



HAL
open science

Réseaux et séries : Le Cousin Pons dans La Comédie humaine

Thomas Conrad

► **To cite this version:**

Thomas Conrad. Réseaux et séries : Le Cousin Pons dans La Comédie humaine. Déruelle, Aude. Honoré de Balzac, Le Cousin Pons, Presses Universitaires de Rennes, 2018, Honoré de Balzac, Le Cousin Pons, 978-2-7535-7575-2. hal-03150432

HAL Id: hal-03150432

<https://hal.science/hal-03150432>

Submitted on 23 Feb 2021

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.

Réseaux et séries : *Le Cousin Pons* dans *La Comédie humaine*

Thomas Conrad (ENS-Université PSL – République des Savoirs)

En 1846, au moment de l'écriture du *Cousin Pons*, Balzac est fatigué, angoissé, et aussi un peu lassé de la « grrrrande Comédie humaine¹ ». L'édition Furne de *La Comédie humaine*, justement, est arrivée à son terme en 1846 ; le diptyque des *Parents pauvres* en constituera un volume supplémentaire, comme une annexe. N'allons pas jusqu'à dire que Balzac prend ses distances avec le projet monumental de *La Comédie humaine*, horizon désormais inévitable de son écriture ; mais *Le Cousin Pons* marque peut-être une inflexion par rapport au reste du cycle, sur lequel il propose un nouveau point de vue.

Un bref rappel s'impose ici. Pour bien comprendre la place d'un roman dans *La Comédie humaine*, il faut distinguer deux modes de construction de ce cycle romanesque.

Le premier mode est celui de la mise en série. Balzac a très tôt envisagé de relier ses récits dans des projets éditoriaux. Il se lance, dès le début des années 1830, dans des projets de rassemblement de sa production en séries. En 1830, il publie les *Scènes de la vie privée*², une sorte de recueil. Le terme « scènes » (préférée à « nouvelles », « contes » ou « romans ») marque bien l'appartenance de chaque élément à une totalité. Détail significatif : les titres des récits sont typographiquement en retrait par rapport aux indications « scène I », « scène II », etc., qui, isolés en belle page, mettent l'accent sur la continuité de l'ensemble. L'année suivante, les *Romans et contes philosophiques*³ forment un rassemblement comparable. Ces séries, dont l'unité est générique et thématique, invitent les lecteurs à mettre les récits en regard, à y reconnaître des *types* de personnages et de situations, à y déceler des échos et des contrastes, des analogies et des différences.

Dans la décennie suivante, Balzac enrichit ces séries. Les *Scènes de la vie de province* et *de la vie parisienne* rejoignent les *Scènes de la vie privée* au sein des *Études de mœurs*⁴ ; les *Romans et contes philosophiques* deviennent les *Études philosophiques*⁵. Enfin, Balzac conçoit le grand projet de l'édition de ses œuvres complètes sous le titre de *La Comédie humaine*, qui englobe et articule ces séries dans leur architecture finale⁶ (*Études de mœurs* en six séries, *Études philosophiques*, *Études analytiques*). Balzac rédige encore un catalogue en 1845, qui indique la place que devraient y occuper les œuvres à venir⁷. L'analogie d'un tel plan avec ceux des ouvrages de sciences naturelles, d'histoire ou de philosophie, tend à légitimer le roman comme un genre sérieux dont l'ambition intellectuelle est de comprendre le monde contemporain. Le dispositif invite les lecteurs à dépasser la seule immersion fictionnelle, au profit d'une saisie plus intellectuelle, comparative, capable de dégager la pensée de l'auteur.

Parallèlement, Balzac met en place un deuxième mode d'articulation de ses textes : le retour des personnages. Dès 1832, il a fait quelques expérimentations en ce sens⁸. Mais le procédé ne devient systématique qu'à partir du *Père Goriot* en 1834, dans la foulée de l'« illumination » légendaire de 1833 qui lui aurait fait dire à sa sœur : « Saluez-moi, car je suis

¹ Selon une formule récurrente de la correspondance, citée et commentée par VACHON Stéphane, *Le Dernier Balzac*, Tusson, du Lérot, 2001.

² BALZAC Honoré de, *Scènes de la vie privée*, Mame, Delaunay-Vallée et Levavasseur, 1830.

³ BALZAC Honoré de, *Romans et contes philosophiques*, Gosselin, 1831.

⁴ BALZAC Honoré de, *Études de mœurs au XIX^e siècle*, Mme Charles-Béchet [puis Werdet], 1834-1837.

⁵ BALZAC Honoré de, *Études philoophiques*, Werdet [puis Delloye et Lecou, puis Souverain], 1835-1840.

⁶ BALZAC Honoré de, *La Comédie humaine. Œuvres complètes de M. de Balzac*, Furne, J.-J. Dubochet et Cie, J. Hetzel, 1842-1846 [puis le volume XVII contenant *Les Parents pauvres* en 1848].

⁷ « Catalogue des œuvres que contiendra *La Comédie humaine* » (*L'Époque*, 22 mai 1846), in Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), *Balzac, Œuvres complètes. Le « Moment » de La Comédie humaine*, Presses universitaires de Vincennes, 1993.

⁸ PUGH Anthony R., *Balzac's recurring characters*, London, Duckworth, 1974.

tout bonnement en train de devenir un génie ». À partir de 1834, les personnages reparaisants deviennent un trait caractéristique de l'écriture de Balzac ; leurs noms tendent à remplacer ceux de personnes réelles. L'œuvre de Balzac devient alors un « monde », ou plutôt un vaste réseau diégétique. Balzac explique et justifie le procédé dans la préface d'*Une Fille d'Ève* (1839), notamment le brouillage chronologique qu'il instaure. *La Comédie humaine* produit alors un second effet : le retour des personnages n'amène pas le lecteur à constituer des comparaisons et des généralisations, mais à accumuler les données narratives sur les personnages, à reconstituer leur biographie fictive. Le texte stimule maintenant une « mémoire diégétique » du lecteur, et non plus une « mémoire sémantique »⁹. L'accent est mis sur l'immersion fictionnelle dans un monde fictif large.

Qu'en est-il du *Cousin Pons* dans cette double organisation de *La Comédie humaine* ? Poser cette question, c'est déjà avoir admis que le cycle n'est pas une structure globale unifiée, mais un réseau de relations entre les romans, où chaque récit se situe par rapport à tous les autres d'une manière à chaque fois singulière ; et d'où il reflète, à son tour, la totalité qu'il forme avec eux. *Le Cousin Pons*, certes, ne rompt pas avec les principes de construction de *La Comédie humaine* : il les emploie d'une manière spécifique pour construire un nouveau point de vue sur l'entreprise balzacienne dans son ensemble, au moment où celle-ci semble s'essouffler.

Réseaux de personnages

Il ne faut pas voir le retour des personnages comme un procédé global employé mécaniquement pour unifier *La Comédie humaine* à une échelle globale : Balzac choisit assez attentivement, dans chaque roman, les personnages qui reparaisent et leur modalité d'apparition (un personnage peut être principal, secondaire, mentionné par un autre personnage, seulement cité par le narrateur, etc.). C'est ainsi que les personnages reparaisants traînent derrière eux un sillage de connotations qui finit par former un discours implicite dans le roman, dont il souligne certains enjeux.

Le réseau bourgeois

L'examen du réseau des personnages reparaisants du *Cousin Pons* révèle d'abord une évolution assez nette : la montée en puissance de la bourgeoisie.

Par rapport aux autres *Scènes de la vie parisienne*, on ne peut manquer de constater l'absence des « grands reparaisants » balzaciens, nobles (de Marsay, Rastignac, Nucingen, les Vandenesse, etc.) ou éminents (Bianchon, Derville). À leur place, ce sont des familles bourgeoises qui occupent le devant de la scène : les Camusot, les Cardot et les Popinot (77-78). Suivons le fil qui les réunit.

Camusot père est un riche négociant, devenu député de Paris, qui finit baron et pair de France. On l'a connu moins digne, par sa liaison avec Coralie (*Illusions perdues*). Son fils est Camusot « de Marville », type de juge incompetent et ambitieux (*Splendeurs et misères des courtisanes*), qui parviendra, grâce à sa femme, à hériter de Pons. Son beau-père est le vieux Cardot, avec qui il fréquente les femmes entretenues (*Illusions perdues*, *Un début dans la vie*). Le fils de Cardot, notaire, a épousé une demoiselle Chiffreville (famille bien nommée de fabricants de produits chimiques, « l'aristocratie d'aujourd'hui »¹⁰) ; il est député et maire d'arrondissement. Par les Chiffreville, ce groupe est lié à l'ancien droguiste Anselme Popinot,

⁹ Je reprends ici une distinction proposée par PIERRE Chantal, « Zola et la mémoire du cycle », in Anne Besson, Vincent Ferré et Christophe Pradeau (dir.), *Cycle et collection*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 57-72.

¹⁰ BALZAC Honoré de, *La Muse du département*, CH, t. IV, p. 738.

qui a débuté dans le commerce chez Birotteau, dont il est devenu le gendre (*César Birotteau*) ; devenu comte et pair de France à la révolution de Juillet, Popinot est maintenant ministre. Ajoutons que le propriétaire de Pons, Pillerault, est l'oncle de César Birotteau, donc le grand-oncle de Popinot (264). C'est également par ce réseau que Gaudissard, ami de jeunesse de Popinot (*César Birotteau* encore), autrefois simple commis voyageur (*L'Illustre Gaudissart*), devient directeur de théâtre. Toutes ces trajectoires ascendantes sont sous-entendues dans le choix de ces noms, et réunies, par le réseau d'alliances exposé dans *Le Cousin Pons*, en une classe solidaire représentative d'une évolution historique générale. À la fin du roman, un nouveau nœud resserre d'ailleurs ce réseau : le mariage entre Cécile Camusot de Marville et le vicomte Popinot. Comme souvent chez Balzac, le mariage indique à la fin du roman le nouvel état des forces en présence, généralement favorable à la bourgeoisie.

Ce fonctionnement en réseau d'alliances était déjà décrit dans une page mémorable d'*Ursule Mirouët* (1842) :

Sous Louis XI, [...] la bourgeoisie de Nemours se composait de Minoret, de Massin, de Levrault et de Crémère. Sous Louis XIII, ces quatre familles produisaient déjà des Massin-Crémère, des Levrault-Massin, des Massin-Minoret, des Minoret-Minoret, des Crémère-Levrault, des Levrault-Minoret-Massin, des Massin-Levrault, des Minoret-Massin, des Massin-Massin, des Crémère-Massin, tout cela bariolé de junior, de fils aîné, de Crémère-François, de Levrault-Jacques, de Jean-Minoret [...] Les variations de ce kaléidoscope domestique à quatre éléments se compliquaient tellement par les naissances et par les mariages, que l'arbre généalogique des bourgeois de Nemours eût embarrassé les Bénédictins de l'Almanach de Gotha eux-mêmes, malgré la science atomistique avec laquelle ils disposent les zigzags des alliances allemandes¹¹.

Balzac percevait dès ce moment l'indistinction croissante entre noblesse et bourgeoisie, et entrevoyait un autre conflit à l'horizon :

Le laci de la noblesse embrassé par le laci de la bourgeoisie, cet antagonisme de deux sangs protégés, l'un par des institutions immobiles, l'autre par l'active patience du travail et par la ruse du commerce, a produit la révolution de 1789. Les deux sangs presque réunis se trouvent aujourd'hui face à face avec des collatéraux sans héritage. Que feront-ils ? Notre avenir politique est gros de la réponse¹².

C'est dans *Le Cousin Pons* que Balzac va enfin au bout de cette intuition et abandonne son grand scénario récurrent « noblesse contre bourgeoisie », racontant la mise en place d'une société gouvernée par l'argent. Le réseau bourgeois occupe déjà, hégémonique, tout l'espace au début du roman. De son ascension, tout a déjà été dit. Mais alors que raconter ?

Dans la préface de *Splendeurs et misères des courtisanes*, en 1844, Balzac ne voyait de ressources qu'en dehors de l'ordre bourgeois, chez les marginaux, du côté des hors-la-loi et de leur affrontement avec la société

L'aplatissement, l'effacement de nos mœurs va croissant. Il y a dix ans, l'auteur de ce livre écrivait qu'il n'y avait plus que des nuances ; mais aujourd'hui, les nuances disparaissent. Aussi [...] n'y a-t-il plus de mœurs tranchées et de comique possible que chez les voleurs, chez les filles, et chez les forçats, il n'y a plus d'énergie que dans les êtres séparés de la société¹³.

Ce n'est pas tout à fait la piste retenue pour *Le Cousin Pons* (même si l'idée d'une exploration des marges reste pertinente, on le verra). Dans *Le Cousin Pons*, Balzac représente une lutte d'intérêts entre une bourgeoisie déjà installée (mais qui n'est pas non plus la haute banque d'un Nucingen) et une classe plus déshéritée : petite bourgeoisie (Fraisier, Poulain) et petit peuple (les Cibot, Rémonencq). Est-ce un simple déplacement de l'antagonisme entre noblesse et bourgeoisie qui structurait les romans précédents de Balzac ? Non, car ce n'est plus

¹¹ BALZAC Honoré de, *Ursule Mirouët*, CH, t. III, p. 782. Cette réflexion vient de l'ébauche des *Héritiers Boirouge* (1836), où elle concernait la famille Popinot : « Toute famille qui n'était pas plus ou moins Chandier-Popinot, Popinot-Chandier, Bianchon-Popinot, Popinot-Bianchon, Chandier-Chandier, Bianchon-Chandier, Bianchon-Grandbras, Chandier-Grosseville, Popinot *primus*, etc. (...) était (...) sans importance dans la ville. » (*Les Héritiers Boirouge*, CH, t. XII, p. 390)

¹² BALZAC Honoré de, *Ursule Mirouët*, CH, t. III, p. 782.

¹³ BALZAC Honoré de, Préface de *Splendeurs et misères des courtisanes*, CH, t. VI, p. 425.

(ou pas encore) un antagonisme entre deux classes, entre deux principes (« le principe Honneur » et « le principe Argent »¹⁴) : c'est seulement une lutte pour les places, entre ceux qui sont installés et ceux qui ne le sont pas encore. Lutte de tous contre tous où chacun est un obstacle pour les autres. Rémonencq veut devenir un Élie Magus ; Fraisier s'est heurté à Vinet et veut devenir juge de paix ; Poulain n'a pu avoir la faveur de Popinot car il a trouvé Bianchon sur son chemin. D'où l'importance décisive de ces échelles sociales parallèles que Balzac représente : du ferrailleur à l'antiquaire (ch. 29), de l'agent d'affaires à l'avoué (ch. 44), du médecin de quartier au médecin en chef d'un hôpital (ch. 42). L'ambition n'est pas une nouveauté chez Balzac, mais elle était jusqu'alors l'apanage de quelques jeunes hommes exceptionnels, qui visaient les sommets : Rastignac, Rubempré, d'Arthez, tous ces jeunes gens dont Vautrin disait que « les ambitieux ont les reins plus forts, le sang plus riche en fer, le cœur plus chaud que ceux des autres hommes »¹⁵. Elle est maintenant la règle générale. Ce sont maintenant Pons et Schmucke qui font figure d'exception, ce que dit exactement la même métaphore, à douze ans de distance :

À Paris, surtout depuis 1830, personne n'arrive sans pousser, *quibuscumque viis*, et très fort, une masse effrayante de concurrents ; il faut alors beaucoup trop de force dans les reins, et les deux amis avaient cette gravelle au cœur, qui gêne tous les mouvements ambitieux. (74)

Effets de perspective

Ce déplacement vers la petite bourgeoisie, et même vers les classes populaires, produit de saisissants effets de perspective dans *Le Cousin Pons*. Certains reparaissent habituels sont soudain vus de très loin, depuis ce nouveau point de vue des petites gens.

Nucingen, l'un des personnages les plus présents dans *La Comédie humaine*, n'apparaît ici par exemple que comme un comparant de la Cibot : « cette portière, appuyée par la cupidité, devint aussi forte qu'un Nucingen aux abois, aussi spirituelle sous sa bêtise que le séduisant la Palférine. » C'est dire si le Marais est loin de la Chaussée d'Antin... Madame de Portenduère, madame de Vandenesse et madame du Tillet sont certes les élèves de Schmucke, mais « il n'avait pas pu être reçu par elles depuis trois ans » : « *Quante che les fois, c'esd [...] sans qu'elles me foient* », explique-t-il (103).

C'est surtout dans les discours de Fraisier que cet effet de perspective est significatif. Fraisier, depuis son taudis du Marais, connaît tout de même assez bien quelques affaires judiciaires célèbres (célèbres dans *La Comédie humaine*) pour en tirer quelques règles de conduite :

La présidente [Mme Camusot] est vindicative à passer dix ans pour vous entortiller dans un piège où vous péririez ! Elle fait agir son mari comme un enfant fait aller sa toupie. Elle a dans sa vie causé le suicide, à la Conciergerie, d'un charmant garçon ; elle a rendu blanc comme neige un comte qui se trouvait sous une accusation de faux. Elle a failli faire interdire l'un des plus grands seigneurs de la cour de Charles X. (235)

Balzac s'amuse ici en présentant les allusions aux personnages comme un jeu d'énigmes : ses fidèles lecteurs sauront-ils retrouver les noms ?

Deux chapitres plus loin (ch. 48), Fraisier donne les réponses aux lecteurs curieux :

Les affaires qui font la terrible réputation de madame la présidente sont tellement connues au Palais, que vous pouvez consulter là-dessus qui vous voudrez. Le grand seigneur qu'on a failli interdire est le marquis d'Espard. Le marquis d'Esgrignon est celui qu'on a sauvé des galères. Le jeune homme, riche, beau, plein d'avenir, qui devait épouser une demoiselle appartenant à l'une des premières familles de France, et qui s'est pendu dans un cabanon de la Conciergerie, est le célèbre Lucien de Rubempré, dont l'affaire a soulevé tout Paris dans le temps. (242)

¹⁴ BALZAC Honoré de, *Melmoth réconcilié*, CH, t. X, p. 347.

¹⁵ BALZAC Honoré de, CH, t. III, p. 137.

Le lecteur peut maintenant se reporter à *L'Interdiction*, au *Cabinet des antiques* et à *Splendeurs et misères des courtisanes*. Mais ce qui est frappant dans ces allusions, c'est la distance qu'elles creusent entre ces romans et *Le Cousin Pons*. Ces célèbres personnages sont convoqués non seulement *in absentia* (contrairement aux Cardot, Popinot, etc.), mais encore indirectement : Fraisier ne les connaît que par ouï-dire. Rien à voir avec le procédé, déjà impressionnant, par lequel Mme d'Espard, dans *Les Secrets de la princesse de Cadignan* (1839), résumait en une phrase la destinée de Lucien : « Et ce petit misérable qui s'est pendu¹⁶ ? ». Il y avait dans ce trait ironique, au moins, une haine personnelle, nourrie de scènes que le lecteur avait lues dans *Illusions perdues* et dans *Splendeurs et misères des courtisanes*. On restait entre soi, dans le cercle des grandes dames et des jeunes hommes à la mode. Mais Fraisier voit tout cela de beaucoup plus loin ! De si loin que pour lui, le personnage principal de ces histoires est Mme Camusot (a-t-il tort ?). Les destinées émouvantes de M. d'Espard, de Lucien, de Victurnien, de Granville, sont recentrées sur une bourgeoise ambitieuse qui semblait y jouer un rôle très secondaire.

On remarquera aussi que dans cette tirade de Fraisier, la portière Cibot connaît l'adresse de monsieur de Granville (235). Cette remarque est incompréhensible pour celui qui n'a pas lu *Une double famille* : à quoi bon indiquer l'adresse de Granville ? Réponse pragmatique : Balzac tient à montrer la cohérence de son univers, si Granville habite dans le Marais, alors la Cibot doit le connaître. C'est en effet une personnalité remarquable du quartier. Dans *Une Double Famille*, Granville avait emménagé dans le Marais, mais c'était précisément un choix anormal pour un magistrat. La bigoterie bornée de sa femme lui imposait ce quartier morne, au lieu de la vivante Chaussée d'Antin. Réponse esthétique : Balzac se plaît toujours à signaler les rapprochements inattendus entre deux extrêmes sociaux (ici la portière et le procureur royal). Enfin, réponse historique : dans la nouvelle de 1830, Balzac faisait du Marais une singularité dans le milieu des grands du royaume ; mais en 1846, c'est Granville qui fait figure d'exception dans le monde populaire du *Cousin Pons*. On a changé de monde social.

« Fabriquer le temps »

Ce déplacement de point de vue correspond aussi à une évolution temporelle. Habituellement, le monde balzacien donne plutôt l'impression d'une large coupe synchronique, où les individus sont saisis à plusieurs moments du temps, mais sans que l'on ait l'impression d'assister au mouvement de l'Histoire elle-même. Dans *Le Cousin Pons*, ce mouvement est assez sensible. Non que le roman soit la « suite » de tel autre roman bien sûr. On peut certes « suivre » tel ou tel personnage, mais sans forcément percevoir consciemment la chronologie de sa carrière : ainsi Olivier Vinet, l'ennemi de Fraisier à Mantes, est le fils du Vinet de *Pierrette*, et vient du *Député d'Arcis* et des *Petits Bourgeois* ; Élie Magus poursuit sa carrière depuis *Pierre Grassou* ; Schmucke était déjà mentionné dans *Une Fille d'Eve* ou *Ursule Mirouët*.

Mais encore une fois, c'est l'effet de distance qui est le plus remarquable. C'est autour du personnage de Lucien de Rubempré que quelques allusions permettent de « fabriquer le temps »¹⁷. La mention de la galerie marchande « qu'on a démolie au Palais » (ch. 36, p. 194) rappelle forcément au lecteur d'*Illusions perdues* la description grandiose des galeries du Palais Royal ; de même, Camusot père (le baron) est celui qui entretenait Coralie dans *Illusions perdues*. Souvenirs désormais lointains, comme « le célèbre Lucien de Rubempré » lui-même « dont l'affaire a soulevé tout Paris *dans le temps* » (je souligne) – rappelons que la mort de Lucien n'a été racontée qu'en 1846, tout récemment pour le lecteur, mais elle est déjà très ancienne pour Fraisier. De Lucien, il ne reste plus que « le magnifique monument de la belle

¹⁶ BALZAC Honoré de, *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, CH, t. VI, p. 956. Ajout de 1844 d'après PUGH, Anthony R., *op. cit.*, p. 456.

¹⁷ BALZAC Honoré de, Préface d'*Une Fille d'Ève*, CH, t. II, p. 265.

Esther Gobseck et de Lucien de Rubempré, l'un des plus magnifiques ornements du Père-Lachaise », d'après le discours publicitaire du représentant de la maison de marbrerie (ch. 66). Cet effet d'oubli est un de ceux qu'Alain appréciait le plus chez Balzac¹⁸.

Un autre effet temporel vient du vieillissement de certains personnages : l'« illustre Gaudissard » et son ami Popinot ont perdu en humour et en fraîcheur ; ils sont devenus des coquilles vides, et jouent leur rôle de grands personnages avec un sérieux désespérant.

Sans être une œuvre testamentaire, *Le Cousin Pons* crée donc un point de vue pour ainsi dire rétrospectif sur l'ensemble du cycle. Cela résulte de l'actualisation permanente de *La Comédie humaine* qui se veut une histoire de la société contemporaine :

L'auteur a devant lui, pour modèle, le Dix-neuvième Siècle, modèle extrêmement remuant et difficile à faire tenir en place. L'auteur attend 1840 pour vous finir des aventures dont le dénouement a besoin de trois années de vieillesse. La littérature n'a pas, pour fabriquer le temps, le secret des restaurateurs qui soufflent la poussière de caves fantastiques sur de jeunes bouteilles de vin de Bordeaux ou de vin d'Espagne¹⁹.

Prolongeant son univers dans le présent, Balzac est contraint d'y intégrer un espacement intérieur, le cycle devenant progressivement son propre passé. Ce n'est d'ailleurs qu'une expérience parmi d'autres de renouvellement de la poétique balzacienne : ainsi, *La Cousine Bette* cherche la nouveauté du côté du roman-feuilleton et des milieux interlopes du crime et de la prostitution évoqués dans *Splendeurs et misères des courtisanes* ; tandis que *Le Cousin Pons* lorgne plutôt du côté des classes sociales intermédiaires, comme *Les Petits Bourgeois* (1843, inachevé), *Les Employés* (1844), *Les Comédiens sans le savoir* (1846). À cet égard, on peut même s'étonner que Balzac associe avec tant d'insistance deux « cousins » aussi dissemblables que Bette et Pons. Mais cela nous amène sur un autre terrain, car l'association des deux romans ne se fait pas par le retour des personnages (ou si peu), mais par une mise en série des deux romans.

Séries

La publication des *Parents pauvres* s'inscrit dans le fil des séries éditoriales que nous avons évoquées plus haut. Aux liens diégétiques étudiés plus haut, se superpose donc cette « fraternité » de conception : dans l'« Avertissement quasi-littéraire », Balzac traite les deux œuvres comme deux « parties » de « *L'Histoire des Parents pauvres* »²⁰ ; dans la dédicace, il les considère comme deux « épisodes » construits « en pendant, comme des jumeaux de sexe différent ». Cette gémellité est un cas unique, mais l'inspiration de Balzac procède souvent par redoublement, par inversion, par contrastes, à partir d'un même sujet.

Diptyque : les deux cousins

Pour autant, le rapprochement ne va pas de soi pour le lecteur. Balzac affirme que les deux romans sont censés représenter les « deux éternelles faces d'un même fait »²¹ – mais lequel ? Cela n'est pas si clair : le lecteur doit construire le rapprochement par une activité de comparaison, de généralisation et d'interprétation. Le titre du diptyque n'est pas une réponse, mais une question : il invite à conceptualiser une notion assez trouble qui croise des déterminations sociales, sexuelles et économiques.

D'un roman à l'autre, on retrouve en effet une série de motifs qui suggèrent une structure commune. Le motif central est l'opposition entre un individu isolé (Pons, Bette) et une famille puissante (les Camusot, les Hulot). Chacun trouve une consolation à sa solitude dans l'amitié

¹⁸ ALAIN, *Balzac* (1937), Paris, Gallimard, « Tel », 1999.

¹⁹ BALZAC Honoré de, Préface d'*Une Fille d'Ève*, CH, t. II, p. 265.

²⁰ BALZAC, « Avertissement quasi-littéraire » du feuilleton du *Constitutionnel* (395).

²¹ BALZAC, Dédicace des *Parents pauvres* (50).

(Schmucke, Valérie Marneffe), que l'on peut interpréter comme une forme de sexualité déviante par rapport à la famille, qui incarne la norme du Code civil²². On peut aussi noter la relation privilégiée qu'entretient à chaque fois le « parent pauvre » et la fille à marier (Cécile Camusot de Marville, Hortense Hulot d'Ervy), qui souligne le contraste entre les héritières et les déshérités.

Sur ce fond commun, Balzac compose ses deux romans par contraste. La critique a souvent signalé les tonalités profondément différentes des deux romans : *La Cousine Bette* énergique, frénétique, dynamique ; *Le Cousin Pons* oppressant, funèbre, statique. On a pu dire aussi : roman centrifuge de la dispersion, roman centripète de la concentration²³. De nombreux motifs s'inversent en passant d'un roman à l'autre. Le parent pauvre est ici une victime, là un bourreau. Mais cela va plus loin. Considérons par exemple les connotations historiques : dans *La Cousine Bette*, Hulot est un baron d'Empire égaré dans la monarchie de Juillet (notamment par rapport au commerçant Crevel, son rival) ; dans *Le Cousin Pons*, l'« homme-Empire » est le « parent pauvre » Pons, face à une famille de commerçants dont le destin est lié en profondeur à la monarchie de Juillet²⁴. Ainsi sur le plan historique, Pons est le pendant de Hulot plus que de Bette. Sur le plan psychologique aussi : les deux « hommes-Empire » ont d'impérieuses passions (Hulot du côté de la luxure, Pons du côté de la gourmandise). Parallèlement, les figures de femmes effrayantes et passent du côté des parents pauvres (Bette et Valérie, flanquée de son hideux mari) à celui de la famille (Mme Camusot et la Cibot, associée aux horribles Fraisier et Rémonencq). La figure de l'artiste, elle aussi, change de camp : le sculpteur Wenceslas Steinbock entre dans la famille Hulot, tandis que le musicien Schmucke est aux côtés du parent pauvre.

Au jeu du diptyque, on trouve donc vite des symétries. Qu'en faire ? Il s'agit de saisir un fait général, indépendant des déterminations individuelles et des enchaînements narratifs ; il s'agit de dépasser la lecture des récits vers une analyse des structures. Les deux situations, construites à dessein pour sembler diamétralement opposées, font apparaître un même fait structural. En première approximation, on pourrait le formuler ainsi : dans les deux romans, les représentant(e)s de l'ordre bourgeois balayaient les derniers résidus de l'Empire, époque de grandeur liée au romantisme, à la passion, et à l'art ; la société moderne creuse un fossé entre les individus isolés et la famille, définie par le mariage et l'héritage ; elle tend à capturer la passion dans la « toile d'araignée » des intérêts bourgeois, à rabattre la dépense passionnelle sur l'échange marchand²⁵.

Les inversions entre les deux romans se compensent par conséquent de manière systémique, comme dans les deux ouvertures parallèles qui exposent les relations entre le parent pauvre et sa famille : les ch. 1-26 dans *Le Cousin Pons*, jusqu'à l'échec du mariage entre Cécile et Brunner ; les ch. 1-36 dans *La Cousine Bette*, qui aboutissent au mariage d'Hortense avec Wenceslas. L'échec du mariage de Cécile est un échec pour Pons (qui souhaitait aider Cécile) ; et le mariage d'Hortense est aussi un échec pour Bette (qui voulait garder son « amoureux » Wenceslas). C'est le début de la vengeance de Bette ; c'est la fin de celle de Pons – du moins de celle qui lui est prêtée de manière mensongère (Pons aurait monté de toutes pièces ce faux mariage de Cécile par vengeance). Que cela se termine ou non par un mariage, c'est le même conflit qui se met en place par les mêmes mécanismes.

Face à ces échos nombreux, mais compliqués par leurs inversions et variations, on peut aussi hésiter à les interpréter : convergent-ils vraiment tous vers une signification unifiée ? ou

²² LUCEY Michael, *Les Ratés de la famille. Balzac et les formes sociales de la sexualité*, Paris, Fayard, 2008 (en part. ch. III, « De drôles de cousins et leurs amis »).

²³ HENRY Alain et OLRİK Hilde, « Deux jumeaux de sexe différent », in Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres*, Paris, CDU-SEDES, 1981, p. 209-213.

²⁴ Voir *Le Cousin Pons* (77, 80, 261).

²⁵ Sur cette question, voir dans le volume la contribution d'Alexandre Péraud.

ne s'agit-il que d'un procédé de composition cher à Balzac ? En effet les échos ne restent pas contenus dans les seuls *Parents pauvres*, et, que ce soit un défaut ou une beauté du dispositif, toute *La Comédie humaine* fait caisse de résonance.

Types et variations : parents pauvres et célibataires

Une fois lancé dans ce jeu de correspondances, on est inévitablement entraîné hors du diptyque. Les ressemblances structurelles, mais aussi les types de personnages, tendent à essaimer à travers *La Comédie humaine*, dans des séries de variations.

Les « parents pauvres » Pons et Bette ne sont-ils pas l'approfondissement d'un type balzacien déjà exploré auparavant, celui du « célibataire » ? *Les Célibataires* était un regroupement de trois romans des *Scènes de la vie de province* (*Pierrette*, *Le Curé de Tours*, *La Rabouilleuse*)²⁶. Qu'était-ce alors qu'un célibataire pour Balzac ? un être déviant, dont l'existence même posait problème. Le célibataire se définissait par sa solitude, parfois sa bêtise (Jean-Jacques Rouget dans *La Rabouilleuse*), en tout cas son étroitesse d'esprit et sa méchanceté (Denis et Sylvie Rogron dans *Pierrette*, Mme Gamard mais aussi les prêtres dans *Le Curé de Tours*). Tous étaient des cœurs desséchés. Le verdict était sans appel : « Le célibat offre donc alors ce vice capital que, faisant converger les qualités de l'homme sur une seule passion, l'égoïsme, il rend les célibataires ou nuisibles ou inutiles »²⁷.

Aussi le célibat engendrait-il des bourreaux (les Rogron, Mme Gamard et Troubert) ou des victimes (le curé de Tours, Rouget), dans des intrigues de persécution qui se déployaient dans la temporalité lente et insidieuse des *Scènes de la vie de province*. Développement surtout psychologique donc, malgré l'intrigue de spoliation d'héritage de *La Rabouilleuse* (où le célibataire n'est pas un parent pauvre mais un oncle à succession). *Les Parents pauvres*, situés dans les *Scènes de la vie parisienne*, modifient le type du célibataire de deux manières décisive : ils nuancent l'analyse psychologique en prêtant à Bette comme à Pons à la fois de grandes passions et de grandes amitiés, qui les mènent loin des cœurs secs des *Célibataires* ; ils centrent plutôt l'intérêt sur l'inégalité des conditions, qui divise une même famille et met violemment un individu à l'écart de la norme sociale.

Ainsi les types se répondent et se corrigent. Selon un tel mode de lecture, on pourrait bien sûr suivre d'innombrables séries de similitudes à partir du *Cousin Pons* : le type de l'homme de loi (derrière Fraasier se profilent Vinet, Derville, Petit-Claud, etc.) ; le type du médecin (derrière Poulain on devine Bianchon, Desplein, etc.) ; le type du musicien (derrière Pons et Schmucke, les artistes de *Massimila Doni* et de *Gambara*)²⁸. On a préféré ici s'en tenir au cadrage interprétatif sur les « parents pauvres », d'autant plus énigmatique qu'il est imposé par Balzac.

Le Cousin Pons, œuvre du « dernier Balzac », n'est donc certes pas en complète rupture avec l'entreprise *Comédie humaine*. Le roman s'insère de manière très concertée dans le retour

²⁶ Pierrette est une jeune cousine pauvre recueillie par ses cousins, les Rogron frère et sœur, commerçants retirés à Provins ; elle meurt de leurs mauvais traitements. On reconnaît le schéma de persécution du *Cousin Pons*, à ceci près que le parent pauvre (Pierrette) est ici distinct des célibataires (Denis et Sylvie Rogron). La logeuse du curé de Tours, vieille fille, le persécute, comme la concierge Cibot tyrannise Pons (mais la Cibot n'est pas célibataire). *La Rabouilleuse* est un roman plus ample et plus complexe, qui raconte les vicissitudes d'un héritage – autre écho de *Pons*, et motif balzacien récurrent. L'héritage du docteur Rouget, octroyé à son fils Jean-Jacques au détriment de sa fille Agathe Bridau, est accaparé par la séduisante Flore Brazier qui a réussi à mettre le vieux célibataire sous sa coupe. L'héritage passera du célibataire à la séductrice, au cynique Philippe Bridau, et enfin à son frère, le peintre Joseph Bridau.

²⁷ BALZAC Honoré de, *Le Curé de Tours*, CH, t. IV, p. 244.

²⁸ Sur ces types, voir dans le volume la contribution de Mireille Labouret.

des personnages comme dans le plan du cycle. De manière très concertée, car il ne s'agit jamais pour Balzac d'une opération purement mécanique, où il n'aurait qu'à saupoudrer le roman de quelques noms de personnages déjà connus et à classer le roman dans les rubriques préexistantes des *Études de mœurs*. En l'occurrence, la position du *Cousin Pons* dans le cycle témoigne d'une tentative de renouvellement et d'approfondissement du projet balzacien, selon plusieurs axes décisifs : représenter l'hégémonie de la bourgeoisie et ses rivalités internes entre petits et grands bourgeois ; renouveler ainsi les groupes sociaux représentés, en déployant un nouveau réseau de personnages ; s'intéresser non aux hors-la-loi (comme l'étaient dans *Splendeurs et misères* Vautrin et Lucien) mais aussi, plus discrètement, aux « hors-la-norme » que sont Pons et Schmucke.