



HAL
open science

Formes et enjeux de l'écriture du droit dans **Le Cousin Pons**

Marion Mas

► **To cite this version:**

Marion Mas. Formes et enjeux de l'écriture du droit dans *Le Cousin Pons*. Pierre Glaudes et Eléonore Reverzy. Relire *Le Cousin Pons*, Classiques Garnier, pp.275-290, 2018, 10.15122/isbn.978-2-406-08971-1.p.0275 . hal-01994834

HAL Id: hal-01994834

<https://hal.science/hal-01994834>

Submitted on 12 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FORMES ET ENJEUX DE L'ÉCRITURE DU DROIT DANS *LE COUSIN PONS*

Le Cousin Pons peut se lire comme l'un des romans « profondément juridiques¹ » de *La Comédie humaine*. Récit d'une captation d'héritage et de trois crimes, le roman met en scène de nombreux personnages d'hommes de loi, emprunte au discours juridique technique (avec le testament olographe de Pons ou l'acte de contestation de ce testament par exemple), joue avec les codes de la chronique judiciaire et inscrit le droit à même sa trame narrative.

L'influence du droit sur l'écriture de Balzac a été bien étudiée pour les récits des années 1830-1835. Pierre Barbéris et Maurice Bardèche² ont montré dans quelle mesure Balzac a trouvé dans le Code civil les ressorts thématiques et dramatiques ayant permis une double conquête poétique. Engendrant un déplacement des combats dans le « secret de l'étude³ », soulignant la puissance dramatique de la loi et de l'argent, extirpant les intrigues du seul cercle familial pour les inscrire dans le domaine privé⁴ (au sens où l'entend Jürgen Habermas), le droit assure à la fois la mutation du registre frénétique des romans de jeunesse au réalisme des récits des années 1830-1832, et la découverte, en 1833-1835, de la grande formule romanesque : entrée en matière, long retour en arrière explicatif de la crise, drame lui-même, brutal, condensé et rapide. Cette formule n'est plus du tout celle du *Cousin Pons*. Paru dans *Le Constitutionnel* du 18 mars au 10 mai 1847 sous le titre *Le Cousin Pons ou les deux musiciens*, deuxième partie de *l'Histoire des Parents pauvres*, le roman est particulièrement marqué par l'esthétique du feuilleton, dont Balzac adopte le rythme d'écriture au jour le jour et « joue en maître⁵ ». Pour autant, il paraît fondé de se demander ce que l'architecture du *Cousin Pons* doit au droit. Dans ce roman, la question de la succession n'est pas seulement un thème central : organisant les péripéties, les rebondissements et les retournements de situation, elle en constitue l'armature et en fonde le *suspense*⁶. Le droit serait alors à la source d'un romanesque faisant du Code civil à la fois la texture et l'objet de la « tension narrative⁷ ». De plus, nous l'évoquions, Balzac joue avec

¹ Michel Lichtlé, « Balzac à l'école du droit », *L'Année balzacienne 1982*, p. 131 (repris dans *Balzac, le texte et la loi*, études réunies par Sophie Vanden Abeele, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, p. 137).

² Voir Maurice Bardèche, *Balzac, la formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot (1820-1835)*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 392 sq., et Pierre Barbéris, *Balzac et le Mal du siècle*, t. I, Paris, Gallimard, 1970, p. 699 sq.

³ Michel Lichtlé, « *Le Colonel Chabert*, roman judiciaire », dans *Balzac, le texte, la loi*, op. cit., p. 176.

⁴ Habermas distingue le domaine public, qui correspond strictement à l'espace où s'exerce l'autorité publique de l'État, et le domaine privé. Le domaine privé quant à lui, se subdivise entre la sphère privée (qui englobe à la fois les échanges économiques entre personnes et le cercle familial, et la sphère publique, où se déroulent les échanges d'ordre intellectuel, culturel et politique. Voir *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1992 [1962].

⁵ Gérard Gengembre, préface de l'édition Garnier-Flammarion du *Cousin Pons* [1993] mise à jour en 2015.

⁶ Dans sa typologie du roman policier, Tzvetan Todorov distingue deux manières de soutenir l'intérêt du lecteur : la curiosité, dont la marche va de l'effet à la cause, et le suspense, qui va de la cause à l'effet. L'intérêt du lecteur est agouilloné par l'attente de ce qui va arriver (*Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 91).

⁷ La tension narrative est l'ensemble des procédés qui suscitent et maintiennent l'intérêt du lecteur en l'intriguant. Voir Raphaël Baroni, *La Tension narrative, Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007 et *Les Rouages de*

l'esthétique de la chronique judiciaire : la narration est émaillée de microrécits satellites évoquant le fait divers criminel. Cet article se propose donc d'examiner selon quelles spécificités se met en place, dans *Le Cousin Pons*, une écriture romanesque du droit. Une première partie sera consacrée à la fonction structurante du Code civil dans son rapport avec l'esthétique feuilletonesque, et une seconde partie, au fonctionnement et aux enjeux des pseudo-chroniques judiciaires disséminées dans le roman. D'une part, il s'agira d'étudier les modalités d'intrication du juridique, du discours judiciaire⁸ et du narratif, et d'autre part les effets de cette imbrication, tant sur la poétique romanesque que sur le discours du droit dans le roman.

LE COUSIN PONS : UN FEUILLETON JURIDIQUE ?

On peut déceler un premier indice de la dimension structurante du droit dans la genèse du texte. Comme le montrent les analyses d'Anne-Marie Meininger⁹ et d'André Lorant¹⁰, trois éléments liés assurent la métamorphose de la nouvelle en roman : la transformation de Pons en collectionneur, le thème lié de la captation d'héritage et l'apparition du personnage de Fraisier. Le personnage permet de nouer les crimes « d'en bas » aux crimes « d'en haut », le « gang du Marais¹¹ » au gang du Palais. Or, si l'avoué véreux tire toutes les ficelles de l'intrigue, c'est grâce à sa connaissance des lois. Davantage, ce sont les étapes et les règles de la succession, telles qu'elles sont décrites dans le Code civil, qui constituent la substance même de l'intrigue telle que la définit Raphaël Baroni. Ce dernier propose d'appréhender cette notion d'un point de vue fonctionnel, comme « une matrice de possibilités dont la fonction est de susciter un désir cognitif¹² ».

C'est une évocation générale des espérances des portières (98-99) qui sert d'introduction au thème des successions. Celui-ci se développe d'abord dans le discours de la Cibot, qui amorce ses attaques « *ad testamentum* » (214) dès la première disgrâce du musicien (106-107). Or, le thème se déploie également dans tous les récits secondaires (l'histoire de Brunner et Schwab, l'épisode des espérances que les Camusot font miroiter pour marier Cécile, et même une scène où Madeleine Vivet affirme avoir testé en faveur de Pons). Ce miroitement donne l'impression que les successions sont le moteur de la société. Dans ce contexte, la collection de Pons acquiert graduellement le statut juridique de succession. Les scènes de visites du « Musée Pons », démultipliées à partir du mariage manqué de Cécile, glissent progressivement, jusqu'à la scène des scellés, de l'inventaire muséal vers l'inventaire juridique. D'abord présentée sous l'angle de sa valeur esthétique et marchande (61-62 ; 135-137 ; 187 et surtout, 203-205), la collection devient « héritage » à partir du projet de mariage entre Cécile et Brunner, puis, dans la bouche de Fraisier, un ensemble des « objets dont se compose la succession » (244).

l'intrigue. Les outils de la narration postclassique pour l'analyse des textes littéraires, Genève, Slatkine Érudition, 2017.

⁸ Rappelons que le juridique concerne ce qui se rapporte au domaine, à la matière et au contenu du droit et le judiciaire, à la justice et à son administration, et à ce qui se fait devant les tribunaux.

⁹ Anne-Marie Meininger, « Introduction » au *Cousin Pons*, Paris, Garnier-frères, 1974 (rééd. Classiques Garnier, 2014), p. XII-LXIX.

¹⁰ André Lorant, « Histoire du texte », *La Comédie humaine*, éd. de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 1377-1387.

¹¹ L'expression est de Gérard Gengembre, dans sa préface à l'édition de référence, p. 24.

¹² Raphaël Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*, *op.cit.*, p. 39. Raphaël Baroni s'attache à redéfinir l'intrigue en partant de la fonction qu'elle remplit, à savoir : « l'établissement, le maintien et la résolution d'une tension dans la lecture, dont dépend l'intérêt du récit. » (*ibid.*, p. 40) Cette approche fonctionnelle met l'accent sur l'interaction entre le texte et son destinataire.

Plus le thème de la succession prend de l'ampleur, plus il implique des questions juridiques engendrant elles-mêmes toute sorte de péripéties et de rebondissements. Ces questions (savoir s'il existe des héritiers légitimes, savoir qui sera désigné comme héritier, déterminer la nature et la valeur de la succession), ainsi que la teneur et la nature du testament, renvoient précisément aux règles et aux cas de figure envisagés dans les titres « Des successions » et « Des testaments et donations entre vifs » du Code civil. De plus, le roman suit quasiment la trame du titre « Des successions », qui s'ouvre par la question de l'identification du donateur et se clôt par les règles d'acceptation de la succession, en passant par l'organisation du partage des biens et la désignation des héritiers. Le Code civil offre au romancier matière à établissement, maintien et résolution d'une tension *dans* et *par* la matière juridique.

La désignation des héritiers fournit une première série de péripéties et nourrit l'intérêt dramatique. La généalogie de Pons, au début du roman (77-78), doit faire comprendre qu'il n'a plus de « parents » selon la loi¹³. Sa cousine germaine, la première femme de Camusot, étant décédée, il n'existe plus aucun héritier collatéral légitime (ce qui est confirmé, pour le lecteur, par la scène de consultation entre Pons et Trognon, 303-304). La question de savoir en faveur de qui Pons testera est maintenue pendant un temps : après qu'il a affirmé, lors du dîner lui ayant valu sa seconde disgrâce, que son « héritier » était « Cécile » (143), l'information selon laquelle il entend léguer tout son bien à Schmucke n'est donnée que de manière indirecte au lecteur, par le personnage peu fiable de Mme Cibot, et n'est attestée qu'assez tard dans le récit. Or, le choix de Schmucke comme légataire ancre la « tension narrative » dans les problèmes juridiques et les questions de procédure. En effet, le conflit – et l'intérêt du lecteur en découlant – qui oppose les gangs du Palais et du Marais à Pons dans la seconde partie du roman, tient à la fois à la nature et à la forme du testament de Pons (le testament olographe et « très patriotique » [305], puis le testament authentique fait par devant notaires, difficilement contestable), et aux moyens mis en œuvre par Fraisier pour obliger Schmucke à transiger à force d'intimidation (la contestation du testament au motif d'abus de faiblesse engendrant l'apposition des scellés ; 360, 362, et « la fatale assignation », 377) De là, de nombreuses scènes prennent une forte intensité : par exemple, la scène de rédaction du premier testament, dont le contenu n'est pas immédiatement donné, crée un effet d'attente attisant la curiosité du lecteur, d'autant plus qu'elle est relayée par celle de la Cibot, poussée à son comble en raison du silence de Trognon (305). Ou encore, la scène de vol du testament postiche, qui permet au lecteur de prendre connaissance du testament olographe, relance l'action en consommant la rupture de Schmucke avec Mme Cibot et attise les dissensions entre Fraisier et la portière. En outre, dans cette scène, le testament postiche, en se faisant preuve, devient un double moyen de chantage pour Fraisier (auprès de la portière et de Mme Camusot). Ou encore, dans les deux scènes successives contraignant Schmucke à transiger, la première, dirigée par Gaudissart sur le ton léger de la comédie, ne fait que souligner la cruauté de la seconde.

Comme dans la plupart des romans judiciaires balzacien, le procès n'est pas représenté. Il demeure virtuel (même s'il importe, rappelle Michel Lichtlé, « de ne pas oublier que c'est bien par rapport à l'horizon du contentieux que se négocie l'accord¹⁴ »). Thomas Conrad a bien montré que cette dramaturgie de l'évitement du procès permettait à Balzac de déplacer la bataille juridique dans la vie privée et de mettre l'accent sur « l'agrégat d'intérêts privés et de positions sociales dont dépend

¹³ Le chapitre III (« Des divers ordres de successions ») du Titre du Code civil concernant les successions définit très précisément jusqu'à quel degré de parenté et à quelles conditions l'on peut devenir « héritier » .

¹⁴ Michel Lichtlé, « *Le Colonel Chabert*, roman judiciaire », art. cité, p.177.

l'issue du procès¹⁵ », tout en mettant « au premier plan [...] les rapports de force entre les personnages¹⁶ ». La transaction, définie, en droit, comme le moyen d'éviter un procès¹⁷, est ici présentée comme un abus de pouvoir. Jean Billemont explique que chez Balzac, les scènes de transaction donnent systématiquement lieu à des « abus entre les mains d'une partie forte contre une partie faible¹⁸ ». Il analyse cette représentation comme une critique de l'égalitarisme juridique : le droit postule l'égalité des individus, mais sanctionne, dans les faits, leur inégalité devant la loi. L'ironie est d'autant plus féroce que la négociation est conduite par un futur juge de paix – Fraisier en l'occurrence. La justice de paix, il faut le rappeler, conçue « comme une justice de proximité » mise en œuvre par « un juge « paternel¹⁹ », fut instituée par les Constituants en 1790 pour favoriser la « concorde sociale »...

Pour fonctionner pleinement, le dispositif d'intrigue requiert des connaissances minimales de la part du lecteur, que le roman instruit. De là, de manière conventionnelle, des scènes entre un personnage ignorant et un initié. Or, dans *Le Cousin Pons*, la logique didactique d'insertion de savoirs dans la fiction (caractéristique du roman balzacien aussi bien que du roman-feuilleton) ne se dissocie pas de la logique narrative. Ainsi, la scène de consultation entre Fraisier et la Cibot, qui éclaire le lecteur sur les enjeux juridiques du récit, resserre l'étau autour de Pons en nouant les intérêts des deux « gangs » par le truchement de Fraisier (233-234). Dans la scène de consultation entre Pons et Maître Trognon, le notaire explique les raisons pour lesquelles Pons est absolument délié des contraintes du Code qui pèsent sur les successions. Cette explication engendre un retournement de situation fracassant. Ici, c'est la matière juridique même qui devient la source et l'enjeu de la curiosité du lecteur en l'intéressant, nous le disions, à la nature et à la forme du testament. Ainsi les explications du notaire renvoient avec exactitude (parfois à la lettre) au Code civil, dont elles compilent des dispositions relatives aux successions : la section IV du livre III sur le legs universel, l'article 916 sur la liberté de disposer de ses biens, et les articles 969 à 976, sur le testament fait par devant notaire et le testament olographe. Tout comme les explications de Villemot sur la procédure d'acceptation des successions dans la scène d'apposition des scellés, elles exacerbent le suspense et relancent l'action. Toutefois, dans la scène des scellés, les motivations narratives semblent l'emporter sur l'exactitude juridique. En effet, d'après les articles 1006 et 1008 du Code civil, dans la mesure où Pons a fait un testament authentique et où il n'a pas d'héritiers auxquels une quotité de biens est réservée par la loi, la procédure de demande d'envoi en possession²⁰ est inutile. Faut-il conclure au sacrifice de l'exactitude juridique au profit du romanesque ? À moins qu'il ne s'agisse d'une incohérence à mettre en relation avec la rapidité d'écriture du feuilleton ? De fait, dans ce chapitre et dans le suivant, la Sauvage et Villemot, espions de Fraisier, prennent la défense du musicien – Villemot menace même d'assigner Fraisier en référé (363). Toujours est-il que l'intervention de Villemot replace le problème des procédures d'héritage au cœur de l'intrigue et relance l'intérêt du lecteur à propos des règles de succession, de la validité et de la *légitimité* du testament de Pons, et, au-delà, de la dimension sociale et politique de l'héritage,

¹⁵ Thomas Conrad, « Le duel judiciaire balzacien, hors des tribunaux », *L'Année balzacienne 2014, Balzac, homme de loi(s) ?*, p.128.

¹⁶ *Ibid.*, p.130.

¹⁷ « La transaction est un contrat par lequel les parties terminent une contestation née, ou préviennent une contestation à naître » (art. 2044 du Code civil).

¹⁸ Jean Billemont, « La transaction », *Balzac, romancier du droit*, dir. Nicolas Dissaux, Lexis/Nexis, 2012, p. 245.

¹⁹ Benoît Garnot, *Histoire de la justice, France, XVI^e-XXI^e siècles*, Gallimard, coll. « folio histoire », p. 374.

²⁰ Cette procédure serait nécessaire si Pons avait opté pour un testament olographe ou mystique.

poursuivant alors une réflexion centrale de *La Comédie humaine*²¹. En définitive, la torsion d'un article du Code civil invite à une réflexion de fond sur le texte de loi.

Dans le Code civil, les successions relèvent « Des différentes manières dont on acquiert la propriété²² ». L'héritage est, avec le mariage, l'un des deux piliers de l'ordre social post-révolutionnaire. Dans les travaux préparatoires du Code civil, Bigot-Préameneu justifie l'ordre des successions par la notion d'affection :

Les liens du sang qui unissent et qui constituent les familles sont formés par les sentiments d'affection que la nature a mis dans le cœur des parents les uns pour les autres. L'énergie de ces sentiments augmente en raison de la proximité de parenté, et elle est portée au plus haut degré entre les pères et les mères et leurs enfants.

Il n'est aucun législateur sage qui n'ait considéré ces différents degrés d'affection comme lui présentant le meilleur ordre pour la transmission des biens²³.

En enracinant le lien entre famille et héritage dans le droit naturel, le Législateur institue l'équivalence entre la logique de reproduction sociale et de reproduction biologique au fondement de la stabilité sociale. C'est précisément ce fondement que *Le Cousin Pons* interroge²⁴. En effet, célibataire et sans collatéraux, Pons est un personnage « en défaut de loi commune²⁵ » selon l'expression de Christian Biet : il échappe à toutes les contraintes du Code pesant sur « ce qu'on peut faire de sa fortune accumulée²⁶ » et, à ce titre, perturbe le pacte social bourgeois.

Michael Lucey a analysé le dérèglement des protocoles de transmission dans *Le Cousin Pons*²⁷. Il interroge notamment la différence de représentation des deux testaments dans le roman : car le premier, le testament olographe qui sert de leurre, celui selon lequel Pons lègue sa collection « au roi, pour faire partie du Musée du Louvre » (315) contre une pension accordée à Schmucke, est entièrement rédigé dans le roman. En revanche, le second, l'authentique, instituant Schmucke légataire universel, n'est que très rapidement résumé (322). Lucey montre que ce choix d'écriture permet à l'État d'entrer en scène et au roman d'enfoncer ironiquement un coin entre les intérêts de la Famille et ceux de l'État. En effet, outre la valeur marchande considérable de la collection, le legs très « patriotique » de Pons (305), assurerait un gain symbolique et idéologique important pour la monarchie bourgeoise en lui permettant de solder ses dettes avec le passé, de racheter la mémoire d'Empire et d'Ancien Régime²⁸. Ce gain vaut bien la reconnaissance publique, pour une fois, d'une structure familiale « déviante ».

Le deuxième testament est, quant à lui, purement fondé sur l'ordre des affects. Il est légal, mais empêche toute confortation de l'ordre social. Il n'entre dans aucune logique de reproduction/production sociale : ni économique, ni symbolique, ni

²¹ Sur cette question, nous nous permettons de renvoyer à la troisième partie de notre livre, *Le Père Balzac. Représentations de la paternité dans la Comédie humaine*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

²² Chapitre III du Code civil.

²³ Bigot-Préameneu, *Présentation au corps législatif des articles du Code civil sur les « Donations entre vifs et les testaments »*, 2 Floréal an 11–22 avril 1803, dans *Naissance du Code civil. Travaux préparatoires du Code civil*, Textes réunis et présentés par François Ewald, Paris, Flammarion, 2004 [1989], p. 303.

²⁴ Tout comme *Ursule Mirouët*, *Modeste Mignon* et *La Cousine Bette* le font, dans des perspectives sensiblement différentes.

²⁵ Christian Biet, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime. Le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 225-283 en particulier.

²⁶ Michael Lucey, *Les Ratés de la famille. Balzac et les formes sociales de la sexualité*, Paris, Fayard, 2008 [Duke University Press, 2003], p. 202.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Sur ce point, voir l'article de Florence Terrasse-Riou : « La transmission des héritages dans *Le Cousin Pons*, *L'Interdiction* et *La Cousine Bette* : les dettes reparaissantes », dans *Balzac dans l'Histoire*, études réunies et présentées par Nicole Mozet et Paule Petitier, Paris, Sedes, 2001, p. 237-250.

idéologique. Il représente donc une forme de scandale que sanctionne très ironiquement la narration. La fin du récit suggère en effet que la manipulation de la loi par le clan Fraisier-Camusot est en définitive au service d'un retour à l'ordre, qui est un retour à la *norme* du Code, à savoir l'interdépendance entre l'héritage et une certaine conception de la famille. Dans les deux volets des *Parents pauvres*, la reproduction en miroir du crime légal pour assurer le retour de l'héritage dans la famille éclaire ainsi la violence des présupposés idéologiques fondant l'ordre social institué par le Code. Enfin, dans les deux romans, c'est au fils de famille que l'héritage échoit – Victorin Crevel et le jeune Popinot en l'occurrence. Si *Les Parents pauvres* dessinent incontestablement l'émergence d'un « pouvoir féminin » menaçant, qui coïncide avec une dégradation de la figure paternelle²⁹, ils mettent également en évidence la puissance toute nouvelle du fils de famille. Car c'est bien lui, le fils émancipé, « marié, père de jeunes enfants », le grand vainqueur du « Code civil, qui fait de ce citoyen-là un chef de famille dans toute la puissance du terme³⁰ ». Ce que la trame juridique éclaire, c'est aussi ce déplacement du centre de gravité du pouvoir, avec tout ce qu'il comporte de brutalité. Enfin, comme le montre Gérard Gengembre, c'est paradoxalement dans le cabinet de Popinot que la collection de Pons devient « ce qu'elle était potentiellement, c'est-à-dire à la fois un trésor à forte plus-value vénale et un symbole de liberté » (15-16). Le second testament de Pons pose donc aussi, en raison de la nature particulière de cette succession, la question (ouverte) de la légitimité du testament de Pons.

Au total, le tressage des procédés du feuilleton et du Code civil donne à l'intrigue du *Cousin Pons* le caractère implacable et nécessaire de la mécanique tragique. Cette mécanique à broyer les faibles rappelle d'autres romans judiciaires, comme *Le Colonel Chabert* ou *Le Contrat de mariage* par exemple. Pons s'en distingue cependant à bien des égards : d'une part, on l'a dit, la structure romanesque n'y est pas du tout la même. D'autre part, le ton y est plus cruel et plus léger à la fois, grâce à des contrepoints comiques empruntant à l'esthétique de la petite chronique judiciaire. Tout se passe alors comme si, outre le discours juridique du Code, le roman intégrait une autre mise en forme du savoir judiciaire. Ce sont les modes d'intégration de ce discours et son impact qu'il s'agit à présent d'étudier.

FEUILLETON JURIDIQUE VS CHRONIQUE JUDICIAIRE ?

À l'instar des faits divers de *La Gazette des tribunaux*, *Le Cousin Pons* comporte une foule de petites histoires de crimes et délits punissables. Dans le roman, ils sont souvent impunis : l'histoire du malheureux coiffeur ayant acheté à mauvais compte une maison en viager (158), le résumé approximatif des *Deux mules noyées* des *Cent nouvelles nouvelles* (268), le récit de la tentative de vol chez Magus (à propos duquel le narrateur fait précisément référence à *La Gazette des tribunaux*) ou encore, la relation de l'empoisonnement de Cibot par Rémonencq et de ce dernier par la Cibot. La présence de ces anecdotes plaisantes peut être mise au compte des conditions d'écriture, le rythme quotidien imposant parfois au romancier de tirer à la ligne. Elles peuvent également être lues dans la perspective d'une appropriation par Balzac de l'esthétique feuilletonesque, marquée par la référence à l'actualité et au fait divers. S'agit-il alors, chez Balzac, d'un jeu avec l'une des caractéristiques du genre ? S'agit-il plutôt d'une interaction directe et intime entre le support médiatique – *Le*

²⁹ Nicole Mozet, « La Cousine Bette, roman du pouvoir féminin ? », dans *Balzac et les Parents pauvres*, études réunies et présentées par Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode, Paris, Sedes, 1981, p. 33-45.

³⁰ Anne Verjus, *Le Bon Mari. Une histoire politique des hommes et des femmes à l'époque révolutionnaire*, Paris, Fayard, 2010, p. 265.

Constitutionnel en l'occurrence – et l'écriture romanesque ? Les travaux de Marie-Ève Thérénty ont démontré l'importance de l'expérience journalistique dans l'élaboration de la poétique romanesque balzacienne³¹. Sans doute n'y a-t-il pas de préméditation de la part de Balzac, surpris du succès de *La Cousine Bette* quelques mois plus tôt. Mais sans doute le processus d'écriture au quotidien n'est-il pas complètement imperméable non plus à un effet de « diarisation³² ». À tout le moins y a-t-il des effets de lecture que nous voulons analyser. L'insertion d'anecdotes rappelant les chroniques judiciaires dans une histoire d'assassinat légal crée un écho avec la partie du journal consacrée aux affaires judiciaires. Se produit alors un effet de miroir déformant entre le roman et le journal.

En 1836, *La Presse*, le quotidien populaire lancé en 1836 par Émile de Girardin, marque un tournant dans l'évolution de la presse judiciaire. En effet, ce journal non spécialisé accorde un volume très important au récit de crime par le biais du fait divers et de la chronique judiciaire, où « la rubrique consacrée aux tribunaux ressemble à une version miniature du journal spécialisé³³ » – *La Gazette des tribunaux* en l'occurrence. *Le Constitutionnel : journal du commerce, politique et littéraire*, qui a été racheté en 1844 par Louis Véron (un proche de Thiers), n'échappe pas à cette règle.

Fondée en 1825 par Jean-Achille Darmaing, *La Gazette des tribunaux* est le premier journal spécialisé dans « la jurisprudence et les débats judiciaires³⁴ ». Dans la période qui nous occupe, deux types antithétiques de chroniques judiciaires s'y côtoient : le compte rendu d'audience, reproduisant avec exactitude les audiences de cour d'assises, et de petits articles fortement fictionnalisés, adoptant le ton de l'anecdote pour présenter le délit (souvent pour traiter d'affaires de police correctionnelle et de justice civile) et les procédés de l'étude de mœurs pour caractériser les personnages. Ces « grandes » et « petites » chroniques sont structurées par « la chronologie préétablie du rituel » du procès : lecture de l'acte d'accusation par le greffier, interrogatoire par le président de l'accusé, etc.³⁵. Le « grand » compte rendu d'audience se présente comme une « mise en scène de mise en scène » (celle du procès) : le chroniqueur « distribue les dialogues et les gestes (« M. le procureur général », « le témoin », « l'accusé »), façonne les bons mots, parsème son récit d'indications scéniques de didascalies [...]. Rarement discours de presse est investi d'autant d'effets de texte, qui se veulent effets de réel autant que de suspense³⁶. » La « petite » chronique quant à elle, « à mi-chemin entre le fait divers et le fabliau³⁷ », est une fenêtre ouverte « sur le petit théâtre des passions et des travers humains³⁸ ». Sa « chute, [qui] coïncide généralement avec la mention du jugement, comporte souvent une dimension morale ou édifiante³⁹ ».

³¹ Voir en particulier Marie-Ève Thérénty, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion, 2003 et *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2007.

³² Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien, op.cit.*, p. 208.

³³ Amélie Chabrier, « “Que la fiction vous serve de guide au pays des réalités”. Mutations de la poétique de la chronique judiciaire dans *Le Tribunal illustré* (1879-1882) », dans *Interférences littéraires/littéraire interférenties* n°7, « Croisées de la fiction. Journalisme et littérature », Myriam Boucharenc, David Martens et Laurence Van Nuijs (dir.), novembre 2011, p. 24.

³⁴ il s'agit du sous-titre de *La Gazette des tribunaux* (« journal de la jurisprudence et des débats judiciaires »).

³⁵ Amélie Chabrier, art. cité, p. 24-25. Pour une étude complète de l'évolution du genre et de ses rapports à la littérature, nous renvoyons à la thèse d'Amélie Chabrier : *Les Genres du prétoire. Chronique judiciaire et littérature au XIX^e siècle*, Université Paul Valéry-Montpellier III, 2013, consultable en ligne.

³⁶ Dominique Kalifa, « La chronique judiciaire », dans Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty, Alain Vallant (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIX^e siècle*, Nouveau Monde éditions, 2011, p. 1006.

³⁷ *Ibid.*, p. 1004.

³⁸ *Ibid.*, p. 1005.

³⁹ *Ibid.*, p. 1004.

Ces deux variantes de la chronique judiciaire se retrouvent dans *Le Constitutionnel*. Le « grand » compte rendu d'audience, réservé à des affaires importantes ou méritant, « en raison de la jurisprudence une relation plus fournie⁴⁰ », figure dans des rubriques intitulées, suivant le nom du tribunal où elles ont été jugées, « Cour d'Assises », « Tribunal de commerce », etc. Les « petites chroniques », rapportant, en quelques lignes, parfois de manière très cocasse, des affaires passées en jugement, occupent aussi bien les rubriques de la revue de presse des journaux nationaux et étrangers que la rubrique spécialisée intitulée « Cours et tribunaux », laquelle oscille entre une et deux colonnes, en page 2 ou 3 du journal. C'est dire leur importance. Or, il nous semble que *Le Cousin Pons* reflète cette structure d'ensemble, tout en la décalant dans le domaine de la vie privée et dans le temps *d'avant* le procès. Ainsi, au grand compte rendu d'audience répondrait l'intrigue principale, à savoir l'anatomie d'un crime légal (commis sur le personnage de Pons), et les anecdotes criminelles émaillant le récit seraient le pendant des petites chroniques. De plus, de la même façon que les petites chroniques fournissent un contrepoint récréatif au sérieux du compte rendu, ces anecdotes offriraient un contrepoint à l'intrigue principale. Reste à analyser le fonctionnement et les enjeux de ces effets de miroir et de doubles.

Les petites chroniques criminelles du *Cousin Pons* s'ouvrent généralement par le connecteur temporel « un jour » : tout en signalant leur singularité et leur autonomie par rapport à l'intrigue principale, il les inscrit dans le registre du conte vrai, de l'anecdote extraordinaire tirée de la vie. Le mode de narration est celui du fait divers : focalisation externe, enchaînement rapide de faits sans commentaire du narrateur, sinon pour clore ou ouvrir le récit par un bon mot ou une petite morale implicite et ironique. La mésaventure du coiffeur, le récit des *Deux mules*, celui de la tentative de vol chez Magus et même la séquence de récit du crime perpétré par Rémonencq relèvent de ce schéma. Bien que ce crime soit annoncé à plusieurs reprises, ce qui lui donne une épaisseur temporelle absente du fait divers, et bien que les intentions du personnage aient été progressivement présentées au lecteur par le jeu de la narration omnisciente et du récit de pensées, sa relation relève de l'esthétique de la chronique judiciaire. Rapportée de manière très concentrée en moins d'une page (294⁴¹), au début du chapitre LVIII, elle allie narration factuelle alerte, description informative (sur les effets du cuivre oxydé), bons mots (comme l'expression « homéopathie criminelle » [294]) et commentaire comique (« L'idée de nettoyer sa rondelle économiquement dans la tisane de Cibot lui vint subitement » [294]). Dès lors, par-delà l'effet de réel, la référence à *La Gazette des tribunaux* à propos de la tentative de vol chez Élie Magus suggère que toutes les histoires du même type pourraient aussi bien y figurer.

Comme les généralisations balzaciennes et comme les digressions savantes, ces récits périphériques ont pour fonction première de renforcer la crédibilité de la fiction romanesque. Ainsi, la mésaventure du coiffeur est-elle introduite comme un « exemple [pouvant] suffire à corroborer celui que présente cette histoire » (157). La fonction de démarcation du métadiscours narratorial joue un rôle essentiel à cet égard : elle permet aux pseudo-faits divers de donner de la vraisemblance à la narration, et réciproquement. Enfin, faisant écho à l'intrigue principale sur le mode mineur et dans le registre du fait divers criminel, ces histoires soulignent, par contraste, tout le cynisme du crime légal dont Pons est victime. Par exemple : Pons et Cibot sont aussi innocents l'un que l'autre ; du reste, leurs convois funèbres roulent l'un derrière l'autre. Mais leur ton drolatique en fait également de joyeux divertissements, privilégiant une approche risible du

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1000-1001.

⁴¹ De « un matin ... à dose de poison ».

monde. Ces petites chroniques relativisent alors la tragédie de Pons – c’est tout de même sur une histoire d’empoisonneur empoisonné que s’achève le roman. Du même coup, elles remettent en jeu le sérieux de la réflexion juridique portée par le récit (et, davantage, par *La Comédie humaine*), mais sur un ton proche de la blague supérieure. La légèreté est empreinte de mélancolie historique.

À l’échelle du journal, les effets d’écho entre le roman et les rubriques judiciaires ne sont pas sans incidence sur le discours judiciaire médiatique. Si le rapport entre les petites chroniques médiatiques et les petites chroniques romanesques est de l’ordre de la ressemblance, la relation de l’intrigue principale (la trame juridique de l’assassinat légal de Pons) au grand compte rendu d’audience s’établit, elle, sur le mode du contraste.

La grande chronique, fondée sur le rituel judiciaire, en reproduit la théâtralité et la solennité. La trame romanesque en revanche, fondée avec précision sur l’organisation, les procédures et les articles du Code civil, relate une lutte secrète, des crimes ordinaires et oubliés, et constitue le prologue d’un procès qui n’a jamais lieu. La théâtralité n’est évidemment pas absente du roman – Balzac est un « romancier dramatique⁴² ». Mais, même si elle sert l’écriture juridique, elle ne lui est pas propre. De plus, elle n’a pas du tout les mêmes fonctions que dans la chronique judiciaire. D’une part, de manière tout à fait habituelle chez Balzac, elle relève des effets de régie narrative et met en valeur du « drame » de la vie privée en train de se jouer. C’est ainsi qu’elle donne l’emphase nécessaire au démarrage de l’intrigue juridique :

Ici commence le drame, ou si vous voulez, la comédie terrible de la mort d’un célibataire livré par la force des choses à la rapacité des natures cupides qui se groupent à son lit et qui, dans ce cas, eurent pour auxiliaires la passion la plus vive, celle d’un tableaume, l’avidité du sieur Fraisier, qui, vu dans sa caverne, va vous faire frémir, et la soif d’un auvergnat capable de tout, même d’un crime, pour se faire un capital. Cette comédie, à laquelle cette partie sert d’ailleurs d’avant-scène, a d’ailleurs pour acteurs tous les personnages qui jusqu’à présent ont occupé la scène. (225-226)

D’autre part, elle est impliquée par la poétique de la scène, également caractéristique de l’écriture romanesque balzacienne, et plus particulièrement, pour *Le Cousin Pons*, par ce que Peter Brooks appelle le « mode mélodramatique⁴³ », à savoir « un certain substrat théâtral employé et retravaillé dans les représentations romanesques », marqué par « des représentations intenses, excessives de la vie qui révèlent les véritables conflits en jeu par-delà la façade des conventions⁴⁴ ».

Par-delà le dessein mimétique, la théâtralité, dans la grande chronique, est constitutive de la dimension édificatrice du genre. Introduisant le lecteur dans les arcanes des assises pour lui montrer la manière dont s’élabore la vérité judiciaire, la chronique contribue « à la diffusion d’un savoir, d’un discours et d’un imaginaire homogènes de la normativité judiciaire, dont [elle dit] la puissance et la légitimité⁴⁵ ». L’intrigue juridique dans *Le Cousin Pons* a, au contraire, une fonction démystificatrice, précisément par rapport à ce type de discours judiciaire. Car dans le roman, la vérité

⁴² L’expression est de Thomas Conrad, « Le duel judiciaire balzacien, hors des tribunaux », art. cité, p. 123. Sur le déplacement de la notion de théâtralité dans le roman, nous renvoyons aux travaux d’Agathe Lechevallier, et notamment à *La Théâtralité dans le roman : Stendhal, Balzac*, thèse sous la direction de Dominique Combe, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2007. Voir également « Théâtres du roman : modalités de la référence au théâtre dans *La Comédie humaine* », *L’Année balzacienne 2011*, p. 199-212.

⁴³ Peter Brooks, *L’Imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l’excès*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 7.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁵ Dominique Kalifa, « La Chronique judiciaire », art. cité, p. 1008.

légale ne rend pas compte des faits (il suffit de penser aux termes de l'assignation rédigée par Fraisier et aux résultats de la transaction). Surtout, les acteurs du monde judiciaire sont loin d'avoir la pureté que leur donneraient leurs places et leurs rôles bien définis au tribunal. Elisheva Rosen a bien mis en évidence la manière dont la représentation du droit, chez Balzac, implique systématiquement des situations « mixtes », c'est-à-dire, mettant en relief l'interaction de différentes sphères d'action sociale⁴⁶. Chez Fraisier par exemple, les ambitions personnelles s'imbriquent complètement avec l'action juridique (c'est d'ailleurs pourquoi le drame juridique, chez Balzac, ne se résorbe jamais dans une étude de cas). « Est-ce à dire que la justice est corrompue⁴⁷ ? » Le point de vue balzacien est beaucoup plus nuancé que cela : axé sur une logique de l'action, le récit balzacien attire l'attention sur le fait que la justice est une pratique indissociable d'un ensemble de contraintes (administratives, politiques au sens large, etc.) mais aussi de marges de manœuvre et d'aléas humains⁴⁸. Par exemple, les deux contretemps successifs de la fin du roman laissent croire que l'ami de Pons aurait aussi bien pu rentrer dans ses droits : l'envoi de l'assignation par Fraisier, qui ne rencontre pas Gaudissart, et l'arrivée de Topinard, alors que Schmucke est déjà dans le cabinet de « monsieur Berthier, notaire » (379). La justice, dans le roman, repose sur une mécanique bien mal huilée.

En définitive, dans *Le Cousin Pons*, le feuilleton juridique joue contre la chronique judiciaire, dont il malmène les présupposés idéologiques. Les effets d'écho entre le journal et le roman ont également pour conséquence de suggérer la supériorité du discours romanesque sur le monde par rapport au discours judiciaire et médiatique, précisément parce qu'il est pluriel. Enfin, peut-être faut-il voir dans ces jeux de double, dans cette mise à mal du discours judiciaire, une adresse particulièrement ironique au lectorat du *Constitutionnel*, représentant du « parti niais⁴⁹ » dans le système de *La Comédie humaine* ?

⁴⁶ Elisheva Rosen, « Droit et roman : le modèle balzacien », dans *Balzac dans l'Histoire*, *op.cit.*, p. 37-54.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, *op.cit.*, p. 363.