

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME XII · 1987

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

Pour une conception anthropologique du 'style' médiéval

Ce mot de *style*, dans nos langues modernes, me paraît moins dénotateur (pourvu de signification stable) que connotateur du discours où il figure, suggérant que ce discours renvoie, soit à un système, soit à une qualité — parfois à l'un *et* l'autre à la fois, quoiqu'il s'agisse là de deux axes sémantiques distincts: l'un généralisant; l'autre, singularisant. En d'autres termes, *style*, dans son application aux arts (du langage, ou plastiques) et aux mœurs (un *style de vie*) réfère fondamentalement à un système; mais contextuellement, tantôt à l'autorité de ce système, donc à des règles, tantôt à la transgression de ces règles.

Dans la suite de cet essai, je ne considérerai le terme et la notion que par rapport à des textes poétiques ou fictionnels, narratif ou non, que je subsume ensemble dans le mot de *poésie*.

S'agissant de poésie «médiévale» (que l'on m'excuse de ne pas définir ce qualificatif: il y faudrait plusieurs volumes!), une question se pose d'emblée: terme et notion sont-ils utilisables aujourd'hui par les médiévistes; et, si oui, relativement à *quel niveau de réalité*? C'est, très précisément, à cette question que je voudrais esquisser une réponse.

Dans une telle perspective, l'idée de style est celle d'une mutation formalisante, affectant une matière. Toute formalisation implique à son tour une *ars*, au sens médiéval: le 'style' comportera donc de façon plus ou moins explicite, technique et coutume. D'où un double effet 'stylistique' global, de dépassement des différences (aussi bien en synchronie qu'en diachronie) et de re-formulation individuelle de données culturellement normalisées. D'où, encore, une certaine concurrence, parfois conflictuelle, entre les notions de 'style' et de 'genre'. Parler de *genre*, c'est référer au dépassement; de *style*, pris dans le sens étroit, à la re-formulation.

Le *style* constitue (donne existence et forme à) un 'monument', dans l'acception où l'on emploie ce mot à propos de faits de langage. Le 'style' est à la fois le lieu et le moyen de ce que j'appelle la *monumentarisation*. Il 'met en forme' grammaire et

rhétorique, il les fait exister dans des formes réelles; et cette action s'étend aussi bien à la 'dialectique' d'un sujet. A vrai dire, le style met en forme une totalité: par là il lui confère la vie. De ce point de vue, les définitions oppositionnelles que l'on donnait naguère du 'style' (le fameux 'écart') n'ont évidemment aucune pertinence.

Encore faut-il préciser ce que j'entends ici par totalité, relativement à la poésie médiévale. Je renvoie sur ce point, par commodité, à deux de mes livres récents, dans la suite desquels je situe le présent essai. Un petit ouvrage paru en 1984, recueil de leçons données au Collège de France, pose (pour des raisons, je crois, clairement expliquées) le postulat suivant: tout texte poétique ou fictionnel antérieur au XV^e siècle, a, dans la tradition européenne, transité par la voix, et ce transit ne fut pas aléatoire. Même composé par écrit, le texte comporte, inscrite dans ses profondeurs, une intention déterminante, qui agit sur lui comme un puissant facteur de formalisation et de cohérence: l'intention de *se* dire, de s'épanouir dans un acte vocal. Le terme de toute opération textuelle réalisée dans un tel contexte mental doit être conçu comme performance, que celle-ci se manifeste par le chant, la récitation ou la lecture publique et quel qu'on soit le degré de théâtralisation. Or, aux pages 28-29 de mon *Introduction à la poésie orale*, je risque une définition tout à fait générale, mais à ras de texte, du 'fait poétique' en régime de vocalité dominante. Le poème — telle est ma proposition — est senti, dans un temps et un lieu donnés, comme la manifestation particulière, soit écrite, soit vocale, d'un vaste discours constituant globalement une métaphore des discours ordinaires tenus au sein du groupe social. Des signaux le jalonnent ou l'accompagnent et révèlent sa nature figurale. Il en résulte une opposition fonctionnelle entre deux types de textes: opposition, certes, toute relative, mais qui du moins traverse à la fois l'oralité et l'écriture et y engendre des différences du même ordre. Or, les signaux poétiquement opératoires sont d'espèces diverses. Ils opèrent sur une base anthropologique et linguistique qu'ils transforment en s'y intégrant. Cette base est faite de structures primaires que, relativement, on peut tenir pour stables:

structures 'naturelles' (organes vocaux; mains; supports matériels de l'écriture)

structures 'culturelles' (celles de la langue comme telle).

Un discours mettant en œuvre les seules structures primaires sera dit *document*. Le *monument* se constitue à un autre niveau, ici dit 'poétique', défini par la nature du signal, laquelle est intentionnelle et résulte d'un travail, réorganisant les éléments déjà organisés préalablement en structures primaires. Je distingue en cela:

une signalisation *textuelle*, portant sur la langue;

une signalisation *modale*: soit graphique (tendant au dessin) quand il s'agit d'écriture; soit vocale (tendant au chant) quand il s'agit d'oralité.

C'est l'ensemble de tous les signaux qu'elle comporte que j'appelle le style d'une œuvre. Or, la part respective des signalisations textuelle et modale dans la constitution du monument diffère beaucoup selon que domine dans la pratique poétique le registre écrit ou le registre vocal. Le textuel s'impose absolument dans l'écrit; le modal, dans les arts de la voix. A la limite, un monument oral serait concevable, entièrement modalisé et pas du tout textualisé. Dans la mesure où le texte médiéval tend à la vocalité (mesure définitoire de son statut), nous devons le concevoir comme fortement modalisé. Une analyse purement textuelle ('stylistique' au sens conventionnel le plus étroit) en laisserait échapper un élément essentiel.

Quels sont donc les facteurs de modalisation entrant nécessairement en jeu? Ce sont tous les éléments constitutifs de la performance:

1) tenant à l'interprète: *a)* le ton, les modulations et jeux de la voix, *b)* la mimique qui nécessairement l'accompagne, *c)* une certaine gesticulation, *d)* éventuellement, un costume ou un accessoire;

2) tenant à l'auditeur: *e)* une attente, une connaissance préalable fondant celle-ci, *f)* des réactions psychiques et physiques à l'audition;

3) tenant aux circonstances: *g)* du temps de la performance, *h)* de lieu, *i)* définissant une situation socio-historique.

Tout cela, ainsi que le texte en tant que prononcé, s'articule autour de, dans et par l'œuvre du *corps de l'interprète*.

Une distinction me paraît à ce propos indispensable, s'agissant des ouvrages poétiques du moyen âge que l'écriture nous a (pour des raisons souvent assez obscures) transmis. Il convient en effet de ne point confondre le *texte* (qui est la séquence linguistique notée sur le manuscrit) et l'*œuvre* (qui fut le texte réalisé en performance). La forme textuelle est (si je puis jouer de cette terminologie scolastique!) la *forma remota*; seule le corps de l'interprète, en performance, crée la *forma propinqua* qui est celle de l'œuvre. On pourrait (cela va sans dire) appliquer ces principes d'analyse au théâtre. Je n'ai pas à m'en occuper ici, sinon pour rappeler la théâtralité foncière de tout texte poétique ou fictionnel médiéval.

En tant que mutation formalisante, le style intervient aux deux niveaux, et l'on est obligé de distinguer le 'style textuel' du 'style de l'œuvre'. Mais le premier est entièrement subordonné au second, qui l'embrasse, l'accomplit et lui confère sa pertinence... de sorte que l'étude du 'style textuel' seul n'a, littéralement, aucun sens.

De très forts préjugés, profondément intériorisés chez la plupart d'entre nous, nous empêchent de percevoir tout à fait la portée de cette remarque. Le style, la mutation formalisante, doit être, me semble-t-il, dissocié de l'exercice, comme tel, de l'écriture ou (pour mieux dire) de l'*inscription*. Cela même qui nous a été transmis par écrit — le texte —, dans le temps réel où il fut inscrit sur le parchemin ou le papier par la main du scribe, releva de la *pronunciatio* et de l'*actio* (je m'exprime à dessein en termes de rhétorique) autant, sinon davantage, que de l'*elocutio*. C'est là le nœud du problème que pose la statut de l'écriture médiévale. Je ne fais pas, en ces termes, simplement allusion au fait que l'expression orale, dans la formation des phrases et la constitution des énoncés, obéit à des déterminations partiellement étrangères à celles de l'écriture. Cela est évident. Mais je pense, de manière plus radicale, aux effets de la matérialité même de la voix lorsque celle-ci est non seulement inscrite dans le projet de l'œuvre, mais intervient, physiologiquement, dans la constitution du texte (ne serait-ce que par la dictée).

L'écriture médiévale en effet, dans ses procédures et dans sa technique, implique la voix humaine. Dans l'activité des hommes d'écriture jusqu'au-delà du XIII^e siècle, l'ouïe et la voix jouent un rôle qui peut être déterminant. Le travail du copiste tient

encore, pour une part, à l'ordre de l'oralité; et cette dépendance, loin de diminuer au cours du temps, s'accusa après 1200: la copie directe, sans l'intermédiaire d'un lecteur, parfois pratiquée à une époque plus ancienne, convient mal à une production dès lors relativement accélérée. Le scripteur reçoit, en général, auditivement le texte à reproduire. Les graphies même et leurs altérations semblent bien impliquer qu'il intériorisait une image sonore plutôt que visuelle des mots qu'il traçait. Dans les *scriptoria* où se maintenait le système antique de la *pronunciatio*, une équipe écrivait sous la dictée: elle fonctionnait donc, en un premier temps, comme réceptrice en situation orale-auditive. La durée, parfois considérable, de la dictée de textes longs ne pouvait manquer d'accuser fortement cet effet. D'une manière ou d'une autre, le copiste conservait envers sa matière une sorte d'autonomie, qu'accentuait ce mode de perception: l'ouïe est plus active que la vue. Peu soucieux, par là même, d'authenticité, le copiste s'accorde (et l'usage lui concède) une liberté parfois extrême: la tradition manuscrite de certains textes en fait comme éclater les formes; entre tant d'exemples, je citerais un ouvrage aussi considérable que le *Libro de buen Amor*... L'examen, dans cette perspective, du genre français des fabliaux a manifesté les analogies nombreuses et non fortuites que présente son histoire avec une tradition orale. Le langage que fixe le manuscrit reste ainsi potentiellement celui de la communication directe. L'écrit, sauf exceptions, se constitue par contagion corporelle à partir de la voix: l'action du copiste est 'tactile', selon la terminologie de McLuhan.

Lors même que le texte, exceptionnellement, est perçu par la vue, le mode de lecture (c'est-à-dire de réception individuelle) traditionnel depuis l'Antiquité constitue l'indice le plus révélateur peut-être de cette situation. Les conditions matérielles de la graphie posaient, au déchiffrement, un problème distinct pour chaque mot, perçu ou du moins identifié (avec plus ou moins de difficulté) comme une entité séparée. Seule l'articulation buccale permettait de le résoudre en pratique. De fait, jusque bien après l'invention de l'imprimerie, la lecture engage un mouvement de l'appareil phonatoire, au minimum des battements de glotte, un chuchotement, plus ordinairement la vocalisation, en général à voix haute. Les témoignages de cette pratique sont ininterrompus, du V^e jusqu'au XVI^e siècles. Des chercheurs comme J. L. Hendrikson, Chaytor, Hajnal, Dom Leclercq, ont dès les années 30 à 50

attiré l'attention sur l'importance de ce fait: leur opinion est assez généralement admise aujourd'hui quoique l'on répugne trop souvent à en tirer toutes les conclusions. La tradition monastique, pour sa part, ne cessa de valoriser la pratique de la lecture articulée, la considérant comme une aide à la méditation: le mouvement des muscles faciaux assimilait celle-ci à l'acte de nutrition; l'élevation de l'esprit procédait de ce que M. Jousse a nommé la «manducation de la parole».

Tout au long d'une histoire, ne cesse ainsi de s'exercer, sur les initiatives d'une classe scribale aspirant à l'hégémonie, en voie de donner naissance à l'«homme de lettres» moderne, au styliste élitiste, une pression qui la contraint de composer avec la puissance de la voix. On en perçoit les effets sur les formes de la poésie de langue vulgaire, où l'écrit maintient pendant des siècles des structures ou procédés peut-être originellement propres à des traditions purement orales: ainsi, de ce qu'on appelle le 'style formulaire'. Il s'agit ici moins d'une pure inertie de la part des scribes, que d'un phénomène observé ailleurs par les ethnologues: en culture d'oralité mixte, les sujets lisent les textes à travers une grille fournie par la tradition orale, interprètent l'écriture en vertu des valeurs attachées à la voix. Comme l'écrit, au début du XIII^e siècle, Jacques de Vitry dans le Prologue du recueil de ses sermons, la partie illustrative, comparaisons et *exempla*, de ces textes ne peut vraiment être exprimée que «par le geste, la parole, le ton: ils n'émeuvent ni même n'éveillent l'attention des auditeurs que dans la bouche de tel prédicateur plutôt que de tel autre, prononcés dans telle langue plutôt que dans telle autre»¹. On ne saurait mieux référer à une performance, au sens plein du terme. De savants clercs du XII^e siècle, comme Pierre le Vénéral et d'autres, on sait que, composant de tête leurs ouvrages, ils en dictaient le texte à un secrétaire qui le notait sur des tablettes, après quoi l'auteur reprenait et corrigait ce brouillon. Parfois, il l'avait écrit lui-même, en le prononçant à voix haute. Rien n'interdit de penser que les écrivains de langue vulgaire, à partir du XII^e siècle, usèrent des mêmes procédés. Rien pourtant de cela n'importe vraiment. Un seul fait compte: c'est que, à travers les variations de la pratique scripturaire comme du mode de lecture, toujours quelque part

¹ Cf. Cl. Bremond, J. Le Goff et Cl. Schmitt, *L'exemplum* (Typologie des sources du moyen âge, no. 40), Tournai 1982, p. 147.

perce et s'impose la voix, avec (au moins, virtuellement) toutes les stimulations sensorielles qui y sont liées.

L'écriture médiévale semble ainsi travaillée en profondeur par un désir de retour aux sources de la voix. N'est-ce pas à ce désir et aux fantasmes qu'il poursuit que l'on doit cette façon dont s'entremêlent, dans tant de Prologues en toutes langues, les verbes de parole avec les termes dénotant l'écriture? M. Scholz s'est longuement étendu sur ce point (et en tire du reste des conclusions opposées aux miennes!)². L'impact des habitudes expressives et, dans une faible mesure, des mentalités scripturaires en formation, put se marquer, plus ou moins fortement, sur la production, la conservation ou la répétition du poème. La performance restait hors de cause, puisque constitutive de l'oralité. Plus encore: chaque fois qu'un poème passe (ne serait-ce qu'au cours de sa dictée) du registre oral au registre écrit, ou l'inverse, s'y produit une mutation radicale quoique rarement perceptible de façon claire au niveau linguistique. Un poème composé par écrit mais 'performé' oralement change par là de nature et de fonction, comme en changerait un poème jusqu'alors purement oral, recueilli par écrit et diffusé sous cette forme en vue de la seule lecture solitaire.

L'écriture enregistre des mots et des phrases, rapporte les faits et les pensées auxquels ils réfèrent: mais son travail écrase ce qui aspire au déploiement, intériorise ce qui s'épanche en circonstances, court-circuite les itinéraires de la voix. Pourtant, empêchée par l'imperfection de sa technique, elle ne peut étouffer tout à fait le son de cette voix. Beaucoup d'auteurs, dès le XII^e siècle, mettent leur public en garde contre les déformations possibles de leur texte: l'écriture ne suffit pas à le fixer; à tout instant la bouche du lecteur ou l'oreille du copiste risquent de prendre leur revanche. D'où la situation instable de l'écrivain vernaculaire, campant à la périphérie du monde *lettré*, avide d'y pénétrer, mais en transit entre deux zones de réalisation de son 'style': sur le parchemin et dans l'épanouissement de la voix.

D'où l'ambivalence de l'écriture: un «dialogisme» de la poésie médiévale, non seulement au niveau des significations, mais à celui des signifiants même: dans la matérialité des graphismes, non moins que dans l'organisation «stylistique».

² *Hören und lesen im Mittelalter*, Wiesbaden 1980.

La page écrite se présente de façon massive, peu ou pas ponctuée, parfois sans isoler régulièrement les mots... un peu à la manière de nombreux textes littéraires d'aujourd'hui qui, justement, tentent de retrouver par là une nécessité vocale! Difficile à découper d'un regard, dissimulant à l'œil les articulations du discours, l'écriture médiévale exige un enregistrement mémoriel que facilite beaucoup (peut-être, que seule rend possible) la vocalisation. Les manuscrits les plus attentifs à la ponctuation, comme la copie Guyot des romans de Chrétien de Troyes, marquent le texte d'un point aux lieux où apparemment est souhaitée une suspension du débit; d'une virgule, après une exclamation, donc une montée de la voix. On a interprété comme les indications destinées à un déclamateur professionnel les titres de chapitres ou parties jalonnant certains ouvrages. De tels signes donnent au texte un vague aspect de partition musicale plus qu'ils ne le rapprochent de nos pages imprimées. Les mêmes causes rendent compte, pour une part, du maintien, jusqu'à la fin du XIV^e siècle, de la tradition des romans en vers: le couplet lié par la rime constituait une unité rythmique plus aisément perceptible à l'oreille que ne l'est une phrase de prose. La plupart des procédés dits 'stylistiques' de la poésie de langue vulgaire pourraient être testés de ce point de vue. Ainsi, une propension générale au 'formulisme', des techniques de compositions telles que l'usage de formes dialoguées; la faiblesse, le désordre, le manque de couleur qui caractérisent la plupart des descriptions: moins par suite de l'abus de stéréotypes que par une sorte d'abandon au talent vocal et gestuel de l'interprète attendu. Dans une étude consacrée au roman d'*Eracle*, de Gautier d'Arras³, je crois avoir montré combien la forme textuelle de cette œuvre est incomplète, parfois incompréhensible hors performance, privée d'une réception auditive et spectaculaire.

Il en résulte, inscrite dans le texte même, «une très haute conscience de ce qu'était la voix d'une langue», comme l'écrit R. Dragonetti⁴. Les romans en prose du XIII^e siècle se donnent à eux-mêmes la parole: «Le conte dit que...», petite phrase récurrente qui ne cesse de revendiquer pour le récit la vérité de ce que fait entendre et prouve la sonorité d'une voix. Cette

³ «L'écriture et la voix», in *The Craft of Fiction*, ed. L. Arrathoon, Rochester 1984, pp. 161-209.

⁴ *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise*, Paris, 1982, p. 66.

phrase est inutile dans les romans en vers, car le vers à lui seul signifie cette voix.

Ces faits, et l'ensemble des valeurs qu'ils véhiculent ou représentent, seront nécessairement impliqués dans toute définition du 'style' médiéval, lequel (je le rappelle) en tant qu'action est mutation formalisante, et en tant que résultat de cette action, type de discours. Tous ces éléments nous renvoient à des marques qui manifestent, dans l'énoncé et dans les modalités de son énonciation, le statut anthropologique du discours: je veux dire, sa fonction et sa signifiante, parmi les autres facteurs qui font de nous des hommes, c'est-à-dire des fragments de liberté pris dans la pâte d'une histoire.

C'est de ce point de vue que je dénonce le malentendu présidant aux recherches fondées sur les documents et l'usage médiévaux de la rhétorique. La rhétorique, sous la forme scolaire où elle nous a été exposée, ne concerne, de façon radicale (et contrairement à ce que l'on enseignait il y a un demi-siècle) que la seule écriture latine. C'est là certes un fait important, vu l'influence exercée par le latin sur de vastes secteurs de la poésie vernaculaire. Pourtant, le latin médiéval ne peut aucunement (en ce qui concerne le problème du style) être mis sur le même plan que les langues vulgaires. Dans tous les pays romans (et, de manière partielle et assez différente, en pays germanique), un lien qui paraissait à la fois exclusif et naturel attachait le latin à l'écriture. Héritairement, l'écriture était latine; le mot *grammatica* (et son calque *litteratura*) y réfèrent expressément. Au latin et aux formes de savoir qu'il perpétue étaient liés l'autorité des clercs, leur pouvoir, leur raison d'être. Par contraste, les langues vulgaires prononçaient les paroles fondatrices de communautés réelles. D'où les conflits, les censures, les 'renaissances' dont les historiens des langues et des lettres aiment à jalonne le cours de ces siècles. En-deçà des intentions rhétoriques et scolaires, le latin reste pour tous langue 'étrangère', en ce qu'il réduit au silence les sensibilités spontanées. Dans son ensemble, l'usage médiéval du latin tend ainsi à dévaloriser, sinon l'art verbal, du moins ce que cet art comporte de plus corporel. En revanche, globalement, toute poésie de langue vulgaire, fût-ce la plus élaborée, demeura, au cours de ces siècles, virtuellement 'de l'autre côté' de l'écriture: sentie d'abord comme un art de la voix.

Langue de mâles, le latin règne dans un milieu sourd à la

parole féminine. Quelques bas-bleus s'y fourvoyèrent, de sainte Radegonde à Héloïse, trop peu nombreuses pour en infléchir le caractère. L'apprentissage scolaire du latin prend ainsi la valeur d'un rite masculin de puberté. Seul de toutes les langues, le latin ne s'absorbe pas naturellement par la seule ouïe et l'échange de paroles. Il exige le passage par la grammaire. Il est en effet (à la différence de son homonyme antique) fondamentalement *textualisé*: il n'obéit pas, de façon simple, à des règles ou tendances grammaticales; il n'existe que comme ensemble de textes, toujours (indépendamment de leurs autres effets sémantiques) plus ou moins auto-référentiels et indéfiniment reproductibles: les *genera dicendi*, les «styles» de la rhétorique.

C'est sur cet arrière-plan que se profilent nos textes de langue vulgaire: c'est par contraste, et non par rapprochement, avec la tradition latine qu'il convient de les percevoir et de les interroger. Du VIII^e au XIII^e siècles, à travers l'Europe, l'écriture mène une longue entreprise de colonisation de la voix: Dante encore, dans la lettre à Can Grande assimile la langue vulgaire au *sermo humilis*, pour la raison que les femmes s'en servent pour papoter (*in qua et muliercule comunicant*)! L'auteur normand inconnu du sermon en vers *Grant mal fist Adam*, au milieu du XII^e siècle, avait dit la même chose dans un autre contexte, traitant affectueusement d'*enfants* et de *simples* ceux devant qui il prononçait ce discours. D'où une réaction de défense de la voix poétique: une soumission aux valeurs qui semblent propres à l'écriture; l'absorption d'éléments de savoir et de traits mentaux que celle-ci véhicule et propage. Cette auto-colonisation fonctionnelle s'esquisse dès les premiers textes; elle s'accusera au cours des XII^e, XIII^e siècles. L'étude attentive de l'*Eracle* de Gautier d'Arras éclaire beaucoup cette situation, et je suis porté à en généraliser les conclusions. Certes, *Eracle* est imprégné de rhétorique latinisante; l'ensemble du texte peut apparaître comme un jeu extrêmement subtile de balancement expressif entre *stylus nobilis* et *stylus mediocris*. Mais il comporte aussi tout autre chose: des éléments nombreux, mal explicables fonctionnellement au niveau de l'écriture. Ainsi, l'usage incertain des repères chronologiques dont est pointillé le récit. On peut se demander si ce n'est pas là un moyen de laisser au récitant une marge de liberté dans l'interprétation 'rythmique' du texte, analogue à ce que serait pour un chanteur une notation musicale incomplète (com-

me l'étaient les neumes); simple support d'exécution permettant des réalisations variées. Les effets, à ce niveau, purent (on l'imagine) être d'autant plus dramatiques en performance que le texte comporte une forte prédominance de verbes au présent. Ainsi, se trouve presque constamment dans ce récit (dont le vers, par sa répétitivité, tend à estomper la profondeur temporelle) maintenue l'instance d'énonciation, le présent charnel, et la continuité de la voix. La même question se pose à propos des structures dialoguées, de la distribution d'éléments à apparence formulaire. Des plages vides, incomplètement formalisées, se dessinent dans les trous du récit inscrit, y constituant globalement comme une zone de disponibilité, c'est-à-dire d'attente, et d'aspiration à l'achèvement: d'aspiration à la performance.

Tout se passe comme si le texte n'était plus que l'un des enjeux d'une action. Dans ce récit *écrit*, la finalité performancielles est si profondément inviscérée au texte que de nombreux passages ne sont facilement compréhensibles à la lecture muette que grâce aux artifices des éditeurs modernes. Ainsi, de courts monologues rapportés par un locuteur au cours de son propre monologue comme paroles d'un tiers: seul un jeu de guillemets permet au lecteur de s'y retrouver; ailleurs, les parenthèses seules distinguent, du discours d'un personnage, la glose d'auteur qui s'y emmêle sans couper le fil de la phrase. Dans les dialogues, le passage d'un interlocuteur à l'autre, marqué souvent par une apostrophe, ne l'est ailleurs que visuellement, par un tiret, dans l'édition moderne. Les dialogues intérieurs seraient complètement incohérents sans ces truquages typographiques. Qu'est-ce à dire, sinon que, dans l'intention de l'auteur, le texte exige un commentaire vocal-tonal, mimique ou gestuel? En ce sens, le texte que nous lisons ne nous livre qu'une forme vide et sans doute profondément *altérée* — devenue autre — de ce qu'il devait être dans le dessein de son auteur. Le *texte* nous cache l'*œuvre*.

Le 'style', en effet, il faut y insister, est global. C'est l'œuvre qui est stylisée, non le texte — ou non le texte seul: le texte comme tel ne l'est ni plus ni moins que ne le sont les circonstances, de temps et de lieu, où il se dit. On pourrait sans paradoxe élargir ces considérations en déplaçant légèrement le point de vue, et englober dans l'idée de performance la totalité du phénomène de *réception*, avec tout ce qu'il implique, synchroniquement et en diachronie. La réception — plus ou moins déterminée par des facteurs internes de l'*œuvre* — contribue à la 'stylisation'

de celle-ci, dans le sens où (je le rappelle) le 'style' ressortit à l'être profond du langage humain, ontologiquement bien antérieur à toutes nos écritures, émergeant dans et par le mouvement même par quoi ce langage se pose comme rite, comme mythe - comme poésie.

PAUL ZUMTHOR
Université de Montréal

* Une version allemande de cet article a paru récemment dans H. U. Gumbrecht et L. Pfeiffer, hrsg., *Stil: Geschichte und Funktionen eines Kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt-am-Main 1986, pp. 483-96.