

Topos et objets dans le roman français du XVIII^e siècle

Rangé parmi les "travaux isolés", j'étais prêt à me présenter comme une sorte de voyageur chez les Topologues, un Persan au pays du Topos. Mais après avoir assisté aux travaux de ces deux derniers jours, il m'est plus difficile de jouer l'ingénu. Je me suis aperçu que j'avais sans cesse traversé le territoire de la *SATOR*, côtoyant à maintes reprises les problèmes ici débattus, et même parfois, je l'avoue, sans soupçonner leur complexité, avec une heureuse inconscience.

En effet, le sujet de ce qui est finalement devenu une thèse de doctorat était : "les décors et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle". Dans "les décors et les choses" j'ai voulu comprendre "les objets", soit tout ce qui est inanimé et extérieur au sujet. Le roman du XVIII^e est représenté par un échantillon d'environ trois cents romans qui tâche de respecter approximativement le poids de chaque sous-genre, d'être "représentatif". Quant à la perspective d'étude, elle est la suivante : pas d'inventaire, pas de catalogue de choses, mais considérer les objets comme un élément obligé du discours romanesque, une contrainte dont il faut voir comment ce roman, au XVIII^e siècle, s'est accommodé. Autrement dit, avec comme fond les fonctions et valeurs possibles de cet élément nécessaire de la dynamique romanesque : l'objet, faire apparaître ce qui a été effectivement réalisé, ou bien encore, répondre à la question : comment le roman du XVIII^e a-t-il combiné les divers rôles possibles que l'objet peut jouer dans le roman?

Il s'agissait donc de lire un ensemble de romans, représentatif du genre, sous l'angle du décor et de la chose, de l'objet, lecture sélective, éclairage rasant, une lecture somme toute thématique. A partir du fait que cette thématique ne portait pas sur une œuvre particulière mais sur un grand nombre de récits, avec comme horizon un genre, il était prévisible que je rencontrerais des récurrences assez marquées pour être conduit à repérer des formes figées à propos desquelles on puisse parler de cliché, de topos. C'est ainsi que, parti d'un projet d'inspiration thématique, j'en suis venu à dessiner une sorte de toposique sans l'avoir voulu. Inversement, je ferai maintenant de mon propre travail une lecture thématique, essayant de n'en retenir que ce qui concerne le topos, tel que je l'ai rencontré, dans sa permanence et ses métamorphoses.

1. Tout d'abord : de quel topos s'agit-il? quelles récurrences attirent l'attention?

La première apparence du topos est celle d'un ensemble d'objets inséparables, solidaires. Pas de rochers sans torrents et précipices, pas de corps sans corsets, sans jupes et jupons, pas de cabane sans ruisseau, pas de ruisseau sans prairie, etc. Le topos prend la forme de la collection d'objets qui constitue la base fixe d'une description de paysage, de décor, de costume. Mais ne voir que cela, c'est courir le risque d'isoler les objets en faisant abstraction de leur valeur dans le tissu narratif.

C'est pourquoi décors et choses sont étudiés d'après une grille d'analyse qui s'efforce de prendre en compte : leur fonction dans les rapports entre personnages (suivant les grandes modalités du vouloir, du pouvoir, du savoir), leur faculté de figurer l'espace et d'avoir des effets sur le temps, leur propre rapport avec le personnage (où l'analogie finira par devenir dominante), le discours d'évaluation qui leur est appliqué.

Ce qui apparaît désormais comme constituant le topos, ce n'est plus seulement le lien entre plusieurs objets, mais la solidarité, le lien entre un ou plusieurs objets et une fonction narrative au sens large. Il y aura donc des topoï qui mettent en jeu la nourriture et l'argent comme instrument du nécessaire (ou pouvoir vivre), d'autres utilisent les instruments de violence ou d'influence (ceux qui font faire, et il peut s'agir aussi bien de séduction, ceux qui font savoir : lettres, portraits, tout signe à déchiffrer), d'autres les décors qui donnent le pouvoir de se rencontrer, de s'isoler, de se voir ou non, etc.

Bien entendu, la fonction du décor ou de la chose qui fait cliché ne correspond pas forcément à l'usage commun de l'objet de référence. Pour prendre des exemples dans les "minuties", les planches ont tendance à servir exclusivement au sauvetage des naufragés dans les innombrables naufrages romanesques, ou bien les fauteuils ne servent pas tant à s'asseoir qu'à faire que s'exprime une émotion lorsque le personnage s'y jette, s'y laisse tomber, s'y renverse.

L'essentiel est dans le noyau en somme verbal, dans la fonction narrative, autour de laquelle se noue le topos. Et cela a une conséquence intéressante, car si l'on donne un certain degré de généralité à la définition de ladite fonction, ce sont plusieurs topoï qui s'éclairent l'un l'autre. Par exemple, j'ai eu affaire, bien entendu, au travestissement, c'est-à-dire à un usage particulier de l'objet-costume. Je l'ai placé dans le cadre plus large d'une étude de l'objet qui permet de voir ou ne pas voir, objet interposé, qui modifie la communication entre les personnages en faisant écran, en morcelant la vision et créant une illusion, modifiant le rapport du personnage avec le vrai. Ainsi, le topos du travestissement (qui se subdivise lui-même en plusieurs types) est situé entre ce que j'appelle "mises en scène d'illusion" (où quelques objets disposés avec art comme un décor suffisent pour faire prendre le faux pour le vrai), et d'une part ce

que j'appelle "effets de nuit", c'est-à-dire tous les malentendus créés par l'obscurité, d'autre part le motif narratif de "voir sans être vu", puisque c'est aussi un objet interposé entre deux personnages au moins qui le rend possible. Ce n'est pas un artifice de plan car cela permet de réfléchir sur ces objets qui mettent en jeu l'identité sociale ou sexuelle, et sur les limites qu'ils ne peuvent dépasser dans ce rôle.

2. Le plus intéressant, dans l'étude d'un topos, est sans doute son caractère mouvant, plastique, et donc de le suivre à la piste, de voir ce qui se transforme et ce qui demeure stable. Or ses métamorphoses sont de plusieurs types.

Il peut être soumis à une critique d'essence ironique, qui n'en altère pas la structure, mais en modifie la signification. Prenons le "geste bien-faisant". C'est une des façons que l'argent, l'objet-argent, a de circuler entre les personnages, d'aller du haut vers le bas, du seigneur vers le paysan, du riche vers le pauvre où l'on peut voir se transformer quelque chose qui était du domaine de la féodalité (la protection et l'aide que le seigneur doit à ses vassaux), s'embourgeoiser, devenir la visite aux pauvres paysans, le don d'un "secours". Mais si l'on rapproche Jacques le Fataliste donnant tout ce qu'il a à une pauvre femme qui a cassé sa cruche d'huile, avec les suites que l'on sait — d'abord désastreuses —, Valmont mettant en scène pour Mme de Tourvel un "secours" donné à une famille de paysans, Léonor (dans *Aline et Valcour*) accusant Mme de Blamont de ne trouver dans les gestes charitables qu'une volupté égoïste, Gaudet conseillant à la "paysanne pervertie" de Rétif d'avoir quelques familles pauvres pour sa respectabilité, il est clair que ce cliché subit un traitement critique, qui d'ailleurs le fait éclater dans des formes dont certaines sont à leur tour récurrentes et figées (par exemple le geste charitable comme jeu conformiste et hypocrite).

Le topos peut également subir des altérations qui n'en changent ni la structure ni le sens, lorsque l'objet varie non pas dans sa fonction mais dans sa figuration. Soit par exemple le costume féminin comme objet qui fait naître le désir en laissant voir une ou plusieurs parties du corps. On peut en trouver bien entendu des occurrences caractéristiques dans des romans classés comme "licencieux" (*Félicia*, par exemple, de Nerciat : "une partie de ses beaux cheveux blonds échappés du chignon flottait sur un cou d'albâtre, un manteau de lit mal attaché laissait voir les trois-quarts d'une gorge qu'à seize ans elle ne pouvait avoir eue plus belle", etc.), mais je peux ajouter aussi bien une version plus "bourgeoise" où c'est une robe de toile brodée et un jupon de la même étoffe (chez Digard de Kerguette, dans *Mémoires et aventures d'un bourgeois...*), une version "modeste" avec robe blanche, abondance de cheveux naturellement bouclés et grand fichu de mousseline (dans *Les Erreurs de l'amour-propre* de La Place), une

version "turque" où le "simarre" fait découvrir des beautés que le héros ne s'attendait pas à voir (chez Fromaget, dans *Le Cousin de Mahomet*), une version "exotico-épique" chez Marmontel dans les *Incas*. Ce qui varie, c'est la figuration de l'objet-costume en fonction du sous-genre auquel appartient le roman.

Il en est de même avec la lettre, comme objet, qui circule entre les personnages suivant certaines règles prescrites par la tradition, ce qui cristallise certains topoï. Une de ces règles est que, circulant clandestinement, elle arrive à son destinataire de façon inattendue. A partir de là, le topos de l'irruption de la lettre emprunte des décors et des choses extrêmement variés : elle peut arriver dans un miroir, dans une cassette, dans un livre (souvent), portée par une tourterelle, dans une bouteille, dans une harpe, dans un corps de jupe, dans un panier à fruits, une paire de souliers, etc. Là aussi, c'est le contexte littéraire qui détermine ce qui est possible (la bouteille, les souliers sont trop "bas" pour certains romans), et aussi éventuellement le contexte historique : il est évident que ce qu'on peut lire dans un roman de 1792 (*Charmansage* de Lesuire), une lettre qui arrive à son destinataire par "aérostat", n'est pas possible avant une certaine date.

Ainsi plusieurs objets peuvent former un paradigme dans un même topos; inversement, le même objet, devenu thème, peut être le pivot, le support de topoï différents. Je récapitulerai brièvement les diverses formes prises par un décor éminemment romanesque et éminemment topique, le jardin, dans tous ses états. Je distinguerai :

— premièrement, le jardin qui donne aux amants le pouvoir de s'isoler. C'est le "jardin des romans". Il mêle quelques références à l'art des jardins des XVI^e et XVII^e siècles aux débris de l'ancien topos du "paysage idéal", tel que Curtius l'a décrit. Équilibre apaisant entre le végétal et l'animal, entre les quatre éléments, éternel printemps. Dans le premier tiers du siècle il est déjà souvent perçu comme un cliché.

— deuxièmement, le jardin comme décor d'incitation érotique, celui qui invite à, inspire, fait naître le désir. C'est, dans ses composantes, le même que le premier, à cela près que la figuration peut y devenir plus précise, mais ce n'est pas le même topos, car la fonction du décor a changé, puisqu'il agit sur le personnage au lieu de simplement faire autour de lui un écran protecteur.

— troisièmement, le jardin qu'on visite, qu'on apprécie, qui fait le sujet d'un "entretien", dont on discute entre personnages, mais qui est aussi évalué par un discours du narrateur. Ceci, bien entendu, sur fond de polémique entre jardin dit "anglais" et jardin dit "à la française".

— quatrièmement, le jardin qui est autour des amants comme un reflet d'eux-mêmes, souvent reflet d'elle plutôt que de lui, ou bien jardin

agencé par l'homme pour y déposer la femme comme dans un écrin, ou bien parfois réplique d'un décor du passé. Je dirai : jardin analogique, jardin-miroir.

Autre métamorphose intéressante, celle du motif narratif qui oppose un personnage à une nature hostile et violente. Cela donne lieu à un premier topos qui est celui de la tempête; il sert, comme on sait, à séparer opportunément les personnages qu'on veut ensuite faire se retrouver. Puis la tempête va se particulariser en "coup de séchard" dans *La Nouvelle Héloïse*, en ouragan tropical dans *Paul et Virginie*, en orage de grêle dans la Venise du *Diable amoureux*, s'adaptant aux différentes météorologies; la nature hostile finit ainsi par être logée dans le cadre urbain (de Paris ou de Londres) conformément à ce mouvement qui porte la figuration des choses et des décors à se rapprocher de l'expérience des lecteurs. Mais sa signification va changer aussi, aller au-delà de la commodité originelle. L'orage demeure certes une des formes naturelles de l'imprévu, qui engendre dévoilements, égarements et rencontres, et dans la violence de l'orage, on retrouve encore les mêmes éléments que dans la tempête qui souffle dans les récits depuis Homère : fureur des éléments, nuit et "horreur", le chaos où les éléments qui devraient être séparés ne le sont plus. Mais ce qui est nouveau, c'est que les frontières entre l'objectif et le subjectif tendent à s'estomper, que l'orage annonce une catastrophe (mort ou séparation), et surtout que cette nature hostile, dans ses manifestations violentes, met les personnages dans une position de coupables punis. L'orage devient ainsi la projection d'un sentiment de culpabilité du personnage : ce qui se passe par exemple à la fin d'*Eugénie de Franval*, lorsqu'à la lueur de la foudre le héros de Sade découvre le convoi funèbre de la femme qu'il a conduite au tombeau. Si l'on s'en tient à une analyse superficiellement narrative, on a toujours une nature hostile qui se dresse contre le personnage, mais on est passé d'un décor commode à un décor plus vraisemblable, puis à un décor analogique, et d'un topos à l'autre.

3. A travers ces derniers exemples se dessine ce qui fait l'articulation de base de ma thèse et que j'exposerai brièvement parce que cela concerne aussi le topos. J'ai essayé d'établir que cet élément du discours romanesque, sémantiquement défini comme inanimé et extérieur au sujet, que j'appelle objet, fonctionne dans le roman du XVIII^e siècle selon plusieurs modèles, qui sont plusieurs façons d'être dans le texte : 1/ l'objet "commode" parce qu'il est un élément indispensable d'une machine romanesque qui fonctionne depuis longtemps, traditionnelle, et souvent perçue comme telle, objet peu décrit, peu figuré, souvent schématique et transparent; 2/ celui qui se réfère davantage aux réalités contemporaines, plus précisément dessiné, plus dense et aussi plus complexe à déchiffrer; 3/ celui qui est avant tout objet de discussion,

d'évaluation, de polémique, objet à thèse, ce qui entraîne un recul de la figure, un retour à la schématisation; 4/ celui qui n'est en somme que la projection de l'affectivité, de l'imaginaire du sujet, qui n'est à la limite que son reflet, que son miroir. Or il y a, si j'ose dire, du topos dans chacun de mes quatre modèles; en particulier, il ne faudrait pas croire que les objets se référant aux réalités contemporaines ne peuvent être inclus dans un cliché, on l'a vu plus haut pour les descriptions de costume. Il ne faut pas croire qu'on peut opposer les topoï à ce qui serait une représentation plus "vraie" des réalités. Mais le premier modèle, l'objet "commode" étant celui qui est le plus lié à la tradition romanesque, le plus archaïque, est celui qui offrira non pas le plus de topoï mais ceux qui seront présentés parfois comme tels par le discours romanesque lui-même, dénonciation le plus souvent ironique, qui peut très bien coexister avec une utilisation tranquille.

Que faut-il pour qu'un topos soit dénoncé? je dirai : qu'il se réfère à une réalité perçue comme démodée (c'était le cas des "jardins de romans") ou bien qu'il soit perçu comme solidaire d'un genre ou d'une forme qui est rejetée : c'est le cas de la description, de toute expansion descriptive lorsqu'elle rappelle un modèle de roman dont, à un certain moment, on ne veut plus comme modèle littéraire, le roman "baroque". C'est pourquoi aussi bien Lesage que Diderot se moquent du topos de la tempête (ou d'autres comme Boufflers : "Je laisse aux poètes et aux gascons [allusion à La Calprenède] le soin d'essuyer et de décrire les tempêtes", dans son conte *Golconde*), tout en utilisant les uns et les autres, parfois dans la même page, d'autres topoï pour nous évidents.

4. Toutefois, à force de céder aux délices de la reconnaissance de topoï, d'établir filiation, déguisements et métamorphoses, de retrouver le même sous l'autre, on peut s'inquiéter : en rencontre-t-on de nouveaux? ou bien le roman puise-t-il inévitablement dans la vaste réserve constituée par une *SATOR* idéale et éternelle?

Oui, le roman invente, là aussi. Je ne pense pas seulement à l'écume de la nouveauté, à ces choses nouvelles bien évidemment, dans le domaine du costume, des machines (l'aérostat de tout à l'heure), des modes (comme l'usage du pistolet pour le suicide dans le sillage de Werther) mais à certains décors, certains espaces qui me paraissent jouer des rôles, avoir des formes de présence nouveaux dans le texte narratif, avec des effets de récurrence assez marqués pour qu'on puisse parler de topoï.

Je veux évoquer en particulier la rue, l'espace de la rue. Je verrai ainsi l'évolution : traditionnellement, la rue est un lieu de rencontre, de hasard dans la tradition picaresque; elle est aussi un espace où l'on est soumis au regard, un regard normatif, qui juge, évalue, qu'il soit mondain ou populaire, qu'il s'extasie devant la beauté (motif de la promenade aux

Tuileries par exemple, où la séduction est reconnue du public) ou qu'il censure le ridicule (la populace, par ses huées, ses rires); mieux encore, et c'est là, je crois, le nouveau, la rue comme espace d'une violence qui sanctionne, punit. Il s'agirait d'un topos dont les occurrences se situeraient dans les trente dernières années du siècle : un séducteur hué, reconnu, contraint de se jeter à la Seine chez Rétif, une fille entretenue qui joue à la dévote reconnue et lapidée chez Nougaret ("canonisée à coups de pierres"), un mari dénoncé par le curé comme responsable de la mort de sa femme sauvé *in extremis* de la lapidation chez Diderot, une marâtre qui force sa fille à prendre le voile lapidée elle aussi chez Lesuire, une fille qui scandalise une procession, saluée "d'une grêle de pierres" chez Fougaret de Monbron. C'est plutôt la populace que le peuple qui se manifeste, et pour exercer une justice généralement contestée, cela respire plutôt la peur de la rue dans ce qu'elle recèle de violence populaire.

5. J'ai gardé pour la fin certaines questions importantes auxquelles je ne répondrai que de façon cursive. Qu'est-ce qui explique la résistance d'un topos (car il est parfois impressionnant de retrouver le même motif à peu près intact, à 60 ou 80 années de distance)? Sans doute, on peut dire que l'auberge restera un lieu de rencontre tant qu'on aura besoin de changer de chevaux, que les planches sauveront les naufragés de romans tant qu'il n'y aura pas de bouées; le poids de la réalité de référence n'est pas à négliger et j'ai rappelé que, si le naufrage est un topos, il n'en est pas moins vrai que la navigation est — les historiens nous le confirment — une aventure hasardeuse. Il faut ensuite penser à la commodité narrative que représentent certains clichés articulés autour d'objets : longtemps encore des branches providentielles arrêteront dans leur chute les héros que l'auteur a décidé de ne pas sacrifier, longtemps encore de minces cloisons permettront aux narrateurs de savoir, d'entendre ce qu'ils n'auraient sinon jamais entendu, jamais su et qui leur est pourtant nécessaire pour continuer dans leur rôle de narrateur. Mais, à propos de ce dernier exemple, je dois dire que j'ai voulu montrer que le topos de "voir sans être vu" était dans un rapport d'analogie avec un fantasme primaire bien connu des psychanalistes, celui de la "scène primitive". Et je reste persuadé qu'un grand nombre de topoï parmi ceux auxquels j'ai eu affaire, doivent leur structure et leur résistance au fait qu'ils correspondent à des figures profondes et stables de l'imaginaire humain, à des fantasmes communs. Il est intéressant par exemple de lire la topique de l'"horreur", le paysage topique de l'"horreur", à la lumière de certaines analyses de M. Klein concernant le monde terrifiant de la petite enfance et de ses "bons" et "mauvais" objets.

Dernière question : pourquoi enfin y a-t-il tant de clichés repérables autour et avec les décors et les choses? Certes, les objets, dans les romans,

crystallisent aussi bien les rapports de l'homme et du monde que les rapports des hommes entre eux — d'où leur importance. Mais il faut songer aussi au fait qu'on n'y faisait pas beaucoup attention. Je veux dire que les contemporains qui théorisaient sur le roman, en faisaient la critique, ne se souciaient guère des décors et des choses en général. C'est une sorte de point-aveugle du roman à l'époque, soucieuse de "naturel", de morale, de légitimation du genre, mais sans doute peu préoccupée par la fonction des objets. Cette naïveté, préservée dans cette zone du discours romanesque, lui permet d'échapper le plus souvent (j'ai signalé quelques exceptions) à ce que Paulhan nommera bien plus tard la "terreur", la peur du cliché, je dirai pour finir : heureusement.

Henri Lafon

Université de Valenciennes