

## Topoï et interprétation

François Rastier

Volume 36, Number 1, 2000

Le sens (du) commun : histoire, théorie et lecture de la topique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036172ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036172ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rastier, F. (2000). *Topoï et interprétation*. *Études françaises*, 36(1), 93–107.  
<https://doi.org/10.7202/036172ar>

Article abstract

Topic, which constitutes an important part of literary studies, concerns all cultural studies. After a brief survey of different traditions (rhetoric, folklore studies, narratology), we examine the definition and the status of the topos, as well as the methodological problems which are at stake as far as its identification, encoding and recontextualisation are concerned. A few examples enable us to think over the connections between literary semantic and ideology.

# Topoi et interprétation

FRANÇOIS RASTIER

## I. La situation présente

La méthodologie de la linguistique historique et comparée a été la source de révolutions épistémologiques dans les sciences humaines : en folkloristique avec Bédier et Propp, en sciences religieuses avec Dumézil, en mythologie avec Lévi-Strauss. Hors certains cantons de la romanistique et de la littérature comparée, ce mouvement général a cependant peu intéressé les études littéraires ; en France, du moins, elles se sont contentées de mettre au goût du jour le discours des Belles-Lettres.

Qui veut détailler les unités textuelles rencontre bien des obstacles. Le culte des œuvres monumentales conçues romantiquement comme des totalités singulières dévalue tout traitement sériel des corpus littéraires<sup>1</sup>. La recherche de causes externes fait des œuvres le reflet d'une société ou l'expression d'un auteur : ainsi, les théories postmarxistes du réalisme, toujours bien vivaces, effacent les œuvres derrière l'histoire sociale qu'elles représenteraient ; quant aux psychologies des profondeurs, elles réduisent au mieux la psychanalyse à des codes symboliques, et au pire enchaînent au divan ces pauvres Gustave et Marcel.

Les difficultés théoriques ne sont pas moindres, car la linguistique demeure cantonnée pour l'essentiel dans l'espace douillet de la phrase, et les théories d'analyse de discours, marquées par le positivisme gram-

1. Voir Étienne Brunet, « THIEF », dans E. Martin (dir.), *Traitements informatisés de corpus textuels*, Paris, Didier, 1994, p. 239-261 ; L. Lebart et A. Salem, *L'analyse statistique des données textuelles*, Paris, Dunod, 1988 ; J.-G. Meunier, « Le traitement et l'analyse informatique des textes », Québec, *Actes de l'ICO*, 1990, p. 9-18.

matical, restent en deçà d'une sémantique qui saurait concilier les exigences philologiques et les préoccupations herméneutiques également nécessaires à l'étude des corpus littéraires.

Corrélativement à la dualité des conceptions du langage, logico-grammaticale et rhétorique/herméneutique, deux conceptions du *topos* et des autres unités textuelles s'opposent en droit et se complètent en fait. La conception dictionnaire tend à faire du *topos* un élément de vocabulaire textuel, et comme une phrase un enchaînement de mots, un texte serait un enchaînement de *topoi*. Cela n'est pas sans précédents : la linguistique textuelle a ainsi conçu le texte comme une suite hiérarchisée de propositions, la sémiotique narrative de fonctions, etc. Sans nier l'utilité de ménager, par la topique, des termes de comparaison entre textes, la conception critique ne considère ces invariants que comme le moyen de discriminer des transformations. Bref, hors de ses contextes, un *topos* n'est qu'une forme normativement restituée ; mais considéré dans ses variations contextuelles, il permet une meilleure compréhension de la textualité et de l'intertextualité.

### 1. *Topique et recherche littéraire*

Avant de reposer la lancinante question *qu'est-ce qu'un topos?* il faut préciser ce que l'on peut en attendre et se demander quelle conception des unités sémantiques peut être utile.

La sémantique des textes littéraires se fixe notamment l'objectif de spécifier les genres, et d'individualiser les œuvres au sein de ces genres. La première tâche conduit à s'écarter de la folkloristique, même si l'analyse structurale des récits en est issue, car si elles sont adéquates, les catégories descriptives d'un genre ne valent pas pour un autre, et l'on ne peut par exemple conclure du conte populaire au roman. Par ailleurs, le récit est une forme de macrostructure, mais n'a jamais suffi à définir un genre. La seconde tâche conduit à se rapprocher de la critique, ou du moins de ses objectifs de caractérisation.

### 2. *Limites de la tradition*

La sémantique des *topoi* se trouve dans l'heureuse nécessité d'innover, car les théories dont elle pourrait s'inspirer ne se fixaient pas les mêmes objectifs et traitaient de corpus différents. Elles n'en restent pas moins une importante source de réflexion.

### A. Limites de la folkloristique

La folkloristique répondait au besoin de donner une intelligibilité à la foule des variantes orales recueillies. C'est d'ailleurs cette entreprise qui a donné naissance à la définition lévi-straussienne du mythe comme série de transformations. S'il a passé dans les romans quelque chose de la matière des contes, elle s'y trouve bien entendu reconfigurée, et si l'on reconnaît chez Aarne et Thompson, par exemple, certains motifs romanesques, rien ne permet d'affirmer qu'ils assurent les mêmes fonctions dans les contes et dans les romans. Or les fonctions, et notamment en littérature les fonctions esthétiques, paraissent définitoires des unités textuelles. Enfin, la problématique de la folkloristique s'est formée voici plus d'un siècle, ce qui au demeurant ne lui enlève rien ; mais, depuis Bédier, la sémantique — on vient de fêter le centenaire de l'*Essai* de Bréal — a tout de même apporté du nouveau.

### B. Limites de la narratologie classique

Si la *Morphologie du conte* de Propp est indéniablement un des aboutissements de la folkloristique, elle prétend à bon droit ne valoir que pour le conte merveilleux. On sait que l'analyse structurale des récits, dans sa tradition greimassienne, prend sa source chez Propp. Or, ce dernier a choisi le conte du tueur de dragons (n° 300 dans la classification de Aarne et Thompson) comme modèle et parangon des autres contes de son corpus, sans doute parce qu'il lui paraissait exemplaire et complet<sup>2</sup>. Mais cette exemplarité, comme l'inventaire des fonctions et actants narratifs qu'il relève, se limitent à ce corpus et restent déterminés par son contexte historique et culturel (comme l'a plus tard souligné Propp dans *Les racines historiques du conte merveilleux*). Ériger donc, quitte à la simplifier, cette structure narrative en parangon de toute narrativité, puis de toute textualité<sup>3</sup>, c'est se risquer passablement. Il est vraisemblable en effet que les contes populaires russes reflètent à leur manière l'idéologie trifonctionnelle commune aux populations d'origine indo-européenne. La triplification des épreuves en est un exemple, comme

2. Aarne et Thompson eux-mêmes l'ont placé en tête de leur corpus de contes merveilleux, sans doute pour les mêmes raisons.

3. On sait que selon Greimas et Courtés (*Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette Université, 1979, p. 153) « les structures sémio-narratives [issues de l'analyse de Propp] constituent l'instance *ab quo* [sic], le niveau le plus abstrait du parcours génératif », dont procéderait tout texte, et même toute manifestation sémiotique.

son homologation à la hiérarchie des castes (le héros appartient à la caste productrice lors de l'épreuve qualifiante, entre dans la caste guerrière lors de l'épreuve principale, puis s'intègre à la caste sacerdotale par l'épreuve glorifiante). Il est douteux que ce modèle convienne à des corpus issus d'autres traditions, sémitiques ou amérindiennes par exemple. L'universalisme en la matière ne serait qu'une forme suprême de l'ethnocentrisme.

Bref, et malgré l'apport important de la narratologie greimassienne, quelques réserves nous paraissent utiles :

(i) Délibérément universaliste et anhistorique, elle utilise toujours les mêmes catégories, les retrouve partout et présuppose ainsi une anthropologie.

(ii) Elle n'a reconnu aucune différence fondamentale entre l'écrit et l'oral, ni entre une langue et une autre, puisque les structures de surface sont réputées superficielles<sup>4</sup>. Cela s'étend d'ailleurs aux systèmes de signes non-linguistiques.

(iii) Comme sa méthodologie est non-critique, la narratologie greimassienne ne s'est pas souciée de déontologie philologique dans l'établissement des corpus. De plus, ses procédures de codage n'étant pas explicites, elle n'a pas pratiqué ce qu'elle avait théorisé, et l'expérience d'ailleurs a montré que l'on pouvait faire plusieurs analyses également greimassiennes d'un même texte, sans que la théorie permette de choisir entre elles.

(iv) Enfin, elle n'a pas cherché à caractériser la textualité, ou du moins a négligé trois grands problèmes.

- Les *genres* : ils sont considérés par Greimas et Courtès comme des formations idéologiques et comme telles non pertinentes<sup>5</sup>.
- Les *types de mimésis* : selon les régimes mimétiques (cf. notamment l'opposition entre réalisme empirique et réalisme transcendant) les types de formes sémantiques varient, comme leurs modes d'évolution.
- Les *types d'esthesis* : on pourrait les rapporter aux styles (au sens de l'ancienne rhétorique), tons, et registres — dont la stylistique rend imparfaitement compte.

4. Leur « parcours génératif » les conduit à considérer les phénomènes linguistiques comme des variables de surface. Je serais pour ma part tenté de dire — de même que ce qu'il y a de plus profond chez l'homme, c'est la peau — que ce qu'il y a de plus profond dans le texte, c'est sa surface.

5. Voir Greimas et Courtès, *Sémiotique*, article *Genre*.

### C. Limites de la topique et de la rhétorique

La topique contemporaine s'inspire de la narratologie plus que de la tradition rhétorique : elle traite de thématique plutôt que d'argumentation. Or, chez Curtius comme chez Grassi, c'est l'appartenance à la tradition qui est en jeu dans l'usage de la notion de *topos*. La conception de Curtius peut aboutir cependant à désindividualiser l'auteur et corrélativement à négliger la textualité : le texte reste un centon, ce qui n'est pas faux, mais tout de même limité<sup>6</sup>.

## II. Pourquoi (re)définir le *topos* ?

Bien qu'elle fut la démarche majeure du positivisme logique, la définition n'est pas un moyen de connaissance. Du moins, ne croyons pas qu'elle dépende d'une « nature des choses », simple objectivation de nos présupposés : elle doit s'adapter à nos objectifs.

### 1. Propositions

Un *topos* est une prédication normative apodictique : *les X sont Y*, par exemple (ou *l'amour est aveugle*). Il peut être représenté par un graphe sémantique du type  $[X^*] \rightarrow (ATT) \rightarrow [Y^*]$  (en adoptant la notation de Sowa<sup>7</sup>). Elle fait partie des savoirs partagés, c'est pourquoi nous avons affirmé que la topique est un secteur sociolectal de la thématique.

Dans la théorie classique de l'argumentation, un *topos* est ce sous quoi tombe une multiplicité d'enthymème ; pour l'intelligence artificielle et la psychologie cognitive, en termes plus modernes, on dira qu'il permet une complétion de script (il peut alors rester implicite).

Par extension, dans l'usage littéraire, fort accueillant, on admet des *topoi* plus complexes, qui correspondent par exemple à des fonctions

6. Les arrière-pensées politiques n'étaient pas absentes du propos de Ernst Robert Curtius (*Littérature européenne et Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1964 [1948]). Il entendait insister sur la continuité européenne, mais, plutôt que dans une tradition judéo-chrétienne, dans une tradition gréco-romaine que le troisième Reich devait couronner imaginaire. Il voulait aussi s'appuyer sur l'universalisme aryen de Jung pour « une plus claire intelligence de l'histoire de l'âme européenne ».

Sur le thème, voir Raymond Trousson, *Thèmes et mythes littéraires*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981 ; Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, n° 47, 1988, p. 79-92 ; ainsi que mes articles « Thématique et génétique », *Poétique*, n° 90, 1992, p. 205-228 et « La sémantique des thèmes — ou le voyage sentimental », dans *L'analyse thématique des données textuelles*, Paris, Didier, 1995, p. 223-249.

7. John F. Sowa, *Conceptual Structures*, New York, Addison-Wesley, 1984.

narratives ou des motifs : on obtient alors des formules comme *Amour-inhibe-expression*<sup>8</sup>.

Les arguments de ces prédications, qui correspondent aux nœuds des graphes, sont des molécules sémiques ou configurations structurées de traits sémantiques. Elle correspondent à ce qu'on appelle des thèmes. Par exemple, ce qu'on note par [Amour] pourra être lexicalisé de mille manières : *l'archer, l'ange aveugle, Cupidon, le sentiment, etc.*, chacune manifestant un ou plusieurs des sèmes constituant la molécule.

Depuis la formation de la folkloristique, la sémantique a progressé, et l'analyse sémique permet d'analyser les motifs ou les thèmes en configurations de traits dont chacun est susceptible de diverses lexicalisations, en nombre indéfini *a priori*, et dont les relations structurales sont casuelles (et non morphosyntaxiques). Ces configurations ne sont pas liées à une langue, mais à un genre, et donc à une norme sociolectale.

Si l'on réduit le *topos* à une molécule sémique, on ne peut l'indexer exclusivement dans une composante — ou du moins ce n'est pas suffisant, dès lors qu'il contient des relations qui sont du ressort d'autres composantes.

Convenons cependant qu'un *topos*, au sens général du terme, est un enchaînement récurrent d'au moins deux molécules sémiques ou *thèmes*. Cet enchaînement est un lien temporel typé pour les *topoi* dialectiques (narratifs) et un lien modal pour les *topoi* dialogiques (énonciatifs).

Chacun des thèmes comporte au moins un trait invariant<sup>9</sup>. Mais ce trait identificatoire peut relever de « niveaux de généralité » différents. En outre, des traits qui peuvent sembler contingents ont une fonction d'identification (que l'on pourrait dire morellienne<sup>10</sup> : par exemple le rouge pour le petit chaperon rouge, les cendres pour Cendrillon).

Les divers nœuds du graphe sémantique représentant le *topos* sont diversement instanciés : certains peuvent correspondre à des classes lexicales, d'autres à une lexicalisation obligatoire (comme le nom *Arlequin*), d'autres enfin peuvent être vides. En somme, et ce point me semble important, leur « degré d'abstraction » n'est pas uniforme.

Quant aux traits sémantiques qui sont représentés par les lexicalisa-

8. Je relève ce *topos* dans l'inventaire constitué par la Société d'étude de la topique romanesque (SATOR).

9. Cela permet de distinguer le *topos* d'une fonction narrative abstraite, que représente un graphe dont tous les nœuds sont des variables, et dont seuls les liens sont typés.

10. Du nom de Morelli, cet anatomiste qui renouvela à la fin du siècle dernier les attributions de tableaux en scrutant les détails, comme les lobes d'oreille, caractéristiques de tel ou tel peintre. Voir aussi sur le rapport à l'iconologie : E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967.

tions, on peut distinguer : (i) les traits génériques implicites (animé, humain, etc.) ; (ii) les traits particularisants, qui distinguent les unes des autres les occurrences singulières ; (iii) les traits identifiants (tous les traits d'un *topos* ne sont pas au même degré de généralité. Si certains traits identifiants sont facultatifs, d'autres sont obligatoires, comme en témoignent en iconographie les attributs, surtout dans les genres didactiques ou édifiants. Nous manquons encore de moyens pour décrire la combinatoire restreinte de ces traits. Il reste que l'analyse en traits sémantiques est cruciale, car deux occurrences d'un *topos* qui n'ont aucune lexicalisation en commun doivent pouvoir être reconnues. C'est d'ailleurs le seul moyen de sortir de la logique documentaire du mot clé.

## 2. *Le topos est-il un type ?*

Dans la problématique logico-grammaticale, le type est atemporel, et la proximité ou la conformité de l'occurrence au type est valorisée (on parle de *meilleur exemplaire*)<sup>11</sup>. Aussi, elle ne peut concevoir l'histoire des types, ni priser la variabilité des occurrences.

Nous opposerions volontiers ceci : (i) Les types sont des reconstructions transitoires, selon les objectifs de la pratique en cours, et ne jouissent d'aucune prééminence ontologique sur les occurrences ; (ii) l'opposition logico-grammaticale entre type et occurrence doit dans la problématique rhétorique/herméneutique (propre à la sémantique interprétative) le céder à l'opposition entre occurrence-source et occurrence-reprise. Les occurrences-sources peuvent devenir canoniques, et se trouver promues au rang de parangons. Par ailleurs, les reprises, puisque de fait le changement des contextes rend toute répétition impossible, modifient et transforment les sources. Dans cette problématique, le rapport entre type et occurrences est donc médiatisé par une série de réécritures, et d'interprétations qu'elles expriment. Si bien que le problème de l'interprétation ne trouve plus à se poser à propos du rapport atemporel entre type et occurrence, mais dans un rapport traditionnel, qui s'exprime dans une temporalité narrative, valuée. La textualité elle-même est faite de ces expositions, développements, reprises et variations.

Pour ce qui concerne le *topos*, deux thèses contradictoires méritent alors discussion : (i) soit c'est un type à instanciations partielles ; (ii) soit

11. La relation entre type et occurrence procède de la théorie de l'abstraction, reste du platonisme dans l'aristotélisme. Les Idées divines sont aujourd'hui devenues des concepts scientifiques, mais le caractère normatif de la pensée ontologique demeure.

il n'est pas un type, car il n'est pas uniformément abstrait. Il n'est pas non plus un prototype (au sens de Rosch), car il a une histoire. C'est donc un parangon qui ouvre une traditionalité — c'est pourquoi il conserve de la première occurrence devenue canonique des traits qui peuvent ensuite paraître contingents.

La série des occurrences peut être décrite comme une famille de transformations dont la « formule topique » énonce les invariants. Cette « famille » est ordonnée dans le temps, que ce soit dans la temporalité et dans la succession du texte, ou dans le temps non métrique de la tradition. Si l'ordre temporel est pertinent, c'est que les rapports entre source et reprise sont d'apprentissage, de rivalité, d'émulation, de réappropriation, d'adaptation. Ils dépendent d'une pratique historique où l'individu et l'œuvre singulière gardent un rôle initiateur : *Le songe de Poliphile* de Francesco Colonna, *L'Arcadie* de Sannazar, etc.

### III. Trois problèmes méthodologiques corrélés

#### 1. *Le problème du codage*

Traditionnellement, la linguistique textuelle a étendu au texte les procédures de segmentation issues de la morphosyntaxe. Les unités ainsi isolées, par exemple en analyse de récit, étaient codées, puis enchaînées en syntagmes dont on recherchait les règles distributionnelles<sup>12</sup>. Mais, de la même façon qu'une phrase ne se réduit pas à une suite de parties du discours, même hiérarchisées par un arbre de dépendances, un texte n'est pas un enchaînement de propositions. En outre, dans tous les cas, il ne s'agit pas d'interpréter des unités qui se donneraient comme discrètes ou déjà discrétisées, mais de discrétiser les unités elles-mêmes comme des moments de parcours interprétatifs. La codification est souvent utile, parfois indispensable, mais il convient d'en garder à l'esprit les limites :

- a) Tout codage relève de la problématique logico-grammaticale — comme d'ailleurs le concept même de code.

12. En général cependant, ces procédures n'ont été appliquées qu'après un codage propositionnel, dont l'idée remonte à Propp. Il a été systématisé par Greimas, à qui van Dijk et Kintsch l'ont ensuite silencieusement emprunté, pour devenir la norme des grammaires textuelles du cognitivisme orthodoxe. Le codage propositionnel a eu un énorme succès, car il permettait d'éviter la question herméneutique — tout codage d'ailleurs est une interprétation normative et non questionnée comme telle. D'une part, il réduisait le texte à une suite de propositions, et complémentaiement il le conformait aux exigences du positivisme logique, chaque proposition représentant un état de choses dans un monde de référence ou dans un monde possible.

- b) Le codage propositionnel privilégie les petites ou moyennes unités par rapport aux grandes (qui ne se laissent pas représenter de manière analytique). Le format propositionnel est un aboutissement de la problématique logico-grammaticale.
- c) La conception du langage implicite dans le codage est irénique : on suppose que dans un texte, tout est dit ; du moins, on ne code pas ce qui n'est pas dit (mises à part l'opération de *catalyse* chez Hjelmlev et Greimas, et celle de complétion de script, chez Schank, qui en reprend le principe).
- d) Tout codage est normatif, car il ne retient qu'un petit nombre d'entités et de relations, ce qui est la rançon de son abstraction. En outre, un codage instaure une homogénéité qualitative entre les éléments de ses formules, et une isonomie entre ses formules.

Comment, par exemple, coder cette phrase de Sade : « Je parricidais, j'incestais, j'assassinais, je prostituais, je sodomisais<sup>13</sup> » ? D'une part, il faudrait restituer les objets effacés, ce qui est un problème moins trivial qu'il ne paraît. D'autre part, la violence faite aux acteurs — et à la langue... — est effacée par le codage<sup>14</sup>. Il faut donc ménager la possibilité d'en tenir compte à un moment ultérieur de l'analyse.

## 2. Problèmes d'histoire et d'identification du topos

L'identification des *topoi* pose naturellement des problèmes complexes, qui s'apparentent à la perception de formes bruitées, mais que l'on peut formuler dans les termes classiques de l'herméneutique. Je me limiterai à quelques exemples de complexité croissante.

(1) *La transformation par négation.* — Comment reconnaître la négation d'un *topos* ? Ainsi au début de la *Jérusalem délivrée* (I, II), le Tasse écrit : « O Musa, tu che di caduchi allori / non circondi la fronte in Elicona », déniait par ces *lauriers indignes* le *topos* d'invocation bien connu. En effet, sa Muse est la Vierge plutôt qu'Uranie, car elle porte la couronne de gloire parmi les chœurs bienheureux : « Ma su nel cielo infra i beati cori / hai di stelle immortali aurea corona ». La double négation (par antonymie — *caduchi*, et par particule — *non circondi*) prépare ainsi la transposition du *topos* païen sur une isotopie religieuse.

13. D. A. F. de Sade, *Histoire de Juliette*, t. I, Paris, J. J. Pauvert, 1954, p. 292.

14. En allant plus loin, on pourrait suggérer que le codage des récits est bien tentant, car tout récit est normatif et secrètement moralisant (je serais pour ma part tenté de lire le *happy end* des *Liaisons dangereuses* comme une dénonciation du romanesque).

(II) *La concaténation*. — Comment ne pas voir dans le vers célèbre d'Apollinaire « Mon beau navire ô ma mémoire » (*La chanson du Mal-Aimé*, str. II), la reprise du *topos* de l'invocation à Mnémosyne, la Mémoire mère des Muses (voir Homère, Virgile, Valerius Flaccus, Stace, Boiardo, l'Arioste, le Tasse<sup>15</sup>), mais enchaîné au *topos* de l'écriture comme navigation ?

Si ces deux *topoi* pris isolément n'ont qu'une faible valeur caractérisante, leur enchaînement en a une grande, et permet de rapprocher le poème d'Apollinaire et la *Divine Comédie*. Ce beau navire ressemble fort, en effet, à la *navicella* de Dante, dont l'invocation aux Muses, proférée d'une barque, se trouve au chant premier du *Purgatoire* et au deuxième du *Paradis*.

On pourrait montrer comment la *Chanson du Mal-Aimé* transforme précisément ce deuxième chant. Par exemple, « Revienne le soleil de Pâques » renvoie au dimanche de Pâques, jour de la vision dantesque. C'était l'aube du 10 avril (celui de l'an de grâce 1300), qui devient « C'était l'aube d'un jour d'avril ». Le dimanche se transpose et se pluralise en « Les dimanches s'y éternisent », en même temps que l'éternité devient monotonie. Toujours au début du chant II, « [il] mio legno che cantando varca » devient « La barque aux barcarols chantants [...] / Voguait ». Enfin, la Béatrice que le poète appelle *Madonna* semble devenir non plus la Vierge en gloire que lui montre Saint Bernard, mais la Vierge aux sept douleurs (les sept épées), etc. Et il n'est pas jusqu'aux *baisers florentins* qui, pour les connaisseurs, ne puissent signer ironiquement la réécriture antinomique de Dante<sup>16</sup>.

(III) *La transformation par transposition de ton*. — Comment traiter les changements de ton ? Le « Quand vous serez bien vieille [...] dévidant et filant » de Ronsard est donné par les manuels en exemple de la « *délicatesse* du poète » (Lagarde et Michard) ; mais la vieille fileuse, dans la poésie italienne dont Ronsard s'inspire, est une guenippe tardivement retraitée (voir par exemple Politien, *Rime*, CXIV). La dame est donc

15. *Gerusalemme liberata*, I, XXXVI : « *Mente, de gli anni e de l'oblio nemica* [...] »

16. Alors que la littérature s'est pour ainsi dire sécularisée et que la critique s'est divisée en tribus (après les dix-neuviémistes et les vingtiémistes, on attend les vingt-et-uniémistes) convaincues par principe que l'histoire littéraire peut se diviser en siècles, l'histoire de la littérature, je veux dire de la création littéraire, est scandée par une autre forme de temporalité — découplée pour l'essentiel de l'histoire politico-sociale —, celle des traditions et des ruptures qu'illustre par exemple la topique, et qui peut voir Apollinaire dialoguer avec Dante, Baudelaire avec Saint-Amant, l'Aragon du *Paysan de Paris* avec Boèce, Hopkins ou Char avec Héraclite, comme jadis Montaigne avec Plutarque ou Leibniz avec Plotin.

menacée non seulement de connaître le regret plutôt que le remords, mais en outre d'une allusion burlesque. Et le mot *vieille*, d'adjectif au vers 1, devient nom au vers 11 (« cette vieille accroupie »), après que la menace se fut précisée.

Si la transformation par transposition de ton déplace les seuils d'acceptabilité qui divisent les classes sémantiques, il reste trace dans l'interprétation de ce déplacement, qui crée un effet paradoxal : ce rapport intertextuel est un puissant ressort d'ambiguïté.

(iv) *La transformation par changement d'isotopie.* — Comment traiter de l'ironie ? Prenons un exemple : « Beauté / souvent j'emploie ton nom / et je travaille à ta publicité / je ne suis pas le patron / Beauté / je suis ton employé<sup>17</sup>. » Prévert reprend le poème patriotique d'Éluard, exploitant ironiquement sa forme litanique inspirée de la tradition courtoise de la *canço*, mais restitue *Beauté* en place de *Liberté*, comme il remanie le thème courtois de faire sonner le nom (*j'emploie ton nom* reprend évidemment *j'écris ton nom* ; et le *senhal* de la dame devient *publicité*). Mais surtout, Prévert transpose le thème courtois du *service d'amour* (transposé de la vassalité aristocratique) en salariat petit-bourgeois. Il démystifie ainsi non seulement Éluard, mais toute la tradition lyrique qu'il croyait dépasser.

(v) *La transformation par permutation des acteurs.* — Comment reconnaître un *topos* ainsi transformé ? Par exemple, le *topos* de la belle endormie, magistralement illustré par Henri Coulet, dans « la vieille fille s'était promis de protéger ce pauvre enfant, qu'elle avait admiré dormant »<sup>18</sup> ? En fait, la vieille fille est virile, et le « pauvre enfant », le sculpteur Wenceslas Steinbock a des traits féminins. Elle a « des qualités d'homme » (p. 31), alors qu'il a une « bouche rosée et bien dessinée, un petit menton » (p. 78) ; il est comparé à « une brebis » (p. 97), bien que son nom signifie *bouquetin* ; et le couple qu'ils forment est présenté comme le « mariage de cette énergie femelle et de cette faiblesse masculine » (p. 59). Ainsi, la « déviance » de l'occurrence topique dévoile-t-elle la vérité sur le genre (*gender*) des personnages.

17. Jacques Prévert, *Fatras*, Paris, Gallimard, 1966, p. 129.

18. Honoré de Balzac, *La cousine Bette*, introduction, notes et variantes par Maurice Allem, Paris, Garnier, 1962. Les prochaines références à cet ouvrage se feront entre parenthèses dans le texte.

On voit bien à ces exemples que reconnaître le *topos* n'est pas chose facile, et que l'identification de sa signification typique ne permet aucunement de préjuger du sens d'une occurrence. Au-delà, il me semble que les contradictions entre occurrences doivent faire l'objet principal de la recherche, et que l'inventaire des *topoi* n'est qu'un moyen de discerner ces contradictions. En outre, le « dialogue » entre occurrences met en jeu des traits qui ne sont pas représentés dans le type : Apollinaire reprend Dante et non Virgile ou Stace (qui tous deux emploient les *topoi* de la navigation et de l'invocation, mais, si je ne me trompe, sans les combiner) ; si bien que les occurrences ne sont plus interprétées par la médiation de leur rapport au type, mais par les rapports directs ou indirects qu'elles entretiennent entre elles.

Bref, une théorie des transformations topiques est nécessaire à l'identification même des *topoi*. En outre, des décisions méthodologiques s'imposent pour préciser quand un *topos* perd son identité : il me semble que cette question requiert une conception philologique de l'intertextualité, beaucoup moins impressionniste que celle qui prévaut encore.

Au-delà, ces transformations s'expliquent par l'efficacité de contextes nouveaux, et plus généralement par l'incidence déterminante des contraintes intratextuelles sur les relations intertextuelles, ainsi que les évolutions de la *doxa*.

L'étude des récurrences de *topoi* prend selon nous toute sa portée quand une transformation entre source et reprise permet d'éclairer, voire de découvrir le rapport global de deux textes singuliers : par exemple le *topos* de l'écriture comme navigation aura permis de découvrir que *La chanson du Mal-aimé* est une réécriture désespérée du second chant du *Paradis*.

### 3. La recontextualisation

L'abstraction interprétative qui préside à la constitution ou à la reconnaissance d'un *topos* résulte d'une décontextualisation. Elle permet de rapprocher sur un point des textes du corpus, et en cela elle met en œuvre l'antique et puissante technique herméneutique des passages parallèles.

Cependant, elle doit être suivie d'une recontextualisation. On pourra ainsi rechercher les variations corrélatives qui permettent d'expliquer, ou du moins de décrire comment un *topos* varie avec ses contextes, selon les époques et les projets esthétiques. Par exemple, le *topos*

*Amour-inhibe-expression* garderait par définition la même *signification* dans *La Princesse de Clèves* et dans *Manon Lescaut*. Mais ses occurrences n'ont évidemment pas le même *sens*. S'il arrive à Des Grieux de se taire devant Manon, comme Nemours devant la Princesse, ce n'est point par respect mais par excès de désir, et ce silence annonce le passage à l'acte<sup>19</sup>.

Le rapport complexe entre type et occurrence, entre signification et sens reflète sans doute la contradiction entre deux problématiques : la problématique logico-grammaticale qui préside à l'institution du *topos* en type, et la problématique rhétorique/herméneutique qui préside à l'interprétation de ses occurrences. Ce problème est au demeurant crucial pour les sciences du langage, car il met en jeu le rapport langue/parole (ou compétence/performance) par la voie d'un cercle herméneutique.

Nous sommes ainsi conduits à distinguer entre deux conceptions du thème et du *topos* : la conception logico-grammaticale en fait une unité textuelle relevant d'un « vocabulaire » et d'une syntaxe ; la conception herméneutique en fait une forme singulière qui concrétise les permanences et les ruptures dans la tradition d'un genre, et doit donc être interprétée comme telle.

Ces deux conceptions doivent être distinguées mais articulées, comme doivent l'être le sens et la signification au sein d'une sémantique des textes.

#### IV. Cadre doxal et idéologie

En deçà des *topoi*, un ensemble de grandes catégories fondamentales, que nous avons appelées des *dimensions* (par exemple, les oppositions homme/femme (sexe), masculin/féminin (genre), maître/valet, domi-

19. Voici quelques pièces du dossier : « Il s'assit vis-à-vis d'elle, avec cette crainte et cette timidité que donnent les véritables passions. Il demeura quelque temps sans pouvoir parler. M<sup>me</sup> de Clèves n'était pas moins interdite, de sorte qu'ils gardèrent assez longtemps le silence » (*Romans et Nouvelles*, éd. Niderst, Paris, Garnier-Bordas, 1990, p. 318). Et aussi : « L'on ne peut exprimer ce que sentirent M. de Nemours et M<sup>me</sup> de Clèves de se trouver seuls et en état de se parler pour la première fois. Ils demeurèrent quelque temps sans rien dire [...] » (p. 403, l'inhibition, on le voit, atteint le narrateur : *l'on ne peut exprimer*).

Or, on retrouve ce *topos* dans la bouche de Des Grieux lui-même : « J'étais dans une espèce de transport, qui m'ôta pour quelque temps la liberté de la voix et qui ne s'exprimait que par les yeux. M<sup>lle</sup> Manon Lescaut (c'est ainsi qu'elle me dit qu'on la nommait) parut fort satisfaite de cet effet de ces charmes. » Il ajoute, quand il perd « la liberté de la voix » : « Je reconnus que j'étais moins enfant que je ne le croyais », car il s'agit alors d'une révélation de sa virilité. Les contemporains ne s'y sont pas trompés — ni Manon qui y voit avec satisfaction un effet de ses charmes.

nant/dominé, apparent/réel, naturel/magique), doit être stipulé dans toute définition de type. En fait, c'est la catégorie qui est présente dans le type, avec l'indication de la valeur typique. Une occurrence qui actualise les valeurs typiques est doxale, celle qui ne l'actualise pas sera dite paradoxale. Mais dans tous les cas, la catégorie est pertinente *a priori*, par défaut, dans un genre, dans un discours (littéraire, religieux, etc.), dans une épistémè (au sens de Foucault).

L'ensemble de ces catégories constitue le fonds d'évaluations collectives que l'on pourrait appeler *doxa fondamentale* ou *idéologie implicite*. Entendons bien que les transformations contradictoires entre occurrences d'un *topos* ont souvent pour effet, sinon pour but, de subvertir les formes canoniques de cette *doxa*. Le valet qui commande, la femme qui tient un rôle masculin, sont par exemple des figures fréquentes, qui confirment *a contrario* les corrélations canoniques entre catégories. Et de fait, les *topoi* narratifs les plus intéressants sont ceux qui infirment les *topoi* (cette fois-ci au sens aristotélicien, rhétorique du terme, d'énoncés normatifs : du type *les hommes l'emportent sur les femmes*, ou *les maîtres sur les serviteurs*)<sup>20</sup>. On pourrait les dire paradoxaux, bien qu'ils soient fort ordinaires et que les esprits chagrins comme les joyeux drilles se soient toujours lamentés ou esclaffés en voyant les femmes et les serviteurs imposer leur « pouvoir ».

Les transformations narratives internes à un texte sont articulées bien évidemment par les mêmes couplages doxaux ou paradoxaux qui instituent des figures converses. Ainsi, des esprits forts ont souligné que Jésus-Barrabas devait, pour des raisons structurales, accéder à

20. J'étends ici certaines conclusions d'une étude sur Chamfort (« Chamfort : le sens du paradoxe », dans Ronald Landheer et Paul J. Smith (dir.), *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 119-143) : « Tout paradoxe suppose naturellement une *doxa* sociale, voire l'institue. Par contraste, il définit une *doxa* individuelle qui s'y oppose. À ces deux *doxa* s'en ajoute une troisième, celle sur laquelle s'appuie le moraliste pour mettre en scène les deux premières : elle est faite de jugements ordinaires, qui ne sont pas infirmés ni approuvés comme tels, et échappent ainsi à l'affrontement des valorisations antithétiques. En d'autres termes, elle constitue le fond sémantique sur lequel se détache la forme du paradoxe. On peut appeler *topique* le secteur de la thématique dont elle relève. Par exemple : "M..., connu pour son usage du monde, me disait que ce qui l'avait le plus formé, c'était d'avoir su coucher, dans l'occasion, avec des femmes de 40 ans, et écouter des vieillards de 80". L'opposition "coucher" vs "écouter" paraît originale, mais n'en réarticule pas moins la distinction traditionnelle entre le corps et l'esprit. Quant à l'opposition entre 40 et 80, elle reprend l'antique *topos* qu'une femme n'est que la moitié d'un homme (d'où par exemple l'expression familière *ma moitié*). [...] Cela souligne une aporie du paradoxe : pour dévaluer une *doxa*, on est obligé de s'appuyer sur une autre, et la critique des idées reçues s'appuie, inévitablement peut-être, sur un sens commun si banalisé qu'il reste inaperçu ; d'autant plus que la langue elle-même est sans doute faite de *doxa* invétérées, dont naturellement aucun texte ne s'exempte ».

l'existence : là où Jésus de Nazareth représente le juste condamné, il faut le renfort complémentaire d'un criminel gracié.

Bref, dans un genre et une époque donnés, les mêmes catégories sans doute articulent la textualité et l'intertextualité<sup>21</sup>.

21. Cet article préfigure en partie une étude plus développée à paraître dans Michèle Weil et Max Vernet (dir.), *Homo Narrativus*, Montpellier, Presses Universitaires.