerce utile que l'on a avec elle donne du dégoût pour tout ce qui ne lui ressemble pas. Il empêche de tomber dans ce style faux & barbare, si capable de deshonorer ceux qui ont l'aveuglement de l'adopter, & l'affectation d'en faire trophée. Après la honte d'être ignorant, rien n'est plus injurieux à l'Artiste que le titre de *maniéré*.

DICTIONNAIRES

CHATRE (MAURICE LA), *Nouveau dictionnaire universel*, t. 2, 1865 [Gallica]

Manière : (de l'ital. *Maniera*, même signif. Moyen particulier de faire une chose. [...] / Se dit de ce qui a l'apparence d'une chose qu'on spécifie. J'y rencontrai une *manière* d'intendant. C'est une *manière* de petit-maître [+ cite Scarron]. [...] La civilisation démocratique enseigne la simplicité des *manières*. Nous n'avons plus de mœurs dans le monde, nous avons les *manières*. Il y a cette différence entre les mœurs et la *manières* que les premières regardent plus la conduite extérieure ; les autres l'intérieure. (Montesquieu.)

CORNEILLE (THOMAS), *Le Dictionnaire des arts et des sciences*, t. 2, 1694 [Gallica]

Manie : Terme de medecine. Delire sans fièvre avec fureur, & perte totale de la raison, ce qui fait que les Maniaques se jettent sur tout ce qui se présente, brisant tout, & maltraitant les gens de coups ou d'injures quand ils ne peuvent faire pis, en sorte qu'on est obligé de les enchaîner. [...] On dit que la cervelle de chat mangée engendre la Manie : et Borellus dit qu'un Théologien ayant mangé d'un ragoust où il y avoit du sang menstrual meslé avec du sang de lievre, tomba dans une Manie si grande qu'il tua son propre pere.

Dictionnaire de L'Académie française, 1st Edition (1694)

Maniere (Page 10)

Maniere. s. f. v. Façon, sorte. *En toute maniere. de quelque maniere que ce soit. je ne veux pas que cela soit de cette maniere. je l'escriray de la bonne maniere. de quelle maniere voulez-vous que je m'y conduise? faites cela de quelque maniere que ce soit. à la maniere accoustumée. c'est sa maniere d'agir, de parler. c'est sa maniere, ses manieres de faire déplaisent à tout le monde.*

On dit prov. *Un tel m'a donné de belles paroles, mais ce sont manieres de parler,* pour dire, qu'On ne fait pas de fond sur ses promesses.

On dit, *Faire une chose par maniere d'acquit,* pour dire, A regret, negligemment.

On dit aussi, *Voilà une belle maniere de parler, cet homme a une belle maniere de s'énoncer,* pour dire, Une belle expression.

On dit prov. qu'*Un homme a esté étrillé de la belle maniere,* pour dire, qu'On la battu extraordinairement.

Maniere. Se dit aussi de ce qui a l'apparence de la chose qu'on specifie. *Il vint une maniere de Damoisel, le. Il fut abordé par une maniere de valet de chambre.*

On dit simplement, *Maniere,* pour dire, La maniere d'un Peintre, sa façon de peindre. *Ce tableau est de la maniere d'un tel. la maniere de Raphaël, du Poussin. une belle maniere. je reconnois sa maniere. chaque Peintre a sa maniere. les diverses manieres. cela est peint d'une grande maniere.*

Manieres, au pluriel sign. Façon d'agir. *Il a des manieres agreables, ses manieres desplaisent à tout le monde.*

De maniere que, adv. De sorte que. *Il dit, il fit telle & telle chose &c. de maniere que l'on vit bien &c.*

Par maniere de dire adverb. Pour ainsi dire.

On dit aussi, *Par maniere d'entretien,* pour dire, Sans aucun dessein formé d'en parler.

Dictionnaire de L'Académie française, 4th Edition (1762)

Manière (Page 87)

Manière se dit aussi De ce qui a l'apparence de la chose qu'on spécifie. *Il vint une manière de demoiselle. Il fut abordé par une manière de valet de chambre.*

On appelle *La manière d'un Peintre*, La façon de composer & de peindre qui lui est propre. C'est le style en Peinture. *La manière du Corrège est grande. Raphaël a eu plusieurs manières. Ce tableau est peint dans la manière du Guide. Rimbrand s'est fait une manière propre à produire de grands effets; sa manière est dangereuse à imiter.*

Maniéré (Page 87)

Maniéré en Peinture, se dit De l'abus de la manière. C'est une suite d'habitudes prises dans la façon d'opérer, une affectation qui s'oppose à la variété. *Des figures maniérées. Les draperies ne doivent pas être maniérées.*

On appelle aussi *Une composition maniérée*, Celle où les objets sont disposés avec affectation. *Une couleur maniérée*, Celle qui est l'effet d'une habitude prise, & d'un système qu'on s'est fait.

Maniéré, ée. adj. (Page 87)

Maniéré, ée. adj. Qui a des affectations particulières & fort marquées. *Style maniéré. Auteur maniéré. Cet homme est fort maniéré.*

Maniéré en Peinture, se dit De l'abus de la manière. C'est une suite d'habitudes prises dans la façon d'opérer, une affectation qui s'oppose à la variété. *Des figures maniérées. Les draperies ne doivent pas être maniérées.*

On appelle aussi *Une composition maniérée*, Celle où les objets sont disposés avec affectation. *Une couleur maniérée*, Celle qui est l'effet d'une habitude prise, & d'un système qu'on s'est fait.

Manière. s.f. (Page 87)

Manière. s.f. Façon, sorte, usage. *En toute manière, de quelque façon que cela soit. Je ne veux pas que cela soit de cette manière. Je lui écrirai de la bonne manière. De quelle manière voulez-vous que je m'y conduise? Faites cela de quelque manière que ce soit. A la manière accoutumée. C'est sa manière d'agir, de parler. C'est sa manière.*

On dit proverbialement, *Il m'a offert sa bourse, mais ce sont manières de parler*, pour dire, qu'On ne fait pas de fond sur ses promesses.

On dit, *Faire une chose par manière d'acquit*, pour dire, Négligemment, & parce qu'on ne peut guère s'en dispenser.

On dit aussi, *Voilà une belle manière de parler, cet homme a une belle manière de s'énoncer*, pour dire, Une belle expression.

On dit proverbialement, qu'*Un homme a été étrillé de la belle manière, de la bonne manière*, pour dire, qu'Il a été battu outrageusement.

On dit dans le même sens, *Traiter de la belle manière, parler de la belle manière.*

Manière se dit aussi De ce qui a l'apparence de la chose qu'on spécifie. *Il vint une manière de demoiselle. Il fut abordé par une manière de valet de chambre.*

On appelle *La manière d'un Peintre*, La façon de composer & de peindre qui lui est propre. C'est le style en Peinture. *La manière du Corrège est grande. Raphaël a eu plusieurs manières. Ce tableau est peint dans la manière du Guide. Rimbrand s'est fait une manière propre à produire de grands effets; sa manière est dangereuse à imiter.*

Manières, au pluriel signifie, Façon d'agir. *Il a des manières agréables. Ses manières déplaisent à tout le monde. Il a de bonnes manières. Manières rudes, désobligeantes. Manières engageantes. Manières obligeantes. Belles manières.*

De manière que. adverbial De sorte que. *Il dit, il fit telle & telle chose.....de manière que l'on vit bien.....*

Par manière de dire, ou **Par manière d'entretien**. adv. Pour dire, sans avoir eu aucun dessein formé d'en parler.

Dictionnaire de L'Académie française, 5th Edition (1798)

Manière (Page 65)

Manière. s. f. Façon, sorte. *En toute manière, de quelque manière que cela soit. Je ne veux pas que cela soit de cette manière. Je lui écrirai de la bonne manière. De quelle manière voulez-vous que je m'y conduise? Faites cela de quelque manière que ce soit.* Il signifie encore Usage, coutume. *À la manière accoutumée. C'est sa manière d'agir, de parler. C'est sa manière.*

On dit proverbialement, *Il m'a offert sa bourse, mais c'est une manière de parler, ce sont manières de parler,* pour dire, qu'On ne fait pas de fond sur ses promesses.

On dit, *Faire une chose par manière d'acquit,* pour dire, Négligemment, et parce qu'on ne peut guère s'en dispenser.

On dit aussi, *Voilà une belle manière de parler,* pour dire, Une belle expression. Il est pour l'ordinaire ironique.

On dit aussi, *Cet homme a une belle manière de s'énoncer,* pour dire, qu'Il s'énonce agréablement.

On dit proverbialem. qu'*Un homme a été étrillé de la belle manière, de la bonne manière,* pour dire, qu'Il a été battu outrageusement.

On dit dans le même sens, *Traiter de la belle manière, parler de la belle manière.*

Manière, se dit aussi De ce qui a l'apparence de la chose qu'on spécifie. *Il vint une manière de demoiselle. Il fut abordé par une manière de valet de chambre.*

On appelle *La manière d'un Peintre,* La façon de composer et de peindre qui lui est propre. C'est le style en Peinture. *La manière de ce Peintre est grande. Raphaël a eu plusieurs manières. Ce tableau est peint dans la manière du Guide. Rimbrand s'est fait une manière propre à produire de grands effets; sa manière est dangereuse à imiter.*

Manière, se prend aussi pour Affectation. *À force de soigner son style on tombe dans la manière.* On dit, *Cela avoisine la manière,* pour, S'éloigner du naturel. On dit aussi très - familièrement, *Cela frise un peu la manière.*

Manières, au plur. signifie, Façon d'agir. *Il a des manières agréables. Ses manières déplaisent à tout le monde. Il a de bonnes manières. Manières rudes, désobligeantes. Manières engageantes. Manières obligantes. Belles manières.*

On dit ironiquement, *Avoir les belles manières,* en parlant d'Un homme, d'une femme, qui affecte les manières d'un état au-dessus du sien.

De Manière que. adverbial. De sorte que. *Il dit, il fit telle et telle chose de manière que l'on vit bien*

Par manière de dire, ou Par manière d'entretien, de conversation. Pour dire, Sans avoir eu aucun dessein formé d'en parler.

Manière (Page 65)

Manière, se dit aussi De ce qui a l'apparence de la chose qu'on spécifie. *Il vint une manière de demoiselle. Il fut abordé par une manière de valet de chambre.*

On appelle *La manière d'un Peintre,* La façon de composer et de peindre qui lui est propre. C'est le style en Peinture. *La manière de ce Peintre est grande. Raphaël a eu plusieurs manières. Ce tableau est peint dans la manière du Guide. Rimbrand s'est fait une manière propre à produire de grands effets; sa manière est dangereuse à imiter.*

Manière (Page 65)

Manière, se prend aussi pour Affectation. *À force de soigner son style on tombe dans la manière.* On dit, *Cela avoisine la manière,* pour, S'éloigner du naturel. On dit aussi très - familièrement, *Cela frise un peu la manière.*

Maniéré (Page 65)

Maniéré, en Peinture, se dit De l'abus de la manière. C'est une suite d'habitudes prises dans la façon d'opérer, une affectation qui s'oppose à la variété. *Des figures maniérées. Les draperies ne doivent pas être maniérées.*

On appelle aussi, *Une composition maniérée*, Celle où les objets sont disposés avec affectation. *Une couleur maniérée*, Celle qui est l'effet d'une habitude prise, et non l'imitation de la nature.

Maniéré, ée, (Page 65)

Maniéré, ée. adj. Qui est remarquable par une affectation particulière. *Style maniéré. Auteur maniéré. Cet homme est fort maniéré.*

Maniéré, en Peinture, se dit De l'abus de la manière. C'est une suite d'habitudes prises dans la façon d'opérer, une affectation qui s'oppose à la variété. *Des figures maniérées. Les draperies ne doivent pas être maniérées.*

On appelle aussi, *Une composition maniérée*, Celle où les objets sont disposés avec affectation. *Une couleur maniérée*, Celle qui est l'effet d'une habitude prise, et non l'imitation de la nature.

Dictionnaire de L'Académie française, 6th Edition (1832-5)

Maniéré, ée. adj. (Page 2:160)

Maniéré, ée. adj. Qui est remarquable par quelque affectation dans son maintien, dans ses manières. *Acteur, danseur maniéré. Cet homme est fort maniéré. Cette femme est trop maniérée.* On dit, dans un sens analogue, *Air maniéré, contenance maniérée, etc.*

Il signifie en Littérature, en Peinture, en Sculpture, etc., Qui a de la manière, où il y a de la manière. *Auteur maniéré. Style maniéré. Pinceau maniéré. Pose maniérée. Des figures, des draperies maniérées. Une composition, une couleur maniérée. Cet édifice est d'un goût maniéré.*

Dictionnaire de L'Académie française, 8th Edition (1932-5)

Maniéré, ée. (Page 2:153)

Maniéré, ée. adj. Qui se fait remarquer par l'affectation de son maintien, de ses manières. *Acteur, danseur maniéré. Cette femme est trop maniérée.* Par extension, *Air maniéré, contenance maniérée, etc.*

En termes de Beaux-Arts et de Littérature, *Pinceau maniéré. Pose maniérée. Des figures maniérées. Une composition maniérée. Cet édifice est d'un goût maniéré. Écrivain maniéré. Style maniéré.*

Manière. (Page 2:153)

Manière. n. f. Façon dont une chose se produit. *De toute manière, de quelque manière que cela soit, de manière ou d'autre.*

Il signifie aussi Façon dont on agit, dont on parle, dont on pense. *Je lui écrirai de la manière la plus pressante. Je m'y prendrai d'une autre manière. La manière dont je lui ai parlé l'a fait rentrer en lui-même. Se vêtir d'une manière décente. Il a une bonne manière de se présenter, de s'exprimer.*

Il signifie quelquefois Façon d'agir habituelle. *C'est sa manière d'être. Selon ma manière de voir, de penser. Absolument, C'est sa manière. Il a voulu faire à sa manière. Chacun vit à sa manière. Chacun a sa manière. Il ne changera pas de manière.*

Il y a la manière, Dans certaines circonstances, on peut atténuer ce qu'il y a de pénible dans une décision par les précautions et les égards dont on l'entoure. *On peut se séparer d'un ami, mais il y a la manière.*

Manières, au pluriel, se dit de la Façon d'être ou d'agir dans le commerce de la vie. *Il a des manières agréables. Ses manières déplaisent à tout le monde. Il a de bonnes, d'excellentes manières. Manières rudes, étranges, grossières, désobligeantes. Manières douces, polies, insinuant, aisées, obligeantes, engageantes. Il a conservé les manières de la campagne. Avoir des manières. Il n'a pas de manières.*

Ironiquement, *Avoir les belles manières,* Affecter les manières d'un état au-dessus du sien. *Faire des manières,* Agir, parler sans simplicité, se faire prier. Il est familier.

Manière de parler, Expression, locution. *Cette manière de parler est correcte, incorrecte. Il a des manières de parler qui lui sont particulières, qui n'appartiennent qu'à lui.*

Il signifie, par extension, Chose dite sans conséquence, ou avec une exagération sensible. *Il m'a offert sa bourse, mais c'était une manière de parler.*

De la bonne manière, de la belle manière, s'emploie ironiquement et dans un sens défavorable. *Il a été étrillé de la bonne manière, de la belle manière,* Il a été battu outrageusement. *Je l'ai traité, je lui ai écrit, je lui ai parlé de la bonne manière,* Avec dureté, sans ménagement.

Faire quelque chose par manière d'acquit, Négligemment, et parce qu'on ne peut guère s'en dispenser. *Il remplit ses fonctions par manière d'acquit.*

Par manière de dire, par manière de conversation, Sans avoir eu aucun dessein formé d'en parler; sans y mettre d'importance. *Il ne fut question de cette affaire que par manière de conversation.* On dit aussi *Par manière de plaisanterie.*

Une manière de, suivi d'un nom, signifie, dans certains cas, Sorte, espèce de. *Il vint une manière de rustre. Il s'est fait une manière de réputation. Nous lui avons fait une manière de fête. Nous avons accordé une manière de réparation.*

Manière, en termes de Peinture, se dit de la Façon de composer et de peindre qui est propre à un artiste, à une école. *Raphaël a eu plusieurs manières. Ce tableau est peint dans la manière de Titien. Ce peintre s'est fait une manière bien à lui. Une manière large.*

Il se dit, par extension, en parlant des Ouvrages de littérature. *Cet écrivain a changé sa manière.*

Manière signifie aussi Affectation, recherche, exagération. *À force de soigner son style, on peut tomber dans la manière. Cela sent un peu la manière. Il y a de la manière dans ce discours, dans ce tableau, dans la pose de cette statue.*

De manière à, loc. prép. De façon à. *Il parla de manière à convaincre les juges de son innocence.*

De manière que, loc. conj. De sorte que. *Il a parlé, il a agi de manière que l'on a vu clairement ses intentions. Il faut toujours se conduire de manière qu'on n'ait aucun reproche à se faire.*

Dictionnaire universel françois et latin : contenant la signification et la définition tant des mots de l'une & l'autre langue, (1721), t. 3, 1732 [p. 1555] [Gallica]

Manière. Sorte, façon, guise. *Modus, ratio, institutum.* Caractère que chacun a en particulier pour agir, pour parler, ou pour faire les chûses. [...] Il faut considérer chaque chose séparément, c'est-à-dire, qu'il faut juger de la *manière* par la *manière*, du fond par le fond : & non du fond par la *manière*, ni de la *manière* par le fond. [...] Ce mot vient de *maneries*. Voyez Manége. D'autres le dérivent de *mania*, entant qu'il signifie le génie de quelqu'un. Les Auteurs de la basse Latinité ont dit *maneries* en la même signification.

Manière, se dit aussi de ce qui est ordinaire, qu'on fait par coutume. *Mox, consuetudo, agendi ratio.* Les Sauvages marchent tous nuds ; c'est leur *manière*.

Manière, se dit aussi du langage. *Modus loquendi.* C'est une *manière* de parler élégante. Cette *manière* de parler est hardie, mais elle est Française ; c'est un gallicisme ; cette *manière* est tirée du Latin. Une Traduction de l'Écriture n'est point littérale autant qu'elle doit l'être, lorsqu'en conservant même le fonds de la pensée, on en change le tour & la *manière* de l'expression. P. Bouh. Préf. Du N. T.

Manière, se dit aussi en parlant de chûses dont on ne peut faire une spécification précise. *Species, genus quoddam.* [...] C'est une *manière* de Demoiselle ; pour dire, qui a une apparence de Demoiselle, mais qui est en mauvais ordre.

Manière, se dit aussi de ce caractère particulier qu'ont les Peintres, les Poètes, & autres gens qui travaillent par art, à quoi on reconnoît leur pinceau, leur stile, leur pays. *Ductus, lineamentum, manus.* Les curieux de tableaux reconnoissent les *manières* des Peintres, devinent leurs noms, les *manières* de Rubens, du Bassan.

Manière, se dit aussi plus généralement, & pour dire, en quelque façon que ce soit. *Modus.* Il veut que ce soit en toute *manière*.

Maniéré. Terme de Peinture qui se dit d'un Peintre qui n'étudie ni l'antique ni la nature, mais qui ne suit que son génie. *Adinventio.*

Manége. Ce mot devient fort à la mode dans le figuré. *Agendi modus, ratio, dexteritas.* Il se dit dans le discours ordinaire, des façons de faire de certaines gens. En parlant d'un Courtisan habile, on dit qu'il entend le *manége*. Le *manége* de la Cour de Rome est difficile. Bouh.

Manière. (Page [B602b](#))

Manière, s. f. [2^e è moy. et lon., 3^e e muet.] 1°. Façon, sorte. En ce sens, il s'emploie adverbialement. *En toute manière; de cette manière.* "Je lui écrirai *de la bone manière.* *De* quelque *manière* que ce soit. = 2°. Avec les pronoms possessifs, *usage, coutume.* "C'est *sa manière d'agir, de parler,* ou absolument; C'est *sa manière.* "À~ *la manière* acoutumée. "C'est ce qu'Horace insinûe aussi à *sa manière.* P. *Rapin.* = 3°. Il se dit comme *espèce,* de ce qui a l'aparence de la chôte dont on parle. "Il vint *une manière de demoiselle, une manière de valet de chambre.* Mais, en cet emploi, il n'est que du style familier, et quelquefois plaisant et moqueur. Le P. *la Rue,* traduisant ces paroles du chapitre II. de St. Jean: *cùm fecisset quasi flagellum de funiculis,* dit: Jesus ayant fait *une manière de fouet* avec des cordes. Je crois que dans le discours soutenu cette expression est trop familière. — De plus, *manière,* ainsi employé, n'est bien qu' avec le pronom *une.* Je ne voudrais pas dire avec *Voiture:* "Je ne pouvois croire qu'il fût possible qu'elle eût rencontré à si bien écrire de cette sorte, n'ayant jamais lu de *cette manière de livres.* Je dirais, *de cette espèce de livres,* ou *de livres de cette espèce.* = 4°. *Manières* (au plur.) *Façons.* (synon.) Les *manières* sont l'expression des moeurs de la Nation; les *façons* sont une charge des manières, ou des manières plus recherchées dans quelques individus. "Les *manières* devièment *façons,* quand elles sont affectées, *Encycl. Beauzée. Synon. Voyez Façon.*

Rem. 1°. *Avoir une manière,* ou *avoir de la manière,* sont des chôses bien diférentes en termes de Peinture. Quoique la nature n'ait point de manière... on apèle *une belle, une grande manière,* le faire de ceux qui l'imitent dans un style savant. C'est un éloge que *la manière* prise dans ce sens: elle n'est qu'une élégante exagération de la vérité. Mais lorsqu'on dit qu'un Dessinateur met *de la manière* dans tout ce qu'il fait, qu'il *est maniéré* dans son trait, dans sa manoeuvre, dans ses éfets; c'est un reproche: on fait entendre qu'il sort en tout du ton de la nature; que ses contours ne sont point justes... que son clair obscur est altéré, etc. *Dandrè-Bardon.*

2°. Le *style* et *la manière* ne sont que la même chôte sous des noms diférens. L'usage a assigné le terme de *manière* à la Peintûre, et le terme de *style* à l'art de bien dire. Ainsi l'on dit: ce tableau est *dans la manière de Raphaël;* comme on dit, ce plaidoyer est *dans le style de Cicéron.* — Depuis quelque tems, come les changemens plaisent dans les expressions, come dans les modes, on parle de *style* en peintûre, et de *manière* dans les Belles-Lettres.

De manière est suivi, ou de *que,* ou de la prép. *à.* "Faites les chôses *de manière que* tout le monde *soit content; de manière à contenter* tout le monde. "Mde. de Maintenon sera placée *d' une manière à surprendre.* Sév. * *Bossuet* dit, *à la manière que,* en quoi il s'écarte de l'usage. "À~ *la manière qu'il nous les propose.* = *De manière* peut se mettre quelquefois à la tête de la phrase, avec raport à la phrase précédente. "*De manière, Messieurs, que* pour former un coeur à la vertu, il n'est pas nécessaire, etc. *Mascaron. Voyez De façon que,* au mot *Façon.*

Maniéré (Page [B603a](#))

Maniéré, ée, adj. [2^e et 3^e é fer. lon. à la 3^e du 2d.] Qui a des affectations fort marquées. "Cet homme est fort *maniéré.* "Style, Auteur *maniéré.* — En Peintûre, figûres, draperies *maniérées.* Voyez **Manière.** Rem. n°. 1°. = M. *Conrart* avait fait *maniéreux,* mais l'usage ne l'a point adopté.

NICOT, Thresor de la langue française (1606)

maniere (page 392)

Maniere, f. acut. Via, Modus, Ratio, Mos.

Maniere de faire, Gestus.

La maniere d'ecrire, Stylus, Forma.

La maniere et reigle de bien parler, Formula dicendi.

Une maniere de briganderie, Forma latrocinij.

Je vous monstreray la maniere par laquelle vous, etc. Rationem ostendam, qua tanta ista fugiatis.

Tu tiens ta vieille maniere, Antiquum obtines.

Trouver maniere d'entrer à, etc. Comparare aditum sibi ad res pestiferas.

Je te prie trouve maniere de me despestrer d'ici, et que je m'en aille, Expedias me hinc, te rogo.

C'est ma maniere de dormir, Hic somnus est mihi.

Ceste maniere de gens est tres-meschante, Id genus hominum est pessimum.

Il y a une maniere de gens qui, etc. Est genus hominum qui, etc.

Il n'y a maniere de tuer les gens, dequoy, etc. Nullus modus est hominis occidendi, quo ille, etc.

Qui n'a nulle maniere ne ordre de dire, Infans.

Maniere et façon de faire, Natura.

Par une maniere de faire, In speciem, B.

Façon ou maniere de faire accoustumée, Ritus, huius ritus.

Une maniere de faire qu'on a trouvé nouvellement, Nouitium inuentum.

La maniere de faire de nos ancestres, Consuetudo maiorum.

Pour garder l'ancienne coustume ou maniere de faire, Ad speciem atque antiqui moris vsurpationem, B.

La maniere de faire du peuple, Popularis et ciuilis vsus.

Quelle maniere de faire est-ce ci? Qui istic mos est?

Chacun a sa maniere de faire, Suus cuique mos.

Jamais mon pere n'eut ceste maniere de faire, etc. Mos nunquam ille fuit patri meo, vt exprobraret quod bonis faceret boni.

Beaucoup ont cette maniere de vivre, Multi more isto atque exemplo viuunt.

Changer sa maniere de faire et de vivre, Desciscere a se.

Comme ils donnerent à entendre par leur maniere de faire, Vt ex ipsa significatione potuit cognosci.

Je ne me sçauroy assez esbahir de vostre maniere de faire, Vestram nequeo satis mirari rationem.

Cestuy est de fort contraire maniere de faire, Is adeo dissimili studio est.

C'est ma maniere de faire, Habeo hunc morem, Sic me decet.

C'est ma maniere de parler, Ita loquor.

Suyvre la maniere de faire d'aucun, Ire itineribus aut vestigiis alicuius.

Suyvre la maniere de faire de son pere, Ingredi vestigiis patriis.

Je suyvray cette maniere de faire, Eum morem consequar.

Sinon à trouvé la maniere de faire signe les uns aux autres d'une haulte tour, Specularem significationem Troiano bello Sinon inuenit.

Douce maniere de parler, Attenuatum dicendi genus.

Comme par maniere de parler, Verbi gratia.

Jamais ne fust venu en une telle maniere de parler si lourde et estrange, Nunquam in tantas salebras incidisset.

Maniere de vivre, Modus viuendi, Institutum vitae.
Maniere de vivre laborieuse, Dura vita.
Une mesme maniere de vivre, Idem tenor vitae.
Ce temps apporte et requiert une autre maniere de vivre, Affert aliam vitam haec dies.
Eslire quelque maniere de vivre, Constituere sibi aliquod genus aetatis degendae.
Prendre une maniere de vivre pudiquement, Induere mores pudicos et seueros. Si tu ne prends une certaine maniere de vivre, Nisi tibi aliquem vitae modum constitueris.
Di moy quelle maniere de vivre je prendray, Quam vitam ingrediar, definias.
Retourner à sa maniere de vivre, Se ad ingenium suum recipere.
A la maniere, Qualiter.
Faire à la maniere du temps passé, Prisce agere.
A la maniere des femmes, Muliebriter.
A la façon et maniere des gelines, Gallinarum modo.
A la maniere des ennemis, In modum hostilem.
D'une maniere nouvelle, Noue.
Tous vivent d'une mesme maniere, Vno exemplo omnes viuunt.
Qui est de diverses manieres et façons, Multifarius.
D'autre sorte et maniere, Aliusmodi.
On y a prouueu en beaucoup de manieres, Multis rationibus prouisum, Multis modis.
En diverses manieres, Aliter atque aliter, Dissimiliter.
En diverses manieres et façons, Multifarie, vel multifariam.
On le fait en deux manieres, Fit bipertito, Bifariam.
En trois manieres, Triplici modo, Trifariam.
En cette maniere, Istoc modo, Hoc modo, Ad hunc modum.
Luy faut-il aider en cette maniere? Siccine oportet amicos ire homini amanti operam datum?
En autre maniere, Aliter.
Mourir en son lict en la maniere, ou ainsi que fit Sardanapalus, Sardanapali vice in suo lectulo mori.
S'il eust failly en la maniere qu'ont accoustumé les hommes, Si humano modo peccasset.
En plusieurs manieres, Plurifariam.
En quelle maniere? Quomodo?
Je nie qu'il mourut ce jour la en quelque maniere que ce fust, Nego illum omnino illo die mortuum esse.
En quelque maniere que ce soit, Quolibet modo, Quomodocunque, In omnes partes.
En quelque maniere que ces choses se portent, Quocunque haec modo se habeant.
En toutes manieres, Omnibus partibus, Omnibus numeris, Omnibus modis, Quoquo modo.
L'une en une maniere, l'autre en l'autre, Alia alio modo.
Par maniere de faire, In speciem.
Par cette maniere, Eo pacto.
Selon la maniere accoustumée, Moribus, More et consuetudine.
La maniere et façon de faire ne vaut rien, Malo exemplo id factum est. B. ex Valer. Maxim.
Il luy sembloit que la maniere de faire ne valoit rien, Exemplo haud probabili rem actam censebat. Bud. ex Liuio.
Le stile, la façon, la maniere de plaider et demener les causes, Litium agitandarum exercendarumque et tractandarum methodus. Budaeus.
Les façons et manieres de demener les proces, Formulae exercendarum litium. Bud.
La maniere de faire les proces extraordinaires, Quaestionum exercendarum ratio. Bud.
Les manieres de poursuyvre et bien conduire les causes, Persecutionum cautionumque praeceptiones. B.

TRIPPAULT (LEON), *Celt-hellénisme,ou Etymologie des mots françois tirez du Graec : plus preuves en general de la descente de notre langue, 1581* [Gallica]

Manie, tremblement d'esprit, *mania, furor, insania*.

DUPREY (Jean-Pierre)

***LA FIN ET LA MANIERE* [1959], 1^{ère} éd . Le Soleil noir, 1965, repris dans *Œuvres complètes*, Paris : Christian Bourgois, 1990**

Textes :

1. Gérard Dessons

1. La manière chez Duprey est en relation d'une part avec le temps : « Le temps passe à sa manière » (« Tout printemps a son merveilleux », p. 275), et d'autre part avec le je-ne-sais-quoi : « C'était à la je ne sais quoi, et bien avant et bien après, à la minute qui n'était plus, à l'heure qui ne sera pas, et le temps était ailleurs » (« C'était », p. 195).

KOVACS (Katalin)

« Remarques à propos d'un concept absent : la *manière* dans le champ de la réflexion sur l'art hongroise »

Le terme de *manière* : remarques philologiques et hésitation terminologique

Quel pourrait être l'intérêt de la réflexion sur l'éventualité d'une conceptualisation de la *manière* dans un contexte linguistique – mineur et, de plus, non indo-européen – où ce concept est pratiquement inexistant ? Ou, autrement dit, existe-t-il un champ de réflexion spécifiquement hongrois où le questionnement sur la *manière* aurait quelque pertinence ?

De toute façon, concept inexistant ou absent n'est pas équivalent de concept négatif. L'inexistence du terme – ou, mieux vaut dire, son existence « partielle » ou plurielle, selon les interprétations – ne veut pas dire que les différents aspects du concept latin-roman seraient entièrement absents dans le domaine de la réflexion sur l'art hongroise. Il existe, d'ailleurs, un terme, celui de « *modor* », un néologisme pour rendre la « *manière* » – et son équivalent allemand « *Manier* » – que l'on recense à partir des années 1830, comme en témoigne le *Dictionnaire de la réforme de la langue hongroise* :

Modor – Existe dès 1832 (Recueil des Connaissances Utiles 3 : 414) – Vörösmarty (Avertissement 1837) le défend contre ceux qui veulent le substituer par *monor* – *Maniéré*, *manieriert* (1835) ; *maniérer*, *manierieren* (1838)¹.

Cet article de dictionnaire n'est pas très éclairant : il se contente de faire quelques remarques sur le néologisme qu'il propose, conformément à l'esprit du mouvement de la réforme de la langue hongroise², pour remplacer le terme allemand « *Manier* ». Or, les concepts et les idées de la réflexion sur l'art en Hongrie – qui a commencé à se constituer vers le milieu du XIX^e siècle – étaient marqués surtout par les courants de pensée allemands et, en l'occurrence, autrichiens : le concept de *manière* est également venu en hongrois par l'intermédiaire de l'allemand. Cela explique aussi que, dans les textes sur l'art hongrois, on retrouve assez souvent le terme « *stílus* » [style], mais presque jamais le terme « *modor* ». Ce fait n'est pas du tout frappant : le concept de *manière* n'a pas de véritable équivalent hongrois. À côté du terme « *modor* », les différentes expressions hongroises pour rendre la *manière* sont un peu lourdes : dans la plupart des cas, il s'agit des expressions composées – telles que « *kifejezés mód* » [mode d'expression], « *alkotás mód* » [mode de création] ou « *munkamódszer* » [méthode de travail] – avec des champs d'application quelquefois bien vastes et hétérogènes³.

Il est révélateur que dans son ouvrage consacré au maniérisme italien, l'historien de l'art hongrois, György Kelényi utilise le mot italien « *maniera* »⁴, donc il renonce à toute éventuelle traduction du terme et aussi à la recherche d'équivalents hongrois. Kelényi passe en revue l'histoire du concept, qui a donné son nom au maniérisme, avant tout dans le contexte

¹ « *Modor* – Megvan már 1832-ben (Közhasznú Esm. Tára 3 : 414) – Vörösmarty (Figyelmeztető 1837) védi azok ellen, a kik *monorral* akarták kiszorítani – *Modoros*, *manieriert* (1835); *modrozni*, *manierieren* (1838). » In : SZILY Kálmán, *A magyar nyelvújítás szótára [Dictionnaire de la réforme de la langue hongroise]*, Budapest, Hornyánszky Viktor Kiadása, 1902, p. 221.

² Ce mouvement, qui a eu lieu à la fin du XVIII^e et dans la première moitié du XIX^e siècle, a visé la purification de la langue par la création des mots hongrois nouveaux pour remplacer ceux issus surtout du latin et de l'allemand.

³ Les références hongroises à l'écrit de Goethe (*Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*) recourent alternativement, dans la traduction du titre, au germanisme et archaïsme « *manír* » et au néologisme « *modor* », preuve éloquentes de l'hésitation terminologique.

⁴ Cf. KELENYI, György, *A manierizmus [Le maniérisme]*, Budapest, Corvina, 1995.

italien. Il constate qu'à ses premières apparitions vers 1390 (entre autres dans le *Libro dell'Arte* de Cennino Cennini), la « *maniera* » n'avait aucune connotation négative : elle était assimilée soit au style d'une époque (p. ex. « *maniera greca* »), soit à la méthode de travail de l'artiste que l'élève en peinture peut acquérir avant tout par imitation⁵. C'est au XVI^e siècle que le sémantisme du mot s'enrichit, et la « *maniera* » se distingue progressivement du style. À côté de la manière de création ou de la technique reposant sur des règles de l'art, il apparaît aussi une nuance opposée, désignant la conception ou l'idée de l'œuvre qui est, en quelque sorte, la marque de la singularité individuelle et qui ne peut être ni apprise, ni transmise. À ces nuances s'en ajoute une troisième, péjorative, ayant rapport à l'excès : la « *maniera* » désigne soit les phénomènes de l'art que l'époque a considérés comme trop subjectifs ou fantaisistes, soit le contraire, l'(auto-)imitation et la répétition monotone, propres aux ouvrages créés de mémoire et de routine. De cette façon, la manière – ou, plus précisément, l'adjectif « maniéré » – finit par s'assimiler à l'artificiel, à tout ce qui est contre-nature : la considération négative du terme date, toujours selon György Kelényi, du XVII^e siècle.

Parmi ces nuances, le terme hongrois « *modor* » est réservé d'une part à l'acception désignant le style d'une époque et, de l'autre, à celle de la forme adjectivale « *modoros* » [maniérée]. Il serait sans doute commode d'examiner séparément les champs d'utilisation liés aux différentes acceptions du terme et concept français « manière » dans les écrits sur l'art hongrois. Mais nous pensons que l'essentiel n'est pas là : il réside justement dans la tentative de réunir les diverses acceptions du terme et de voir si l'essai de reconstituer dans le champ hongrois l'unicité du concept latin-roman est voué ou non à l'échec. Pour ce faire, nous nous proposons un choix de textes hongrois où l'on peut relever les traces d'une réflexion sur la manière : un choix sans doute arbitraire, à commencer par les rares sources imprimées et accessibles du XIX^e siècle, où il est question de la réflexion sur l'art en rapport avec la manière.

Pour ce qui est du terme « *modor* », il a dès le début une acception plutôt négative, dévalorisante : les écrivains d'art hongrois adoptent vite ce néologisme qu'ils utilisent surtout dans le sens de « maniéré », avant que le terme ne reçoive une acception plus nuancée. Les toutes premières sources de l'écriture sur l'art en hongrois recourent à l'acception dévalorisante du terme « *modor* » :

Lorsque la nouvelle des trésors et de la beauté de l'Italie commença à attirer davantage les artistes allemands, ceux-ci admirèrent autant la plus grande liberté artistique des Italiens, l'éclat de la surface, l'idéal emprunté à l'antique comme les Italiens admirèrent la technique plus parfaite due au zèle allemand, l'attention portée aux moindres détails ; cependant, la copie mutuelle devint chez les artistes des deux nations un *artifice maniéré*. Pourtant, le génie de l'art s'est encore une fois éveillé chez les deux nations et une sorte de réaction se produisit contre la *manière* et la superficialité⁶.

Dans ces propos de l'archéologue et historien de l'art Ferenc Pulszky, le substantif « manière » est associé à la superficialité, et l'adjectif « maniéré » à l'artificiel, à l'artifice. La manière est

⁵ Sur l'étymologie du terme « *maniera* » cf. *ibid.*, p. 9-12.

⁶ A propos de l'influence réciproque de l'art italien et allemand : « Midőn pedig Itália kincseinek és szépségének híre a német művészeket erősebben magához kezdte vonni, ezek szintűgy csodálták az olaszok nagyobb művészeti szabadságát, a felület fényét, az antiktól kölcsönzött ideált, mint az olaszok a német szorgalom által kifejtett tökéletesebb technikát, s a legcsekélyebb részletekre is kiterjedő figyelmet; de a kölcsönös utánczás mind a két nemzet művészeinél *modoros* mesterkedéssé vált. A művészet nemtője azonban mind a kettőnél még egyszer felébredett, s *modor* és felületesség ellen visszahatás támadott. » PULSZKY, Ferenc, « A régi műemlékek befolyásáról az új művészetre » [*De l'influence des anciens monuments sur l'art nouveau*] (1841), in *A magyar művészettörténet-írás programjai [Programmes des écrits sur l'histoire de l'art hongroise]*, szerk. Marosi Ernő, Budapest, Corvina, 1999, p. 20. (C'est nous qui soulignons.)

conçue comme la « mauvaise manière » due à l'imitation, donc comme une « manière à éviter » : selon l'extrait, la manière, assimilée à la copie, est éloignée du naturel et corrompt le génie propre aux deux nations.

Cependant, à en croire les sources du milieu du XIX^e siècle, le terme « *modor* » revêt non seulement cette acception dévalorisante mais elle est souvent amalgamée au style : en effet, lorsqu'il s'agit du style d'une époque, les écrits sur l'art révèlent un usage hésitant entre « style » et « manière ». A titre d'exemple, les *Remarques chronologiques* d'Imre Henszlmann témoignent de cette assimilation gênante : à une même page, voire, dans un même paragraphe, on trouve alternativement « manière byzantine » [*bizánci modor*] et « style roman » [*román stíl*]⁷. Pourtant, la prédominance de « style » aux dépens de « manière » est frappante : on a l'impression que la manière ne fait intrusion dans le texte que par l'inattention de l'auteur ou pour des raisons purement stylistiques, afin d'éviter la répétition du mot « style »⁸.

On retrouve les deux valeurs mentionnées de « *modor* » dans l'*Histoire de l'Art* de Tibor Gerevich, ouvrage un peu plus tardif (1931). En parlant de Vasari, l'auteur constate qu'« en tant qu'artiste, il est *sec et maniéré*, épigone servile de grands artistes ; mais en tant qu'écrivain, il est frais, imagé, original et capable de créer un nouveau genre littéraire⁹. » Cet extrait ne nécessite pas trop de commentaire : même au XX^e siècle, la nuance péjorative associée à la manière – ou plus précisément à l'adjectif « maniéré » – n'a rien perdu de sa vigueur. Dans le paradigme bipolaire, « maniéré » figure comme le pôle négatif : qualité condamnable, propre aux pauvres imitateurs, en faisant contraste avec « original » et « créateur ». Dans le même écrit, on peut également recenser l'autre occurrence de la manière adoptée par le hongrois, celle du courant artistique d'une époque :

[Giotto] a été considéré par Ghiberti, vivant presque à la même époque, comme naturaliste : il a appelé le style de Giotto « maniera naturale », par opposition au style byzantin appelé « maniera greca » et au style gothique français, qualifié de « maniera barbara »...¹⁰

Ce deuxième usage du terme n'est guère péjoratif, juste au contraire : Tibor Gerevich précise dans le contexte du passage cité – qui fait partie d'une histoire de l'évolution des styles picturaux – que la « manière naturelle » de Giotto est ressentie par Ghiberti comme fidélité à la nature, comme marque de l'esprit novateur par rapport à son époque. Dans l'usage du couple conceptuel « style / manière », Tibor Gerevich est visiblement plus conséquent que ses précurseurs hongrois : il recourt au terme « manière » seulement dans sa forme italianisée et, dans tout autre cas, il utilise le terme « style »¹¹. Alors que « style » est lié à des époques

⁷ HENSZLMANN, Imre, « Chronologiai észrevételek » [*Remarques chronologiques*] (1863), in *A magyar művészettörténet-írás programjai*, éd. cit., p. 38.

⁸ Chez d'autres auteurs de la même époque, tel Gyula Pasteiner, ce n'est pas la manière qui est assimilée au style mais le goût : chez lui aussi, on peut déceler un usage inconséquent, une certaine hésitation entre « goût roman » et « style roman ». Cf. *ibid.*, p. 82.

⁹ « Mint művész, száraz és modoros, nagy mesterek engedelmes epigonja; mint író friss, színes, eredeti s új irodalmi műfaj teremtésére képes. » GEREVICH, Tibor, *Művészettörténet [Histoire de l'Art]* (1931), in *ibid.*, p. 206. (C'est nous qui soulignons.) A propos de l'association de la « manière » et de l'« épigone », quoique dans une autre relation, cf. aussi le passage suivant tiré des conférences sur l'art de M. Füst : « Celui qui imite sans talent la manière artistique de quelqu'un est l'épigone. » [« Aki valakinek művészi modorát utánozza tehetség nélkül, az az epigon. »] La manière [*modor*] est complétée par « artistique » : tout se passe comme si « *modor* » en hongrois ne suffirait pas tout seul mais nécessiterait ce complément. FÜST, Milán, *Látomás és indulat a művészetben [Vision et passion dans l'art]*, Budapest, Magvető, 1963, p. 516.

¹⁰ « [Giotto] a vele még egy században élt Ghiberti, aki csaknem kortársa volt, naturalistának tartotta, stíljét a „maniera greca”-nak nevezett bizánci és a „maniera barbara”-nak bélyegzett gótikus, francia művészettel szemben „maniera naturale”-nak nevezte... » T. GEREVICH, *op. cit.*, p. 224. (C'est nous qui soulignons.)

¹¹ Il l'utilise quelquefois dans un sens péjoratif comme en parlant du « style jésuite » : il constate d'un ton méprisant que les églises jésuites n'ont aucune marque stylistique particulière. *Ibid.*, p. 217.

confirmées par l'histoire de l'art – dans la formule « style d'époque » [*korstílus*] –, les écrivains d'art hongrois sont plus prudents avec l'usage de « manière » qu'ils ressentent comme un terme d'origine étrangère, comme une notion foncièrement étrange à la pensée hongroise.

Pourtant, au lieu de multiplier les exemples puisés dans les textes sur l'art hongrois, que l'on pourrait continuer à l'infini – et qui montreront que seules les deux acceptions évoquées ont acquis droit de cité en hongrois –, il est temps d'en tirer des conséquences et de formuler quelques remarques théoriques à propos du concept de manière en hongrois.

Un concept sans histoire ? Manière et style

Ces remarques passent en effet par des questions et par des hypothèses : pourquoi le hongrois n'a-t-il adopté que ces deux acceptions et non pas d'autres ? En effet, même ces deux occurrences ne suffisent pas à faire de la « manière » un concept opératoire en hongrois où « *modor* » demeure une notion faible. Et, pour aller plus loin : pourquoi « manière » ne pouvait-il pas s'élever en hongrois au statut d'un concept ?

Répondre à ces questions n'est pas aussi facile qu'il paraît au premier abord : il serait tentant d'attribuer la mise à l'écart de la manière en hongrois à la seule influence austro-allemande. Cette explication partielle et quelque peu simpliste a cependant un aspect qui mérite d'être examiné de près : le fait qu'en hongrois, « manière » a été entièrement repoussé à l'arrière-plan au profit de « style ». Or, la réflexion sur l'art hongroise a pu vite adopter et assimiler le concept de style. Penser en termes de style – et, en l'occurrence, de goût – reflète sans doute une forte influence allemande : que l'on pense avant tout aux travaux fondateurs d'Alois Riegl ou de Heinrich Wölfflin. C'est dans le sillage de ce dernier que se place, entre autres, l'œuvre d'Arnold Hauser, sociologue d'art d'origine hongroise qui a publié ses écrits en allemand. C'est en critiquant l'usage fait par Wölfflin du concept de style qu'il reprend ce concept, pour en faire un principe fondamental de l'histoire de l'art, sans lequel elle ne serait qu'une histoire des artistes¹². Dans les travaux d'Arnold Hauser – ainsi que dans ceux d'autres écrivains d'art hongrois –, le style se trouve donc « historisé » ou, autrement dit, doté d'une mémoire conceptuelle¹³.

Certes, la préférence du terme « style » au détriment de « manière » est, dans le contexte hongrois, moins un trait idéologique qu'un fait historiquement conditionné. En hongrois, c'est le concept de style qui prend quelquefois les valeurs de la manière dont, en premier lieu, la référence à l'historicité et à l'individuation. A titre d'exemple, dans son étude visant à réhabiliter le style, Sándor Radnóti définit, à côté du style normatif et absolu, le style descriptif et relatif. Il n'est pas étonnant qu'il préfère ce dernier et plaide pour la relativité et la pluralité des styles¹⁴. Pourtant, une bonne partie des aspects qu'il recense – notamment ceux qui touchent à la singularité individuelle – pourraient appartenir davantage au champ de la manière, prise dans le sens du concept latin-roman.

Lorsqu'on va au-delà du point de vue purement terminologique, s'impose l'examen des enjeux qui se cachent derrière les questions philologiques. Quant au terme « manière » – la forme italienne « *maniera* » et, par la suite, « manière » en français –, il possède un sémantisme relativement riche et complexe : c'est justement dans cette complexité que réside

¹² En tant que sociologue de l'art, A. Hauser considère la successivité périodique des courants stylistiques dans l'histoire de l'art comme une pure fiction. Selon lui, les tendances individuelles des différents artistes, créant spontanément et travaillant souvent indépendamment, s'intègrent dans un courant collectif transindividuel. Cf. HAUSER, Arnold, *A művészettörténet filozófiája [Philosophie de l'histoire de l'art]*, Budapest, Gondolat, 1978, p. 98-230.

¹³ Pour la terminologie, nous nous appuyons sur l'ouvrage de DESSONS, Gérard, *L'Art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Champion, 2004.

¹⁴ RADNÓTI, Sándor, « *Tisztelt közönség, kulcsot te találsz...* » [*Cher public, c'est toi qui dois trouver la clef...*], Budapest, Gondolat, 1990, p. 7-18.

tout l'intérêt – et l'ambivalence – du concept, et c'est par là qu'il devient un concept problématique. Ce concept a une longue histoire, à laquelle renvoient les différentes valeurs attachées à la manière au fil du temps : ce champ conceptuel, ainsi que la dimension historique manquent et à la langue, et à la réflexion hongroise sur la manière.

Cette idée touche en effet à la problématique plus générale de l'intraduisibilité ou, mieux vaut dire, de l'« intransposabilité » des concepts d'un contexte culturel où ils sont fermement enracinés dans un autre. La manière fait partie des concepts familiers aux cultures où la réflexion sur l'art a une tradition. Le fait que cette tradition manque presque entièrement au champ de la réflexion sur l'art hongroise montre, en effet, la fortune des concepts importés d'autres langues et d'autres cultures : par la transposition, le terme devient déraciné, un concept vide ayant perdu son histoire.

C'est à cet endroit qu'il convient de revenir au choix de György Kelényi qui, dans son étude sur le maniérisme, renonce à traduire par « *modor* » le concept italien « *maniera* ». Par ce choix, il prend nettement position pour le refus de l'extension du champ sémantique de « *modor* » en hongrois. Si György Kelényi opte pour garder le terme italien « *maniera* », c'est parce qu'investir le terme hongrois du sémantisme du concept latin-roman aurait été un faux choix, aboutissant à la fausse conceptualisation d'une notion. A quelques rares exceptions près, les auteurs des écrits sur l'art s'abstiennent d'enrichir le champ conceptuel de « *modor* » en hongrois. Il existe pourtant des exceptions à cette tendance générale, tel Milán Füst qui, tout en réfléchissant à propos du talent de ceux qui ont fait école dans l'histoire de l'art, utilise « *modor* » dans un sens large : « Si donc quelqu'un n'a que le talent séduisant sans avoir la manière séduisante, il n'y a pas de moyen qu'il ait beaucoup de disciples¹⁵. » Bien que « *modor* » figure ici dans un sens peu courant, celui du mode d'expression propre à un artiste, cet usage, visant à étendre le champ sémantique de « *modor* », est plutôt rare en hongrois. Toutefois, même par ce geste d'extension, la notion de « *modor* » reste foncièrement décontextualisé en hongrois.

L'intérêt d'un terme quelconque commence là où ce terme devient concept et, par la suite, le concept devient problème¹⁶. En hongrois, la manière n'a jamais pu être ni objet de problématisation, ni objet de reconceptualisation, pour la simple raison qu'elle n'y a jamais été ni concept, ni problème. Dans le champ de la réflexion hongroise, l'enjeu est ailleurs. On ne peut reconceptualiser la manière qu'après l'avoir d'abord conceptualisée. En retrouvant – ou, éventuellement, en réinventant – l'histoire de la manière en hongrois, on pourrait en faire un concept opératoire sinon égal au style, du moins existant parallèlement avec lui. De cette façon, il serait peut-être possible de rendre à la manière certaines valeurs qui lui appartiennent dans d'autres langues. C'est seulement grâce un passé conceptuel que le terme « *modor* » pourrait revêtir une dimension auto-réflexive et devenir, par là même, un concept critique.

¹⁵ « Ha tehát valakinek csakis a tehetsége csábító s a modora nem, akkor nincs is rá mód, hogy sok tanítványa lehessen. » M. FÜST, *op. cit.*, p. 511.

¹⁶ Cf. BEAUMLER, Alfred, *Az irracionális problémája a XVIII. századi esztétikában és logikában* Az ítélőerő kritikájáig [Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft], Budapest, Enciklopédia, 2002, p. 23-26.

LARRABURU (Sandrine)

« Manière, faire, style » dans *Les Salons* de Diderot.

Ce titre fait écho au titre d'un article de Christian Michel qui visait à montrer dans une approche diachronique l'équivalence des trois termes à l'époque dite classique. En effet si l'on consulte le *Dictionnaire portatif de peinture* de Pernety¹, de 1757, à l'article « manière », cette équivalence ne saurait être plus explicite : « la manière d'un Peintre est proprement son style, c'est son faire. »

Nous ne serons pas surpris de cette confusion de termes puisque comme l'indique G. Dessons, « style et manière sont deux notions sémantiquement proches, que leurs histoires respectives ont placé en situation de concurrence, de complémentarité ou d'équivalence. On peut schématiser leur évolution sous la forme d'un chassé croisé. En gros *manière* jusqu'au 17^e siècle, n'est pratiquement qu'un terme de moraliste et de peintre. Le mot devient à partir du 18^e siècle une notion littéraire. D'autre part, et comme symétriquement, *style* qui s'est spécialisé de bonne heure dans le domaine des productions de langage, est transféré, sensiblement à la même époque dans le domaine de l'art. »²

Manière et *style* apparaissent deux synonymes abstraits d'un *faire*, plus concret puisqu'il renvoie à des techniques, technique de la main, technique de la brosse. Que les notions du champ littéraire débordent le champ de la critique littéraire et inversement est peu surprenant puisque la poésie et la peinture sont considérées également comme mimesis de la nature, et que depuis *l'Art poétique* d'Horace, « la poésie est une peinture parlante ; la peinture une poésie muette ». Il nous a alors paru intéressant d'interroger les *Salons* de Diderot, considéré comme l'initiateur de la critique d'art contemporaine. Nous voudrions montrer que dans ses *Œuvres esthétiques*, Diderot n'utilise pas ces termes comme des synonymes et qu'ils prennent des acceptions particulières, qui vont finalement concourir à construire « la manière » de Diderot d'aborder la peinture de son temps.

1) Le faire.

L'ambiguïté du terme « *manière* » a conduit les théoriciens à lui chercher des substituts. Au 16^e siècle, « goût » aura cette fonction. Mais au 17^e siècle, le sens du mot s'est trop élargi pour que « goût » renvoie systématiquement aux acceptions positives de « manière ». Nicolas Cochin cherche alors à imposer « faire ». Malgré tout son enthousiasme Cochin, il sera difficile de ne pas réduire le *faire* à une part de mécanique.

Si l'on consulte les dictionnaires de l'époque, dans celui de Pernety, le *faire* « s'entend du maniement du pinceau et du burin ; c'est l'habitude de la main de l'artiste [...] Quand il s'agit du goût et des talents de l'Artiste, le terme faire se prend substantivement ; on dit alors « ce paysage est d'un beau faire », pour dire qu'il est bien touché, que les sites en sont d'un beau choix, et que l'ensemble forme une belle harmonie. Mais lorsqu'on parle de la touche, on dit faire moelleux, faire sec et dur, comme si l'on disait peindre d'une manière sèche et tranchée. » L'acception technique est soulignée puisqu'il s'agit de l'art de tenir les instruments du peintre, mais « l'habitude de la main de l'artiste » nous renvoie à l'étymologie de la *manière*, si bien que Pernety conclut à une équivalence de *faire* et de *manière*.

L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert donne au faire des acceptions plus réduites : « faire : c'est à la pratique de la peinture, c'est au mécanisme de la brosse et de la main, que tient principalement cette expression. » Le terme ne nécessite apparemment pas de glose supplémentaire.

¹ PERNETY (Antoine Joseph), *Dictionnaire portatif de peinture*, **Reproduction** : Num. BNF de l'éd. de, Genève : Minkoff reprint, 1972.

² DESSONS (Gérard), *L'Art et la Manière, Art, Littérature, Langage*, Champion, 2004, p 94.

Dans les premiers *Salons*, les termes « *faire* » et « *manière* » sont utilisés l'un pour l'autre, souvent conjointement dans la même phrase. Le *faire* de Boucher permet son individuation :

« Boucher a un *faire* qui lui appartient tellement que dans quelque morceau de peinture qu'on lui donnât une figure à exécuter, on la lui restituerait sur le champ »³.

Lorsqu'il s'agit de définir « *le faire* », Diderot l'assimile à une technique, à l'instar des dictionnaires : « De là la palette particulière un *faire*, un technique, propre à chaque peintre. Qu'est-ce que ce technique ? L'art de sauver un certain nombre de dissonances, d'esquiver les difficultés supérieures à l'art. »⁴ De fait « *le faire* » et « *le technique* » consistent à faire accepter comme vrais des rapports approchés, de telle façon que le rapport entre une couleur fautive et une autre couleur fautive soit identique au rapport qui unit une couleur vraie et une autre couleur vraie. Il consiste à « approcher tout près de la nature et à faire que tout y perde ou gagne proportionnellement. »

Ainsi un peintre peut-il avoir le technique « *le faire* » sans atteindre *la manière* qui serait sienne. C'est ce que le philosophe reproche à Hubert Robert au salon de 1767 « Vous avez le *faire*, mais l'idéal vous manque. »⁵, autant dire que le tableau ne touche pas parce que le poète ne maîtrise pas la poétique des ruines. La différence entre *le faire* et *la manière* se réalise donc dans cette différence que Diderot nommera « génie » ou « magie de l'art ». Accéder au-delà du technique, au-delà des différents matériaux utilisés à une poétique ; là encore c'est au champ littéraire que le philosophe renvoie : *le faire* appartient à la technique du peintre, *la manière* transcende les classifications. *La manière* c'est acquérir une poétique des thèmes choisis dans l'art pictural.

Le faire est donc un moyen de construire sa propre *manière* et changer de *faire* c'est risquer de perdre sa *manière*, son identité, son génie : « Mais, Monsieur Doyen, vous avez abandonné votre première manière de colorier. Jamais sans le livret je ne vous aurai reconnu dans ce tableau. Prenez garde qu'à force de passer d'un *faire* à l'autre, vous ne finissiez par en avoir un indéfini et commun qui soit à tout le monde, excepté à vous. »⁶ Parallèlement, le *faire* de Chardin est bien révélateur de sa *manière* :

« Le *faire* de Chardin est particulier. Il a de commun avec la manière heurtée, que de près on ne sait ce que c'est, et qu'à mesure qu'on s'éloigne l'objet se crée, et finit par être celui de la nature même. »⁷

Chez Chardin, ce *faire* si caractéristique peut l'amener au maniérisme, et trop de *manières* ce serait finalement trop de *faire* : « Si Chardin a un défaut, comme il tient à son *faire* particulier, vous le retrouverez partout ; par la même raison, ce qu'il a de parfait, il ne le perd jamais. »⁸

Preuve est que le *faire* et la *manière* sont dissociés c'est que la cause (le *faire*) peut produire des effets (la *manière*) différents. Dans ce passage du Salon de 1763, Diderot commente le *faire* de ses peintres fétiches dans le cadre de la *manière* large :

« Ce *faire* de Louthembourg, de Casanove, de Chardin et de quelques autres, tant anciens que modernes, est long et pénible. Il faut à chaque coup de pinceau ou plutôt de brosse, ou de ponce, que l'artiste s'éloigne de sa toile pour juger de l'effet. De près l'ouvrage ne paraît qu'un tas informe de couleurs grossièrement appliquées. Rien n'est plus difficile que d'allier ce soin, ces détails, avec ce qu'on appelle la manière large. Si les coups de force s'isolent, et

³ DIDEROT (Denis), « Salon de 1761 » in *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Hermann, 2007, p 120.

⁴ Salon de 1763, op. cit., p 202.

⁵ DIDEROT (Denis), Salon de 1767, in *Oeuvres esthétiques*, éd. de P. Vernière, Garnier, 1968.

⁶ Salon de 1763, op. cit., p 246.

⁷ Salon de 1765, op. cit., p 491.

⁸ Salon de 1769, op. cit., p 496.

se font sentir séparément, l'effet du tout est perdu. »⁹ Par *manière large*, on peut comprendre grands aplats de couleur où le contour n'est pas bien précisé, et le *faire* fait référence à des petites touches de pinceau qui vont permettre des superpositions de couleurs, qui ne se fondent pas, pour donner l'aspect au tout.

Aussi lorsque Diderot commente le *faire* de Vernet, il ne remet pas en cause sa *manière* : « Entre ses compositions vous vous seriez arrêté de préférence devant une *Tempête* et un *Brouillard*. Tous les deux sont d'un faire précieux, d'une extrême vérité et d'un meilleur ton de couleur que les autres, peut-être parce qu'ils ont l'avantage d'avoir été peints par le temps, comme il arrive aux ouvrages des grands coloristes. [...] Si vous y eussiez exigé une touche plus ferme et moins d'égalité dans le faire, celui à qui vous l'eussiez dit à l'oreille, qui vous eût entendu et senti, aurait été un homme de l'art, parce qu'il n'y a qu'un homme de l'art qui eût osé hasarder ce souhait. »¹⁰

Le commentaire est purement technique : un travail sur la touche d'homme de l'art à homme de l'art, de peintre à peintre, de spécialiste en techniques à spécialiste.

Le *faire* se révèle donc la partie technique de la *manière* : le maniement du pinceau, la gestion des touches de peinture. Il est nécessaire pour que l'œuvre soit réussie et entre dans la *manière* de l'artiste puisqu'il permet de le reconnaître et de l'authentifier.

2) Le style

La notion de *style* émerge progressivement dans la théorie de l'art. Elle est surtout employée à titre de comparaison, dès le 17^e siècle, notamment en France par Félibien et Piles. Le *style* est d'abord un reflet du contenu¹¹, puis caractérise également la façon de le traiter. Pour Pernéty, le *style* est un « terme qui en Peinture a la même signification que dans la Littérature. Le *stile* regarde la composition & l'exécution. Quand il s'agit de la composition, le *stile* est noble, lorsque le sujet est traité noblement, que les caractères sont grands et relevés ; le *stile* est médiocre, quand tout y paraît commun et sans choix du plus beau de la nature. Le *stile* est champêtre, quand le sujet représente des pastorales ou des actions bourgeoises. Si l'on parle de l'exécution, on dit qu'un tableau est exécuté d'un *stile* ferme, lorsque la touche en est hardie, et que rien n'y paraît peiné. Ce *stile* devient quelquefois trop dur. Il faut prendre un juste tempérament, pour éviter la sécheresse, la dureté, & ne pas aussi tomber dans une touche molle, qui rend l'ouvrage froid et languissant. » Les adjectifs « dur, sec, molle » caractérisent le *style* comme ils caractérisent le *faire* et la *manière* ; ils renvoient aux acceptions techniques. Pourtant, l'introduction du terme *style* permet idéologiquement de réaffirmer le parallèle entre la peinture et la poésie. Les différentes classifications étaient réservées au *style* poétique.

L'article de l'*Encyclopédie* reste très proche de la définition de Pernéty :

« Style, (*Peint.*) le *style* appartient en peinture à la composition & à l'exécution; il y a des peintres qui travaillent dans un *style* héroïque, & d'autres, dans un *style* champêtre. Pour ce qui concerne l'exécution, un tableau peut être d'un *style* ferme, ou d'un *style* poli. Le *style* ferme est une touche hardie, qui donne de la force & de l'action à l'ouvrage, tels sont les tableaux de Michel - Ange. Le *style* poli finit & termine toutes choses: c'est à quoi se sont le plus attachés les peintres hollandais. Le *style* ferme est quelquefois trop dur, & le *style* poli trop composé, trop travaillé, mais leur union fait les délices des amateurs. »

Pourtant dans *Les Salons* de Diderot, le style des tableaux n'est jamais envisagé. Quand le terme est utilisé, il l'est dans des comparaisons entre l'art pictural et l'art littéraire. L'image consiste à associer la couleur et le *style* :

⁹ Salon de 1763, op. cit., p 225.

¹⁰ Salon de 1769, op. cit., p 580.

¹¹ style héroïque et sublime pour les fresques de Michel-Ange et de Raphaël au Vatican, style simple pour paysages et bergeries et style tempéré pour la peinture d'histoires d'artistes comme Albani ou Maratta. cf MICHEL (Christian), « manière, faire, style », Dictionnaires *Le Robert*, 2003.

« La couleur est dans un tableau ce que le style est dans un morceau de littérature. Il y a des auteurs qui pensent ; il y a des peintres qui ont de l'idée. »¹² Le *style* caractérise la qualité de la composition. Diderot, dans le Salon de 1759, insiste sur l'importance et la primauté de l'idée. Le style est lié à la propre réflexion de l'artiste sur son œuvre d'art qu'il veut produire et sur ses effets. La couleur en est le moyen, ce qui cautionne l'équivalence entre la couleur et le *style*.

Le peintre a du *style* s'il sait agencer les couleurs comme le poète a du style s'il sait agencer les mots. Aussi copier un peintre c'est copier sa couleur : « Rien n'est si commun et cependant si difficile à reconnaître que le plagiat en peinture. Je vous en dirai peut-être un mot dans l'occasion. *Le style* le décèle en littérature ; la couleur en peinture. »¹³

Pour le peintre, la matière brute est la couleur. Il faut la choisir, la travailler, l'ordonner c'est-à-dire composer, ce qui donne au peintre son *style*. La façon qu'il a d'appliquer ses couches, voire ses touches de peinture, est caractéristique de son *faire*. Mais avant il faut que le peintre choisisse son sujet, c'est par là que se révèle la *manière* d'un artiste, d'un peintre.

3) La manière.

C'est la polysémie du terme qui l'a rendu insatisfaisant et inopérant. L'acception négative, qui correspond à un manquement à la copie de la nature, prend le dessus à la fin du 18^e siècle. Philippe de Champaigne condamne dans une conférence à l'Académie royale de peinture et de sculpture, en 1672, la *manière*. Il s'agit de condamner un manque d'originalité ; la *manière* c'est ce qui est reproduit et repris chez les artistes d'une même famille. Elle devient synonyme de convention. Pourtant le concept reste essentiel dans l'enjeu poétique et artistique puisque c'est le moyen d'accéder à un beau idéal celui de la nature, voire supérieur à lui. Chez Diderot les deux acceptions de *manière* sont utilisées et cet usage est révélateur des questions théoriques soulevées.

a- Une manière conventionnelle :

Ainsi n'est-il pas étonnant que le concept soit utilisé au sens négatif dans les essais et dissertations théoriques. Dans les *Essais sur la peinture*, Diderot condamne « cette boutique de *manière* »¹⁴ et l'Académie des Beaux-Arts, où en regardant leur modèle par les yeux d'un maître les étudiants n'apprennent que la manière du peintre, pas à imiter la nature¹⁵. Le verdict est sans appel, la *manière* c'est ce qui est appris, convenu : « Il n'y aurait point de *manière* ni dans le dessin ni dans la couleur, si l'on imitait scrupuleusement la nature. La manière vient du maître, de l'Académie, de l'école et même de l'Antique »¹⁶.

Dans « De la Manière » qui clôt le Salon de 1767, Diderot justifie son utilisation du terme « Le mot *manière* se prend en bonne et en mauvaise part ; mais presque toujours en mauvaise part, quand il est seul. », parce que la *manière* est une sorte d'écran entre la nature et l'art :

« Il y a un modèle primitif qui n'est point en Nature, et qui n'est que vaguement, confusément dans l'entendement de l'artiste. Il y a entre l'être de nature le plus parfait et ce modèle primitif et vague une latitude sur laquelle les artistes se dispersent. De là les différentes *manières* propres aux diverses écoles. »

¹² Salon de 1761, op. cit., p 140.

¹³ Salon de 1765, op. cit., p 593.

¹⁴ Essais sur la peinture p 16.

¹⁵ op. cit. p 14.

¹⁶ ibid.

La *manière* est donc un vice qui s'associe à une pratique technique répétée, une habitude qui départ de l'originalité. Il y a ainsi « une *manière* nationale » et l'on pense aux débats musicologiques¹⁷ de la moitié du 18^e siècle entre les musiciens italiens défendus par Rousseau et les musicologues français défendus par Rameau. Et cette *manière* tend à se substituer à une sorte de perfection, atteinte par un artiste génial, et que d'autres moins talentueux sont condamnés à répéter. Cette perfection c'est du fini, où les artistes s'enferment et se répètent.

Pourtant paradoxalement, Diderot n'invite pas les artistes à sortir des sentiers battus : « On écrit des poétiques ; on imagine des nouveaux genres ; on devient singulier, bizarre, maniéré ; d'où il paraît que la *manière* est un vice d'une société policée, où le bon goût tend à la décadence. »¹⁸

« *Maniéré* » c'est aussi être singulier, c'est retrouver une originalité, mais cette originalité est « bizarre », anormale, hors de la norme, hors du bon goût dans une éthique caractéristique du 18^e siècle.

La *manière* est donc négativement un concept à la fois esthétique et politique puisqu'elle « est dans les arts ce qu'est la corruption des mœurs chez un peuple »¹⁹. Une décadence après avoir atteint un idéal de beauté, devenue également une norme, de laquelle l'artiste ne peut non plus s'égarer. Comment alors caractériser les œuvres d'art réussies ?

b- La *manière* de Chardin.

Un des concepts-clés de Diderot serait « magie », selon J. Chouillet. L'ouvre touche au but quand elle produit la magie de l'art. Et finalement le critique lorsqu'il veut louer un artiste utilise le concept de *manière* envisagé comme « une façon d'opérer, une touche, un goût, un façon d'inventer, de concevoir, de rendre et d'exprimer une chose, en se proposant d'imiter la nature ; enfin, un « je ne sais quoi » dit l'Auteur du Dictionnaire des Beaux-Arts, qui caractérise et fait connaître, les ouvrages d'un Peintre et quelquefois même d'une Ecole »²⁰.

C'est par le concept que Diderot pose le problème de l'esthétique classique, à propos de Chardin : « Il n'a point de *manière* ; je me trompe, il a la sienne. Mais puisqu'il a une manière sienne, il devrait être faux dans quelques circonstances, et il ne l'est jamais. Tâchez, mon ami, de vous expliquer cela. Connaissez-vous en littérature un *style* propre à tout ? Le genre de peinture de Chardin est le plus facile ; mais aucun peintre vivant, pas même Vernet, n'est aussi parfait dans le sien. »²¹

Pour G. Dessons « la magie est une façon de désigner l'historicité artistique, de la nommer ; la manière une façon de la penser. »²² L'art de Chardin c'est du subjectif devenu objectif, « sa magie s'énonce comme l'interdépendance de l'objet et du sujet dans l'avènement de la vérité. » Si la *manière*, le *style* et le *faire* sont sémantiquement proches, ils sont clairement dissociés dans la critique des œuvres de Chardin. Diderot n'envisage pas la *manière* du peintre comme une question purement technique, mais dans un débat d'idées sur la mimesis, dans lequel Diderot rompt avec la nécessité exigüe de reproduire la nature fidèlement. Quelle est alors la place du technique ?

« On dit de celui-ci qu'il a un technique qui lui est propre, et qu'il se [sert] autant de son pouce que de son pinceau. Je ne sais ce qui en est. Ce qu'il y a de sûr, c'est que je n'ai jamais connu personne qui l'ait vu travailler ; quoiqu'il en soit, ses compositions appellent indistinctement l'ignorant et le connaisseur. C'est une vigueur de couleur incroyable, une

¹⁷ « la manière a lieu dans tous les genres, en sculpture, en musique, en littérature. » p 370.

¹⁸ Salon de 1767, op. cit., p 369.

¹⁹ op. cit. p 369.

²⁰ article « manière » in PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture*.

²¹ Salon de 1765, op. cit., p 491.

²² DESSONS, *L'Art et la Manière*, p 44

harmonie générale, un effet piquant et vrai, de belles masses, une magie de faire à désespérer, un ragoût dans l'assortiment et l'ordonnance. Eloignez-vous, approchez-vous, même illusion, point de confusion, point de symétrie non plus.»²³ Pour saisir la *manière* de Chardin, le critique est amené à questionner le *faire* : une technique singulière, hors du convenu puisque les couleurs ne sont pas académiques et hors d'une « rhétorique picturale », qui sait se faire ignorer et qui suscite l'admiration de Diderot qui donne à la postérité l'image d'un artisan de la peinture :

« Ce Chardin est un homme d'esprit ; il entend la théorie de son art ; il peint d'une *manière* qui lui est propre[...] Il a le *faire* aussi large dans ses petites figures, que si elles avaient des coudées. La largeur du *faire* est indépendante de l'étendue de la toile et de la grandeur des objets »²⁴.

Entre Chardin et Diderot, il n'y a pas une communauté de sujets picturaux. Du moins, difficile d'imaginer une poétique des natures mortes de Chardin, comme Diderot se plait à concevoir une poétique des ruines à partir de la peinture d'Hubert Robert. Pour être convaincu par l'art de Chardin, Diderot doit chercher ailleurs que dans le thème choisi et non plus réfléchir en homme de lettres mais en critique de peinture :

« [la raie dépouillée] l'objet est dégoûtant ; mais c'est la chair même du poisson. C'est la peau. C'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement. [...] On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. »

Il y a une *manière* Chardin, qui fait que son œuvre est reconnaissable dans l'art de penser, de composer et d'œuvrer le tableau mais « c'est dommage que Chardin mette sa *manière* à tout, et qu'en passant d'un objet à un autre elle devienne quelquefois lourde et pesante. Elle se conciliera à merveille avec l'opaque, le mat, le solide des objets inanimés ; elle jurera avec le vivant, la délicatesse des objets sensibles. Voyez-la, ici, dans un réchaud, des pains et autres accessoires, et jugez si elle fait également bien au visage et aux bras de cette servante, qui me paraît d'ailleurs un peu colossale de proportion et maniérée d'attitude.»²⁵ La *manière* de Chardin, aussi excellente soit elle, a aussi ses limites. Posséder une *manière*, et Diderot compare Chardin à un diable, consiste à trouver les thèmes poétiques, le champ de la création, où la nature imitée par l'art fait oublier l'art, et tout sujet ne peut être objet du peintre. Mettre sa *manière* à tout c'est mettre sa technique à tout sujet. Or Diderot reproche à Chardin de ne pas réussir au même degré tous les objets picturaux choisis. La *manière* est donc exceptionnellement et particulièrement conceptualisée dans la critique de Chardin. Justement parce que ce peintre remettait en cause la notion de valeur artistique de la peinture pour Diderot. Loin des peintures d'histoire ou à grands sujets mythologiques, Chardin a dû se faire une *manière* différente, qui interpelle autrement l'amateur de grands thèmes littéraires.

c- Manière, faire ou technique ?

Aussi quand il s'agit des autres peintres des *Salons*, le terme « *manière* » est souvent l'équivalent de termes techniques comme « le *faire* » ou « le technique ». En témoigne cette critique des tableaux de Casanove que Diderot regrettera ensuite :

« Les tableaux que Casanove a exposés dans ce Salon sont fort inférieurs à ceux du Salon précédent. Le pouce de Louthembourg y manque ; je veux dire cette manière de faire longue,

²³ Salon de 1767, op. cit., p 491.

²⁴ Salon de 1759, op. cit., p 98.

²⁵ Salon de 1769, op. cit., p 493.

pénible, forte et hardie qui consiste à placer des épaisseurs de couleurs sur d'autres qui semblent percer à travers, et qui leur servaient comme de réserves. »²⁶

Si le pouce renvoie à la main et la main à la *manière*, c'est bien à l'acception étymologique d'une technique que l'expression renvoie ici. La *manière* de Casanove (et de Louthembourg) rappelle la *manière* de Chardin dans son aspect le plus technique, la mise en place des touches de couleur. C'est qu'au cours Des *Salons*, Diderot a évolué, il s'est « fait » au travail des peintres, cherche moins à produire une ekphrasis des tableaux pour s'intéresser davantage au technique, à cette part saisissable et analysable qui rend le discours critique plus sûr, et moins subjectif :

« Les biscuits sont jaunes, le bocal est vert, la serviette blanche, le vin rouge, et ce jaune, ce vert, ce blanc, ce rouge, mis en opposition, récréent l'œil par l'accord le plus parfait. Et ne croyez pas que cette harmonie soit le résultat d'une manière faible, douce et léchée ; point du tout ; c'est partout la touche la plus vigoureuse. »²⁷

Technique qui permet également de comparer deux peintres, Casanove et Wouwermans, à propos des « Deux petits tableaux, dont l'un représente un maréchal, l'autre un cabaret. » au Salon de 1767 :

« J'ai dit que c'étaient deux petits Wouwermans ; et cela est vrai pour les sujets, *la manière*, la couleur et l'effet. J'en croyais le technique perdu ; Casanove le retrouverait. »²⁸

En définitive, le technique, le *faire* contribue à la *manière*, au même titre qu'il rentre dans le talent, au sens étymologique, ce qui fait qu'un peintre est tel, unique. Les deux termes ne manqueront pas d'être associés pour un autre peintre particulièrement prisé par Diderot, Vernet²⁹.

Ainsi *faire*, *style* et *manière* appartiennent au vocabulaire technique de l'analyse picturale, chaque terme apporte sa nuance dans *Les Salons* de Diderot. Le *faire* est le plus réducteur, il caractérise le coup de brosse, le coup de pinceau et ne saurait atteindre à la complexité sémantique de *manière*. Chez Diderot, le *style* correspond à un niveau différent d'analyse et d'appréhension de l'œuvre d'art : le *style* est l'équivalent de la couleur, soit ce que le spectateur saisit immédiatement d'un tableau par la sensation. La couleur permet d'emblée de donner le ton du tableau. Le *style* assoit la comparaison entre la poésie et la peinture. A la fin du 18^e siècle, le terme *manière* est en majorité cantonné dans des acceptions négatives. La *manière* c'est le convenu. Mais avec Chardin, la pratique d'analyse picturale est mise en question, sa poétique également. La comparaison poésie / peinture s'avère inopérante et par le concept de *manière*, Diderot peut dépasser le débat de la mimesis. La peinture de Chardin a « quelque chose » de plus, qui se résout dans la *manière*, que l'on peut analyser d'une part dans le technique, et qui d'une autre part fait que tout sujet ne peut devenir l'objet approprié du peintre. Parce que la *manière* est première, parce qu'elle est le véhicule du talent, à la fois immanence et transcendance. L'originalité de Diderot consiste à avoir dépassé les simples jugements de valeur de la critique au profit d'une esthétique qu'il considère proche d'une poétique : le *faire*, le *style* et la *manière* devenant les concepts de son appréhension.

²⁶ Salon de 1763, op. cit., p 247.

²⁷ Salon de 1765, op. cit., p 490.

²⁸ Salon de 1767, op. cit., p 599.

²⁹ tout ce que je vous ai dit de la manière et du talent de Vernet, entendez-le des quatre premiers tableaux que je vous ai décrits comme des sites naturels. p 578

Bibliographie :

CHOUILLET (Jacques), *La Formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763*, Service de reproduction des thèses, Lille, 1973.

DESSONS (Gérard), *L'Art et la Manière, Art, Littérature, Langage*, Champion, 2004, p 94.

DIDEROT (Denis), « Salon de 1761 » in *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Hermann, 2007, p 120.

DIDEROT (Denis), Salon de 1767, in *Oeuvres esthétiques*, éd. de P. Vernière, Garnier, 1968.

MICHEL (Christian), « manière, faire, style », *Dictionnaires Le Robert*, 2003.

PERNETY (Antoine Joseph), *Dictionnaire portatif de peinture*, **Reproduction** : Num. BNF de l'éd. de, Genève : Minkoff reprint, 1972.

MALHERBE

« Pour le marquis de la Vieuville », *Œuvres poétiques*, Paris : Garnier-Flammarion, 1972, p. 107

MANIERE ET MANIE

« À première vue, le couple manière-manie relèverait de ce qu'on appelle une pseudo-étymologie. Le mot manie, du grec *mania*, désignant un dérangement mental, délire ou folie, n'a *a priori* rien à voir avec le mot manière, du latin *manus*, la main. Cependant, la filiation est ancienne. Elle est signalée dans le *Dictionnaire universel* (1670) de Furetière. Elle est suggérée chez Malherbe, qui connaissait le grec et le latin. Il n'assimilait pas ouvertement les deux termes, mais, en faisant rimer le substantif *manie* et la forme du présent du verbe *manier*, il induisait, poétiquement, une relation entre deux paradigmes philologiquement hétérogènes :

Il est vray, La Vieuville, et quiconque le nie
Condamne impudemment le bon goust de mon Roy :
Nous devons des Autels à la sincere foy
Dont ta dexterité nos affaires manie.

Tes soins laborieux et ton libre génie,
Qui hors de la maison ne connois point de loy,
Ont mis fin aux malheurs qu'attiroit apres soy
De nos profusions l'effroyable manie.

(*Manie*, au sens de folie, est un terme fréquent chez Malherbe.)

Au regard de l'évolution de ce rapprochement, on peut considérer que cette rime agissait dans la pensée de la subjectivation artistique à la façon d'un travail inconscient. »

(Commentaire extrait de G. Dessons, *L'Art et la manière*, Paris : Champion, 2004, p. 183)

***Manières de langage (1396, 1399, 1415),* éditées par Andres M. Kristol, London, Anglo-Norman Text Society, Berkeley College, 1995
(G. Dessons)**

Description

Manuels sans précédents connus rédigés en Angleterre par des Anglais pour apprendre le français, langue de prestige et de commerce : « apprendre a parlere bien sonere et parfitement escriere douce francés, qu'est la plus beale et la plus gracious langage et la plus noble parlere après latyn de scole que soit en monde et de toutz gentz melx preysé et amee que nulle autre. » (1396, p. 3, l. 8-11) « Cy comence un petit livre pour enseigner les enfantz de leur entreparler comun françois » (1399, p. 49, l. 1-2)

En fait surtout manuels de conversation, cad de pratique dialogique même s'il y a des sections de vocabulaire.

Le premier manuel de ce type a probablement été rédigé dans les Flandres dans la première moitié du XIVe s. sans que les auteurs anglais semblent l'avoir connu. (p. xviii)

Désignation

Pas de titre commun, mais diverses formules métadiscursives :

- « manere de parlere » (1396, p. 4, l. 817)
- « un autre manere de parler » (1396, p. 18, l. 6)
- « une manere du parler dez labourers » (1396, p. 17, l. 3)
- « aultre maniere de langage pour parler aus dames » (1399, p. 55, l. 24)
- « Aultre manier de langage » (1399, p. 57, l. 24)
- « Encore en aultre maniere a parler aus bonnes gens. » (1399, p. 37, l. 1)
- « j'ay achevee cest traitis » (1396, p. 45, l. 16)
- « Ici fine le commune parlance / Nulle meiliour en tout le France » (1396, p. 36, l. 20-21)

Emploi de « manière »

« Or parlerons en aultre maniere » (1399, p. 56, l. 22)

« Il purroit bien estre enseigné [...] en le manere d'apprentys illoeques. » (1399, p. 76, l. 21-22)

« dit [...] ainsi » (1396, p. 21, l. 27), « dit [...] en ce manere » (1396, p. 21, l. 14), « dit [...] in ceste manere » (1396, p. 17, l. 4-5), « dira [...] en ce maniere » (1396, p. 39, l. 10), « il [...] escriera [...] en ceste manere » (1396, p. 28, l. 18)

« le plus gracious et le plus amerous chanson qui peut estre en tout le monde, en ce maniere disant ou autrement chantant tresgracieusement » (1396, p. 41, l. 22-24)

« Quoy me ne disoiés vous [...] la manere et l'usage de vous chivaulx ? » (1396, p. 22, l. 18-19)

« de tresbelles escuelles fais des pierres precieuses a guise et manere des Sarrazins, trestout plains des tous maniers des espices » (1396, p. 42, l. 22-23)

« le signeur [...] li fait trestout la courtoisie et maniere de esbatement et desduit qu'appartient au marit faire a sa fame espousee. » (1396, p. 43, l. 3)

« homme est divisé en douzse partiez au manere et guise dez .xii. signes de ciel » (1396, p. 3, l. 19-20)

Emploi de « guise »

« homme est divisé en douzse partiez au manere et guise dez .xii. signes de ciel » (1396, p. 3, l. 19-20)

« il est tresbien apparaillé et bien a mon guyse » (1396, p. 10, l. 23-24)

« les Picardes vont [...] a guys des gens d'armes » (1396, p. 23, l. 21)

**Madame de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Seconde partie, « De l'état actuel des lumières en France, et de leurs progrès futurs », Chapitre II, « Du goût, de l'urbanité des mœurs, et de leur influence littéraire et politique », édition critique par Paul van Tieghem, t. 2, Paris, M. J. Minard et Genève, Librairie Droz, 1959
(G. Dessons)**

« Le seul motif que l'on allègue pour changer entièrement le ton et les formes qui maintiennent les égards et servent à la considération, c'est le despotisme que les classes aristocratiques de la monarchie exerçoient sur le goût et les manières. » (297)

« De l'opposition de ces deux extrêmes, les idées factices de la monarchie et les systèmes grossiers de quelques hommes pendant la révolution, résultent nécessairement des réflexions justes sur la simplicité noble qui doit caractériser, dans la république, les discours, les écrits et les manières. » (297)

« Il fallait et parler et se taire comme les autres, connoître les usages pour ne rien inventer, ne rien hasarder ; et c'étoit en imitant longtemps les manières reçues, qu'on acquéroit enfin le droit de prétendre à une réputation à soi. » (299)

« Depuis la révolution, une vulgarité révoltante dans les manières, c'est trouvée souvent réunie à l'exercice d'une autorité quelconque. Or les défauts de la puissance sont contagieux. » (301)

« Le bon goût dans le langage et dans les manières de ceux qui gouvernent, inspirant plus de respect, rend les moyens de terreur moins nécessaires. » (303)

« Ce qui renouveloit en France le même esprit, c'étoit le ton, les manières de ce qu'on appeloit la bonne compagnie. » (304)

« Or, que deviendroient les écrits qui prennent nécessairement l'empreinte des mœurs, si les manières vulgaires, ces manières qui font ressortir les défauts et les désavantages de tous les caractères, continuoient à dominer ? » (310)

« Examinons maintenant sous combien de formes diverses doivent se présenter les funestes effets de la grossièreté dans les manières, et quel doit être le caractère de la politesse qui convient à l'esprit républicain. » (311)

« Au sein de sa famille, la modestie et la simplicité suffisent pour maintenir les égards qu'une femme doit exiger ; mais au milieu du monde, il faut plus encore ; l'élégance de son langage, la noblesse de ses manières, font partie de sa dignité même, et commandent seules efficacement le respect. » (312)

« L'autorité politique est l'inconvénient nécessaire d'un très-grand bien, de l'ordre et de la sécurité ; mais le dépositaire de cette autorité doit toujours s'en justifier, en quelque sorte, par ses manières comme par ses actions. » (313)

« Les manières rapprochent ou séparent les hommes par une force plus invincible que celle des opinions, j'oserai presque dire que celle des sentimens. Avec une certaine libéralité d'esprit, l'on peut vivre agréablement au milieu d'une société qui appartient à un parti différent du sien. Il se peut même que l'on oublie des torts graves, des craintes inspirées peut-être à juste titre par l'immoralité d'un homme, si la noblesse de son langage fait illusion sur la pureté de son ame. Mais ce qu'il est impossible de supporter, c'est une éducation grossière que trahit chaque expression, chaque geste, le ton de la voix, l'attitude du corps, tous les signes involontaires des habitudes de la vie. » (313).

« Heureusement on n'est presque jamais appelé dans la vie, à supporter la vulgarité des manières en faveur de l'élévation des sentimens. » (314)

« Comment l'homme peut-il se faire mieux connoître à l'homme que par cette dignité de manières, cette simplicité d'expressions, qui, transportées sur le théâtre ou racontées dans l'histoire, inspirent presque autant d'enthousiasme que les grandes actions ? Je dirai plus, une

suite de hasards peuvent conduire un homme à se faire remarquer par quelques faits illustres, sans qu'il soit doué cependant ou d'un génie supérieur, d'un caractère héroïque ; mais il est impossible que les paroles, les accents, les formes qu'on emploie envier ceux qui nous environnent, ne caractérisent pas la vraie grandeur de la seule manière inimitable. » (315)

i[i] « Paul Verlaine », cf. Dossier.

ii[ii] *L'Art et la manière – art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 18.

iii[iii] *Ruines et paysages*, Paris, Hermann, 1995, p. 530-531.

iv[iv] *Œuvres poétiques*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. 286.

v[v] Article cité, p. 530.

vi[vi] *En Marge*, Paris, Boulogne, 1991, Editions du griot, p. 218.