

« Rhétorique et pouvoir au miroir du récit », *Lieux littéraires : la revue*, n° 3, juin 2001, « Écritures du pouvoir et pouvoir de la littérature », pp. 281-298.

Rhétorique et pouvoir au miroir du récit

Corinne SAMINADAYAR-PERRIN

« Cet objet en quoi s'inscrit le pouvoir, de toute éternité humaine, c'est le langage. »

R. Barthes¹.

Confrontations

Exercer un véritable pouvoir spirituel doué d'une authentique puissance d'action sur le réel : ainsi se définit, chez maints auteurs du XIX^e siècle, la haute mission de l'Écrivain face à toutes les formes d'autorité politique et temporelle qui gèrent le présent. La parole littéraire, visionnaire ou du moins éclairée, tirerait donc son pouvoir de la transcendance qui la fonde et l'appelle à infléchir concrètement le devenir historique. Une telle affirmation repose sur une impavide bonne conscience rhétorique, que le traumatisme de 1848 fissure irrémédiablement : le discours littéraire justifierait son autorité par son origine éminente, indépendamment de la forme qu'il revêt ; or la parole, si elle se veut puissance pragmatique, ne peut guère asseoir son efficacité que sur une éloquence consacrée, et par là même suspecte d'être contaminée par la rhétorique du pouvoir.

¹ Roland Barthes, *Leçon*, éditions du Seuil, 1978, p. 12.

Ce paradoxe constitutif s'impose irrésistiblement lorsque l'écrivain cherche à représenter, sous une forme narrative, l'affrontement entre l'autorité politique et le pouvoir « autre », apanage de la parole littéraire. Il s'agit alors de mettre en scène un imaginaire *des* pouvoirs : face au pouvoir en place et à son discours, s'imposerait la puissance d'une parole réfractaire, projection diégétique du rôle de l'Écrivain dans la société. Reste qu'une telle structure narrative fait inévitablement surgir une question fondamentale : si la parole inspirée prétend incarner le seul pouvoir fondamental du Verbe, comment peut-elle, dans le texte, marquer efficacement cette essentielle différence qui fonde sa valeur ? Si, pour les Mages romantiques, la plume est un sceptre, la littérature peut-elle éviter d'emprunter ses armes à la rhétorique du Pouvoir, et de recourir aux mêmes techniques d'assujettissement par le discours ?

Cette tension aporétique s'affirme avec évidence dans la période 1871-1877 — période politiquement trouble, où l'art oratoire que Quinet qualifie de « réactionnaire » (le mot y remplace la chose) maçonne une fausse République réduite à une pure (impure ?) forme rhétorique². Temps de l'imposture du discours, conçu comme ruse du pouvoir ; temps aussi où la parole de l'opposition ne peut passer que par la littérature — puisque la presse reste, comme sous le Second Empire, soumise à la censure que dénonce Julien Lemer dans sa préface aux *Enfants du peuple* (1879), recueil d'articles de Vallès dont la publication, symptomatiquement, était prévue en 1869. Temps enfin où l'écrivain se voit sommé de prendre position face à une situation politique instable, ouverte, mal résolue, qui instaure une rupture douteuse³ après le long silence imposé par Napoléon le Petit et le choc

² Sur cette question, voir Laurence Richer, « Elle a survécu à tous les régimes [...] », *Écriture/Parole/Discours : littérature et rhétorique au XIX^e siècle*, Pinter, 1997, p. 77-88.

³ C'est pourquoi la représentation du pouvoir dans *Son Excellence Eugène Rougon* n'a pas seulement valeur historique ; il y a, d'un régime à l'autre, une singulière continuité que voile mal l'écran du discours républicain : « En 1875, le pouvoir appartient encore à un ancien maréchal de Napoléon III, et aux mêmes castes qui ont porté et soutenu l'Empire — seuls les porte-parole ont changé —, et [...] aux yeux de Zola, la vitupération de l'ancien régime n'a pas encore épuisé ses vertus d'avertissement. » (Henri Mitterand, *Le Regard et le signe*, PUF-Écriture, 1987, p. 194).

— l'autre traumatisme — de la Commune. Malaise rhétorique, entre-deux, exigence pragmatique confrontée à l'essentielle suspicion caractéristique de la modernité : voilà ce que donne à lire, dans cette période, la représentation du pouvoir.

Sémiotique du pouvoir

Mettre en récit l'imaginaire du pouvoir : tel est précisément le projet de Zola dans *Son Excellence Eugène Rougon*, ambition proclamée dès l'ébauche : « Étudier l'ambition dans un homme. L'amour du pouvoir pour le pouvoir lui-même, pour la domination.⁴ » Précisons d'emblée la visée immédiate, pragmatique, du romancier ; il s'agit de représenter non pas une réalité du pouvoir spécifique au Second Empire, mais bien le fonctionnement général de toute autorité politique — c'est pourquoi, d'ailleurs, Zola s'appuie sur sa connaissance directe des mécanismes de la vie parlementaire en 1871-75, dont la routine voire les acteurs ont peu changé d'un régime à l'autre.

La littérature dessine alors l'espace de vérité où se révèlent le fonctionnement terroriste et la vacuité essentielle d'une rhétorique d'autorité. Car le pouvoir politique est avant tout délayage oratoire d'un seul principe, comme en témoigne une scène exemplaire : « Au Ministère de l'Intérieur, Rougon était dans son cabinet, très occupé à rédiger une circulaire confidentielle que les préfets devaient recevoir le lendemain. Il s'arrêtait, soufflait, écrasait la plume sur le papier. / "Jules, donnez-moi donc un synonyme à autorité, dit-il. C'est bête, cette langue !... je mets autorité à toutes les lignes. / — Mais pouvoir, gouvernement, empire", répondit le jeune homme en souriant » (p. 216). Passer de l'écrasement brutal aux sourires de la rhétorique : la politique est affaire de langage, dont l'efficacité repose non sur la signification mais sur l'effet ; c'est pourquoi, dans *Son Excellence Eugène Rougon*, l'action proprement dite se disloque et se dissout en interminables entretiens, en situations de parole qui constituent (au sens propre) l'exercice du pouvoir.

Cette rhétorique spécifique repose sur un fonctionnement

⁴ *Son Excellence Eugène Rougon* (désormais SEER), Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, préfacée et annotée par Henri Mitterand, 1961, p. 1495. Toutes les références à cette œuvre renverront désormais à cette édition.

verbal particulier : l'impact du discours se trouve déplacé du contenu proprement dit à la mise en scène qui en assure l'efficacité. Zola s'intéresse ainsi à « l'ensemble des manifestations par lesquelles le pouvoir entend signifier son existence et sa prééminence, se donner pour un fait et un bienfait de nature »⁵ ; l'éloquence du pouvoir est affaire non de persuasion mais de dispositifs, de places, de positions respectives — ce que comprennent fort bien les bourgeois d'Arcis chez Balzac ; ceux-ci préparent une réunion électorale non en éaufinant un discours programmatique, mais en transformant l'espace de la conversation mondaine (le salon) en espace de la parole d'autorité : « [Mme Marion] ordonna de disposer les chaises sur quatre rangs de profondeur, entre chacun desquels elle fit laisser un passage d'environ trois pieds. Chaque rangée présenta bientôt un front de dix chaises d'espèces diverses. Une ligne de chaises s'étendit le long des fenêtres et de la porte vitrée. À l'autre bout du salon, en face des quarante chaises, Mme Marion plaça trois fauteuils derrière la table à thé qui fut recouverte d'un tapis vert, sur lequel elle mit une sonnette » (*Le Député d'Arcis*, p. 716⁶). Cette organisation spatiale favorise une mise en scène de la parole qui tient de la comédie et de la cérémonie — peut-être la meilleure définition du politique : « Pigoult s'élança vers la table à thé, s'y tint debout, les doigts légèrement appuyés sur le bord, et fit preuve d'audace, en parlant sans gêne, à peu près comme parle l'illustre M. Thiers » (p. 734).

Si audivisses bestiam mugientem... La valeur éminente accordée à l'*actio* dans la rhétorique classique se pervertit en pure fascination pour le spectacle oratoire que donne le Pouvoir. « [Clorinde] racontait qu'elle aurait adoré jouer la comédie. [...] "Monsieur Rougon, voulez-vous que je vous fasse, lorsque vous parlez à la Chambre ?" Elle se gonfla, se rengorgea, en soufflant, en lançant les poings en avant » (*Son Excellence Eugène Rougon*, p. 66)⁷. À la limite, on peut même ne

⁵ Henri Mitterand, *Op. cit.*, p. 204.

⁶ Toutes les références au *Député d'Arcis* renvoient à l'édition Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, *La Comédie humaine*, tome VIII, 1977.

⁷ On songe aux fausses prouesses rhétoriques que Vallès dénonce chez Gambetta, champion de la parade politique, athlète de la parole vide et sonore : « Superbe à voir aussi, tirant sa coupe d'un geste large dans le flot gras de ses périodes, et secouant sa crinière, et haussant sa poitrine comme un nageur qui se débat dans la tempête. [...] Il n'était qu'un gymnaste de forte

rien dire ; face aux mugissements de Rougon, son collègue Delestang a pour principale éloquence le silence : « Delestang hocha la tête, ne trouvant rien à dire. Il avait une tête magnifique. [...] Son crâne nu agrandissait démesurément son front. Sa face rosée, un peu carrée, sans un poil de barbe, rappelait ces faces correctes et pensives que les peintres d'imagination aiment à prêter aux grands hommes politiques » (p. 34). Dans *Le Député d'Arcis*, l'orateur le plus minable de l'assemblée, président de séance dévolu aux formules consacrées et creuses, s'appelle justement... Beauvisage !

S'imposer par (et non malgré) le cynisme du non-sens : tel est le fonctionnement ordinaire de la rhétorique du Pouvoir, que Zola met en scène par la stratégie éprouvée de la disjonction révélatrice. Alors que tout le récit n'est que tissu d'intrigues où triomphent la corruption et le népotisme, Eugène Rougon n'hésite pas à tenir à la jolie Mme Bouchard, venue le séduire, un discours éminemment moral : « Ce fut un sermon en forme, avec de très belles paroles [...] Sans la vertu, un gouvernement lui semblait impossible. Et il termina en mettant ses adversaires au défi de trouver dans son administration un seul acte de népotisme, une seule faveur due à l'intrigue » (p. 231). L'usage du style indirect libre, qui enfile impavide (et en accéléré) les clichés les plus éculés, tout en soulignant lourdement le plan très convenu de la tirade, accentue la dimension farcesque de la situation — d'autant plus burlesque que l'angélique Rougon, qui exige que les romanciers plongent dans le remords les femmes adultères (p. 245), n'hésite pas à se jeter sur la belle Clorinde immédiatement après son édifiante leçon de morale !

Inconcevable naïveté donc que de lire le discours du pouvoir comme acte de langage : il s'agit plutôt de l'accompagnement sonore (musical) d'un dispositif terroriste fondé sur les rituels, la dimension cérémonielle, bref l'impérialité du signe. C'est pourquoi la meilleure performance oratoire se réalise souvent dans un au-delà de la parole, en un système qui fonde son autorité non sur le pouvoir idéologique de l'objet représenté, mais sur le mode même de la représentation ;

encolure et pectoraux d'Hercule qui se disloquait et s'échevelait dans le verre d'eau sucrée de la tribune. » (« Gambetta », *Le Réveil*, 8 janvier 1883, éditions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, préfacée et annotée par Roger Bellet, II, p. 861 ; toutes les références à Vallès renverront désormais à cette édition).

ainsi, le baptême du Prince Impérial offre au public fasciné un « vieux tableau, pareil à ceux du Louvre, cuit par l'âge, empourpré et doré » (p. 102), et Napoléon III fait d'une chasse à courre dans ses domaines « un sujet de tableau ancien, une chasse sous Louis XV, ressuscitée dans l'air blond » (p. 179). L'essentiel n'est pas l'éloquence, mais l'appareil idéologique et institutionnel qui l'ençâsse : le Second Empire inscrit dans le réel une sémiotique du pouvoir qui le légitime et le sanctifie ; rien ne sert de répliquer au discours qui accompagne ces mises en scène, puisqu'il a valeur au mieux de faire-valoir — le plus souvent d'écran. Le pouvoir relève d'un système sémiotique dont l'efficacité s'appuie sur une combinatoire, et non sur un quelconque rapport au réel ou à la vérité.

Dissections, disjonctions

Représenter le discours du pouvoir revient à dévoiler par la mise en récit son fonctionnement pervers et médusant : mais comment inscrire dans la fiction la puissance que revendique la littérature face à ce détournement des pouvoirs du Verbe ? Force est de constater que la diégèse d'un roman comme *Son Excellence Eugène Rougon* ne propose guère d'alternative : ni écrivain engagé, ni journaliste combattant pour se dresser face au discours terroriste des institutions politiques. Il est vrai que l'argument réaliste justifie ce silence. La grande éloquence des rhéteurs de 1848 est définitivement morte, comme en témoigne la nouvelle organisation de l'espace parlementaire (si l'on peut dire) : « Le nouveau Corps législatif n'aurait pas de tribune (donc pas de discours, pas d'éloquence, pas de critique, pas d'appel aux grands principes), on y parlerait de sa place, en termes de technique, comme dans un conseil d'administration⁸ ». La presse est dûment muselée, voire décapitée : « Il faudrait leur couper le cou à tous ! », tempêta Rougon, qui significativement refuse l'entrée de son cabinet, cercle du pouvoir, au directeur de journal qu'il a convoqué. L'entrevue qui finit par avoir lieu ne donne d'ailleurs pas une haute idée de la liberté de parole des journalistes. Faute de pouvoir ne fût-ce qu'achever une phrase (Si Son Excellence daignait m'expliquer, je ne comprends pas bien pourquoi... Je jure à Son

⁸ Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, éditions Flammarion, 1979, p. 158.

Excellence... Je suis désespéré que Son Excellence ait pu supposer un instant..., p. 244), le directeur se coupe lui-même non la tête, mais la langue, et s'anéantit en tant que locuteur en adoptant une attitude purement psittaciste : « Alors, [il] cria avec Rougon ». Quant aux romanciers, le pouvoir impérial les condamne sans appel au silence, pour leur immoralité et leur « style lubrique » (p. 114) qui s'ajoute à un penchant coupable pour « les théories subversives, les monstruosité antisociales », lesquelles tantôt forment la matière de romans à thèse, tantôt sont diffusées par les ouvrages de vulgarisation comme *Les Veillées du Bonhomme Jacques* (p. 284-285).

Le discours explicite du roman dénonce donc clairement l'hostilité efficace qu'exercent les êtres de pouvoir contre le Verbe littéraire. Au premier degré, on pourrait voir là l'indice d'une incompatibilité radicale entre le Pouvoir comme dispositif terroriste et la littérature : Rougon se fait ainsi un principe de ne lire jamais de romans (p. 284), et Clorinde, son double et sa rivale, partage son aversion quasiment physique : « Elle tenait, d'ailleurs, les livres en horreur. Dès qu'elle s'entêtait à lire, elle devait se mettre au lit, avec des crises de nerfs. Elle ne comprenait pas ce qu'elle lisait » (p. 114). Significativement, Zola marque dans l'espace même de l'action politique l'incongruité de la littérature ; à l'écart de la parade rhétorique du Corps législatif, la bibliothèque présente la solitude muette d'une nécropole : « La bibliothèque était vide. Les livres dormaient dans leurs casiers de chêne ; toutes nues, les deux grandes tables étalaient la sévérité de leurs tapis verts ; aux bras des fauteuils, rangés en bon ordre, les pupitres mécaniques se repliaient, gris d'une légère poussière. [...] M. La Rouquette dit tout haut, en faisant claquer la porte : "Il n'y a jamais personne, là-dedans !" » (p. 356).

Mais cette opposition apparemment irréductible, et somme toute rassurante (la littérature, victime des abus du pouvoir, garderait son innocence), n'est guère que l'écran verbal qui voile, et révèle, une affinité beaucoup plus inquiétante qui fait du pouvoir une sorte d'envers de la littérature, et du roman une interrogation sur les pouvoirs de la fiction⁹. On connaît la célèbre formule de Paul Alexis,

⁹ Tout ce développement s'appuie sur l'excellent article de R. Lethbridge, « Zola et la fiction du pouvoir : *Son Excellence Eugène Rougon* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 72, 1998, p. 291-304.

qui affirme que Rougon fut pour Zola « le rêve de ce qu'il eût été s'il eût appliqué son ambition à la politique »¹⁰ ; et de fait, le méticuleux Rougon avec ses dossiers comme l'imaginative Clorinde, reine de l'intrigue, figurent dans le roman les deux faces complémentaires du romancier naturaliste. Si, en matière politique, le Pouvoir est d'abord maîtrise symbolique, puissance sémiotique, alors il est naturel (mais perturbant) qu'y réussissent avant tout les "professionnels de la fiction" — si Rougon ou Clorinde ne lisent pas de romans, c'est sans doute parce qu'ils en font, l'Histoire elle-même n'étant que la fiction qui peut revendiquer l'appui du Pouvoir.

La littérature comme le régime politique de la Parole participent ainsi des *mêmes* pouvoirs de la fiction — ce qui explique pourquoi, au-delà des impératifs du réalisme, le contre-discours de l'écrivain relève de l'irreprésentable. À ce malaise premier s'ajoute une interrogation sur le rapport du discours au sens : si la rhétorique du pouvoir tire son efficacité de la désertion de la vérité qu'elle suppose, si elle n'est efficace que par la vacuité du sens, alors le Poète ne peut rien lui objecter. C'est ce qu'explique le Docteur-Noir à Stello : « Hélas, dit Stello, à quelle odieuse et continuelle résistance le Pouvoir condamne le Poète ! Ce Pouvoir ne peut-il pas se ranger lui-même à la vérité ? / — Il ne le peut, vous dis-je ! [...] Et nos trois exemples politiques ne prouvent point que le Pouvoir ait tort d'agir ainsi, mais seulement que son essence est contraire à la vôtre et qu'il ne peut faire autrement que de chercher à détruire ce qui le gêne. »¹¹

Il est révélateur que les trois *exempla* sur lesquels s'appuie la démonstration confirment cette fatale aphasie. Ainsi, l'événement révolutionnaire se définit essentiellement comme performance rhétorique : la Parole est en elle-même Pouvoir (« [Robespierre] avait frappé d'un discours puissant ses ennemis de la Convention », p. 776), et les convulsions thermidorienne se cristallisent en affrontements verbaux : « La Dispute foudroyante hurla encore tout le jour dans le Palais qu'elle faisait trembler. Quand un cri, quand un mot s'envolait au-dehors, il bouleversait Paris, et tout changeait de face » (p. 777). À cette rhétorique de la violence politique, Vigny oppose la figure

¹⁰ Paul Alexis, *Emile Zola. Notes d'un ami*, Charpentier, Paris, 1882, p. 105.

¹¹ Vigny, *Stello*, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1948, p. 794 (toutes les références à cette œuvre renverront désormais à cette édition).

héroïsée du poète André Chénier ; on pourrait donc légitimement s'attendre à ce que le héros martyr prenne la parole dans l'espace du texte, pour donner voix à la Vérité dont la littérature est le sanctuaire. Or, il n'en est rien : le récit évite sans cesse le face-à-face Robespierre-Chénier (c'est Joseph, le frère du poète, qui affronte le « tyran », et en lui retournant ses propres paroles) ; de plus, l'œuvre de Chénier, si elle prend place dans l'œuvre sous forme épigraphique (des vers inscrits sur une chaise) ou en manière d'esquisse (articles en projet), n'est jamais explicitement citée. La parole autre, salvatrice, du poète reste exilée hors du récit, hors frontière qui ne peut figurer dans la page que sur le mode de la désignation. De manière significative, Vigny évite d'exploiter les "lieux rhétoriques" traditionnellement dévolus au déploiement de l'éloquence. Emprisonné pour avoir fait entendre une parole de liberté et de justice, le poète ne s'exprime dans l'œuvre que sur le mode du cri, de la citation émiétée, de la médiation sous toutes ses formes : « Puisque vous connaissez ces misérables qui nous déciment, citoyen, vous pouvez leur répéter de ma part tout ce qui m'a fait arrêter et conduire ici, tout ce que j'ai dit dans le *Journal de Paris*, et ce que j'ai crié aux oreilles de ces sbires déguenillés qui venaient arrêter mon ami chez lui. Vous pouvez leur dire ce que j'ai écrit là, là... [...] Il tira [...] un papier de sa poche, et le montra en frappant dessus » (p. 731). Stratégie d'éviction donc, qui va jusqu'à ne pas citer les *ultima verba* du poète sur l'échafaud (site rhétorique éminent, pourtant...) !

Cette impossibilité de représenter dans le texte même les pouvoirs de la littérature renvoie à un malaise profond : « La plasticité du langage politique le rend fascinant pour les écrivains. Il est à la fois l'image même de la littérature et de sa capacité à faire croire à l'existence des choses à travers les mots, et l'envers de la littérature pour qui les mots sont l'être même »¹². En ce sens, tout face-à-face risquerait de révéler, au-delà de la structure d'opposition, une déroutante symétrie — comme la littérature, la rhétorique du pouvoir est puissance de représentation, et, au sens le plus fort du terme, de fiction. C'est pourquoi la seule manière authentiquement efficace

¹² Paule Petitier, *Littérature et idées politiques au XIX^e siècle*, Nathan, 1996, p. 120.

d'affirmer une différence de valeur essentielle consiste non à figurer les pouvoirs de la littérature, mais à les mettre en œuvre comme puissance de destruction. Face au silence du Poète, Vigny se garde bien de reproduire la rhétorique révolutionnaire : il en présente les coulisses. Robespierre, déambulant en robe de chambre, teste par oral son prochain discours à la Convention — si bien que les « mots sublimes » qu'il entend y enchâsser, loin de valoir comme signes de l'enthousiasme révolutionnaire, apparaissent comme autant d'incongruités voyantes, basse pacotille rhétorique sortie de l'atelier du *politicus fabricator*. Quant à Saint-Just, qui prétend avoir part aux pouvoirs de la Littérature, Vigny le représente en pleine furie d'auto-citation — disloquant son propre discours en poudroïement de maximes tape-à-l'œil réchampiées des Anciens, ce que souligne la typographie : « Je sens bien que j'étais Poète, moi, quand j'ai dit : "*Les grands hommes ne meurent pas dans leur lit. — Et — Les circonstances ne sont difficiles que pour ceux qui reculent devant le tombeau. — Et — Je méprise la poussière qui me compose, et qui vous parle. — Et — La société n'est pas l'ouvrage de l'homme. — Et — Le bien même est souvent un moyen d'intrigue ; soyons ingrats si nous voulons sauver la patrie.*" » (p. 762).

Au renversement de perspective (montrer les coulisses de l'éloquence politique) s'ajoute la subversion de l'acte même de représentation — procédé des plus efficaces face à une rhétorique qui s'affiche elle-même comme spectacle. De la scène où parade en sa gloire la rhétorique du Pouvoir, la littérature offre un reflet grimaçant. La parole politique, on l'a vu, assure son emprise par un véritable terrorisme du signe, où le discours proprement dit ne fonctionne jamais comme production de sens : le récit va donc disqualifier ce dispositif par une représentation dégradée. Ainsi, dans *L'Éducation sentimentale*, la suspicion et la dérision frappent toutes les enceintes sacrées de la rhétorique politique, par la parodie qu'en offre le Club de l'Intelligence ; chez Balzac, le salon des Giguët, réplique au petit pied de l'espace parlementaire, transforme les rites de l'éloquence politique en bouffonnerie pleine de gravité. Inversement, le discours du Pouvoir, dès qu'il sort de ses espaces consacrés, est victime de toutes sortes de dysfonctionnements hautement significatifs ; Eugène Rougon, invité à inaugurer une ligne de chemin de fer en pleine

campagne, s'inquiète de devoir parler dans un cadre peu propice (p. 258), aussi peu adéquat aux effets de rhétorique que celui des Comices agricoles où Lieuvain (nom symbolique) déploie (tente de déployer) son éloquence boîteuse. Zola fait d'ailleurs de toute la séquence une réécriture de Flaubert¹³, reprenant le tissu de métaphores incohérentes ([Le prince] nous a pris par la main, et nous conduit pas à pas vers le port, au milieu des écueils) et la dissolution du discours en poudroïement de signes (« Par moments, sa voix se perdait dans le plein air. Alors, on ne voyait plus que ses gestes, un mouvement régulier de son bras droit ; et le millier de curieux étagés sur le coteau, s'intéressaient aux broderies de sa manche dont l'or luisait dans un coup de soleil »)¹⁴.

La dissection est une vengeance, écrit Flaubert. De fait, rien de plus dérisoire que cette éloquence soit inaudible¹⁵, soit désopilante, dont le mendiant de Villiers de L'Isle-Adam, dans *Vox Populi*, offre une parodie clownesque : par son extraordinaire longévité, par sa mélodie obstinée et toujours recommencée, il dénonce les parentés profondes qui, au-delà des oppositions politiques de surface, constituent en un discours unique l'éloquence du Pouvoir. Si la rhétorique politique se veut, par définition, une pragmatique, le résultat obtenu peut s'avérer paradoxal ; l'apprenti-candidat à la députation d'Arcis réussit à endormir littéralement ses auditeurs par

¹³ En 1875, Zola venait justement de publier sa grande étude consacrée à Flaubert dans *Le Messager de l'Europe* — pour maintes raisons, on pourrait dire que SEER est le plus « flaubertien » des romans zoliens.

¹⁴ Le clin d'œil à Flaubert est clair ; Lieuvain, lui aussi, tresse des images de "tartinier" politique au mépris de toute cohérence : « Ce roi bien-aimé [...] qui dirige à la fois d'une main si ferme et si sage le char de l'État parmi les périls incessants d'une mer orageuse ». Quant au nombreux public venu assister à la performance oratoire, il doit se contenter d'une gestuelle muette, parodie cruelle de la grande *actio* rhétorique : « La place jusqu'aux maisons était comble de monde. On y voyait des gens accoudés à toutes les fenêtres, d'autres debout sur toutes les portes. Malgré le silence, la voix de Lieuvain se perdait dans l'air. » (*Madame Bovary*, édition GF, 1986, p. 208 et p. 213).

¹⁵ Les journalistes chargés des comptes rendus des Chambres, sous la Monarchie de Juillet, utilisent sans pitié ce moyen économique d'assassiner un homme politique : « M. Gabillot monte à la tribune et prononce un discours que l'éloignement, — la faiblesse de l'organe, — le son de sa voix, — l'accent méridional ou alsacien de l'orateur, — ou — que le bruit de la Chambre — nous empêchent d'entendre. » (Balzac, *Monographie de la presse parisienne*, Arléa, 1998, p. 44).

la puissance envoûtante de son Verbe : « À trois heures, Simon Giguët expliquait encore le progrès, et quelques-uns des candidats faisaient entendre des ronflements réguliers qui dénotaient un profond sommeil. Le malicieux Achille Pigoult avait engagé tout le monde à religieusement écouter l'orateur qui se noyait dans ses phrases et périphrases » (p. 741).

L'invention d'un autre discours

De la dissection comme vengeance : soit, mais la tactique n'est pas exempte d'ambiguïtés. Car les mêmes récits qui ironisent sur les faiblesses de la rhétorique du Pouvoir sanctionnent en même temps son efficacité : après tout, la réunion électorale de Simon Giguët est un plein succès dont s'inquiètent ses adversaires ; quant à Eugène Rougon, qui pratique la formule réversible (« Un parlement qui se tait est un parlement qui travaille » devient, après le "tournant libéral" du Second Empire, « Un parlement qui discute est un parlement qui travaille »), il assoit sur cet imperturbable cynisme rhétorique un pouvoir durable. Pire : le discours de l'opposition, lorsqu'il figure dans le récit, n'a aucune portée. Si lourde, filandreuse et plâtreuse qu'elle soit, l'éloquence de Rougon réduit toute parole autre au silence et au non-sens, pour finalement lui voler son discours : tel est le sens de la dernière scène du roman, où le député républicain voit son argumentation neutralisée par la puissance d'absorption et de récupération propre à la rhétorique du pouvoir. La harangue de Gwynplaine à la Chambre des Lords, dans *L'homme qui rit*, a valeur exemplaire ; si Gwynplaine porte en lui une parole de vérité venue d'ailleurs et introduite indûment dans l'espace politique (il vient « du gouffre », et son exorde commence par « Je suis celui qui vient des profondeurs »), l'incongruité de cette intrusion rhétorique est impitoyablement sanctionnée quand le Pouvoir réel la renvoie au néant — non par une quelconque réponse, mais par le rire, brutale puissance d'assassinat. Le propre de la rhétorique du Pouvoir est de créer autour d'elle soit un cercle d'aphasie, soit un espace de détournement et de corruption (cette puissance corruptrice du pouvoir est l'une des grandes obsessions du siècle) : le discours ne pourra pas faire l'économie d'une révolution.

Aporie irréductible : l'essentielle dignité que revendique le

discours de la littérature, face au totalitarisme rhétorique du Pouvoir politique, tient à sa valeur de vérité. D'où l'utopie hugolienne d'une parole autre : « La parole sociale est implicitement décrite comme lacunaire : elle ne peut gérer que des rapports de pouvoir entre les individus et elle substitue la force au vrai. À ce régime social de la parole, le jeune Hugo oppose une parole que l'on pourrait qualifier de "naturelle", dans la mesure où elle révèle l'être de son énonciateur en-deçà de tout masque social, en dehors de toute stratégie visant à assurer un pouvoir sur l'autre. »¹⁶ Or, cette parole de vérité, qui prend son origine dans la nature, tire sa légitimité non pas de son contenu (sa valeur argumentative ou pragmatique), mais de son énonciation même ; par définition, elle ne peut entrer dans le cercle qui la confronterait avec le discours du Pouvoir : « Il s'agit d'opposer une conception de la poésie dénoncée comme une pratique historique et politique disqualifiée, et dont l'instrument est la rhétorique la plus classique, à une poésie authentique fondée sur la naturalité »¹⁷. D'où un jeu de déplacement reposant sur la disjonction, dont *Les Misérables* offrent un exemple éclairant. Dans le livre « Le 5 juin 1832 » (la date ne peut manquer de rappeler un autre mois de juin...), au cœur d'une réflexion sur l'émeute et la Révolution, l'écrivain enchâsse une analyse sur la puissance du Poète face au Pouvoir politique : « Chaque époque de l'histoire apporte avec elle la protestation qui lui est possible. Sous les Césars, il n'y avait pas d'insurrection, mais il y avait Juvénal. / *Le Facit indignatio* remplace les Gracques. / Sous les Césars il y a l'exilé de Syène ; il y a aussi l'homme des *Annales*. »¹⁸ Mais cette parole authentique a besoin, pour se déployer, d'un autre espace : seule la construction d'un site d'énonciation prophétique, aux portes du tombeau, confère au discours d'Enjolras sur la barricade sa puissance de vérité¹⁹. Le pouvoir de la littérature ne se peut affirmer sur le

¹⁶ Ludmila Wurtz, « Le dialogue amoureux dans la poésie lyrique de Victor Hugo avant l'exil », *Écriture / Parole / Discours : littérature et rhétorique au XIX^e siècle*, Alain Vaillant (dir.), éditions Printer, 1997, p. 201.

¹⁷ Pierre Laforgue, « Rhétorique et politique chez Hugo », *Écriture / Parole / Discours : littérature et rhétorique au XIX^e siècle*, p. 69.

¹⁸ *Les Misérables*, IV^e partie, livre X, chapitre II.

¹⁹ Sur cette question de la rhétorique prophétique comme effet d'énonciation, voir notre communication au colloque de Grenoble *Utopie, pamphlet, manifeste* (novembre 1997), à paraître aux éditions de l'Harmattan, 2001.

lecteur qu'en niant toute efficacité pragmatique dans le dispositif narratif.

Si la parole prophétique ou ufopique peut ainsi trouver à s'inscrire dans le récit, c'est par la mise en scène de sa fondamentale altérité : le face-à-face dialogique reste impossible, la Vérité n'a rien à répondre, au sens propre, à la parole du Pouvoir. Un roman comme *Quatre-vingt treize* évite les effets de clivage en déployant tout le récit sur le terrain du politique, avec une grande virtuosité dans le pastiche : « Prononcé par Gauvain, Cimourdain et Lanthenac ou par Danton, Marat et Robespierre, le discours garde le même objet : il rend compte d'informations historiques et met en discussion des thèses politiques »²⁰. À la technique narrative pulvérisant le récit en un véritable poudroisement de micro-séquences répond d'autre part le refus de représenter la Convention — Himalaya oratoire pourtant, point culminant de l'éloquence révolutionnaire — comme champ d'affrontement rhétorique : la mise en scène des « mots sublimes » reproduit, à plus grande échelle, la « querelle de tonnerres » de Robespierre, Danton et Marat, corps-à-corps violent où la parole devient coup. Face à ce régime polémique du discours dans l'arène du Pouvoir comme praxis, la parole de Vérité que profère Gauvain s'inscrit dans la séquence prophétique de la prison-tombeau, hors de toute visée pragmatique dans la diégèse — et non, déplacement riche de sens, dans la rhétorique de l'échafaud que Hugo élude magistralement.

Le silence du Christ face à Pilate, procureur de Judée : tel semble donc être le seul mode rhétorique de la vérité face à la parole du Pouvoir. Ainsi, dans *Cinq-Mars*, le peuple s'attaque à l'oppression politique de Richelieu en accablant d'un silence méprisant la première représentation de sa tragédie *Mirame*. Sur le mode autre du sublime brut, le mot de Cambronne, jeté « au passé au nom de la Révolution » (*Les Misérables*, p. 357), tire son pouvoir de son irréductible marginalité, qui le place délibérément hors d'un territoire rhétorique pourtant balisé par le lieu commun du type "Dernières paroles de

²⁰ Guy Rosa, « Quatre-vingt-treize, ou la critique du roman historique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars-juin 1975, p. 333.

Decius Mus²¹ — d'où l'importance de son inscription (en toutes lettres, véritable épigraphie du scandale) dans le texte littéraire. Et, dans *Quatre-vingt treize*, les harangues vendéennes — de Lantenac à Halmalo ou à Gauvain, de l'Imânus aux Bleus — n'appellent pas d'autre réponse que le silence ou le mot sublime. La République s'inscrit dans le texte non comme discours, mais comme vision : cette opposition est essentielle dans le contexte politique des années 1872-74, où, après le traumatisme de la Commune et l'établissement d'une république outrageusement postiche, un récit centré sur les *bella plus quam civilia* de 93 prend valeur immédiatement pragmatique. C'est pourquoi le récit hugolien multiplie les substituts à la parole comme instrument de pouvoir. La solution radicale consiste à remplacer le discours, en ses lieux consacrés, par d'autres dispositifs d'échange non verbaux ; les armées de Lantenac et de Gauvain, face à face, se placent d'emblée hors-rhétorique, au mépris de tous les *topoi* que suggère ce type de situation dans le récit historique : « À travers le silence de la nuit tombante, un son de trompe se fit entendre. Ce son de trompe venait du haut de la tour. À ce son de trompe répondit un coup de clairon qui venait d'en bas »²².

Trompe contre clairon : à cette opposition à la fois référentielle et poétique (les connotations des deux termes ne sont pas innocentes) correspond le duel des affiches, en très grand nombre dans le roman. Rien de plus significatif qu'un tel choix, plus proche du cri que de la performance rhétorique : « Le "coup de gueule" reste l'archétype de toute écriture insurrectionnelle. Coup de gueule répété en cent exemplaires sur les murs de la ville, c'est l'affiche révolutionnaire [qui] s'affirme comme le langage le plus "propre", le plus viscéral et le plus spontané du mouvement populaire.²³ » Préférer l'affiche au discours permet d'éviter les ambiguïtés du discours républicain, et la question de sa légitimité (on sait quelles interrogations a suscitées la figure éminemment rhétorique de Mirabeau, chez Lamartine,

²¹ Pour une très académique et drolatique actualisation de cet exercice de rhétorique scolaire, voir France (A.), *Le Livre de mon ami* (le chapitre s'intitule justement « Les dernières paroles de Decius Mus »).

²² Victor Hugo, *Quatre-vingt-treize*, édition GF, 1965, p. 244. Toutes les références à cette œuvre renverront désormais à cette édition.

²³ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, Hachette Supérieur, 1996, p. 290.

Michelet et Hugo — avant, et surtout après la cassure de 1848). En outre, le dispositif d'affichage permet de superposer à l'affrontement discursif une opposition d'ordre stylistique : le Verbe révolutionnaire évite ainsi toute compromission avec les techniques d'assujettissement propres au discours du Pouvoir, et reste à l'abri de l'ultime ruse de la rhétorique — toujours susceptible d'invalider le discours d'opposition qu'elle investit²⁴. Les murs de la Vendée répètent donc inlassablement la violence brute de la guerre civile : « Le marquis de Lantenac a l'honneur d'informer son petit-neveu, monsieur le vicomte Gauvain, que, si monsieur le marquis a la bonne fortune de se saisir de sa personne, il fera bellement arquebuser monsieur le vicomte. / — Et, poursuivit l'hôtelier, voilà la réponse. / Il se retourna, et éclaira de sa lanterne une autre affiche placée en regard de la première sur l'autre battant de la porte. Le voyageur lut : Gauvain prévient Lantenac que s'il le prend il le fera fusiller. » (p. 290).

À la limite, l'affiche peut même aller jusqu'à nier toute dimension discursive — il n'est pas innocent que Hugo, dans *Les Misérables*, placarde au détour d'une page (non loin de la barricade républicaine...) cette enseigne aussi efficace que l'éloquence des *Châtiments* (p. 1108) :

Un panier ayant la forme de Napoléon le Grand avec cette inscription :

NAPOLÉON EST FAIT
TOUT EN OSIER

Et, puisque la rhétorique du Pouvoir s'appuie sur la puissance de fascination que recèlent les signes, rien de plus efficace que de les détourner. Point de discours pour s'opposer à la tyrannie de Napoléon le Petit, qui emprunte la voix de Son Excellence Eugène Rougon ; mais le baptême du Prince Impérial, triomphe de la sémiotique du Pouvoir, doit subir pour contrepoint le discours muet

²⁴ L'éloquence comme pouvoir, on l'a vu, est affaire de forme plus que de contenu — ce qui a des conséquences redoutables : « Il suffit de lire quatre pages d'un homme pour savoir s'il est ami ou ennemi, avec nous ou contre nous. Son style dénonce sa pensée. Je reconnais un autoritaire dans celui que se dit le plus enragé libertaire ». (Vallès J., fin de l'article « Lachaud » refusé par *Le Réveil* du 12 décembre 1882, cité par Roger Bellet, II, p. 1799).

et éloquent d'une affiche géante : « Ce qu'on apercevait de toutes parts, des quais, des ponts, des fenêtres, c'était, à l'horizon, sur la muraille nue d'une maison à six étages, dans l'île Saint-Louis, une redingote grise géante, peinte à fresque, de profil, avec sa manche gauche pliée au coude, comme si le vêtement eût gardé l'attitude et le gonflement d'un corps, à cette heure disparu. Cette réclame monumentale prenait, dans le soleil, au-dessus de la fourmilière des promeneurs, une extraordinaire importance »²⁵ (p. 86). Extraordinaire, parce que la redingote se donne à lire non seulement, au premier degré, comme allégorie (Napoléon-le-Petit n'a emprunté à son illustre ancêtre que le nom vide, et une symbolique de la continuité impériale que le baptême actualise, avec un effet-tableau qui renvoie au *Sacre de Napoléon* par David), mais aussi comme symbole : le Pouvoir fabrique des signes vides, et les dote d'une autorité d'autant plus irréfutable qu'elle est, à tous les sens du terme, vide.

La rhétorique n'est pas l'instrument du Pouvoir politique : elle constitue en elle-même le pouvoir²⁶ — troublante puissance de *fiction* qu'elle partage avec la littérature. D'où un paradoxe vertigineux : comment revendiquer, et représenter, un pouvoir spécifique à la parole littéraire, défini et légitimé par sa valeur de vérité ? Après 1848, après la Commune, l'innocence rhétorique n'est plus possible : d'où un certain nombre de stratégies narratives de méfiance et d'éviction, dont témoignent, outre *Eugène Rougon*, plusieurs romans caractérisés par la volonté d'agir sur le réel politiquement instable des années 1871-77 — *Quatrevingt-treize*, ou la trilogie de Vallès. Il s'agit de penser le fait littéraire non seulement comme acte de parole, mais

²⁵ « Il s'agit d'une affiche-enseigne réelle créée par l'affichiste Rouchon, pionnier de l'affiche en couleurs sur grandes surfaces. Cette affiche, qui semble avoir frappé les écrivains (G. Nouveau, Laforgue, Céard dans *Une belle journée*, E. de Goncourt dans *La Fille Élisa*, etc., en parlent) se retrouve également dans tous les journaux de l'époque. » (Philippe Hamon, *Expositions*, José Corti, 1987, p. 179).

²⁶ Un écrivain comme Vallès eut toujours la conscience la plus aiguë de cette dimension inquiétante : « Les parlements ne tiennent debout que grâce à l'épaisseur de salive dont est gâché le mortier qui cimente leurs murs » (« Brisson la Bégueule », *Le Cri du Peuple*, 20 janvier 1884, II, p. 1111).

comme réflexion sur le système même des signes ; c'est, pour Barthes, la définition même de la littérature : « Cette tricherie salutaire, cette esquivance, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : *littérature* »²⁷.

²⁷ Roland Barthes, *Leçon*, p. 16.