

Ruth Amossy

Les récits médiatiques de grande diffusion au prisme de l'argumentation dans le discours : le cas du roman feuilleton¹

L'argumentation entendue comme art de persuader s'accommode-t-elle des récits médiatiques de grande diffusion et, dans l'affirmative, selon quelles modalités ? Quelle approche, quels instruments permettent-ils de cerner celles-ci au plus près ? Telles sont, en gros, les questions que je vais tenter d'explorer dans le cadre conceptuel développé dans *L'argumentation dans le discours* (Amossy 2006 [2000]), en l'occurrence d'une rhétorique considérée comme une branche de l'analyse du discours.

Il s'agit d'une réflexion préliminaire sur un problème qui s'est avéré beaucoup plus complexe qu'il n'y paraissait au premier abord. Et cela pour plusieurs raisons.

La première, c'est qu'il met en cause le rapport global du récit à l'argumentation comme art de persuader. Une narration, et qui plus est fictionnelle, peut-elle faire adhérer son public à une thèse ou tout au moins lui faire partager certaines vues ? La question a été examinée dans le cas des récits exemplaires et des romans dit « à thèse », dont la poétique et certains procédés rhétoriques ont été analysés – ainsi dans les travaux de Suleiman (1980), Halsall (1988), etc. On peut cependant se demander ce qu'il en est des oeuvres qui cherchent avant tout à divertir en racontant une histoire, sans proposer au lecteur une thèse définie et univoque. Que prouve la fiction et comment persuade-t-elle ? Cette interrogation, qui porte aussi bien sur les récits non littéraires que sur les récits dits littéraires, est un préalable obligé pour traiter des récits médiatiques de grande diffusion. Et, faut-il le dire, les questions soulevées sont loin d'être résolues.

Dans l'espace de l'argumentation narrative, il faudra en un deuxième temps dégager la spécificité de l'objet examiné. Y a-t-il un mode d'argumentation propre aux récits qui relèvent d'un support médiatique et s'adressent de ce fait à un public très vaste et relativement indifférencié, dans une sphère de compétition où ils deviennent des produits commercialisés ? Plutôt que d'embrasser un ensemble aussi vaste que divers, on posera ici qu'il faut en un premier temps aborder la question en termes de genres. C'est dans un espace discursif et institutionnel doté de ses règles propres qu'il sera loisible d'examiner concrètement le fonctionnement de l'argumentation en régime de fiction médiatique. Parmi des genres très différents, comme le reportage, le récit d'information journalistique, les manuels, les collections de fiction populaire, les séries, etc., je me limiterai ici à un domaine particulier qui, j'espère, permettra de soulever des questions et de poser quelques jalons : le roman-feuilleton. Cet objet, loin d'être homogène, relève à la fois du récit fictionnel et de la publication quotidienne dans un journal à la promotion duquel il doit contribuer. Les exemples seront puisés dans deux textes très différents l'un de l'autre, mais qui ont tous deux joui d'un grand succès dès leur parution et qui appartiennent au même sous-genre du feuilleton, le roman de moeurs : il s'agit de *La Cousine Bette* de Balzac (1846) et de *La Porteuse de pain*

(1884) de Xavier de Montépin.

Théories de l'argumentation et récit médiatique

En un premier temps, il faut définir la notion d'argumentation dans le cadre des grandes théories contemporaines² pour se demander quel degré de pertinence elle peut avoir non seulement pour le roman-feuilleton, mais aussi pour la narration littéraire en général.

Il faut bien voir que les théories les plus courantes marginalisent, voire excluent, le récit fictionnel. Nombreuses sont en effet les approches qui s'attachent aux discours marquant une intention délibérée de faire adhérer l'auditoire à une thèse par les voies de la raison, c'est-à-dire selon des schémas rationnels aboutissant à une conclusion partagée. Ainsi Perelman (1970 [1958] et 1977), dans sa nouvelle rhétorique, définit l'argumentation comme l'ensemble des moyens verbaux susceptibles de faire adhérer l'auditoire à une thèse. L'orateur doit partir de prémisses entérinées et développer des stratégies capables d'assurer le transfert de l'assentiment octroyé aux prémisses vers une conclusion au départ incertaine ou controversée. Toulmin (1993 [1958]), quant à lui, développe un modèle d'agencement de la dynamique argumentative : des données (D) sont avancées pour soutenir une conclusion (C), passage qui est autorisé par des garanties (G) reposant sur un fondement (F - backing, B), et auquel peuvent s'appliquer des restrictions (R). Harry est né aux Bermudes (D), donc il est sujet Britannique (C) étant donné que ceux qui naissent aux Bermudes sont sujets Britanniques (G) - sauf si ses parents ne l'étaient pas (R). Dans les deux cas, on retiendra l'insistance mise sur un schème qui mène vers une conclusion à travers un processus fondé en raison et formalisable, ou tout au moins susceptible d'être résumé sous forme de schéma.

C'est dans le même ordre d'idées que la pragma-dialectique développée à Amsterdam autour de van Eemeren (1992 ; 1996 ; 2004 dans Doury) met l'accent sur la rationalité : dans cette perspective, l'argumentation consiste en une « activité verbale et sociale de la raison visant à accroître (ou à diminuer) aux yeux de l'auditeur ou du lecteur l'acceptabilité d'une position controversée en présentant une constellation de propositions destinées à justifier (ou réfuter) cette position devant un juge rationnel » (van Eemeren & al. 1996:5 ; je traduis). Dans un cadre communicationnel nourri de pragmatique, où l'argumentation est considérée comme « un discours destiné à résoudre un conflit d'opinions » (dans Doury, 2004:45), c'est une fois de plus une dynamique fondée en rationalité qui définit l'argumentation.

Un autre trait définitoire de l'argumentation dans la pragma-dialectique est son caractère interactionnel et son fondement oppositionnel : il s'agit de négocier deux positions conflictuelles. D'autres approches également centrées sur l'interaction, mais accordant une place importante au pathos, comme celle de Christian Plantin, mettent également en avant l'importance d'une situation de confrontation sur un point donné :

« Une situation langagière commence à devenir argumentative lorsque s'y manifeste une opposition de discours [...]. La communication est pleinement argumentative lorsque cette différence est problématisée en

une Question, et que se dégagent nettement les trois rôles de Proposant, d'Opposant et de Tiers » (2005:63)

Sans doute Aristote disait-il déjà qu'on ne discute pas de ce qui est évident. La position de Plantin ne considère cependant comme pleinement argumentatifs que les discours où le différend est formalisable en deux positions respectivement assumées par le Proposant et l'Opposant.

Il est clair que les cadres théoriques que je viens d'évoquer peuvent, au mieux, tenter de prendre en charge un récit de type didactique ou un roman « à thèse » qui se propose de mener le lecteur vers une conclusion monolithique. Encore ces textes pèchent-ils aux yeux des théoriciens de l'argumentation soit par le fait qu'ils ne manifestent pas clairement une opposition de discours, soit par le fait qu'ils ne développent pas une série d'arguments selon un schéma rationnel. Faut-il alors les évincer de notre propos ? La question de l'argumentation leur reste-t-elle étrangère ?

C'est dans cette perspective que la distinction opérée entre la *visée argumentative* d'un texte et sa *dimension argumentative* (développée dans le cadre de *L'argumentation dans le discours* [Amossy 2006]) me semble offrir un point de départ stimulant. La première consiste dans l'intention délibérée de mener à une conclusion, et dans les stratégies programmées qui autorisent l'adhésion de l'auditoire à la thèse présentée à son assentiment. La seconde consiste dans la tentative, effectuée par des moyens verbaux, d'orienter des façons de voir, de penser et de sentir et parfois de proposer simplement des questions qui ne reçoivent pas nécessairement une solution tranchée. La dimension argumentative est inhérente à tout discours dans la mesure où la parole se situe par définition dans un cadre d'échange où le locuteur tente, délibérément ou non, d'influencer son allocutaire et de faire partager ses vues. L'opposition n'a pas besoin pour cela d'être formulée explicitement car, dans la perspective dialogique héritée de Bakhtine (1981), toute parole fait toujours écho au mot de l'autre, lui répond, le réfute, le prolonge, etc. Les moyens verbaux mis en oeuvre par le récit fictionnel ne se coulent généralement pas dans des schèmes argumentatifs formalisés ou dans des séquences menant rationnellement des prémisses vers une conclusion. Ils sont aussi divers que les genres de discours dans lesquels se fonde l'argumentation et peuvent de ce fait avoir recours au logos, mais aussi l'allier au pathos, selon des modalités très différentes. On peut dès lors rechercher la dimension argumentative d'une conversation amicale comme celle d'une lettre d'amour ou d'un roman feuilleton, même lorsqu'ils n'ont pas d'objectif de persuasion apparent, qu'ils ne développent pas une ligne argumentative rationnelle claire, et que la question controversée autour de laquelle tourne la réflexion n'est pas formulée³. Pour appréhender la dimension argumentative et l'analyser à bon escient, il faut examiner le discours dans son cadre générique, lui-même à situer dans l'état donné d'un champ mais aussi dans sa situation d'énonciation particulière (qui parle à qui, quand, où, dans quel support médiatique).

Argumentation et récit fictionnel

Encore faut-il poser ici de façon plus précise la question des modalités argumentatives du récit de fiction. L'essentiel est ici de souligner que le récit fictionnel mobilise ses propres ressources dans un cadre où les éléments narratifs

qui permettent la mise en place de l'intrigue, des personnages, de l'univers diégétique tout entier, ne deviennent argumentatifs qu'à partir du moment où la construction de lecture les fait apparaître comme tels. Le récit n'est en effet actualisé que dans l'acte de lecture qui assemble les diverses données en les faisant signifier. Le lecteur ne remplit pas seulement les blancs en faisant la jonction entre les différents segments du récit (Iser⁴). Il construit aussi les schémas dans lesquels il rassemble et synthétise les éléments les plus divers. Ce faisant, il lui incombe d'activer les processus argumentatifs qui ne se donnent pas explicitement comme tels dans le texte.

Prenons un exemple dans *La Cousine Bette*. Hortense, la fille d'Adeline Hulot réduite au plus grand dénuement par les frasques de son époux vieillissant, tient à Bette, la cousine d'Adeline, le propos suivant sur sa mère : « Tu ne sais pas, Lisbeth, eh bien ! j'ai le soupçon affreux qu'elle travaille en secret » (CB, 195). L'adjectif « affreux » dramatise l'énoncé en donnant au travail un sens péjoratif qui correspond bien à la doxa de l'auditoire-cible. Nous sommes dans les années quarante du 19^e siècle : travailler pour une femme mariée de la haute société dénonce une pénurie totale, et le secret est nécessaire pour cacher cette honte. La valorisation ou plutôt la dévalorisation marquée par « affreux » n'est pas d'ordre éthique, mais bien social. C'est donc dans le discours rapporté - la réplique d'un personnage - que s'exprime un point de vue sur le réel. Par la bouche d'Hortense, le récit souligne à quel point le fait de devoir gagner sa vie est une dégradation pour l'épouse de bonne famille.

Pour être interprétée à bon escient, cette réplique doit cependant être replacée dans l'interaction fictionnelle (Hortense s'adresse à Bette), et dans le cadre de communication global qui l'encadre (le narrateur s'adresse au lecteur/à la lectrice). L'énoncé ne peut faire sens en dehors du dispositif d'énonciation dans lequel il s'insère. On notera ici que le narrateur balzacien, qui s'arroge pourtant plus d'une fois le droit d'intervenir directement dans le récit, s'abstient de commentaire ; il délègue à Hortense l'entière responsabilité de son appréciation. Il en résulte un cas de polyphonie où on ne sait si le locuteur [le narrateur] soutient ou ne soutient pas les dires de l'énonciatrice [du personnage] (pour emprunter la terminologie de Ducrot [1984]). De là une relative suspension de l'évaluation du message implicite qui se dégage de l'énoncé – en l'occurrence, la honte du travail pour une femme mariée. Le lecteur/la lectrice doit-il/elle ou non adhérer à la proposition implicite dégagee de l'énoncé d'Hortense ?

La question se pose d'autant plus fortement, que le dispositif d'énonciation pose face à la locutrice une destinataire, Lisbeth, qui est jalouse de sa cousine Adeline contre qui elle oeuvre, ce qu'Hortense ignore - d'où un premier effet d'ironie dramatique qui lie le narrateur au lecteur. Mais il y a une ironie supplémentaire plus discrète : Bette est aussi une femme qui travaille (elle est ouvrière en passementerie), ce qu'Hortense sait parfaitement, et dont elle ne tient nullement compte en lui présentant sous un jour affreux le labeur forcé d'Adeline. Bette ne répond pas ; le narrateur ne lui laisse pas le temps de réagir car sa présence, ainsi que celle d'Hortense, est requise au même moment pour un conseil de famille improvisé sur les dernières folies du baron Hulot.

Le doute est renforcé par le fait que l'expression du soupçon d'Hortense, innocemment adressé à Bette, est précédé de l'énoncé suivant : « Oh! Pauvre

maman, moi qui pour elle voudrais en faire, de l'argent ! ». Le constat d'impuissance d'Hortense, elle aussi femme du beau monde, qui regrette de ne savoir « faire de l'argent » pour sauver sa mère de la pénurie, contribue à problématiser la condamnation du travail des femmes – et cela même si Hortense n'a d'autre motivation que de voler au secours de sa mère. Il en ressort que c'est une locutrice désolée de ne pas savoir « faire de l'argent » (l'expression est délibérément vague pour ne pas faire éclater la contradiction entre le désir de gagner de l'argent et la honte du travail comme gagne-pain) qui dit à une allocutrice vouée au labeur quotidien l'horreur du travail auquel est condamnée l'épouse lésée. Le fait de travailler est-il vraiment affreux pour une femme (Bette travaille bien, elle) ? Est-ce le fait de travailler qui est affreux ou celui de ne pouvoir « faire de l'argent » dans une société qui n'autorise pas le travail des femmes de la bonne société (Hortense le déplore sans aller jusqu'à utiliser le terme dépréciatif de « travail ») ? Le jugement normatif qui sous-tend l'énoncé d'Hortense peut dès lors faire l'objet d'une suspension propice à la réflexion. La dimension argumentative du discours romanesque réside dans sa capacité à soulever des questions là où l'on pensait détenir une réponse toute faite.

A cela s'ajoute le fait que le récit confronte le lecteur au point de vue de Bette puisque celle-ci, à la page précédente et en fin de chapitre (lieu stratégique du feuilleton), vient de livrer l'une de ses pensées intimes sur le même sujet : « Adeline va, comme moi, travailler pour vivre, pensa la Cousine Bette. Je veux qu'elle me mette au courant de ce qu'elle fera... Ces jolis doigts sauront donc enfin comme les miens ce que c'est que le travail forcé » (*ibid*:194). Le désir de vengeance de Bette érigée en Opposante maléfique confirme le caractère déshonorant du travail pour une personne du rang d'Adeline. Mais il souligne aussi l'égalisation que le travail établirait entre les deux femmes, toutes deux issues du même milieu populaire et néanmoins promises à un sort si différent. La façon dont, quelques pages plus loin, Bette présente la situation au mari volage d'Adeline reprend et confirme le double plan sur lequel se développe l'épisode : d'une part, la jalousie destructrice qui s'exprime sous le voile de l'hypocrisie (le grand ressort de l'intrigue), d'autre part, la dénonciation de l'injustice qui condamne certain(e)s au travail alors qu'elle réserve aux autres confort et doux loisirs : « Adeline a pris la résolution héroïque de se suffire à elle-même. Elle m'a dit : *je ferai comme toi !* » (CB, 205). Ce mensonge, qui s'harmonise avec les fantasmes de Bette, peut choquer le lecteur. Mais en même temps, il renforce la question de l'inégalité ici soulevée : dans ce scénario imaginaire, c'est Adeline elle-même qui accepte de pourvoir à ses besoins financiers sur un pied d'égalité avec la cousine avec laquelle elle a été élevée. Que Bette se prétende affectée par les prétendues paroles d'Adeline au point qu'elle en a attrapé une (fausse) indigestion introduit une ironie qui n'est pas perdue pour le lecteur : non seulement parce que l'ouvrière en passementerie prétend être choquée de ce qu'elle considère en réalité comme le rétablissement de la justice sociale, mais aussi parce qu'on peut se demander si ce rétablissement est effectivement aussi « affreux » et indigeste que les personnages veulent bien le dire. Le texte ne milite certes pas pour la promotion des travailleurs et l'égalité pour tous et toutes ; mais il problématisé la question de l'inégalité de la situation faite aux gens du peuple dans la France de 1846, et montre les attitudes d'envie et le désir de revanche qu'elle suscite chez les défavorisés. D'où la mise en rapport possible (mais plus difficile, car les passages sont éloignés) avec un segment textuel présenté au début du roman : « La cousine Bette [...] appartenait à cette catégorie de caractères plus communs chez le peuple qu'on ne pense et qui

peut en expliquer la conduite pendant les révolutions » (CB, 64).

Le questionnement global sur l'inégalité des conditions faite aux gens du peuple dans la France post-révolutionnaire qui sous-tend ainsi le texte sans être explicitement débattu et sans mener à une conclusion tranchée, participe lui aussi de la *dimension argumentative* du récit fictionnel.

On voit ainsi comment l'activité de lecture construit l'argumentation du roman - qui existe bel et bien, même si elle ne se donne pas sous forme de schème apparent menant des prémisses vers une conclusion. L'auditoire (en l'occurrence le lecteur) est invité à dégager une argumentation en coulant les données du texte dans un schème absent qu'il a pour tâche de reconstruire. En d'autres termes, il effectue une reconstruction sous forme de raisonnement qui réaménage le texte romanesque. Cette reconstruction peut être formalisée sous diverses formes. Ainsi, par exemple, il peut mettre en place un enthymème (syllogisme manquant) en suivant le raisonnement d'Hortense : travailler est affreux pour une femme mariée de bonne condition (majeure implicite) ; Adeline travaille (apparemment) (mineure) ; donc son sort est affreux (conclusion). On peut de même suivre le raisonnement de la cousine pauvre : Bette et Adeline sont deux filles issues du peuple dont l'une travaille et l'autre pas (mineure) ; donc la situation constitue une injustice sociale et le travail d'Adeline ne serait qu'un rétablissement de la justice (conclusion). La majeure manquante, qui complète l'enthymème, serait : la justice veut qu'il n'y ait pas deux poids deux mesures. En allant plus loin, on pourrait y voir un principe de justice sociale et d'égalité issu de la Révolution qui n'a pas sa place dans la société française de 1846 et qui explique (en partie) pourquoi Bette est dans le roman est personnage menaçant. En se plaçant d'un point de vue extérieur à celui de Bette, à savoir celui du narrateur, on peut reconstruire un autre raisonnement : c'est parce que Bette considère qu'il y a eu injustice dans le traitement des deux cousines Fisher qu'elle cherche une vengeance susceptible de rétablir la justice et menace la famille Hulot. En d'autres termes : l'injustice déclenche l'envie et le désir de revanche (majeure manquante) ; il y a eu injustice dans le traitement des deux cousines Fisher, Adeline et Bette ; donc l'envie de Bette et son désir qu'Adeline soit sur un pied d'égalité avec elle est le fruit (menaçant) de cette injustice.

Dans tous les cas, il incombe au lecteur non seulement de couler les données du discours romanesque dans un schéma rationnel, mais aussi de suppléer la majeure manquante en formulant une règle générale, ou la conclusion implicite en tirant au clair les conséquences informulées. Qui plus est, la multiplicité des points de vue le met face à des raisonnements antagonistes (Hortense et Bette) ou hétérogènes (le narrateur). En activant les diverses possibilités du texte, il est amené à relativiser ses prises de position ou tout au moins à prendre conscience, dans leur logique propre, de diverses formes d'interprétation du réel. Si le roman feuilleton ne donne pas de conclusion tranchée sur la question du travail des femmes ou de l'inégalité des conditions faites aux gens du peuple, il n'en suscite pas moins une réflexion sur des questions qui constituent à l'époque des points aveugles.

Ce bref exemple illustre les points qu'il importe ici de mettre en évidence.

(1) *L'argumentation dans la fiction s'effectue à travers les moyens propres au genre romanesque, et dans le dispositif d'énonciation qui le caractérise : ici, dans les répliques des personnages en situation, dans les pensées retranscrites, en bref*

dans le maniement narratif du discours rapporté ; ou encore dans les commentaires explicites du narrateur et dans les procédés dont il use, comme l'ironie, au sein de la relation de communication qu'il noue directement avec son public.

(2) *L'argumentation est reconstruite par le lecteur à l'aide d'une mise en relation des différents segments et du remplissage des blancs du texte (les passages sur le travail d'Adeline, parsemés dans le roman à quelques pages de distance, doivent être mis en rapport de façon à les faire signifier). C'est donc la construction de lecture qui met en place l'argumentation en coulant les éléments narratifs dans un schéma argumentatif.*

(3) *L'argumentation fictionnelle n'aboutit pas nécessairement à une conclusion claire mais elle permet d'attirer l'attention sur des problèmes, de soulever un questionnement qui suscite la réflexion sans pour autant conduire à l'adoption d'une thèse précise. Il ne s'agit pas de militer pour la justice sociale mais de manifester le caractère problématique de l'ordre en vigueur, la façon dont en privilégiant les uns au détriment des autres, il crée des désirs de revanche qui correspondent à une règle de justice formulée par la Révolution et qui font peser une menace sur la stabilité sociale. Il s'agit là de la dimension argumentative du texte (par opposition à une visée de persuasion ici absente).*

La Cousine Bette a permis d'exemplifier la notion de dimension argumentative et de dégager les modalités de l'argumentation fictionnelle dans une perspective qui ne tient compte ni de la différence entre roman et roman-feuilleton, ni de la distinction établie entre littérature et paralittérature. En effet à ce niveau, qui est celui du discours narratif fictionnel au sens le plus large, ces différenciations ne jouent pas. Elles ne jouent guère non plus, il faut le rappeler, dans la perspective de publication de l'époque : « tout au long du XIXe siècle, le feuilleton a été le mode de circulation de l'immense majorité des romans dans le corps social » (Queffélec 1989:119) ; tous les écrivains publiaient leurs romans en feuilleton dans les quotidiens, avant de les faire immédiatement réimprimer sous forme de livre. Aussi peut-on considérer que le feuilleton est au départ un mode de publication et de diffusion qui ne détermine pas le statut « littéraire » de l'oeuvre. C'est dans cette perspective non normative qu'on va tenter maintenant de dégager les modalités argumentatives qui relèvent plus particulièrement du feuilleton dans deux romans de la représentation axés sur la mise en scène du social et respectivement classés dans la catégorie de la paralittérature et de la Littérature.

Rappelons que *La Porteuse de pain* a paru en feuilleton entre 1884 et 1885 dans *Le Petit Journal*, un grand quotidien populaire fondé en 1863 par Moïse Millaud qui initie le principe de la vente bon marché au numéro. *Le Petit Journal* atteint un tirage de un million en 1880 (Thiesse 1984:86). Il fait partie des feuilles qui traitent des scandales mais restent prudents sur leur ligne politique générale (*ibid*), et est lu par un vaste public populaire. Le *Constitutionnel* dans lequel paraît le texte balzacien est l'un des trois principaux quotidiens de Paris dans les années 1840 et circule encore, comme il est d'usage à cette époque, par abonnement à prix relativement réduit (à 40 francs au lieu de 80 à partir des années 1840 ; *La Presse* d'Emile de Girardin date, on s'en souvient, de 1836). Son public est composite, bien que restant essentiellement bourgeois. *La Cousine Bette* paraît du 8 octobre au 3 décembre 1846 dans ce journal qui a la particularité de disposer ses feuilletons en bas de page de telle façon qu'ils puissent être découpés et rassemblés en volumes

(procédé largement repris par la suite et qui donne lieu à des publicités dans *Le Petit Journal* [Thiesse 1984:23]). Balzac fait concurrence aux auteurs à succès comme Alexandre Dumas et Eugène Sue, dont *Le Juif Errant* publié en 1844-45 a quadruplé le nombre d'abonnés du *Constitutionnel* de 3'600 à 20'000 abonnés (il en compte 24.771 en 1846 [Queffélec 1989:31]).

Ces deux exemples permettent de dégager deux types de modalités argumentatives du roman-feuilleton. Les premiers – qu'on se contentera de mentionner ici faute de place – tournent autour de la liberté que s'offre le narrateur de dispenser des commentaires auctoriels éventuellement digressifs. Les seconds, sur lesquelles on s'attardera plus longuement, sont en prise sur la poétique globale du feuilleton : priorité d'une intrigue à rebondissements, importance du pathos dans un récit à tonalité mélodramatique, répartition dichotomique des personnages.

Les modalités argumentatives du feuilleton

L'argumentation se construit à partir des données d'une intrigue à rebondissements

Le propre de l'argumentation dans le roman feuilleton, qui se destine à un vaste auditoire avide de suspense et d'émotion, et dont une large fraction est peu portée à l'effort intellectuel, est de ne proposer un raisonnement **que dans une relation étroite à la progression d'une intrigue fertile en rebondissements**. Les données constitutives de la dimension argumentative doivent être fonctionnelles par rapport à l'intrigue et contribuer aux développements narratifs, coups de théâtre, bifurcations imprévues, etc. De ce point de vue, elles semblent être purs prétextes à péripéties sans réclamer en elles-mêmes une attention privilégiée. Ces mêmes données permettent cependant une construction de lecture qui dégage la dimension argumentative d'un récit voué à divertir et à toucher.

Ainsi, par exemple, *La Porteuse de pain* présente en début de roman un épisode où un ouvrier, Vincent, qui demande l'autorisation de s'absenter pour voir si l'état de sa femme malade n'a pas empiré et se la voit refuser par le contremaître en l'absence du patron très strict sur la discipline, enfreint la règle et décide de sortir. Il doit passer par la loge de la gardienne, Jeanne Fortier, qui s'apitoie sur son sort et accepte de tirer le cordon. Cette infraction au règlement va entraîner, non seulement le renvoi de Vincent, mais aussi celui de Jeanne, renvoi qui sera à la source d'une partie de ses malheurs. Cet épisode en soi mineur est porteur d'intérêt romanesque non seulement en raison de ses conséquences immédiates, mais aussi parce qu'il met face à face Jeanne et le patron, M. Labroue, à qui elle déclare que sa décision de la renvoyer ne lui portera pas bonheur – paroles qui sont interprétées par le caissier comme une menace envers le directeur de l'usine, et qui joueront contre elle lorsqu'elle sera injustement accusée du meurtre de Labroue.

La construction de cet épisode en soi mineur montre bien comment se construit la dimension argumentative du texte. En un premier temps, le personnage de Labroue est introduit par l'information suivante : « Le patron était extrêmement rigoureux pour tout ce qui concernait le bon ordre de sa maison. On ne discutait point à l'usine ; l'obéissance passive s'imposait ; il fallait céder ou partir » (*PP*, 17).

Dans la mesure où ces informations ne se rattachent à rien de précis à ce stade de

l'intrigue, le lecteur comprend qu'elles seront utiles à un stade ultérieur et les garde en réserve dans sa mémoire. Elles n'ont par ailleurs rien pour surprendre, puisque les deux protagonistes présentés au début de l'histoire sont une gardienne et un contremaître d'usine : le personnage du patron, présenté selon un modèle familial d'autorité, semble s'imposer tout naturellement. En même temps, ces énoncés introduisent un thème, celui de la discipline en milieu industriel, qui est un enjeu en soi. On relèvera d'abord le choix du terme « patron » et sa topique : patron, qui vient de *pater*, prend le sens de chef d'une entreprise économique au 19^e siècle, et désigne surtout ceux qui sont à la tête d'une petite entreprise. Il réfère au chef qui a toute autorité, y compris celle de refuser toute ingérence des travailleurs. « Le chef de l'entreprise était le chef de la famille, [...] où il disposait des hommes, de l'argent et des biens » (Jean Lambert, *Le patron de l'avènement à la contestation*, Tournai, Bloud et Gay, 1969, 158 dans Kolboom 1984: 98). Cette dimension patriarcale avec tout ce qu'elle comporte est ici renforcée par le terme de « sa maison ». L'usine lui appartient exclusivement ; elle constitue un espace modelé sur l'espace familial privé dont il a l'entière responsabilité et sur laquelle il a tout pouvoir. Notons que le terme à résonance néo-féodale de patron est surtout employé dans sa fonction sociale, pour désigner les rapports entre patrons et ouvriers (*ibid*: 100). Aussi semble-t-il que le narrateur adopte ici le point de vue des subordonnés qui appellent M. Labroue « le patron ». Le qualificatif de « rigoureux » dénote une exactitude inflexible et stricte ; son emploi dans des expressions comme un hiver rigoureux lui ajoute une nuance de sens – dur à supporter. La modalisation (« extrêmement ») ajoute à l'impression d'un pouvoir absolu qui s'exerce sur les ouvriers. Cette orientation négative est confirmée par l'expression « obéissance passive », ainsi que par le choix du terme « céder » qui marque un rapport de pouvoir, une contrainte exercée sur le plus faible. Qui plus est, la parole censurée des ouvriers est présentée sur le mode impersonnel qui les confond dans un même anonymat : « on ne discutait point à l'usine [...] il fallait céder ou partir ».

En même temps, l'énoncé à orientation négative est rééquilibré par les termes « le bon ordre de sa maison ». Le chef de famille est celui qui doit veiller à l'ordre, en soi positif et, dans une entreprise, garant du bon fonctionnement de celle-ci. La rigueur du patron semble présentée à la fois comme redoutable du point de vue de l'ouvrier auquel fait écho la voix du narrateur, et comme nécessaire. Cette tension est réitérée sous une autre forme au début du chapitre suivant : « La bonté formait le fond de sa nature, ce qui ne l'empêchait point d'être à cheval sur la discipline. Elève de l'École Polytechnique, il conduisait son usine militairement » (*PP*, 23). C'est la bonté qui est ici mise en exergue, la discipline ne représentant qu'une restriction qui n'entre pas vraiment en opposition avec la bonté. Elle est d'ailleurs rattachée au régime militaire qui dérive d'un habitus de Labroue – le passage par l'école Polytechnique tenant lieu de causalité, mais aussi offrant indirectement une valorisation de la discipline liée à une école prestigieuse. Cette valorisation est amplifiée par la biographie de Labroue, qui le dépeint comme un homme inventif et travailleur capable de monter seul une usine avec des moyens de départ modestes. Comme l'inventivité et le travail d'arrache-pied, la discipline apparaît comme une des clés de la réussite.

Le texte, qui ne formule clairement aucune conclusion, oscille donc entre la valorisation et la critique de la discipline rigoureuse du patron. Faut-il dès lors abonder dans le sens de Labroue, ou critiquer sa rigueur ? L'épisode de Vincent

vient non seulement exemplifier la question, mais aussi offrir un cas de figure qui permet une problématisation. L'infraction patente qu'il commet oblige Labroue à sévir, comme il le formule lui-même : « je regrette que cette mesure tombe sur lui, car c'était un bon ouvrier, mais il faut un exemple » (*PP*, 22). Faire un exemple, montrer que chacun doit se plier à la règle, lui semble nécessaire pour assurer le bon ordre de la maison. Lui-même doit faire taire son sentiment (le regret) pour laisser parler la raison et accomplir ce qui s'impose.

C'est alors au lecteur de construire le schéma argumentatif dans lequel le texte recevra sa finalité. Il peut couler les données dans le syllogisme suivant : Faire respecter aveuglement le règlement en contraignant à l'obéissance passive n'est pas bon ; le patron applique le règlement sans laisser à l'ouvrier la liberté de juger le cas ; donc ce que fait le patron est répréhensible. Mais on peut aussi construire le raisonnement inverse en induisant de la réussite de Labroue que l'application d'une discipline rigoureuse dans une entreprise est fructueuse, et qu'en conséquent, la démarche de Labroue est légitime sinon nécessaire. Qu'en est-il alors de Vincent ? Sa conduite est-elle justifiée ? Oui, parce que veiller sur sa femme (très malade, puisqu'elle meurt aussitôt après) est plus important que d'obéir au règlement. Non, parce que Vincent est parti sur un coup de tête (il s'écrie : « Eh ! je me fiche pas mal de la règle. Je veux aller voir ma femme... et j'irai » (*PP*, 18), alors qu'il aurait suffi d'attendre le patron pour recevoir une autorisation en bonne et due forme. Labroue le dit bien :

« Tout au moins pouvait-il attendre mon retour pour me demander l'autorisation de quitter momentanément l'atelier, et j'aurais accueilli sans hésiter une requête fondée sur un aussi sérieux motif, mais je veux que mes ordres soient respectés. » (*PP*, 21-22)

Ces questions qui ressortent des cas particuliers dont se nourrit la fiction alimentent une réflexion générale sur les rapports entre patrons et ouvriers. Les considérations éthiques (quelle est l'attitude moralement valable ? Qu'est-ce qui est préférable en termes de valeurs ?) et les considérations pratiques (quel est le comportement le plus rentable en termes d'efficacité dans le cadre d'une entreprise ? Quelle est l'attitude la plus profitable pour l'ouvrier ?) sont étroitement intriquées. C'est ainsi que le texte fait réfléchir son public souvent proche des milieux représentés à des problèmes liés à l'autorité du patron, à la liberté que peut prendre l'ouvrier, à la beauté et aux dangers des mouvements spontanés du cœur, à l'importance et aux limites du règlement, etc. Au sein de la dimension argumentative, ces questions peuvent être soulevées sans aboutir à une thèse monolithique : la fiction populaire, comme toute fiction, peut donner à penser sans avoir à prendre position. Il n'y a pas de véritable différence de ce point de vue entre la fiction dite littéraire et paralittéraire – sinon peut-être que celle-ci construit sa dimension argumentative en intégrant les données de la problématique dans des péripéties et des rebondissements spectaculaires.

Le pathos voile l'argumentation tout en la confortant

Le deuxième point porte sur l'imbrication obligée du logos et du pathos dans le roman feuilleton. En effet, la dimension argumentative du feuilleton est souvent dissimulée par la prédominance accordée au sentiment : l'identification forte avec certains personnages, la répulsion provoquée par d'autres contribuent à voiler tout ce qui relève du raisonnement à visée persuasive. De là à déduire que le pathétique

l'efface, il n'y a qu'un pas. Un examen plus attentif montre bien, cependant, que le pathos ne vient pas simplement perturber le logos, et que le sentiment est loin d'étouffer le raisonnement. Encore importe-t-il de retrouver les modalités selon lesquelles l'émotion s'allie à la raison pour construire la dimension argumentative du récit. Je n'en dirai ici que quelques mots en reprenant, par mesure d'économie, les exemples déjà analysés.

En un premier temps, le roman feuilleton, en usant de toutes les ressources du mélodrame, mobilise des « sentiments moraux » qui s'allient étroitement à l'argumentation fictionnelle. Au premier plan de l'écriture mélodramatique, on trouve en effet la dichotomie du Bien et du Mal au sein de laquelle les victimes innocentes suscitent la pitié, tandis que les représentants du Mal à la source d'odieuses machinations provoquent l'indignation. Le principe de l'antithèse s'y double de celui de l'hyperbole : tout est grossi à outrance. C'est bien ce qui se passe dans *La Cousine Bette* où la terrible jalousie de la vieille fille la mène à un désir de vengeance sans frein contre Adeline, dépeinte comme une douce et sainte femme. Dans cette perspective, la douleur qu'éprouve Hortense à l'idée de la situation de sa mère est censée être partagée par le lecteur. Comment ne pas éprouver de la compassion pour la pauvre femme victime d'un mari prodigue et d'une cousine manipulatrice ? Comment ne pas ressentir de l'indignation pour ceux qui sont la cause directe de cet état de fait ?

Il s'agit là de sentiments moraux que « le sujet ne [...] ressent que dans la mesure où il a l'impression que ses raisons sont objectivement bonnes », note Boudon (1994:32), ajoutant que ces sentiments s'appuient sur des systèmes de raisons que sous-tendent des valeurs, des normes, des croyances implicites. En d'autres termes, il s'agit bien de sentiments « dans la mesure où ils sont facilement associés à des réactions affectives, éventuellement violentes » (*ibid*). Cependant, ils s'appuient sur des raisons, et c'est la solidité de celles-ci qui donne au sentiment d'injustice, par exemple, son « caractère transsubjectif et rend possible le consensus » (*ibid*:47). Ainsi pour que le sort réservé à Adeline éveille la pitié – à savoir « l'affliction qu'on a pour un mal qui s'abat sur quelqu'un qui ne le mérite pas » (Aristote 1989:73), il faut que les lecteurs se fassent une représentation négative du mal immérité qui l'affecte. Une femme aimante, dévouée et indulgente apparaît comme une bonne épouse. Aussi le triste sort qui lui est réservé quand son mari la trompe, la délaisse et la ruine ne peut qu'éveiller la compassion. C'est dans ce cadre que le travail d'Adeline prend toute sa signification : il est la concrétisation tangible de sa chute imméritée. Encore faut-il, nous l'avons dit, que le lecteur perçoive le travail comme une dégradation pour qu'il puisse s'apitoyer sur Adeline réduite à gagner son pain. Les raisons du sentiment moral sont liées à un système de valeurs qui le fondent en légitimité.

Ainsi les effets pathétiques liés au sentiment moral constitutif du mélodrame contribuent activement à la dimension argumentative du texte. Il faut noter par ailleurs que le maniement du pathos est étroitement lié à l'économie générale du récit. Le sentiment d'injustice qui est au fondement de la jalousie de Bette est lui aussi un sentiment moral fondé en raison, et des plus forts. Ce sentiment né d'un partage inégal du travail et de la peine est renforcé par divers éléments de l'intrigue. On pense, par exemple, à la visite du baron Hulot au domicile de Bette, au cours de laquelle se dévoilent les conditions misérables dans lesquelles vit la cousine pauvre, conditions dont les parents riches n'ont jamais pris la peine de

s'enquérir. En tant que victime de l'injustice sociale, Bette est donc elle aussi digne de pitié. Cependant la mesure dans laquelle le lecteur pourra être sensible à l'injustice dont elle souffre est en partie neutralisée par son identification avec la victime persécutée et avec les forces du bien. Diverses interprétations sont ici possibles, selon qu'on se laisse submerger par la pitié envers Adeline, ou que l'on modère celle-ci pour rester attentif au sentiment d'injustice que suscite le sort de Bette. Il faut bien voir, cependant, que la liberté du lecteur de feuilleton reste limitée : il n'est pas censé s'identifier totalement à celle qui représente les forces destructrices du mal. Ce blocage de l'identification est à son tour susceptible de favoriser l'écllosion d'un autre sentiment, celui de la crainte : « une certaine affliction ou trouble d'esprit, lorsque nous venons à nous imaginer qu'il doit nous arriver du mal, mais du mal qui regarde notre perte et menace notre vie, ou du moins doit nous affliger beaucoup » (Aristote 1989:45). En effet, les manifestations de la frustration de Bette, qu'elle soit ou non justifiée, suscitent la peur. On est effrayé par la force sauvage mise en branle par une situation d'inégalité flagrante de la fille du peuple. S'il ne peut pas vraiment sentir avec Bette (éprouver pour elle de la *sympathie*), le lecteur peut en revanche ressentir la crainte qu'inspire la violence destructrice de cette paysanne, sa rage vengeresse issue d'un sentiment d'injustice exacerbé.

Je ne reviendrai que très brièvement sur *La Porteuse de pain*, tout entier construit sur la toute-puissance du sentiment, pour souligner que dans cette oeuvre populaire, le pathos contribue à la dimension argumentative non moins que dans le roman désormais canonique de Balzac. En effet, le lecteur, à l'instar de Jeanne qui le laisse partir, a pitié de l'ouvrier qui veut aller au chevet de sa femme mourante. En même temps, il est amené à réfléchir sur ce choix de comportement : la compassion ne gomme pas la question soulevée par ce cas de figure. Et cela d'autant plus que le cas de Jeanne redouble celui de Vincent : on a pitié de la pauvre veuve lorsqu'elle est licenciée parce que son bon coeur l'a poussée à soutenir une infraction au règlement ; mais on peut se demander si elle a bien agi. Le récit soulève la question de savoir s'il est recommandé de prendre une décision sur un simple coup de coeur : l'impétuosité, la passion, mais aussi les bons sentiments insuffisamment contrôlés, peuvent faire dévier de la voie raisonnable et comporter une sanction dont il faut tenir compte. Comme l'avoue le patron lorsqu'il reconnaît avoir commis une erreur en donnant à une femme le gardiennage de l'usine : « Mon vif désir de vous être utile m'a empêché de réfléchir » (PP: 31). Le récit thématise ici les conséquences de l'affect incontrôlé. Ainsi le texte appelle à s'identifier aux ouvriers frappés par le sort (la maladie, le licenciement), tout en montrant qu'il ne faut pas se fier à son seul sentiment et en soulignant l'importance de tempérer le premier élan par la réflexion. Le maniement du pathos dans son rapport avec l'argumentation se double donc ici d'une thématisation de la nécessaire relation entre le sentiment et la raison.

Ces analyses trop succinctes visent seulement à souligner deux points : d'une part que dans le feuilleton, les effets pathétiques empruntés au mélodrame tendent à dissimuler l'argumentation – mais c'est pour la rendre plus digeste, pour la faire passer plus facilement. D'autre part, et corollairement, que le pathos sous-tend en fait la dimension argumentative du texte sous toutes ses facettes, et s'y intègre pleinement.

Le système des personnages

Les façons de voir et de penser, les points de réflexion irrésolus suggérés par un récit pathétique aux multiples rebondissements sont également mis en place par les personnages. Là également, le schéma mélodramatique préside à la distribution des rôles. Il détermine une disposition dichotomique qui implique un partage clair des valeurs : les bons et les méchants doivent pouvoir être facilement distingués. Nul doute que cette structure actantielle ne comporte en soi une dimension argumentative, puisque les valeurs du Bien et du Mal sont concrétisées de façon à y faire adhérer le public au sein d'une vision du monde déterminée. Ainsi dans le récit de l'innocence persécutée, Adeline et Jeanne sont les victimes innocentes qui offrent le paradigme de la vertu, Bette et Jacques Garaud représentent les opposants, les méchants qui incarnent les vices à ne pas imiter.

Les travaux sur le feuilleton insistent souvent sur l'abus qu'il fait du stéréotype. Sans doute est-il vrai que la construction d'un personnage à partir d'un modèle culturel entériné, une image collective figée, charrie nécessairement des idées reçues et reproduit une façon de voir conventionnelle. En même temps, le stéréotype reste dans le feuilleton, comme dans tout récit, un élément dont joue l'écriture et à partir duquel se construisent des orientations argumentatives ou simplement des questions qui ne font pas partie intégrante de la représentation collective figée.

Ainsi Jeanne est présentée comme une jeune et belle veuve pleurant son époux bien-aimé, une mère affectueuse et dévouée, une probe travailleuse. Lorsqu'elle regrette de ne pas avoir un petit capital - « si seulement j'avais devant moi quelque argent, deux ou trois billets de mille francs » , elle y renonce tout de suite : « à quoi bon penser à cela ? je n'aurai jamais d'argent dans les mains » (*PP*, 9). Elle est non seulement modeste, mais aussi réaliste : elle sait faire taire ses désirs et ses aspirations quand il est impossible des les concrétiser. Au soupçon de l'épicière qui la croit ambitieuse, le narrateur oppose un net démenti :

« Elle se trompait. Si la jeune veuve souhaitait quelques billets de mille francs, c'était dans l'unique dessein de créer un petit commerce et d'augmenter, à force de travail, le bien-être de ses enfants. » (*PP*, 10)

L'ambition qui consiste dans un désir personnel de réussite est ici la valeur négative qui s'oppose aux valeureux projets de travail destinés à assurer le bien-être de la famille (égoïsme, vanité vs. altruisme, souci de l'autre).

Dans ce cadre, la volonté de créer une petite entreprise au profit de ses enfants apparaît donc comme un modèle positif. Mais le récit marque bien – ne fût-ce qu'à travers le renoncement immédiat de Jeanne – l'impossibilité de réussir sans capital de départ. Il ne suffit pas d'être travailleur et motivé, il faut posséder « deux ou trois billets de mille francs ». On notera que la situation est redoublée plus tard par celle de Lucie, la fille de Jeanne à qui Mary, la millionnaire, demande pourquoi elle ne s'est pas établie à son compte : « Pour fonder un établissement, mademoiselle, il me faudrait une clientèle et des capitaux pour les premiers frais » (*PP*, 185). Sur quoi Mary lui suggère de se marier avec quelqu'un qui aura les fonds nécessaires à la réalisation du projet. C'est bien ce qu'a fait Labroue, le patron, qui a « épousé à trente-deux ans une femme assez riche pour lui permettre de donner suite aux projets qui le hantaient depuis sa première jeunesse » (*PP*, 22). Terrassé par la mort prématurée de son épouse, il continue à travailler pour leur petit garçon,

Lucien. Ces recoupements permettent de suivre un raisonnement qui est répercuté dans l'ensemble du roman : il concerne les moyens possibles, pour les gens issus du peuple, de monter une petite entreprise et de réaliser ainsi un projet positif qui profitera à leurs enfants.

C'est dans ce cadre que le maniement particulier du stéréotype acquiert son sens et sa fonction. En effet Jeanne apparaît, non pas seulement comme l'ouvrière bonne, raisonnable, modeste et travailleuse, mais aussi comme une femme caractérisée par des sentiments forts et des principes rigides. Elle rencontre en effet, en sortant de l'épicerie, le contremaître Garaud - qui sera le méchant de la fable, mais qui au départ lui réitère l'expression sincère de son amour et fait valoir l'aide considérable qu'il apporterait à la veuve et aux orphelins grâce à ses bons gages et à ses perspectives d'avenir. Il semble très affectueux envers le petit Georges, qui l'aime beaucoup. Cependant Jeanne, qui vient de rétorquer à l'épicière qu'elle ne se remarierait jamais, entend à 26 ans rester éternellement fidèle à la mémoire de son mari. Aussi repousse-t-elle brutalement les propositions de Jacques qui lui dit, comme l'épicière : « Vous êtes jeune, vous êtes jolie. Est-ce que vous pouvez passer dans le veuvage, dans la solitude, le reste de vos jours ? » (PP, 11). L'attitude de Jeanne, uniquement dictée par le sentiment et par un principe extrême de fidélité, apparaît ici comme problématique. On peut se demander si sa conduite ne va pas à l'encontre des intérêts de ses enfants qu'elle parvient à peine à nourrir. Que se serait-il passé si elle avait envisagé, fût-ce en le remettant à un stade ultérieur, de reconstituer une famille, éventuellement de monter avec l'aide de son partenaire le petit commerce dont elle rêvait ? Le texte semble soulever une question sur le bien-fondé d'un choix qui oppose le sentiment absolu (la fidélité à l'époux décédé, le refus de faire le travail du deuil) à une adaptation socialement bénéfique. Jeanne n'est pas seulement l'innocente persécutée, elle est aussi une femme qui refuse les compromis et favorise la prééminence du sentiment. N'est-ce pas aussi en se laissant envahir par le sentiment qu'elle laisse sortir Vincent malgré les conséquences néfastes que ce choix peut avoir pour elle ? Le stéréotype laisse ainsi entrevoir dans la victime pitoyable et injustement persécutée une autre dimension, une part de responsabilité qui rend l'évaluation du personnage incertaine, ou du moins qui la complexifie.

L'élaboration romanesque du stéréotype est plus évidente encore dans *La Cousine Bette*, qui la pousse plus loin. Sans entrer dans une analyse approfondie, je rappellerai uniquement le couple, souvent étudié, d'Adeline et de Bette, la blonde et la brune, l'épouse fidèle et la vieille fille, la bonne et la méchante. La première est représentée en femme vertueuse et angélique qui ne se révolte à aucun moment contre son mari infidèle et souffre en silence. Le caractère hyperbolique du Bien incarné par Adeline répond aux recettes éprouvées du mélodrame : il est censé susciter l'admiration aussi bien que la pitié. Le grossissement excessif du stéréotype positif introduit cependant une outrance qui finit par perturber le modèle. Certes, en acceptant avec une douceur angélique des situations extrêmes, Adeline devient une martyre ; mais il n'en reste pas moins qu'elle laisse pourrir la situation au point que l'époux volage ruine toute la famille. La douceur et la soumission de l'épouse indulgente ne semblent guère mener à des résultats probants. Aussi les déplorables résultats d'une conduite héroïquement vertueuse ne peuvent-ils manquer de remettre en question le bien-fondé de l'angélisme - et jusqu'à sa possibilité. La pure Adeline n'en vient-elle pas à se proposer à Crevel pour de l'argent ? N'est-elle pas envahie par le doute lorsqu'elle essaye de comprendre comment les courtisanes que

fréquente Hulot arrivent à retenir les hommes ?

Quant à Bette, nous avons vu comment elle peut représenter dans le roman autre chose que le stéréotype de la vieille fille laide, excentrique, frustrée et méchante. Je m'en tiendrai au paradigme déjà évoqué, celui du travail. Bette est une paysanne qui est arrivée à apprendre un état grâce à sa volonté, à son énergie et à ses capacités. Elle travaille inlassablement, aurait monté une entreprise de passementerie si la chute de l'Empire ne l'avait effrayée sur ses chances de succès, et dans la suite gère magistralement la maison de Valérie en faisant preuve d'un excellent sens des finances. Les dons innés, l'énergie, l'ardeur au travail de celle qui a refusé tous les partis pour garder son indépendance ne trouvent cependant guère d'aboutissement dans la société. Là où les hommes doués des mêmes qualités réussissent à se faire une place au soleil et peuvent joindre le désir d'indépendance à la satisfaction des besoins sexuels (il suffit de penser à Crevel pendant son long veuvage), la femme est reléguée à une position marginale et subalterne sur le plan social, économique et sexuel. Ce maniement du stéréotype de la vieille fille dans *La Cousine Bette* oriente le regard vers la condition faite aux femmes à l'époque.

L'indépendance financière due au travail les marginalise ; leur refus de se soumettre à la règle les singularise en en faisant des excentriques quelque peu ridicules, et néanmoins redoutables. Ce n'est pas par hasard que Bette incarne les forces du Mal. On voit donc comment la gestion des stéréotypes, en perturbant le modèle collectif figé, problématise les significations convenues et suscite un questionnement. La dimension argumentative se nourrit aussi bien de cette interrogation sous-jacente que de l'axiologie dont est porteuse la structure actantielle, et qui se doit d'organiser la surface du texte. Et en effet, les dichotomies subsistent : pour satisfaire les attentes du grand public, le feuilleton doit maintenir les schémas familiers lors même qu'il les retravaille.

Ces réflexions, qui s'appuient sur deux exemples précis, demandent à être reprises, vérifiées et développées. Il s'agissait surtout de dégager les modalités argumentatives propres à un genre de discours particulier, le roman feuilleton, pris comme exemple du récit médiatique de grande diffusion. Il apparaît clairement que l'interrogation porte ici sur les modalités d'un fonctionnement discursif : la question est de savoir comment un genre de discours particulier – ou un récit relevant de ce genre – travaille à influencer son auditoire et cherche, tantôt à le faire adhérer à une thèse précise, tantôt à orienter ses façons de percevoir la réalité ambiante, tantôt à soulever un questionnement sur cette même réalité. Dans cette perspective, il importe d'élaborer une rhétorique du feuilleton – à condition, bien sûr, de prendre rhétorique dans son sens premier d'art de persuader.

Références bibliographiques

Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, Paris: Colin, 2006 [2000].

Aristote, *Rhétorique*, trad. Ruelle, introd. M. Meyer, commentaire de B. Timmermans (Paris: Le livre de poche), 1991.

Mikhaïl Bakhtine, in Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique suivi de Ecrits du cercle de Bakhtine*, Paris: Le Seuil, 1981.

Raymond Boudon, « "La logique des sentiments moraux" », *L'Année sociologique* 44, PP. 19-51, 1994.

Philippe Breton, Gilles Gauthier, *Histoire des théories de l'argumentation*, Paris: La Découverte, 2000.

Marianne Doury et Sophie Moirand (éds.), *L'argumentation aujourd'hui*, Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2004.

Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris: Minuit, 1984.

Frans H. van Eemeren, Rob Grootendorst, *Argumentation, Communication and Fallacies. A Pragma-dialectical Perspective*, NJ & London: Lawrence Erlbaum, 1992.

Frans H. van Eemeren, Rob Grootendorst, Francesca Snoek Hoekemans, *Fundamentals of Argumentation Theory*, NJ & London: Lawrence Erlbaum, 1996.

Albert W. Halsall, *L'art de convaincre : rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto: Paratexte, 1988.

Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, Philosophie et Langage, 1985 (1ère éd. en allemand, 1976).

Inge Kolboom, « "Patron et patronat. Histoire sociale du concept de patronat en France au 19e et au 20 e siècle" », *Mots* 9, octobre 1984.

Michel Meyer, Perelman. *Le renouveau de la rhétorique*, Paris: PUF, « Débats philosophiques », 2004.

Michel Meyer, *Qu'est-ce que l'argumentation ?*, Paris: Vrin, 2005.

Chaim Perelman, Olga Tyteca Olbrechts, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1970 [1958].

Chaim Perelman, *L'Empire rhétorique. Rhétorique et Argumentation*, Paris: Vrin, 1977.

Christian Plantin, *L'Argumentation*, Paris: Le Seuil, 1996.

-, *L'argumentation*, Paris: PUF, 2005.

Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris: PUF, 1991.

Lise Queffélec, *Le roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Paris: PUF, 1989.

Semen 17, 2004, Argumentation et prise de position : Pratiques discursives, Ruth Amossy et Roselyne Koren (éds.)

Susan Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris: PUF, 1983.

Anne-Marie Thiesse, *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris: Le Chemin vert, 1984.

Stephen E. Toulmin, . *Les usages de l'argument*, Paris: PUF, 1993 [1958].

Notes de bas de pages

- ¹  Je remercie Marie-Ève Thérénty, qui a bien voulu prendre connaissance de ce texte, de ses précieux commentaires.
- ²  Pour une vue panoramique plus large, on consultera Breton et Gauthier (2000). On se reportera aussi aux présentations synthétiques de Reboul (1991), Meyer (2005) et Plantin (1996).
- ³  Pour une analyse argumentative de discours qui non seulement ne visent pas à persuader, mais semblent même s'en défendre, on lira les études réunies dans *Semen 17*, 2004.
- ⁴  Pour Iser, le « blanc » est tout ce qui, dans le texte fictionnel, est susceptible d'accomplir une disjonction. La relation omise entre les segments du texte doit être rétablie. Le lecteur travaille alors à « combiner [...] les schémas qui se compensent, s'opposent, contrastent, se télescopent ou se fragmentent » (Iser 1985: 323). Là se traduit la créativité du récepteur qui doit intégrer les éléments divers dans une forme cohérente. « Si les blancs déploient un réseau de relations possibles », celles-ci ne sont cependant pas « livrées à l'arbitraire des régulations individuelles » (*ibid*: 339): elles sont nécessairement dirigées par le texte selon des modalités plus ou moins contraignantes. Nous ne nous situons pas ici dans le cadre de la théorie des « Leerstellen » d'Iser – mais il apparaît que les notions d'acte de lecture pris dans une perspective interactionnelle, et de construction d'un schéma cohérent à partir de données disjointes, est particulièrement stimulante pour l'étude de *L'argumentation dans le discours* fictionnel.