Document généré le 9 août 2025 13:25

Tangence

Analyse et représentation des *topoï*
Le *topos* du poète méprisé
Analysis and representation of the *topoï*
The *topos* of the scorned poet

Louis Hébert

Numéro 64, automne 2000

Esthétiques du métissage

URI : https://id.erudit.org/iderudit/008189ar
DOI : https://doi.org/10.7202/008189ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Presses de l'Université du Québec

ISSN

0226-9554 (imprimé)
1710-0305 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Hébert, L. (2000). Analyse et représentation des *topoï* : le *topos* du poète méprisé. *Tangence*, (64), 25–48. https://doi.org/10.7202/008189ar

Résumé de l'article

L'article propose, d'abord, une définition et une caractérisation du *topos* dans le cadre de la sémantique interprétative, où il est assimilé à une structure sémantique socionormée investissant la sous-composante de la thématique appelée topique ; ensuite, un formalisme de représentation des structures sémantiques en général et des *topoï* en particulier, les graphes sémantiques (inspirés des *conceptual graphs* de Sowa); enfin, une représentation et une étude du *topos* que nous appellerons « le poète méprisé ». Le graphe-type que nous proposons est en fait une généralisation de ce *topos* : entre autres modifications, le poète y devient un individu exceptionnel et sa production poétique une transmission positive à la collectivité. Cette généralisation permet de montrer la nature transversale, transhistorique, transculturelle, transdiscursive — bref métissée et métissante — du *topos*, qui recouvre non seulement des occurrences littéraires (Baudelaire, Hugo, etc.), mais également religieuses (*La Bible*), philosophiques (Platon), lyriques (Aznavour), etc. L'étude topique envisagée ici consiste à mettre en rapport le *topos*-type et les divers *topoï*-occurrence qui le manifestent.

Tous droits réservés © Tangence, 2000

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Analyse et représentation des *topoï*

Louis Hébert, Université du Québec à Rimouski

> Tu seras du vulgaire appelé frénétique,
> Insensé, furieux, farouche, fantastique,
> Maussade, malplaisant, car le peuple médit
> De celui qui de mœurs aux siennes contredit.
>
> Mais courage, Ronsard ! Les plus doctes poètes,
> Les sibylles, devins, augures et prophètes,
> Hués, sifflés, moqués des peuples ont été,
> Et toutefois, Ronsard, ils disaient vérité.
>
> Ronsard, « Hymne de l'automne »,
> *Hymnes*, v. 61-68

Introduction

L'intérêt pour les formes sémiotiques collectives particulières que sont les lieux communs ou *topoï* semble croissant depuis les années quatre-vingt. Pour ne citer que quelques manifestations de cet intérêt, évoquons : le développement, à partir de 1986, d'une équipe de recherche internationale sur les *topoï* dans le roman français d'avant 1800 (projet SATOR) ; l'ouvrage collectif dirigé par Christian Plantin, *Lieux communs, topoï, stéréotypes et clichés* (1993) ; l'étude de Francis Goyet portant sur « le " sublime " du lieu commun » (1996) ; celle de Ruth Amossy et Anne Herschberg Perrot intitulée *Stéréotypes et clichés* (1997) ; le numéro de *Protée* sur *Le lieu commun* (1994) et celui d'*Études françaises* sur *Le sens (du) commun* (2000).

Au moins deux bonnes raisons fondent l'intérêt pour le lieu commun. D'abord, un objet sémiotique s'anime en bonne partie de la tension entre des formes sociolectales, genres, *topoï*, etc., et des formes idiolectales (et, dans le cas des textes, des formes dialectales, nous y reviendrons). La tension entre des formes topiques et des formes non topiques se double d'une tension entre des *topoï* « conformes » et des *topoï* transformés et d'une autre entre des *topoï* cohérents avec la classe d'objets en cause et des *topoï* importés d'une autre classe. Ensuite, qu'on le veuille ou

non, le lieu commun est, en paradoxe avec la ponctualité de son nom, partout. Tout en étant susceptible de déclinaisons particulières, il se retrouve de manière directe ou indirecte non seulement dans les productions linguistiques orales ou écrites mais également dans l'ensemble des productions sémiotiques (arts visuels, arts spectaculaires, cinéma, etc.). En particulier, la bonne vieille opposition qualitative entre texte littéraire et texte non littéraire est inopérante pour le confiner :

> Entre littérature et langage quotidien, il existerait une différence de nature. Ce serait oublier que l'autonomie du littéraire est un effet social qui n'installe des différences que relativement à un état de culture. Il peut être stratégiquement nécessaire de faire passer des différences de degré pour des différences de nature, mais l'analyste ne doit pas s'y tromper. Les usages topiques innervent aussi bien les textes littéraires [1] que les opuscules journalistiques ou les conversations de taverne. L'admettre conduirait à rechercher alors les fines différences de degré qui existent, d'autant que pour un Oswald Ducrot, le topos lui-même est graduel [2].

Méchoulan croit voir dans le *topos* une preuve du format narratif des représentations mentales : « Si, avec l'autonomie de la littérature, s'est parfois glissée l'opinion que narration et argumentation, univers de l'écriture et connaissance du monde relevaient de territoires étrangers, une approche topique permet de reconnaître que la littérature est savoir du monde et qu'une idée n'est jamais qu'un scénario, une intrigue tenue dans sa contraction maximale [3]. » Sans présumer du ou des formats mentaux (propositionnel, narratif ou autre) et sans présumer de la sphère sémiotique à la sphère des processus mentaux, nous nous contenterons simplement de noter ceci, si on nous permet d'abuser d'un préfixe productif et qui décrit bien la nature métissée, métissante de notre objet d'étude : le *topos* peut être transgénérique (au sens variable du mot « genre », dont l'extension s'applique à des formes comme le sonnet, par exemple, jusqu'à des formes très générales

1. Comme le fait remarquer Éric Méchoulan (« Présentation », *Études françaises*, Montréal, vol. 36, nº 1 (*Le sens (du) commun*), p. 7-8), l'analyse topique ne vaut pas seulement pour les textes produits dans une époque où la rhétorique domine, c'est-à-dire jusqu'au XVIIIe ou XIXe siècle. Le *topos* serait, à cet égard, transhistorique (sans être anhistorique).
2. Éric Méchoulan, art. cité, p. 6.
3. Éric Méchoulan, art. cité, p. 7.

comme le discours narratif) au sein d'un même discours (par exemple, le discours littéraire ou le discours philosophique) ; transdiscursif ou transartistique ou transémiotique (par exemple, de la littérature à la peinture) au sein d'une même culture ; voire transculturel.

Quoi qu'il en soit de leur aire de validité, l'une des caractéristiques discriminantes des formes retenues pourrait bien être celle de leur propension à recevoir des évaluations négatives fortes en fonction de normes, esthétiques et/ou véridictoires, jugées supérieures (par exemple, la Vérité jugeant de la doxa, le Bon Goût du cliché). Mais l'inverse serait tout aussi vrai. En fait, la perspective descriptive en serait régulièrement évacuée au profit de perspectives normatives, dévalorisant ou valorisant ces formes :

> Que dire en effet, au premier degré, du lieu commun, qui ne tombe aussitôt dans le lieu commun ? – Le dénoncer ? Répéter qu'il fige la « pensée » (au diable les *idées reçues*), qu'il trahit la « vérité » (peste du *stéréotype* !), qu'il « banalise » le discours (délivrez-nous du *cliché*) ? Thèses rebattues. Mais l'antithèse ne l'est pas moins : que ferions-nous donc sans le lieu commun ? Il lubrifie la communication, autorise le sous-entendu, fonde la complicité, et permet même l'ironie. […] On ne sort donc du lieu commun sur le lieu commun ni par la dénonciation ni par l'apologie [4].

Opèrent deux grandes causes de dévalorisation, s'il faut en croire Méchoulan : « Le grand tort de la topique, dans nos sociétés modernes, tiendrait d'une part à son caractère purement formel, voire formaliste (un *topos* est une « case vide » de l'argumentation), d'autre part, à son apparence doxale (que de trivialité dans le *topos*) [5].

Nous ne prétendrons pas répondre ici à toutes les questions théoriques et méthodologiques qui suivent (ou même simplement poser leur problématique) : qu'est-ce qu'un lieu commun ? comment le définir sémantiquement ? comment le représenter ? quelles sont les typologies susceptibles d'en rendre compte ? comment dégager la forme-type d'un lieu commun donné et rendre compte de la tension qu'elle entretient avec ses multiples

4. Éric Landowski et Andrea Semprini, « Présentation du dossier », *Protée*, Chicoutimi, vol. 22, nº 2 (*Le lieu commun*), printemps 1994, p. 5.
5. Éric Méchoulan, art. cité, p. 5.

occurrences plus ou moins transformatrices ? comment le repérer (du repérage manuel au repérage informatisé) ? comment étudier, dans une perspective diachronique, sa constitution, son maintien, ses transformations jusqu'à sa dissolution éventuelle ? quelles sont les fonctions communicationnelles, sémiotiques et créatives de ces formes (réservoir de formes préconstruites transformables, etc.) ? Nous voulons apporter notre contribution en proposant a) une définition et une caractérisation du *topos* dans le cadre d'une sémantique interprétative, où il sera assimilé à une structure sémantique socionormée ; b) un formalisme de représentation des structures sémantiques en général et des *topoï* en particulier, les graphes sémantiques ; c) une représentation et une étude du *topos* que nous appellerons « le poète méprisé ».

Topos et sémantique interprétative

Trois systèmes interagissent au sein d'un texte :

1. La langue fonctionnelle ou dialecte (par opposition à la langue historique) : les prescriptions et interdictions de ce système sont considérées comme impératives, mais il faudrait leur adjoindre les licences, qui font l'objet d'une *grammaire permissive* (Donat)[6]. La langue, ou dialecte, est donc un système sociolectal invétéré d'extension supérieure au sociolecte, entendu alors dans un sens restreint.

> REMARQUE : Pour raffiner l'opposition langue/parole, Rastier adapte les distinctions proposées par Hjelmslev[7], le schéma, la norme, l'usage et l'acte, et les fait correspondre respectivement au système fonctionnel de la langue, au sociolecte, à l'idiolecte et au texte. Les trois premiers éléments sont des instances de codification et le dernier représente le phénomène manifesté. La langue fonctionnelle, par opposition à la langue historique, relève d'une perspective que Saussure qualifiait de synchronique, en l'opposant à la perspective diachronique, qui met en relation au moins deux états synchroniques différents de la langue dont chacun est corrélé à une période historique différente.

6. François Rastier, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989, p. 49.
7. Louis Hjelmslev, *Essais linguistiques*, Paris, Minuit, 1971, p. 77 et suiv.

2. Un sociolecte, formé de prescriptions positives ou négatives, est l'« usage d'une langue fonctionnelle, propre à une pratique sociale déterminée », plutôt qu'à un groupe social[8]. En effet,

> nous possédons tous plusieurs compétences sociolectales liées à ces pratiques (sport, politique, enseignement, etc.). Chacune a son lexique structuré en domaine sémantique, et ses genres textuels propres (commentaire de match, profession de foi, cours magistral, etc.)[9].

3. L'idiolecte est l'« usage d'une langue et d'autres normes sociales propres à un énonciateur[10]. Tous les locuteurs ont leurs particularités, mais tous ne possèdent pas de compétence idiolectale systématisée. Un tel système peut en effet contrevenir à un sociolecte (en transgressant les règles d'un genre, par exemple), voire à la langue :

> C'est dans les textes littéraires que l'on trouve les exemples les plus achevés de formations idiolectales. Tous les textes ne présenteraient pas de telles formations ; d'autant plus que certains genres les écartent (la lettre administrative, par exemple)[11].

Ainsi, les formes textuelles collectives, dont font partie les *topoï*, relèvent de deux types de systématicité distincts. Les morphèmes sont définis au niveau du dialecte ; au niveau sociolectal, le sont, notamment, les lexies, les genres textuels et les *topoï*. Par ailleurs, selon la sémantique interprétative, quatre *composantes* structurent le plan sémantique des textes (le plan du contenu, des signifiés, par opposition à celui de l'expression, des signifiants) :

---

8. François Rastier, Marc Cavazza et Anne Abeillé, *Sémantique pour l'analyse*, Paris, Masson, 1994, p. 224. Rastier spécifie : « *Social* ne signifie pas nécessairement collectif, mais codifié et sanctionné socialement » (François Rastier, « Problématiques du signe et du texte », *Intellectica*, Paris, Association pour la recherche cognitive (ARC), n° 23, 1996, p. 44). La présence de plusieurs sociolectes dans un texte (voir Rabelais, Joyce) est exceptionnelle.
9. François Rastier, *Sens et textualité*, p. 49.
10. François Rastier, Marc Cavazza et Anne Abeillé, ouvr. cité, p. 222. Rastier précise ailleurs : « Par *idiolectales* j'entends non seulement les normes individuelles, mais les normes collectives privées (langage câlin, familial, etc.). » François Rastier, « Sens, signification et référence du mot », *Hermès*, Arhus (Danemark), vol. 4, 1990, p. 22.
11. François Rastier, *Sens et textualité*, p. 49. Plus précisément, tout texte (y compris les lettres administratives) présente des sèmes idolectaux (obtenus par qualification, prédication, etc.), mais pas nécessairement un système idiolectal achevé.

la *thématique* (les contenus investis), la *dialectique* (les états et processus et les acteurs qu'ils impliquent), la *dialogique* (les évaluations modales, par exemple véridictoires : le vrai/faux, thymiques : le positif/négatif) et la *tactique* (les positions linéaires des contenus). La topique, structurée par des *topoï*, est le secteur sociolectal de la thématique. Une topique caractérise non seulement un discours mais les genres qui lui sont associés. Inversement, les *topoï* sont également le lieu de transformations manifestant la particularité d'un texte, d'un idiolecte, voire d'un sociolecte relevant d'un autre genre dans le même ou dans un autre discours (dans la parodie, par exemple). Sans être rigoureusement structurées (chaque *topos* est issu d'une histoire propre, note Rastier), les topiques comportent néanmoins des prescriptions négatives ou positives, touchant l'emploi de tel sème, de tel groupe de sèmes, de telle lexicalisation, etc. :

> On peut alors délimiter des aires sémantiques propres à un discours, voire à un genre. Par exemple, à propos des anthologies impériales de l'époque de Heian, Shuichi Kato remarque : « Il y a d'innombrables poèmes sur la lune, mais presque aucun sur les étoiles (exception faite de la voie lactée et du *tanabata*). Unanimement ou presque, les poètes de l'époque négligent les étoiles et les violettes dans leurs poèmes [12].

Rastier propose cette définition du *topos* [13], qui en fait distingue ce qu'il appelle les *topoï* rhétoriques ou dialogi-

12. Shuichi Kato cité par François Rastier, *Sens et textualité*, p. 64.
13. Voici comment Rastier (« *Topoï* et interprétation », *Études françaises*, Montréal, vol. 36, n° 1 (*Le sens (du) commun)*, 2000, p. 98-99) définit plus techniquement le *topos* : « Convenons cependant qu'un *topos*, au sens général du terme, est un enchaînement récurrent d'au moins deux molécules sémiques [groupement corécurrent de sèmes] ou *thèmes*. Cet enchaînement est un lien temporel typé pour les *topoï* dialectiques (narratifs) et un lien modal pour les *topoï* dialogiques (énonciatifs). Chacun des thèmes comporte au moins un trait invariant. 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 [en référence à Morelli, anatomiste de la fin du XIX^e siècle qui, dans le somaine de l'art, renouvela les attributions de tableaux par l'analyse des détails comme les lobes d'oreille] : par exemple, le rouge pour le petit chaperon rouge, les cendres pour Cendrillon). Les divers nœuds du graphe sémantique peuvent être vides. En somme, et ce point semble important, leur " degré d'abstraction " n'est pas uniforme. Quant aux traits sémantiques qui sont représentés par les lexicalisations [p. 99], on peut distinguer : (1) les traits génériques implicites

ques et ceux qui ne le sont pas, incluant les *topoï* narratifs [14] :

> 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 de type [X*] -> (ATT) -> [Y*] (en adoptant la notation de Sowa [15]) [où (ATT) signifie attributif]. Elle fait partie des savoirs partagés, c'est pourquoi nous avons

---

(animé, humain, etc.) ; (2) les traits particularisants, qui distinguent les unes des autres les occurrences singulières ; (3) 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 combinaison restreinte de ces traits. Il reste que l'analyse en traits sémantique 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. » Antérieurement, Rastier définissait ainsi le *topos* : « axiome normatif sous-tendant une afférence socialisée » (François Rastier, Marc Cavazza et Anne Abeillé, ouvr. cité, p. 221). « La femme est un être faible », par exemple, constitue un axiome largement attesté en littérature (voir « Mon père, je suis femme et je sais ma faiblesse » (Corneille, *Cinna*) et « Guillaume était la femme dans le ménage, l'être faible qui obéit, qui subit les influences de chair et d'esprit » (Zola, *Madelaine Férat*)).

14. Un retour schématique sur le grand point de départ de *lieu commun* et son point d'arrivée moderne n'est sans doute pas inutile (voir Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires. Dictionnaire*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, p. 72). Dans la rhétorique et la logique aristotéliciennes, les lieux communs (ou *topoï*, sing. : *topos*) sont des ressources argumentaires. Dans sa *Rhétorique*, Aristote les classe selon l'éthos (le caractère de l'orateur), le pathos (ce qui émeut le public) et le logos (le raisonnement logique ou imagé par des exemples). Les lieux communs s'opposent chez lui aux lieux spécifiques, qui sont les axiomes des diverses sciences, techniques et disciplines. C'est ainsi que le livre I de la *Rhétorique* examine les lieux spécifiques des genres judiciaires (concernant le passé), épidictiques (concernant le présent) et délibératifs (concernant l'avenir). Cependant, *commun* a fini par générer le sens de « banal, sans nouveauté », d'où l'emploi actuel, équivalent de cliché. En fait, on peut distinguer la banalité de l'idée (lieu commun) de la banalité de l'expression (le cliché au sens strict, écrit Dupriez (ouvr. cité, p. 118), qui suit en cela l'emploi de ce mot par Gourmont et Marouzeau). Quant au stéréotype, certains le définissent « comme une représentation sociale, un schème collectif figé qui correspond à un modèle culturel daté » (Ruth Amossy et A. Herscheberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours et société*, Paris, Nathan, 1997). En ce sens, un stéréotype est une forme collective envisagée dans ses relations, notamment indiciaires, avec le social, relations qui excèdent notre propos.

15. John F. Sowa, *Conceptual structures*, Harlow (Angleterre) et Don Mills (Ontario, Canada), Addison-Wesley, 1984.

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 multitude d'enthymèmes ; 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 [16]). Par extension, dans l'usage littéraire, fort accueillant, on admet des *topoï* plus complexes, qui correspondent par exemple à des fonctions narratives ou des motifs : on obtient alors des formules comme *Amour-inhibe-expression* [17].

Cette définition semble exclure des structures sémantiques que Rastier considérait auparavant comme des *topoï* au sens strict (et qui ne sont pas nécessairement narratifs pour autant). Par exemple, Rastier [18] représentait ainsi le topos nommé la fleur au bord de l'abîme par Riffaterre [19] :

[A] → (LOC) → [B]

LOC : locatif (spatial).
A : /saillant/, /fragile/, /attirant/, /vivant/, /coloré/.
B : /creux/, /puissant/, /repoussant/, /mortel/, /sombre/.

Voici quelques occurrences de ce *topos* : *Je lui semai de* fleurs *les bords du* précipice (Racine). *Pauvre* fleur*, du haut de cette cime / Tu devais t'en aller dans cet immense* abîme (Hugo). Évidemment, d'autres lexicalisations que *fleurs* et *abîme* peuvent manifester la même molécule. Ces lexicalisations peuvent également relever de la métaphore, par exemple, *fleurs* et *gouffre*, et désigner respectivement l'apparence et la réalité d'une maîtresse dangereuse, car séduisante [20]. Tout *topos* peut être transformé, dans les thèmes investis ou dans la structure de son graphe. Par exemple : *alors ô fleurs en vous-mêmes à son tour / l'abîme se blottit* (Tardieu) transforme ainsi le *topos* :

[B] -> (LOC) -> [A]

Quoi qu'il en soit, la frontière entre un topos au sens large, narratif en particulier, et un *topos* au sens strict reste problématique,

16. Il est possible de distinguer des *topoï* avec occurrence et des *topoï* implicités mais requis par la description. Voir François Rastier, *Sens et textualité*, p. 63.
17. François Rastier, « Topoï et interprétation », p. 96-97.
18. François Rastier, *Sens et textualité*, p. 63-64.
19. Voir Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, p. 59 et 216-217.
20. Voir Balzac, « Massimilia Doni », dans *La comédie humaine*, t. IX, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 237.

croyons-nous. Elle semble relative à la complexité de la forme en cause (un *topos* narratif semble souvent décomposable, au moins partiellement, en *topoï* au sens strict), mais également à la perspective descriptive choisie, qui « dénarrativisera » ou « narrativisera » la forme en question, l'inscrivant, respectivement, surtout dans la composante thématique (sous-composante topique) ou surtout dans la composante dialectique[21]. Ainsi, l'amour est aveugle (*topos* au sens strict) deviendra l'amour rend aveugle (*topos* narratif).

Rastier distingue les conceptions dictionnairique et critique du *topos*, lesquelles pointent en fait la double nature statique et dynamique des formes topiques :

> deux conceptions du *topos* et des autres unités textuelles s'opposent en droit et se complètent en fait. La conception dictionnairique tend à faire du *topos* un élément de vocabulaire textuel, et comme une phrase un enchaînement de mots, un texte serait un enchaînement de *topoï*. […] 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[22].

En effet, ajouterons-nous, de la même manière que la langue est une entité abstraite à partir de ses manifestations empiriques. Au départ, le *topos*-type est une structure abstraite induite de ses occurrences présentes dans un corpus donné. Par la suite, chaque topos-occurrence (c'est-à-dire tel emploi dans tel texte, un même texte pouvant compter plusieurs occurrences relevant du même type) est considéré comme une manifestation conforme ou une déformation plus ou moins prononcée du *topos*-type. Rastier, reprenant une opposition à la base de sa sémantique, distingue la signification d'un *topos* (hors contexte) de son sens (en contexte, dans une occurrence donnée)[23] :

---

21. Les *topoï*, comme toutes les formations sémantiques, sont susceptibles de connaître des interactions normées entre composantes. En particulier, les *topoï* au sens strict convoquent fortement des évaluations dialogiques (véridictoires et thymiques).
22. François Rastier, « Topoï et interprétation », p. 94.
23. Il apparaît que cet emploi de signification/sens est à proprement parler approximatif, puisque à l'origine le couple est homologué à en langue/en contexte, tandis que les *topoï* sont des formations non pas dialectales (en langue) mais sociolectales. Est maintenue cependant l'opposition entre le contenu du type (hors contexte, que ce soit en langue ou pas) et le contenu de l'occurrence (en contexte), qui justifie cet emploi extensif.

> Par exemple, le *topos* Amour-inhibe-expression garderait par définition la même *signification* dans *La princesse de Clèves* et dans *Manon Lescault*. Mais ses occurrences n'ont évidemment pas le même sens. S'il arrive à Des Grieux de se taire devant Manon, comme Neumours devant la Princesse, ce n'est point par respect mais par excès de désir, et ce silence annonce le passage à l'acte [24].

Nous interrogeons le statut du sens ici décrit. S'agit-il du différentiel sémantique entre le type et l'occurrence (l'instanciation particulière qui est faite dans l'occurrence des nœuds du graphe représentant le *topos*-type) ou de traits sémantiques qui, pour liés qu'ils soient au *topos* (par exemple, le trait /respect/ uni par une relation causale au *topos*), pourraient lui être considérés comme extérieurs? Se pose ici la question du départage entre les traits du *topos* proprement dits et les traits contextuels qui s'y agglutinent.

Parmi les problèmes d'histoire et d'identification du *topos*, Rastier [25] retient les cas de :

1. Concaténations.

2. Transformations par négation.

3. Transformations par transposition de ton, par exemple, au niveau tonal le plus fondamental, l'inversion du positif au négatif ou vice-versa (voir le poète méprisé devenant véritablement méprisable).

4. Transformations par changement d'isotopie (en excluant les isotopies tonales, prévues dans 3). C'est par exemple, nous dit Rastier, Prévert reprenant le poème « Liberté » d'Éluard : « Beauté, souvent j'emploie ton nom / et je travaille à ta publicité / je ne suis pas le patron / Beauté / Je suis ton employé. » Dans cette parodie : « Prévert transpose le thème courtois du service d'amour (transposé de la vassalité aristocratique) en salariat petit-bourgeois [26]. »

5. Transformations par permutation des acteurs. Par exemple, ce sera la contre-homologation valet/maître, dominant/dominé. Il nous apparaît que la négation et la permutation sont souvent liées, du moins dans les structures catégorielles homologuées, comme celle de notre exemple. Rastier [27] avance que « les trans-

---

24. François Rastier, art. cité, p. 104-105.
25. François Rastier, art. cité, p. 101-103.
26. François Rastier, art. cité, p. 103.
27. François Rastier, art. cité, p. 106.

formations contradictoires entre occurrences d'un *topos* ont souvent pour effet, sinon pour but, de subvertir les formes canoniques » de ce que qu'on peut appeler *doxa fondamentale* ou *idéologie implicite*: « 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 *topoï* narratifs les plus intéressants sont ceux qui infirment les *topoï* (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*). » Faisons remarquer qu'il y a des degrés dans l'infirmation et que les infirmations peuvent elles-mêmes être topiques ou en passe de le devenir. Nous rejoignons par là l'épineux problème non pas de la transformation des *topoï* par l'individu mais de l'inscription ou non de ces transformations dans la topique dans une synchronie (topique et non pas dialectale) ultérieure.

Le *topos* est

> un parangon qui ouvre une traditionnalité — c'est pourquoi il conserve de la première occurrence devenue canonique des traits qui peuvent ensuite paraître contingents. […] 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 [28].

Plus précisément, ajouterons-nous, au point du vue diachronique, le parcours d'un topos ou d'une topique peut être envisagé en fonction des étapes suivantes : première occurrence d'une formation proto-topique (l'occurrence canonique ne sera pas nécessairement la première occurrence) ; s'il y lieu, occurrences ultérieures de cette formation proto-topique ; inscription de cette formation, qui devient par là *topos*, dans une ou plusieurs topiques (à des moments et sous des formes susceptibles de varier). L'inscription d'un *topos* se caractérise de plusieurs manières. Ainsi, au sein d'une topique donnée, un *topos* sera mineur/prégnant, facultatif/obligatoire, actuel/obsolète (mais toujours inscrit dans la topique concernée), etc.

28. François Rastier, art. cité, p. 100.

Les graphes sémantiques

Les *graphes sémantiques* de François Rastier (inspirés des *conceptual graphs* de Sowa) permettent de représenter formellement, rigoureusement, synthétiquement et élégamment une structure sémique quelconque[29], c'est-à-dire des sèmes et les relations qui les unissent, appelées *cas sémantiques*[30]. Les sèmes étiquettent, remplissent les *nœuds* du graphe sémantique (représentés par des cartouches rectangulaires ou des crochets) et les relations, ses *liens* (représentés par des cercles elliptiques ou des parenthèses)[31], tandis que les flèches indiquent l'orientation de la relation entre nœuds[32]. Ces graphes s'appliquent en principe à la description de

---

29. Avec les graphes, un contenu peut être représenté non plus uniquement comme un inventaire de sèmes (voir Pottier) ni même comme une hiérarchie sémique (voir Greimas), mais comme une structure complexe.
30. Les cas sémantiques ne se confondent pas avec les fonctions morphosyntaxiques. Voici un exemple de distinction des cas sémantiques et des cas morphosyntaxiques (ou de surface) : dans *Le pigeon est plumé par la rusée fermière*, 'le pigeon' est au nominatif (morphosyntaxique) mais à l'accusatif (sémantique) et 'la rusée fermière' est à l'agentif (morphosyntaxique) mais à l'ergatif (sémantique) (François Rastier, Marc Cavazza et Anne Abeillé, ouvr. cité, p. 138). Par souci d'efficacité descriptive, il convient de faire proliférer les cas. « Ainsi la primitive casuelle LOC (locatif) peut être spécifiée en toutes sortes de valeurs spécifiant des positions dans l'espace ou le temps représentés » (François Rastier, Marc Cavazza et Anne Abeillé, ouvr. cité, p. 56). Il s'agit d'un principe général : un lien ou un nœud est susceptible de varier en généralité/particularité. On peut d'ailleurs songer à un cas GÉNéral/PARticulier, qui permet, par exemple, de spécifier un nœud comme /débauche/, dans *Les fleurs du mal*, en nœuds particuliers /sexualité/, /vin-drogue/ et /jeu/ (voir « Le vin du solitaire »). À moins que ce ne soit là qu'une stratégie de représentation d'interprétations multiples ou de nœuds expansés. Au besoin, on indique les modalités onto-véridictoires avec leur foyer d'assomption (dans le graphe illustrant les principaux cas, *Marie rit* est possible selon Pierre ; mais *Marie pleure* est vrai et factuel dans l'univers de référence). Le foyer d'assomption peut alors être considéré comme un nœud relié à la proposition qui en émane par un lien de point de vue (ASSomptif).
31. Liens et nœuds correspondent en logique aux prédicats et aux arguments, respectivement. Voir François Rastier, Marc Cavazza et Anne Abeillé, ouvr. cité, p. 57.
32. Une étiquette est ce qui « remplit » un nœud ou un lien. Il faut distinguer la classe d'occurrences, que représente un nœud et qu'étiquette sa dénomination dans un graphe-type, de ses lexicalisations dans un texte. Par exemple, la classe poète peut être lexicalisée par « poète » évidemment, mais également par « chanteur », etc. « Dans la représentation, le rapport du type à l'occurrence se résume au rapport entre deux graphes sémantiques. Selon les objectifs de la description, diverses sortes de typicalités peuvent être définies : (1) Le type le plus abstrait ne conserve que la forme du graphe, mais non les

toutes les unités du contenu : unités lexicales (morphèmes, lexies (mots ou expressions)), molécules sémiques, *topoï* (lieux communs), actions (*fonctions dialectiques*). Notre présentation des graphes excédera les besoins liés à l'analyse du *topos* qui nous intéresse et ce, pour deux raisons : d'une part, nous souhaitons donner à l'analyste topique qui nous lit ce qu'il lui faut pour décrire à l'aide des graphes, sinon l'ensemble des formes topiques possibles, du moins le plus large ensemble possible ; d'autre part, nous profiterons de l'occasion qui nous est donnée ici de diffuser, pour la première fois, le résultat de nos réflexions sur les graphes sémantiques.

Les liens

Les cas sémantiques suivants permettent de rendre compte de bien des unités sémantiques de manière satisfaisante :

	Cas	**Définition**	**Dénomination didactique possible**
ACC	accusatif	patient d'une action, entité qui est affectée par l'action	PATient
ASS	assomptif	point de vue	SELon
ATT	attributif	propriété, caractéristique	CARactéristique
BÉN	bénéfactif	au bénéfice de qui ou de quoi l'action est faite	BÉNéficiaire
COMP	comparatif	éléments comparés	COMParaison
DAT	datif	destinataire, entité qui reçoit une transmission	DEStinataire
ERG	ergatif	agent d'un procès, d'une action	AGEnt
FIN	final	but (résultat, effet recherché)	BUT
INST	instrumental	moyen employé	MOYen
MAL	maléfactif	au détriment de qui ou de quoi l'action est faite	MALéficiaire
LOC	locatif	position dans le temps (LOC T) ou l'espace (LOC S) représentés	TEMps ESPace
RÉS	résultatif	résultat, effet, conséquence	EFFet (ou CAUse)

étiquettes des nœuds ni des liens. (2) Le type classique conserve la forme du graphe, et les étiquettes des liens, mais modifie les étiquettes des nœuds (en remplaçant les noms de variables par des noms d'instances). (3) Une troisième sorte de typicalité concerne les liens et leurs étiquettes » (François Rastier, Marc Cavazza et Anne Abeillé, ouvr. cité, p. 138). Donnons un exemple de cette dernière sorte de typicalité. Dans l'idiolecte de Gérard de Nerval, un graphe dont les nœuds sont /soleil/ et /noir/ connaît au moins deux occurrences : dans l'une le lien est au résultatif (voir « Le point noir » où le soleil cause une tache noire qui suit le regard), dans l'autre à l'attributif (voir le « Soleil noir de la Mélancolie » de « El Desdichado »).

Les principaux cas sémantiques

Les flèches

Les liens et nœuds sont reliés par des flèches qui indiquent l'orientation de la relation. Une flèche peut aboutir sur un lien ou sur un nœud et originer d'un lien ou d'un nœud. Chaque nœud est relié à au moins une flèche, qui lui est soit endocentrique (→[ ]) soit exocentrique (←[ ]). Chaque lien est relié à au moins deux flèches : exocentriques (par exemple : ←( )→), endocentriques (par exemple : →( )←), ou l'une exocentrique et l'autre endocentrique (par exemple : →( )→). L'opposition endocentrique/exocentrique est à découpler des oppositions droite/gauche ou haut/bas. Pour des raisons d'uniformité, l'orientation des flèches à l'horizontale et vers la gauche a été privilégiée dans le tableau suivant, ce qui a imposé la position relative des nœuds re-

[élément auquel l'action s'applique]	←	(ACC)	←	[élément processus]
[foyer d'un point de vue]	←	(ASS)	←	[élément affecté d'un point de vue]
[caractéristique donnée]	←	(ATT)	←	[élément recevant l'atrribut]
[élément bénéficiaire]	←	(BÉN)	←	[élément donné au bénéficiaire]
[élément comparant]	←	(COMP)	←	[élément comparé]
[élément recevant la transmission]	←	(DAT)	←	[élément transmis]
[élément agissant]	←	(ERG)	←	[élément processus]
[élément utilisé]	←	(INST)	←	[élément auquel le moyen est appliqué]
[temps ou lieu associé à l'élément]	←	(LOC)	←	[élément situé temporellement ou spatialement]
[élément maléficiaire]	←	(MAL)	←	[élément donné au maléficiaire]
[élément cause]	←	(RÉS)	←	[élément cause]

liés. Le tableau présente l'orientation des flèches dans les graphes les plus simples et s'inspire des orientations stipulées par Sowa.

Orientation des flèches dans les graphes

Autres propriétés

D'autres propriétés des graphes méritent mention. Un graphe peut être suivi d'un ou de plusieurs autres graphes lui succédant dans le temps de l'histoire (temps dialectique) ou dans le temps du récit qui en est fait. Cependant, on peut produire des graphes

synthétiques (ou hyper-graphes) en recourant à des stratégies d'économie interprétative (exclusion d'éléments jugés secondaires) et représentative (réemploi des nœuds et liens avec parcours numérotés, séparation en zones, etc.). Les graphes sont également susceptibles d'appariements, de transformations, de cycles et d'enchâssements. Un nœud peut être expansé en un graphe ou un graphe condensé en un nœud (enchâssement). En ce cas le nœud « résumera » un graphe et/ou y référera (par exemple : (RÉS) → [graphe 5]). L'hypertextualité (au sens informatique du terme) permet de « cacher » un graphe sous un nœud, graphe auquel on accède en cliquant sur l'hyperlien correspondant.

Un lien peut être relié à plusieurs nœuds pris séparément et vice-versa [33]. Pour éviter la multiplication des liens et nœuds répétés, on utilisera des unités communes, par exemple en affectant du même chiffre les éléments d'un même « chemin » ou en séparant les liens et nœuds en zones. Il faut distinguer par un signe graphique quelconque les connexions de trajets de flèches (par exemple, plusieurs nœuds reliés à un même lien) des croisements « accidentels », c'est-à-dire causés uniquement par des questions de disposition graphique (dans les graphes encombrés). Un lien ou un nœud peut être alternatif à un autre nœud ou lien, pour des raisons d'économie descriptive (éviter de répéter des cas, par exemple) ou pour tenir compte de relations d'exclusion mutuelle (de type … ou tel élément … ou tel autre élément).

Un nœud ou un lien peut être relié à un groupe formé d'un ou plusieurs liens et/ou nœuds. On peut délimiter le groupe au moyen d'une forme fermée quelconque : par exemple, un rectangle en traits discontinus englobant le groupe et sur le pourtour duquel aboutit ou origine au moins une flèche ; une flèche qui pénètre cette forme s'appliquera alors uniquement à l'élément pointé et non au groupe. Pour simplifier la représentation, même si certains liens ou nœuds devraient plutôt s'appliquer à un groupe voire au graphe entier, on essaiera de les rattacher à un seul lien ou nœud (généralement un processus) ; évidemment, il est possible qu'un nœud ne soit applicable qu'à un seul nœud du graphe.

---

33. En principe, un lien ne peut être relié directement (sans nœud intermédiaire) à un autre lien, et un nœud directement (sans lien intermédiaire) à un autre nœud. Chose certaine, un nœud ou un lien peut être vide (Ø), en particulier dans le rapport entre type et occurrence (par exemple, lorsque des éléments du graphe-type ne sont pas réalisés dans l'occurrence).

La négation d'un graphe ou d'un de ses éléments s'obtient de diverses façons : par l'emploi d'un opérateur de négation (par exemple : ¬), d'une modalité dialogique (par exemple : faux) ou dans la formulation de l'étiquette (par exemple, les processus [DONNER] vs [NE PAS DONNER] ou [GARDER]).

Plusieurs variations représentationnelles s'offrent. Ainsi, plutôt que de respecter les règles de Sowa, les flèches peuvent être orientées de façon « intuitive » (par exemple : [homme] → (ERG) → [AIMER] → (ACC) → [femme]), voire remplacées par des traits sans têtes de flèches. Pour distinguer les nœuds des liens, il est possible de ne compter que sur l'opposition minuscules/majuscules ou d'employer parenthèses ou cercles pour les liens mais de ne recourir à aucun symbole pour les nœuds. Pour faciliter la lecture des graphes, les liens peuvent être écrits au long. Il est possible d'assigner à un nœud, lien ou groupe un chiffre d'appel renvoyant à une citation justificative, accompagnée éventuellement de sa glose. Enfin, rappelons qu'au centre des graphes, on place souvent un processus (nommé indifféremment par un verbe ou un substantif, par exemple *transmettre* ou *transmission*). On peut l'écrire en majuscules.

Le *topos* du poète méprisé

Nous proposons ici d'étudier un *topos* narratif très consistant dans la poésie française et ailleurs, celui du poète méprisé.

L'étude topique consiste notamment à mettre en rapport le *topos*-type et les divers *topoï*-occurrence qui le manifestent[34]. Comme toute structure thématique, un *topos* est représentable par un graphe sémantique. Deux questions importent : la définition du type et les sortes de déformations possibles du type à l'occurrence. En termes de graphes, tous les éléments du graphe-type seront reconduits intégralement ou transformés plus ou moins dans un graphe-occurrence donné. Les transformations consisteront en adjonctions, suppressions ou substitutions d'un ou plu-

34. En fait, Rastier (art. cité, p. 99-100) suggère de remplacer l'approche type/occurrence, entachée par les conceptions logicistes-grammaticales, par une approche occurrence-source/occurrence-reprise. Ces réserves nous semblant de peu de conséquence dans la visée qui est celle de notre article, nous n'en tiendrons pas compte.

sieurs nœuds, liens ou étiquettes.

Le graphe que nous proposons est une généralisation du *topos* du poète méprisé : entre autres modifications, le poète y devient un individu exceptionnel et sa production poétique une transmission positive à la collectivité. Cette généralisation permet de montrer la nature transversale, hétérogène, du *topos*, qui recouvre non seulement des occurrences littéraires, mais également religieuses (*La Bible*), philosophiques (Platon), lyriques (Aznavour), etc. Pour ce qui est du littéraire, nous nous limiterons, sauf quelques exceptions, à la figure du poète (que nous ne généraliserons pas en écrivain ou en artiste) telle qu'elle est représentée dans des poèmes (et non pas, par exemple, dans des romans). Évidemment, ce *topos* pourrait être généralisé/particularisé (modification du nom des étiquettes du type) ou encore enrichi/appauvri (modification du nombre de nœuds et liens du type). Enrichi et/ou particularisé, il est susceptible de compter moins d'occurrences. Par exemple, le nombre d'occurrences recouvertes par le *topos*-type diminuera si on spécifie /individu exceptionnel/ en /poète exceptionnel/. La substitution des étiquettes des nœuds et des liens opère notamment par généralisation/particularisation. La frontière entre une généralisation/particularisation significative et celle inhérente au rapport type-occurrence semble liée aux objectifs descriptifs. Par exemple, dans notre analyse, l'étiquette /individu exceptionnel/ subsume celles de /poète exceptionnel/, de /chanteur exceptionnel/, etc. Il ne faut pas voir là des transformations du nœud mais de simples occurrences particularisantes.

Parlons quelque peu de nos choix de description et de représentation. Nous avons intégré dans le même nœud la transmission et son caractère positif ou négatif, nous aurions pu les dégager par des liens attributifs associés à des nœuds /transmission/. Nous aurions pu également associer le lien datif, selon le cas, à un lien bénéfactif ou maléfactif. Nous n'avons pas représenté les nombreuses autres évaluations thymiques sous-jacentes au graphe. Les deux évaluateurs distincts que sont l'individu et la masse évaluent contradictoirement les deux mondes de notre graphe et

35. Le lien locatif peut prendre valeur métaphorique : ainsi, « le monde de la poésie » n'est pas *a priori* un espace, même s'il peut être associé au monde céleste (par exemple, dans « L'albatros » de Baudelaire).

les deux transmetteurs, mais ils s'entendent sur le caractère négatif du mépris affiché. L'appellation monde supérieur/inférieur est à prendre d'abord au sens évaluatif, mais ces évaluations thymiques sont souvent homologuées avec les positions spatiales haut/bas, comme nous le verrons, d'où le choix de ces vocables polysémiques[35]. Enfin, pour le peuple, l'évaluation de la transmission et du transmetteur se place sur une échelle qui va du non-positif au négatif intense : ainsi le transmetteur pourra être considéré comme risible mais inoffensif (voir « L'albatros » de Baudelaire) ou au contraire redoutablement subversif (Jésus, Socrate, le poète vu par Platon, etc.). En résumé, les étiquettes du graphe-type que nous avons choisies reflètent le point de vue du poète, lequel point de vue correspond à la vérité du texte (en termes techniques, à l'univers de référence) : en effet, la masse a bien tort de déconsidérer l'être d'exception.

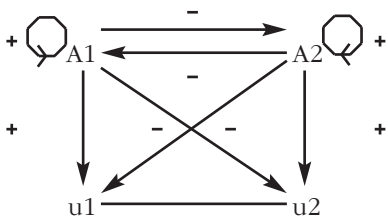
Entre la masse et l'individu exceptionnel, il est possible de loger une troisième instance, que nous appellerons l'élite éclairée, qui compensera alors, bien faiblement en termes numériques, le mépris général (par exemple, les disciples de Socrate, de Jésus, etc.). En effet, le producteur pourra rechercher, fût-ce implicitement, et le succès d'estime et l'estime populaire, même s'il est prêt à sacrifier la seconde. Dans nombre de cas, sa quête n'étant pas égoïste mais altruiste, l'individu exceptionnel s'intéresse à autre chose qu'à l'estime (rétribution cognitive) ou aux récompenses (rétribution pragmatique) qu'on pourrait ou non lui prodiguer : « [Le philosophe] porte plus haut ses projets et agit pour une fin plus relevée : il demande des hommes un plus grand et un plus rare succès que les louanges, et même que les récompenses, qui est de les rendre meilleurs[36]. »

Les deux transmissions du graphe, non situées temporellement l'une par rapport à l'autre, apparaissent plutôt successives, le poète tirant d'abord et la foule répliquant (ce qui n'exclut pas qu'une incitation à la performance soit adressée, implicitement ou non, préalablement au créateur). Les textes thématisant fortement ce *topos* constituent une sorte de réplique à la réplique, puisque

---

36. La Bruyère, « Des ouvrages de l'esprit », *Les caractères ou Les mœurs de ce siècle*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1951.
37. Ensemble, les fonctions d'attaque et de contre-attaque forment le syntagme dialectique polémique de la lutte ; voir François Rastier, *Sens et textualité*, p. 75.

le poète se plaint du mépris dans une nouvelle transmission positive à la masse, du moins positive en termes esthétiques, le poète répondant souvent au mépris par le mépris (voir « Le chien et le flacon » de Baudelaire)[37]. Le schéma suivant représente ce conflit évaluatif typique, dont participe le schéma du mépris mutuel entre la masse et le poète, où à chaque acteur évaluateur correspond une unité productive (ou objet) euphorique pour lui mais



dysphorique pour l'autre, tandis que chaque acteur évalue positivement soi-même et sa propre compétence évaluative (et productive, s'il est l'auteur de l'unité évaluée) et négativement l'autre et sa compétence.

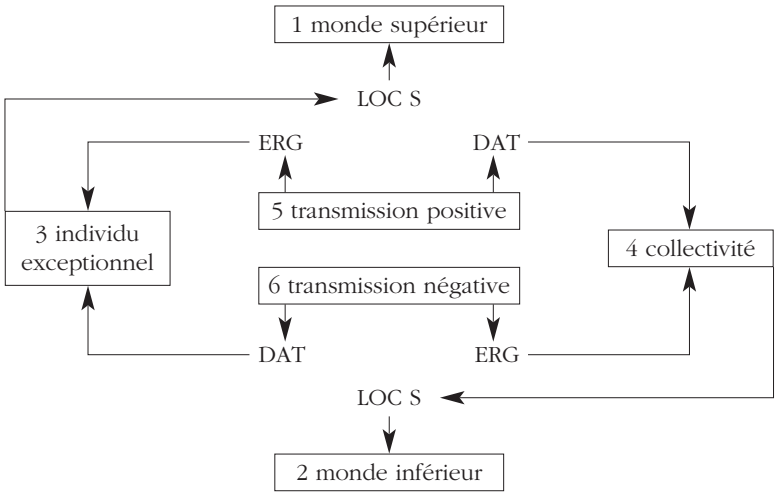
Conflit thymique en « carré »

Quoi qu'il en soit de la succession des deux transmissions fondatrice du *topos*, le graphe entier pourra être suivi dans le temps dialectique (temps de l'histoire) d'un graphe complémentaire formant un syntagme, un enchaînement topique stéréotypé, celui de la reconnaissance postérieure, classiquement posthume, par la masse (l'élite pouvant, quant à elle, maintenir ou renverser son appréciation).

REMARQUE : Puisque nous ne faisons nôtres l'atomisme et la compositionnalité qu'au point de vue méthodologique, la notion de syntagme est relative, et le syntagme mépris-reconnaissance pourrait lui-même être considéré comme un *topos* : en effet, tout le système des avant-gardes[38] artistiques re-

38. Le *topos* s'applique notamment aux avant-gardes, artistiques ou autres (mouvements intellectuels, politiques, religieux). Mais des mouvements conservateurs peuvent aussi y faire référence. Ainsi, les créationnistes soutiendront que leur thèse triomphera lorsque le règne de Dieu arrivera. On trouve beaucoup d'autres cas où une élite maintient la déconsidération, en invoquant notamment l'argument du petit nombre, inverse de l'argument du grand nombre.

pose, reposait, en principe, sur ce schéma, les vies de Baudelaire et de Van Gogh en constituant l'illustration parfaite. D'ailleurs l'histoire littéraire, l'histoire de l'art et l'histoire tout court sont friandes des schémas symétriques construits autour des variables suivantes : reconnaissance / non-reconnaissance / déconsidération, évaluation officielle / officieuse (par exemple, l'enfer du Vatican, recelant des œuvres sulfureuses appréciées), masse / élite (quantité / qualité), avant / maintenant / après (par exemple la reconnaissance ou la déconsidération est-elle anthume et immédiate, ou anthume et tardive, ou posthume, ou encore traverse-t-elle plusieurs ou tous les états synchroniques considérés ?), ici / ailleurs (voir le proverbe *Nul n'est prophète en son pays* : Marcel Duchamp, consacré d'abord aux États-Unis ; Johnny Halliday, peu apprécié au Québec). Des complexes de deux *topoï* ou plus peuvent ne pas être successifs dans le temps dialectique mais simultanés et donc ne pas



former de syntagme à l'égard du type de temporalité concerné ici (à savoir le temps de l'histoire (distingué du temps du récit)

39. Donnons quelques autres occurrences du *topos* variant en netteté et en degré de transformation : Émile Nelligan, « La romance du vin », « Le vaisseau d'or » ; Francis Jammes, « Par le petit garçon… », *L'église habillée de feuilles* ; Jules Supervielle, « Un poète », *Les amis inconnus* ; Gérard de Nerval, « Le point noir » ; Charles Baudelaire, « Le don des fées » ; etc.

ou, dans les termes de la sémantique interprétative, le temps dialectique).

Généralisation du *topos* du poète méprisé

Voici quelques occurrences de ce *topos*. Cette liste est évidemment non exhaustive[39] :

A. Platon, le mythe de la caverne (*La république*) : 1 : monde de la réalité suprême (idéalités), 2 : monde des illusions, 3 : l'homme qui accède à la réalité suprême, 4 : les hommes non libérés des illusions, 5 : l'homme tente de libérer les siens de l'illusion, comme il l'a été lui-même, 6 : rejet, on ne le croit pas, on le pense fou.

B. Platon : 1 : monde de la connaissance, 2 : monde de la non-connaissance, 3 : Socrate, 4 : les accusateurs, 5 : la connaissance socratique, 6 : la condamnation à boire la ciguë. La transmission est ici objectale (pragmatique et non pas seulement, comme c'est souvent le cas, avant tout cognitive).

C. *Le nouveau testament* : 1 : monde spirituel, 2 : monde temporel, 3 : Jésus, 4 : hommes, 5 : le Christ donne sa vie par amour des hommes, 6 : rejet par la plupart (par exemple, on préfère Barabbas), exception faite notamment de l'épisode des rameaux, bienveillance de la part des disciples, « l'élite éclairée », sauf reniements divers…

D. Hugo, « Fonction du poète », *Les rayons et les ombres*, 25 mars-1er avril 1839 : 1 : monde à venir, 2 : monde actuel, 3 : poète (lexicalisations : « chanteur », « prophète », etc.), 4 : « frères », « cité », 5 : tentation de se fondre dans la nature (laïcisation du monde spirituel), de fuir la cité et, comme le Christ, de repousser son devoir, mais « Chacun, hélas ! se doit à tous ! » et, plus encore, le poète-prophète a une responsabilité supérieure. 6 : Le poète remplit sa fonction, peu importe « qu'on l'insulte ou qu'on le loue » ; cependant, le rejet peut n'être qu'apparent : « maint faux sage à ses paroles / Rit tout haut et songe tout bas » (le faux sage introduit le thème non seulement du poète médiocre, mais de l'usurpateur).

E. Baudelaire, « L'albatros », *Les fleurs du mal*, 1857 : 1 : monde poétique (comparé)/monde aérien (comparant), 2 : monde prosaïque/monde non aérien, 3 : poète/albatros, 4 : masse/marins, 5 : transmission positive ou autonomie, repli du poète-albatros

(position parnassienne)? Ici, la métaphore paraît ne plus être filée puisque l'albatros ne transmet rien de positif aux marins, si ce n'est la beauté de son vol, 6 : moqueries. Dans le monde aérien-poétique, l'albatros-poète n'a que faire des attaques des habitants des mondes inférieurs : il hante la tempête et se rit de l'archer.

F. Baudelaire, « Bénédiction », *Les fleurs du mal*, 1857 : 1 : monde spirituel et poétique, 2 : monde temporel et prosaïque, 3 : poète : « Je sais que vous [Dieu] gardez une Place au Poète / Dans les rangs bienheureux des saintes Légions », 4 : la masse et même la mère du poète et sa femme, 5 : messager du monde spirituel, 6 : rejet : « Tous ceux qu'il veut aimer […] font sur lui l'essai de leur férocité », « les peuples furieux ». Cette occurrence constitue la fusion (la concaténation?) de deux sous-espèces du *topos* tel que généralisé, à savoir le poète méprisé et le prophète méprisé (voir *La Bible*).

G. Baudelaire, « Le chien et le flacon », *Le spleen de Paris*, 1869 : 1 : monde de l'art supérieur, 2 : monde de l'art inférieur, 3 : poète et parfumeur, 4 : chien, masse (« public »), 5 : le parfumeur et le poète donnent des productions supérieures au peuple, de même que le maître narrateur à son chien, 6 : le peuple les rejette et préfère les « ordures », et même le chien repousse son maître. Ici on trouve en filigrane le motif de l'usurpateur, du charlatan (le mauvais poète adulé de la foule).

H. Uderzo et Goscinny, la bande dessinée *Astérix* : 1 : monde poétique, 2 : monde prosaïque, 3 : barde, 4 : masse, 5 : dispense son art avec générosité, 6 : brimades. On inverse ici le *topos*, le poète est sans talent et on a raison de le mépriser. Ce mépris du poète en général ou d'un poète en particulier pouvant être également assumé par un poète, voir déjà « À un poète ignorant » de Marot. Cendrars (*Prose du Transsibérien*), quant à lui, critique un poète qui n'est autre que lui-même, peut-être uniquement dans un passé révolu : « Pourtant, j'étais fort mauvais poète ».

I. Aznavour, « Je m'voyais déjà », 1960 : 1 : monde de l'art supérieur, 2 : monde de l'art inférieur, 3 : chanteur, 4 : public, 5 : « j'ai du talent », 6 : le chanteur ne connaît que « les succès faciles des trains de nuit et des filles à soldats », la faute en est « au public qui n'a rien compris ». Ici le succès, la reconnaissance est présentée comme possible par le narrateur, mais l'univers de référence

laisse plutôt croire à son impossibilité puisque le chanteur tente sa chance en vain depuis « 20 ans ». On rejoint ici le *topos* de la persévérance absurde qu'on retrouve, par exemple, pour demeurer dans l'univers de la chanson, dans « Madeleine » de Brel. Les causes de l'insuccès, du moins actuel, seraient « le public qui n'a rien compris », le manque de moyens (d'autres « ont réussi avec peu de voix et beaucoup d'argent », où l'argent est lisible comme cause et/ou conséquence), d'aide et de chance (« On ne m'a pas aidé, je n'ai pas eu de veine »), le purisme et l'avant-gardisme (« J'étais trop pur ou trop en avance »).

En guise de conclusion, nous souhaitons soumettre quelques hypothèses diachroniques entourant ce *topos*. Nos hypothèses s'articulent autour des oppositions homologuées suivantes : esthétiques de l'imitation / esthétiques de la création ; formes topiques / formes atopiques (série que l'on pourrait compléter, avec toutes les nuances qui s'imposent, par : tradition / modernité, kitsch / avant-garde, temps cyclique répétitif / temps linéaire progressiste, etc.). À partir du moment où l'esthétique de la création devient hégémonique, situons ce moment au XIX^e^ siècle (français), la transmission du créateur artistique (voire du créateur tout court) est jugée positive, du moins du côté du transmetteur, en bonne part en raison de son originalité[40]. Cela suppose, si ce n'est dans les faits, du moins dans l'esthétique clamée (qui peut être distincte de l'esthétique réalisée), la dévalorisation des formes topiques (et, plus généralement, des formes sémiotiques collectives). La dévalorisation / valorisation de ces formes convoque les oppositions suivantes, qui ne sont pas directement homologables : production / réception, conscient / non-conscient (sans référence à la psychanalyse), forme topique / forme atopique. Toute une combinatoire en découle, que nous ne pouvons qu'esquisser. Un *topos* ne l'est pas dans l'absolu, il l'est relativement à une perspective, productive et/ou réceptive, et il l'est s'il est perçu tel. Ainsi, un *topos* produit, consciemment ou non, par un auteur, peut être perçu par le lecteur comme une forme originale, etc. Quoiqu'il en soit, la dévalorisation topique se manifeste principalement de deux façons : d'une part, dans la volonté (utopique,

40. Dans certains cas, le rejet devient un indice de la valeur de l'œuvre. En termes de graphes, l'attributif /positif/ affecté à la transmission du poète n'est pas un donné, mais un résultatif à la transmission négative que reçoit le poète.

sans jeu de mots), plus ou moins radicale, de ne pas utiliser de formes topiques ; d'autre part, dans la subversion affichée, parodique et/ou ironique, de *topoï* emblématiques. C'est ainsi que participant, à partir du XIX^e^ siècle, d'une esthétique de la création (est positive une transmission originale), le *topos* du poète méprisé en est devenu, avec d'autres *topoï* de la même époque, emblématique d'une esthétique de l'imitation, non pas de la nature, mais des œuvres antérieures, à récuser. De fait, plus on avance dans le XX^e^ siècle, plus, semble-t-il, les occurrences de ce *topos* deviennent, par changement tonal du grave au loufoque, pour notre plus grand plaisir, parodiques.

> Je les ai tous connus, tous ! Et ceux que je n'ai pas rencontrés en chair et en os, je les ai vus à la télévision. C'est moi qui leur ai donné leurs meilleures idées, moi qui leur ai montré le chemin de l'Art Moderne. Ils se sont contentés de suivre la voie tracée par mon Œuvre.
>
> Un homme peut incarner l'Histoire. J'ai été cet homme-là pour l'histoire de l'art. L'aveu me coûte, car il peut passer pour celui d'un cuistre ou d'un vaniteux. Ce n'est pas le cas. J'aurais préféré me taire et que d'autres reconnaissent mes mérites. Hélas ! ils confondent tout. Leur myopie est telle qu'ils ne distinguent même pas le vrai du faux, le génial du poussif. À la fin, j'étouffe et je crie la vérité pour qu'elle ne me tue pas. Je suis celui par lequel le scandale est arrivé. C'est moi qui ai tout changé. Pourquoi ? Parce que tel était mon bon plaisir. Parce que je voulais laisser une empreinte indélébile dans la mémoire des hommes. On a cru acheter mon silence en m'offrant de l'argent. Beaucoup d'argent. Mais je ne me tairai pas. Je trouve insuffisant le pont d'or sous lequel on a tenté de m'enterrer. Et puis j'ai besoin de me venger.
>
> Roland Topor, *Mémoires d'un vieux con*,
> Paris, Balland, 1975, p. 64.