

MAJA PAWŁOWSKA

Université de Wrocław

LES TOPOÏ ANTIQUES
ET LE ROMAN ÉPISTOLAIRE FRANÇAIS
DES XVII–XVIII^e SIÈCLES

Jean de Salisbury a écrit dans son *Metalogicon* que le rhéteur Parménide d'Égypte a passé toute sa vie, assis sur un rocher, à réfléchir sur la nature des topoï¹. L'attitude de Parménide peut certes être considérée comme exagérée, mais elle montre bien que le topos est une des notions les plus compliquées, difficiles à cerner. Il est pourtant incontestable que le topos constitue un des fondements du discours poétique, une source inépuisable de l'inspiration. Si l'on adopte la métaphore imagée, proposée par Jacqueline Authier-Revuz, comparant celui qui construit un énoncé à « un client dans un magasin d'objets usagés »², on peut dire que la topique, c'est justement ce magasin, et que les topoï constituent son assortiment, constamment renouvelé et enrichi. Dans cet article nous allons décrire comment ce magasin s'est formé, c'est-à-dire quelles sont les lignes générales de la formation de la conception du topos dans l'Antiquité, ses définitions multiples et son véhiculement entre la rhétorique, la dialectique et, finalement, son insertion dans le champ de la poésie.

Nous allons aussi examiner la manière dont on peut devenir un client de ce magasin, en s'appuyant sur l'exemple du fonctionnement de topoï choisis dans le roman antique et le roman épistolaire français des XVII–XVIII^e siècles. Plusieurs siècles séparent les romans de ces deux périodes, les réalités décrites et les moyens stylistiques employés y sont divergeants, les rapprocher pourrait paraître artificiel, mais c'est justement à ce titre que les similitudes, décelées au niveau de la topique des ouvrages, sont évocatrices sur la nature des topoï et leur mode de fonctionnement dans la littérature.

¹ Jean de Salisbury, *Metalogicon*, II 1. Parménide est l'auteur de l'*Art Rhétorique*. Ces informations proviennent de l'introduction critique de Kazimierz Leśniak à la traduction polonaise des *Topiques*. Arystoteles, *Topiki*, [dans:] *idem, Dzieła wszystkie*, t. I, PWN, Warszawa 1990, p. 330.

² Cf. Avant-Propos.

La notion de *topos* est née au V^e siècle av. J.-C., comme un des résultats de l'épanouissement de l'art oratoire. Le *topos* a été initialement employé par les sophistes, ces maîtres de la sagesse ambulants qui, contre rémunération, préparaient les citoyens grecs jeunes et adultes à haranguer une assemblée et surtout à persuader leurs adversaires dans les débats juridiques. L'objectif de l'enseignement des sophistes était de former des orateurs capables de vaincre leurs adversaires dans la discussion et de convaincre l'assemblée de leurs raisons. En apprenant à leurs élèves comment être éloquent, ils ont fondé la technique de la parole persuasive, la rhétorique. Plus tard, la rhétorique est devenue l'art de la composition du discours parlé et écrit, mais initialement, elle n'était que la pratique des effets de la parole sur le destinataire.

Pour être efficace, il fallait avoir des arguments irréfutables et c'est pour cette raison qu'apparaît le *topos koinos* qui signifie littéralement *lieu commun*. Il s'agit d'un lieu dans la mémoire collective où l'orateur peut tirer toutes sortes d'arguments, adaptés à la situation, des preuves qui fondent son raisonnement. Généralement, ce sont des arguments tout faits: maximes et sentences, proverbes, exemples célèbres, thèmes appréciés, références à une autorité (politique, morale et religieuse)³. Tous ces lieux renvoyaient à une pratique collective, à des idées partagées par l'auditoire. En faisant référence à l'expérience et au système de valeurs communes, l'orateur nouait le contact avec son public tout en soulignant son appartenance au même milieu que son auditoire. Pour convaincre, il fallait se montrer non seulement persuasif mais aussi sympathique, il était nécessaire de susciter chez son auditoire des émotions et des sentiments positifs.

Les *topoi* remplissaient bien leur fonction. Initialement, les sophistes les tiraient de leur pratique oratoire. C'étaient les arguments plusieurs fois utilisés, les plus efficaces, qui étaient retenus comme *topoi*. Ces arguments ont été ensuite enseignés par les sophistes à leurs élèves. L'efficacité des *topoi* résultait du fait que c'étaient toujours des arguments d'une nature universelle, neutres axiologiquement. Par conséquent, le même *topos* pouvait être employé dans différents types de discours⁴. Les *topoi* avaient aussi une grande force de persuasion parce que c'étaient des arguments qui s'appuyaient sur une *doxa*, c'est-à-dire sur une assertion générale admise par tout le monde, une opinion communément répandue dans la société, communément partagée⁵ et jamais contestée.

Les sophistes n'ont jamais défini la notion de *topos*, concentrant leurs efforts uniquement sur le côté pratique et non sur la théorie du discours oratoire. Ce

³ Roland Barthes dans son article « L'ancienne rhétorique » (*Communications* 16, 1970) définit les *topoi* des sophistes comme: « réserve de stéréotypes, de thèmes consacrés, de morceaux pleins que l'on place presque obligatoirement dans le traitement de tout sujet ». R. Barthes, *Oeuvres complètes*, t. II, Seuil, Paris 1994, p. 941.

⁴ Prenons comme exemple le *topos* du « passé guerrier ». Il pouvait être exploité dans un discours judiciaire en faveur de l'accusé (il est patriote) ou en sa défaveur (il est cruel).

⁵ Par exemple les proverbes.

manque de définition précise du topos a ouvert la voie aux réinterprétations de la notion et, effectivement, un siècle plus tard, Aristote l'a reprise dans ses *Topiques* et *Rhétorique*, transformant sensiblement sa signification. Ses *Topiques* constituent un recueil de consignes concernant la discussion dialectique. La dialectique aristotélicienne est l'art de combiner des idées dans le discours de telle manière que le faux ne puisse se substituer au vrai. En ce sens, la dialectique s'oppose à la sophistique. Le dialecticien devait, à l'aide de questions correctement posées, logiques, mettre en relief les contradictions dans le raisonnement de son interlocuteur et, ainsi, découvrir la vérité. Par contre, les sophistes ne s'intéressaient pas à la véracité de leurs arguments, ayant compris que le public est plus convaincu par l'idée qu'il partage que par la vérité.

Dans les *Topiques* Aristote tenait à élaborer une méthode efficace de raisonnement et d'argumentation à utiliser dans les discussions dialectiques⁶. À son avis, cette efficacité était garantie par le raisonnement basé sur les syllogismes. Le Stagirite a introduit à cette fin la notion du syllogisme dialectique, dans lequel une des prémisses, la majeure, est composée d'une *doxa*.

Ces prémisses étaient créées à l'aide de topoï. Aristote décrit les topoï justement comme un matériel dont on fait des prémisses⁷. Évidemment, la définition est très lacunaire car elle concerne la fonction et non la nature du topos, mais s'est la seule donnée par Aristote. Le philosophe a énuméré environ deux cents topoï pouvant servir de matière aux prémisses⁸. Mais, contrairement aux topoï des sophistes, chez lui, ce sont des termes universels, comme définition, genre, propre, accident⁹.

Examinons un exemple des topoï tirés de l'accident. Aristote conseille à l'orateur de vérifier si l'argumentation du prédicat entraîne l'augmentation de l'objet. Si l'on admet que le plaisir/la richesse est un bien, il faut vérifier si un plus grand plaisir/richeesse sera un plus grand bien¹⁰. Cet exemple montre clairement que chez Aristote, le topos est une catégorie formelle, logique, une forme vide qui n'est remplie de contenu que par l'orateur dans une situation concrète.

Après avoir introduit la notion du topos dans ses *Topiques*, Aristote en reparle dans sa *Rhétorique*. Selon le philosophe, la rhétorique ressemble à la dialectique parce que les deux ont pour même but de persuader. Mais la dialectique s'occupe des méthodes de raisonnement, des catégories logiques, tandis que la rhétorique porte sur leur réalisation pratique. À l'instar de la dialectique, Aristote crée un syl-

⁶ Aristote, *Topiques*, 100 a; texte établi et traduit par J. Brunshwig, Les Belles Lettres, Paris 1967.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ce nombre est donné par Henryk Podbielski dans son excellente introduction critique à la traduction polonaise de la *Rhétorique*. Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, PWN, Warszawa 1988, p. 28.

⁹ L'accident aristotélicien, c'est ce qui s'ajoute à l'essence sans en modifier la nature.

¹⁰ Aristote, *Topiques*, 114 b–115 a.

logisme persuasif dans la rhétorique et l'appelle l'enthymème. Et le topos devient par conséquent la prémisse de l'enthymème¹¹.

Dans la *Rhétorique*, Aristote divise le concept jusqu'alors homogène de topos en deux catégories. Il distingue des topoï généraux, propres à tous les sujets, et des topoï spéciaux, propres à des sujets déterminés. Les topoï généraux sont des catégories formelles, des rapports logiques répertoriés et codifiés dans le cadre de l'*inventio*, la partie de la rhétorique chargée de fournir à l'orateur des idées de raisonnement. Ces topoï permettent à l'orateur expérimenté de développer des séquences argumentatives dont la structure logique, universellement applicable, n'est pas liée à la nature spécifique de la cause. Ils diffèrent ainsi des topoï des sophistes qui les utilisaient comme des arguments dans un discours. Chez Aristote, la force argumentative passe de l'argument même à la structure de l'énoncé.

Les topoï spéciaux pour sujets déterminés sont des vérités particulières, des propositions spéciales acceptées de tous, des vérités attachées à la politique, au droit ou aux finances, et donc des formes remplies de contenu. Chez Aristote, la distinction entre les lieux communs et lieux spéciaux révèle une hésitation entre le lieu comme principe formel et le lieu comme contenu déjà partiellement organisé.

La théorie des topoï d'Aristote, bien que riche d'idées et cohérente, n'a pas trouvé beaucoup de disciples. Les rhéteurs préféraient les topoï des sophistes, des exemples concrets qui ne nécessitaient ni un tel effort intellectuel ni une telle probité argumentative. Il a fallu attendre plus de deux cents ans pour que, à l'époque de l'essor de l'art oratoire romain, au temps de Cicéron et Quintilien, la conception aristotélicienne des topoï soit appréciée.

En effet, les Romains ont été de fervents héritiers de la rhétorique grecque. Ils ont traduit en latin tous les termes grecs. Ainsi, le *topos koinos* a été traduit en *locus communis*. Il avait sa place dans l'*inventio*. Une fois le thème du discours choisi, l'orateur devait chercher tous les arguments relatifs au thème, en se servant des lieux communs. Les Romains ont rejeté la discussion dialectique en tant que valeur autonome, ils se focalisaient sur le sujet de leurs discours. Par conséquent, ils mettaient en relief, dans leurs définitions des topoï, les éléments liés à l'argumentation et non à la logique. Le topos n'était plus considéré comme une prémisse à un argument, mais comme l'argument même. Cicéron dans son traité des *Topiques* et, après lui, Quintilien, ont défini les lieux comme des *sedes argumentorum*, c'est-à-dire des sièges, des magasins à arguments¹². Pour Cicéron, les lieux forment une réserve semblable à l'alphabet, ils sont des formes privées de sens en soi, détachables (non attribuées à un lieu dans le discours), servant à construire le

¹¹ Aristote, *Rhétorique*, 1403 a; texte établi et traduit par M. Dufour, Les Belles Lettres, Paris 1967.

¹² Cicéron, *Topica*, 7–8; Quintilien, *De institutio oratoria*, 5, 10, 22. Nous nous servons ici du répertoire des définitions latines du topos établi par Heinrich Lausberg dans son ouvrage désormais classique *Handbuch des literarischen Rhetorik*, Max Hueber Verlag, München 1960, pp. 201–220.

discours oratoire. Le lieu, neutre axiologiquement, n'acquiert de sens que dans le discours (par ex., le jeune âge de l'accusé peut constituer un argument en sa faveur ou défaveur). Les Romains ont apprécié à la fois la théorie et la pratique de l'art oratoire et, par conséquent, ont adopté la notion de *topos* à la fois dans sa conception sophistique et aristotélicienne, en la systématisant et en la développant.

Le rôle de l'éducation a été primordial pour le passage des topoï de la rhétorique à la poésie. Dans l'Antiquité, les enfants apprenaient dans les écoles de grammaire non seulement des connaissances sur ce qu'on appelle aujourd'hui la grammaire, mais aussi les bases de la littérature. Ils étudiaient les textes poétiques, analysant leur style, leurs techniques de construction, et les mémorisaient. Ils se servaient ensuite de fragments de la littérature dans les écoles rhétoriques, qui représentaient le degré supérieur de l'enseignement et où ils apprenaient l'art oratoire. En fin de compte, ils apprenaient à imiter le style des auteurs les plus connus pour briller dans leurs discours en citant de mémoire des fragments d'oeuvres littéraires.

On peut donc dire qu'entre la rhétorique et la poésie, il a existé depuis les temps les plus anciens des liens très forts. Leur influence était mutuelle. La rhétorique se servait de la poésie, utilisant des fragments choisis à des fins argumentatives. Et, inversement, des notions et des règles de la rhétorique, entre autres le *locus communis*, ont commencé à fonctionner dans la poésie. Le *topos* est entré dans la poésie sous la forme de maximes, sentences, thèmes et motifs, sous une forme remplie de contenu. Le système de la rhétorique, bien construit, est devenu un dénominateur commun de la poésie. Elle rassemblait à la fois la théorie et le trésor des formes littéraires.

Avec le déclin de la république romaine, les deux espèces de discours oratoires: discours politique et discours judiciaire ont disparu de la scène politique et n'étaient plus pratiqués que dans les écoles de rhéteurs. Dans l'enseignement, on peut observer un lent transfert d'une rhétorique d'*inventio* vers une rhétorique d'*elocutio*. Pour ces raisons, vers la fin de l'Antiquité les lieux acquièrent une nouvelle fonction: ils deviennent des clichés d'emploi général. On préparait aux rhéteurs des registres de lieux contenant des sentences, aphorismes, métaphores réussies, mais aussi des fragments des meilleures oeuvres littéraires qui pouvaient être employés dans le discours. La mémorisation des lieux n'étant pas facile, vu leur grand nombre et leur nature diverse, le rhéteur latin Méthodorus, pour faciliter leur apprentissage, a associé trois cents lieux à chaque signe du zodiaque¹³. Finalement on a commencé à créer des registres appelés *copia rerum*, ou *silva rerum et verborum*, qui constituaient des répertoires de topoï.

Ainsi, répétées de nombreuses fois dans les harangues, sorties de leur contexte, les pensées les plus profondes se sont muées en banalités, en idées stéréo-

¹³ Nous citons cette information après l'article de Barthold Emrich, « Topika i topoï », *Pamiętnik Literacki* 1, 1977, p. 255.

typées, en clichés. Leur emploi était pourtant très apprécié car considéré comme preuve de l'érudition de l'orateur et du poète. Selon une opinion généralement répandue à l'époque, la création poétique nécessitait la théorie, la pratique et la lecture, c'est-à-dire la connaissance des règles, le talent et la connaissance des textes des bons auteurs servant de modèles à imiter.

Au Moyen Âge l'art de persuader et les topoï ont été enseignés dans le cadre des arts libéraux, dans le *trivium*, à côté de la dialectique et la grammaire. À cette époque, l'empreinte de la rhétorique sur la poésie se fait très forte. On peut dire que la littérature s'est réthorisée. Chaque oeuvre littéraire, indépendamment du genre, doit persuader les lecteurs des valeurs et idées de l'auteur. Pour cette raison, les topoï y deviennent omniprésents, mais ils sont compris avant tout comme des modèles de discours littéraires, des arguments et citations tous faits.

Les lieux communs fournissaient des modèles à la fois pour l'*inventio* et pour l'*elocutio*. Par exemple ils étaient incontournables dans les descriptions des traits physiques, vestimentaires ou autres. Ce sont les topoï qui permettaient au public d'identifier des types humains universellement reconnaissables. C'est en employant les lieux que les auteurs annonçaient la nature d'un personnage et, ainsi, distinguaient une beauté d'un laideron, un chevalier d'un marchand (par ex. teint clair, bouche vermeille, cheveux blonds étaient les attributs incontournables des personnages positifs). Les mêmes topoï étaient employés dans tous les genres littéraires. Une seule restriction existait: on ne pouvait utiliser les mêmes topoï dans les ouvrages destinés au public laïc ou dévot.

À l'époque de la Renaissance la situation générale ne change pas. La rhétorique occupe une place prépondérante dans l'enseignement jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. La découverte et la traduction des textes grecs et latins (*Topiques*, *Rhétorique* d'Aristote, traités de Cicéron et Quintilien) a enrichi la topique en lieux implicites, formels d'*inventio*. Et les éditions imprimées ont permis leur diffusion dans toute l'Europe. Comme aux siècles antérieurs, les auteurs, pour plaire, doivent faire preuve d'une habileté dans l'art de se servir des modèles, de puiser dans la réserve des topoï et de les arranger d'une manière nouvelle.

Les réflexions théoriques concernant la nature et le fonctionnement des topoï gagnent certainement à être illustrées par leur côté plus pratique. À cet égard la topique romanesque antique, comparée à la moderne, est explicite et révélatrice.

Le genre romanesque est apparu en Grèce entre le deuxième siècle av. J.-C. et le premier siècle ap. J.-C. Il est donc postérieur à l'époque d'Aristote et, par conséquent, n'a pas été défini et réglé dans son *Art poétique*, comme c'est le cas pour l'épopée, la tragédie et, partiellement, la comédie¹⁴. Ce manque de règles n'exclut pas néanmoins l'existence de la topique romanesque. Françoise Létoublon parle expressément d'un caractère répétitif du genre romanesque antique. Elle a relevé

¹⁴ La théorie de la comédie a été présentée dans la seconde partie de l'*Art poétique*, malheureusement perdu dès l'Antiquité. Dans la première partie, elle n'est que mentionnée, mais ces remarques d'Aristote ont été suffisantes pour donner au genre ses lettres de noblesse.

dans sa monographie¹⁵ toute la série des topoï présents dans les romans qui composent aujourd'hui l'héritage grec, à savoir dans *Chéréas et Calliroé* de Chariton, *Daphnis et Chloé* de Longus, *les Ethiopiques* d'Héliodore, *les Ephésiaques* de Xénophon d'Ephèse et dans *l'Histoire de Leucippé et Clitophon* d'Achille Tatius. Tous ces romans ont une intrigue et une conception de l'amour bien topisées. Létoublon a découvert toute une série de topoï récurrents qui apparaissent, dans des configurations changeantes, dans toutes ces oeuvres.

La connaissance des romans grecs est perpétuée au XVI^e siècle par de nombreuses traductions, dont la plus célèbre, qui a eu incontestablement le plus d'impact sur les faiseurs de romans, est celle du roman d'Héliodore par Jacques Amyot en 1547¹⁶. *Les Ethiopiques* ont certainement constitué un modèle et une source d'inspiration pour les romanciers français. Toutefois, il serait abusif de parler d'une imitation simple de cette oeuvre. Le genre n'étant pas régularisé, le modèle grec n'offrait aux auteurs qu'une des possibilités à imiter.

Il faut prendre en considération que la situation du roman aux XVII^e et XVIII^e siècles a été celle d'un genre non régulier et, de ce fait, méprisé par les critiques mondains et les doctes mais, en même temps, en pleine expansion, avec un public fidèle et toujours croissant. Cette situation ambivalente suscite chez les romanciers une double attitude. Certains tentent de régulariser le genre, en essayant y introduire les règles de l'épopée¹⁷, mais il y en a aussi qui voient dans cette situation l'opportunité de créer une oeuvre originale, rompant avec la poésie traditionnelle utilisée par les romanciers.

Cette seconde option semble être choisie par Guilleragues qui, en 1669, publie ses *Lettres portugaises*. Cette courte nouvelle épistolaire, éditée sans nom d'auteur, composée de cinq lettres, a visiblement évité toutes les marques de la fiction et toutes les traces de l'esthétique romanesque, puisque le public a été convaincu qu'il s'agissait d'une correspondance véritable et non d'une fiction. *Les lettres portugaises* ont été considérées comme une correspondance réelle, donc, sous-entendu, libre des démarches littéraires traditionnelles, par exemple de la topique romanesque. Néanmoins le succès du livre a encouragé les écrivains à implanter dans les belles-lettres une forme prétendument non littéraire. Ainsi les *Lettres portugaises* ont servi de modèle à imiter aux générations postérieures de romanciers. Parmi de nombreux imitateurs n'en citons que deux, qui ont remporté de véritables succès auprès du public. En 1732 Crébillon fils a publié les *Lettres de la marquise de M*** au Comte de R****, un roman d'amour épistolaire, et en 1747, Mme de Graffigny a choisi la même forme pour ses *Lettres d'une Pé-*

¹⁵ F. Létoublon *Les lieux communs du roman, stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, E.J. Brill, Leiden–New York–Koln 1993.

¹⁶ Il y a eu jusqu'à la fin du XVI^e siècle 6 éditions de cette traduction, cinq autres ont paru entre 1613 et 1790 et, en 1623, on a joué une adaptation théâtrale des *Ethiopiques* d'Alexandre Hardy. F. Létoublon, *op. cit.*, p. 41.

¹⁷ C'est le cas par ex. de *La Princesse de Clèves* de Mme de La Fayette.

*ruvienn*e. Guilleragues a réussi de créer une illusion d'authenticité, Crébillon a tenté de perpétuer cette illusion en se présentant non comme auteur mais comme simple éditeur d'une correspondance réelle trouvée par hasard. Mme de Graffigny s'est servie du même camouflage. Le caractère romanesque de ces oeuvres étant évident, le public a pourtant accepté cette convention de la « prétendue authenticité ». Toutefois, la question se pose de savoir si Guilleragues a réussi effectivement à briser les conventions littéraires, comme le croyaient ses contemporains. Autrement dit, est-ce qu'il a réussi à créer une oeuvre vraiment originale?

Pour pouvoir répondre à cette question examinons la structure topique des romans français par rapport à celle des romans antiques. Létoublon a décelé par exemple, parmi les topoï apparaissant dans les romans grecs, celui de la séparation de deux amants. Par un concours de circonstances défavorables, les amoureux ne peuvent être ensemble et essaient de se retrouver. Les trois romans épistolaires français fondent leur action sur le même principe de la séparation. Dans tous les trois, l'union des amants est perturbée. L'amant de Marianne, un officier français, a quitté le Portugal avec ses troupes. La marquise de M*** est obligée d'accompagner son mari à l'étranger et de quitter Paris où demeure son amant. Zilia est séparée d'Aza par les envahisseurs européens. Bien que les détails des séparations diffèrent, il est incontestable que l'intrigue principale de tous ces romans repose, comme celle des romans grecs, sur le principe de la séparation.

Dans le roman de Clitophon, Xénophon et Achille Tatius, les amants séparés s'écrivent des lettres. Les romanciers français ont amplifié ce topos en éliminant la narration traditionnelle en faveur de la narration épistolaire monophonique¹⁸. Nous avons ici la mise en relief d'un topos, qui chez les Anciens n'en était qu'un parmi d'autres, en principe organisateur du texte. Vue sous cet angle, l'utilisation de la forme épistolaire dans le roman français perd beaucoup de son originalité.

Tous les romans grecs parlent d'une idylle entre deux adolescents qui vivent leur premier amour et qui, séparés, après beaucoup d'aventures, arrivent à se retrouver. Le topos de l'amour des adolescents n'est que partiellement repris par les auteurs français. Ce motif apparaît chez Guilleragues et chez Mme de Graffigny, mais concerne uniquement les héroïnes. Marianne et Zilia sont toutes les deux de très jeunes femmes vivant leur initiation amoureuse. Par contre les amants sont des hommes plus âgés et expérimentés. Chez Crébillon, ce topos n'apparaît point, les deux amants sont libertins.

Dans les *Ethiopiennes* apparaît le topos de l'union des races: les amants proviennent de milieux ethniques différents. Ce topos est repris chez Mme de Graffigny en une variante. À côté de l'amour des deux Péruviens, elle présente l'amour d'un chevalier français pour une Péruvienne. Il n'est pas l'élé de son coeur, son compatriote toutefois s'avère infidèle. Chez Guilleragues, ce topos apparaît aussi

¹⁸ Nous utilisons ici la taxonomie proposée par Laurent Versini (*Le roman épistolaire*, PUF, Paris 1979) pour désigner le roman formé par les lettres d'une seule personne, sans les réponses des destinataires.

en une variante: c'est l'union des nations et non des races qu'il décrit, car une Portugaise aime un Français. Crébillon n'emploie pas ce topos.

Mais, incontestablement, c'est la topique de l'amour qui présente le plus de similitudes. Dans les romans grecs, l'amour naît d'un coup de foudre, au premier regard. Cet élément semble incontournable aussi dans les romans français, car on le retrouve chez tous les écrivains examinés. Comme chez Chariton, Xénophon d'Ephèse, Héliodore et Achille Tatius, chez Guilleragues, Crébillon et Mme de Graffigny, l'amour naît d'une manière spontanée, lors de la première rencontre, et est transmis par le regard. Dans les romans grecs, cette première rencontre avait lieu dans un espace public, au cours d'une fête par exemple. Guilleragues et ses continuateurs reprennent ce topos. Marianne tombe amoureuse en observant un défilé militaire de son balcon, la marquise de M*** rencontre son amant dans son salon, pendant une réception, et Zilia rencontre Aza pendant une fête religieuse.

Guilleragues: Je vous ai destinée ma vie **aussitôt que je vous ai vu.** (I)¹⁹

Crébillon: Charmée du repos qui régnait dans mon coeur, (...) je vivois dans un bonheur parfait, lorsque le marquis lui-même vous amena chez moi. **Votre vue me frappa**, vos discours me plurent, je remarquai que vous m'aimiez. (XL)

Graffigny: J'aime, je vois toujours le même Aza qui régna dans mon âme **au premier moment de sa vue.** (II)

Dans tous les romans grecs conservés, le topos de l'amour foudroyant est suivi de ceux de la blessure et de la maladie d'amour²⁰. Ces derniers montrent que la « flèche de l'Amour » perturbe la vie des amants. L'amour brise l'équilibre des amoureux et peut entraîner, à l'instar d'une maladie, des manifestations physiques, telles que par exemple l'aphasie, l'insomnie, la faiblesse du corps. Cette topique de la maladie d'amour a été récupérée dans les romans épistolaires français²¹. Il suffit de citer quelques passages pour voir que le topos de la maladie d'amour a été fidèlement repris et bien exploité dans le roman épistolaire:

Guilleragues: Je fus si accablée de toutes ces émotions violentes, que je demeurai plus de trois heures **abandonnée de tous mes sens.** (...) J'ai eu beaucoup d'autres **indispositions:** mais puis-je jamais être sans **maux** tant que je ne vous verrai pas. (I)

Depuis que vous êtes parti **je n'ai pas eu un seul moment de santé.** (II)

¹⁹ Toutes les citations des *Lettres portugaises* et des *Lettres d'une Péruvienne* proviennent de l'édition des romans épistolaires: *Lettres portugaises, Lettres d'une Péruvienne et autres romans par lettres*, B. Bray, I. Landy-Houillon (éds.), Flammarion, Paris 1993. Toutes les citations des *Lettres de la Marquise...* proviennent de Crébillon fils, *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R****, Fleuron, Genève 1995. Les chiffres romains à la fin des citations renvoient aux numéros des lettres.

²⁰ F. Létoublon, *op. cit.*, pp. 145–148.

²¹ Létoublon souligne que le topos du coup de foudre et celui de la maladie d'amour « parcourent toute la littérature, poétique aussi bien que romanesque » (*ibidem*, p. 148.). Par conséquent, Guilleragues, Crébillon et Mme de Graffigny, loin d'être novateurs, se sont servis dans leurs ouvrages des ressorts les plus éprouvés.

Crébillon: Je vous instruis de toutes les perfections de votre rival, afin que vous puissiez mieux comprendre que **ma blessure est sans remède**, et que vous vous défassiez d'un malheureux amour que je ne favorise plus. (XLVIII)

Hé quoi! mon pauvre comte, **vous êtes malade, et malade d'amour!** (IX)

Graffigny: Je souffre toujours d'un feu intérieur qui me consume. (IV)

La transmission des topoï antiques dans les romans épistolaires ne se passe toujours pas aussi directement. Parfois elle subit quelques modifications. Ainsi, chez les auteurs français, on observe que le topos de la maladie d'amour est complété de celui de la mort d'amour. Ce sont surtout les femmes, Marianne, la marquise et Zilia, qui se meurent d'amour:

Guilleragues: Je me flattais de sentir que je **mourais d'amour**. (I)

Adieu, promettez-moi de me regretter tendrement, si je **meurs de douleur**. (III)

Crébillon: Oui, mon cher Comte, **je ne survivrai point à votre perte**, je n'ai point de courage contre de si grands malheurs. (LXV)

Pouvez-vous m'abandonner, ingrat, lorsque vous savez que **je meurs** pour vous? (LXVII)

Graffigny: Reçois, trop malheureux Aza, reçois les derniers sentiments de mon coeur, il n'a reçu que ton image, il ne voulait vivre que pour toi, il **meurt** rempli de ton amour. (VI)

Fuyez une malheureuse qui ne sent les bontés qu'on a pour elle, qui **ne veut que mourir**. (XXXIX)

Les citations montrent que dans tous les cas, les amantes séparées souffrent tellement de l'impossibilité de joindre leurs amoureux qu'elles se trouvent dans un état du tourment physique qui leur fait penser à mourir, ou bien, comme c'est le cas de la marquise, les conduit à la mort. Le topos de la mort d'amour est la variante moderne du topos de la mort présumée, présent dans les romans grecs. Dans les romans de Xénophon, Chariton ou Achille Tatius, on retrouve les scènes de la mort apparente des jeunes filles qui met en désolation leurs amants. Parfois il s'agit d'un ensevelissement de l'héroïne qu'on croit morte, parfois il y a une méprise des personnes et quelque servante est tuée à sa place.

Cette brève revue des topoï présents dans les romans grecs et dans les romans épistolaires français a, incontestablement, révélé que les topoï peuvent être non seulement des éléments constitutifs du texte, mais aussi des instruments de sa description, caractérisation et analyse.

En résumé: plusieurs topoï aux origines antiques ont été repris aux temps modernes. Les oeuvres prétendument originales, et telles étaient selon l'opinion des lecteurs de l'époque les *Lettres portugaises*, s'avèrent débitrices de la topique antique. Le sentiment de la nouveauté est dû à la nature spécifique du topos, qui n'a pas de forme stylistique rigide. C'est l'idée qui constitue le noyau du topos. Cette idée est véhiculée par le topos et ne change pas au cours des siècles²², par contre sa forme stylistique s'adapte aux goûts esthétiques changeants.

²² C'est pour cette raison que E.R. Curtius définit le topos comme une constante littéraire. E.R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, PUF, Paris 1956, p. 609.

En reprenant la métaphore de la topique comme magasin d'objets usagés, on peut tirer quelques remarques sur son assortiment et ses clients. L'assortiment est inépuisable et atemporel. Un topos peut resurgir après des siècles d'« hibernation ». Chaque oeuvre littéraire éditée constitue en soi une réserve de topoï potentielle. L'école et l'acte de lecture invitent à puiser dans cette réserve. Il est difficile de préciser dans quelle mesure l'utilisation d'un topos constitue un choix délibéré de l'auteur.

Selon Aron Kibédi Varga, l'éducation française classique a créé des conditions propices à l'utilisation spontanée, même involontaire, des topoï²³. Au XVII^e siècle, tous les écrivains mémorisaient des oeuvres poétiques pendant leur scolarité, avant de se mettre à écrire. Ensuite, ils employaient dans leurs oeuvres des topoï sans y faire trop attention, déplaçant leurs efforts littéraires sur le plan des recherches formelles. Ils tâchaient de composer un texte plaisant plus par l'expression nouvelle de la pensée que par l'originalité de cette pensée même.

Il faut ajouter qu'il serait abusif d'attribuer à la topique antique le caractère d'un magasin d'idées littéraires constitué une fois pour toutes. L'évolution de la civilisation provoque des changements de sensibilité humaine et la naissance de nouveaux topoï qui approvisionnent sans cesse ce magasin.

ANTIQUE *TOPOI* AND THE FRENCH EPISTOLARY NOVEL IN THE 17th AND 18th CENTURIES

Summary

Topos is a term lying on the boundary between rhetoric, dialectics and poetry. Since Antiquity, there have been different definitions of this term. For the sophists, *topoi* were conventionalised rhetoric tricks. For Aristotle, they were logical schemes useful in the art of argumentation. Ancient *topoi* also existed in poetry as narrative scheme and motives characteristic for a given genre. Ancient Greek romance was a genre of expressive *topoi*. In the modern times, the 17th and 18th century French epistolary novel adopted most of its *topoi*. The conviction about the originality of epistolary novel in those times was based on the belief that literary *topos* as a recurrent motive is situated at a non verbal level of speech, and that the forms it takes in a language can adopt different stylistic features. Each literary work of the French classicism uses the *topoi* of its predecessors and becomes itself a potential source of *topoi* for the next generations of authors.

Key words: Topos theory, French 17th and 18th century epistolary novel, Guilleragues, Crébillon fils, Mme de Graffigny

²³ A. Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature. Études des structures classiques*, Didier, Paris 1970, p. 37.