



HAL
open science

La "comédie terrible de la mort d'un célibataire". Le comique dans "Le Cousin Pons"

Laélia Véron

► **To cite this version:**

Laélia Véron. La "comédie terrible de la mort d'un célibataire". Le comique dans "Le Cousin Pons". Relire Le Cousin Pons, 43, Garnier, pp.177-193, 2018, Nineteenth century studies, 978-2-406-08971-1. 10.15122/isbn.978-2-406-08971-1.p.0177 . hal-03431429

HAL Id: hal-03431429

<https://hal.science/hal-03431429>

Submitted on 20 Oct 2022

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.

« [L]A COMÉDIE TERRIBLE DE LA MORT D'UN CÉLIBATAIRE » LE COMIQUE DANS *LE COUSIN PONS*

« Rien de plus balzacien, dans le pire sens du terme, que ce qui fait l'objet du récit. Nulle ignominie, nulle turpitude qui ne se rencontre ; le sordide passe le sens : il n'y a que *Le Cousin Pons* qui soit plus noir¹... », déclare P. Laforgue à propos d'*Ursule Mirouët*. *Le Cousin Pons* ferait partie des romans sombres de *La Comédie humaine*. Il n'a, de fait, que peu été étudié par la critique qui s'intéresse, notamment depuis les années 1980², à la dimension comique de l'œuvre de Balzac³. Il est vrai que le sujet du *Cousin Pons*, la vieillesse tourmentée et la mort de Pons et de son ami Schmucke, semble plutôt relever du pathétique et du tragique. Et pourtant, le comique (que nous emploierons comme un terme hyperonymique, avec une extension large⁴) est omniprésent dans *Le Cousin Pons*, sous toutes ses formes, qu'il s'agisse du comique de caractère, de situation, de mots, du comique qui relève de la satire, de la caricature, de la farce, ou même d'un comique théâtral, sous tous ses registres puisque l'humour peut côtoyer l'ironie la plus amère ou la raillerie la plus cynique. *Le Cousin Pons* s'inscrit de plus explicitement dans un intertexte comique, qu'il s'agisse du roman picaresque ou de la comédie moliéresque.

Cette dimension comique est présente dès l'incipit. La toute première phrase du texte, qui introduit le personnage de Pons (qui n'est pas encore nommé) le décrit ainsi : « le nez à la piste, les lèvres papelardes comme un négociant qui vient de conclure une excellente affaire, ou comme un garçon content de lui-même au sortir d'un boudoir⁵ » (53). Pons est d'abord caractérisé par une sorte de joie qui se manifeste par un sourire. Cette joie, développée par deux comparaisons (dans lesquelles on retrouve ce lexique du contentement), est soulignée dans la phrase suivante « C'est à Paris la plus grande expression connue de la satisfaction personnelle chez l'homme ». Au sourire de Pons répond le sourire des passants qui l'observent (« ce sourire si particulier aux gens de Paris » ; « ce sourire qui se répétait comme un écho dans tous les yeux ») (*Idem*). Remarquons que dans les deux cas, il s'agit de sourires moqueurs, qui s'exercent contre quelqu'un. En effet, le terme « papelard » (issu de *papeler*, *manger*, *maronner*, puis *parler*⁶) désigne une personne rusée et souvent hypocrite qui sait *papelarder*⁷, c'est-à-dire manier la parole de manière à duper ses interlocuteurs. Pons sourit comme un garçon ou un commerçant, c'est-à-dire comme un roublard. La suite de l'ouvrage nous permet de comprendre quelle est cette papelardise : Pons a réussi à duper le marchand Monistrol pour acheter à bas prix l'éventail de Mme Pompadour. Mais Pons, tout à sa joie d'avoir réussi à abuser sa dupe ne se rend pas compte qu'il fait lui-même partie de ces « Hyacinthes sans le savoir » (*Idem*), qu'il est lui aussi objet de moquerie. Remarquons que ce jeu de regards ne s'arrête pas là : l'incipit établit une hiérarchie entre les « connaisseurs en

1 Pierre Laforgue, « Ironie et athéisme, ou matérialisme, esprit et calembours dans *Ursule Mirouët* », *Ironies balzaciennes*, sous la direction d'Éric Bordas, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2003, p. 34.

2 Depuis, notamment, l'ouvrage majeur de Maurice Ménard, *Balzac et le comique dans « La Comédie humaine »*, Paris, PUF, 1983.

3 Il n'est ainsi cité que deux fois dans *Ironies balzaciennes*.

4 Nous nous plaçons dans la même perspective que Maurice Ménard, *Op. cit.*

5 Toutes les notes renvoyant à *La Comédie humaine* de Balzac, à l'exception du *Cousin Pons*, se fondent sur l'édition La Pléiade, éditée par Pierre-Georges Castex, collection « Bibliothèque La Pléiade », 12 volumes, 1976-1981. Les notes renvoyant au *Cousin Pons* (CP dans les notes, titre non précisé dans le corps du texte) se fondent sur l'édition au concours, établie par G. Gengembre, GF Flammarion, 2015.

6 Le mouvement des lèvres explique sans doute l'évolution du sens de *manger* à *marmonner*.

7 Nous retrouvons ce vocabulaire dans *Le Député d'Arcis* : « Oh ! Il aura beau le papelarder », *Le Député d'Arcis, La Comédie humaine*, VII, p. 748.

flânerie » (54) qui vont sourire en remarquant les « détails » ridicules de la tenue de Pons (qui rappelle par là « l'Empire sans être par trop caricature ») et la majorité des passants, qui n'a pas cette « finesse » et qui rit à cause d'une « énormité » (*Idem*) : le spencer de Pons. Le jeu de regard est dédoublé : les passants regardent Pons (heureux d'avoir dupé Monistrol) qui ne sait pas qu'on se moque de lui, le narrateur regarde les passants, qui se moquent de Pons sans savoir que leur regard manque de finesse.

Ambiguïté des rires et des sourires (n'est-on pas objet de moquerie au moment même où on se moque ?) mais ambiguïté également de la tonalité de ces sourires. L'isotopie de la joie, très présente dans cet incipit, est contrebalancée par celle de la tristesse : le ridicule ne peut qu'« arracher une bouffée de gaieté quand vous vous promenez en dévorant quelque chagrin amer causé par la trahison d'un ex-ami » (*Idem*). Le lecteur est convoqué, par l'emploi du pronom personnel « vous » au milieu de ces flâneurs souriants, mais le sourire est immédiatement tempéré⁸. La « trahison » n'évoque-t-elle pas celles que va subir Pons, qui reviendra sur ce boulevard, non plus souriant, mais effondré et presque mourant, au bras de Schmucke ? Cette ambiguïté est soulignée par l'énumération des adjectifs qui qualifient les « choses » qu'exprime le « sourire » : des choses « ironiques, moqueuses ou compatissantes » (53). Les deux adjectifs antithétiques (« moqueuses ou compatissantes ») illustrent toute l'ambiguïté du premier adjectif « ironiques » : l'ironie, tonalité ambiguë, peut aussi bien pencher vers le sarcasme que vers l'empathie. On peut penser que ces réseaux isotopiques annoncent toute l'ambiguïté de la tonalité du comique dans *Le Cousin Pons*, ce « drame, ou, si vous voulez, [cette] comédie terrible » (225).

Cette présence du comique, soulignée et nuancée dès l'incipit, est trop frappante pour qu'on la relègue, comme le fait A. Lorant à une quasi-maladresse de Balzac, qui aurait cherché à « divertir le lecteur », à « atténuer le caractère profondément tragique⁹ » de l'œuvre, peut-être pour se conformer aux codes du roman-feuilleton. Nous envisagerons au contraire le comique comme principe esthétique et régime de signification essentiel du *Cousin Pons*.

VARIÉTÉS ET MANIFESTATIONS DU COMIQUE. DU PLAISANT À L'ATROCE.

L'importance du matériau comique dans *Le Cousin Pons* ne nous permet pas de détailler toutes ses manifestations¹⁰. Nous étudierons dans cette partie quelques unes des formes de cette tonalité comique fluctuante, qui peut provoquer le rire, ou au contraire l'effroi ou bien encore la tristesse, comme la laideur grotesque de Pons qui, « poussée tout au comique, n'excitait cependant point le rire » (55).

On peut trouver dans *Le Cousin Pons* des exemples de ce qu'on appelle traditionnellement le comique de mœurs, de gestes, de situation, de caractère, de mots. M. Ménard a montré la manière dont les personnages pouvaient s'apparenter à des types, à des spectacles comiques, lorsqu'ils étaient l'objet d'un regard distancié¹¹. Ainsi, Pons devient un Hyacinthe. Ainsi, Schmucke s'apparente au type du naïf, qui ne comprend pas le monde dans lequel il évolue. Cette naïveté s'exprime notamment dans sa maîtrise minimale du langage, puisqu'il est incapable de comprendre non seulement « ces mots à double entente et à double détente » (142), mais plus généralement tout langage imagé, ce qui donne lieu à une série de

8 Ce que confirme la suite du portrait de Pons : après la description de son sourire vient, quelques pages plus loin, celle de ses yeux, pleins d'une « mélancolie excessive » (*CP*, p. 55) qui atteint « le moqueur et lui glac[e] la plaisanterie sur les lèvres » (*Ibid.*, p. 56).

9 André Lorant, *Les Parents Pauvres d'Honoré de Balzac*, Genève, Librairie Droz, 1967, tome I, p. 360.

10 Nous devons ainsi laisser de côté la question de l'intertexte comique, pourtant très présent.

11 Voir Maurice Ménard, *Op. cit.*, p. 84. Ainsi, Sylvie Rogron, à sa fenêtre devient un de ces « spectacles grotesques qui font la joie des voyageurs » (*Pierrette, La Comédie humaine*, tome IV, p. 32).

quiproquos comiques, avec la Cibot, mais aussi avec Topinard¹². Le langage est ainsi une source inépuisable de comique dans *Le Cousin Pons*, qu'il soit volontaire ou involontaire, par exemple lorsque Wilhem répond avec humour (« Oh ! Très honnêtement ») (110) à ce qu'il prend (à tort) pour une raillerie de la part de Schmucke, qui lui demande comment il compte se marier. On peut relever, dans le texte, divers calembours : le « on ne court pas deux siècles à la fois » du notaire (27) (jeu sur la paronomase lièvre/siècle) ; le « elle a encore beaucoup de laid » de la Cibot qui fait rire Fraisier (232) (jeu sur l'homophone non homographe laid/lait), ainsi que sa réplique sur « la nouvelle Héloïse » (253) (calembour et allusion littéraire). Héloïse a beau considérer que « le calembour a des moustaches grises », ce trait provoque l'admiration de Gaudissart. Même Pons et Schmucke s'essaient au calembour, mais « sans y entendre malice » lorsqu'ils déclarent que le mariage est « “la fin de l'homme” » (130). Le jeu de mots peut être compris comme un « calembour » comme le dit le texte (*Idem*), ou une syllepse de sens (un jeu sur la polysémie du terme *fin*, qui peut désigner aussi bien le but que la limite terminale, et par extension la disparition ou la mort). Certains personnages, notamment ceux et celles qui évoluent dans le monde du spectacle, se caractérisent par leur parlure drolatique, qui fait partie de « l'argot des coulisses » (250). Pons sait retrouver quelquefois cette parlure pour laquelle « tout est prétexte à charge, à raillerie » (302) ; mais ce sont surtout Gaudissard et Héloïse¹³ qui la manient avec dextérité (remarquons qu'un autre grand railleur de *La Comédie humaine*, Bixiou, apparaît brièvement pour répondre à Gaudissard par un bon mot¹⁴). Le dialogue entre Gaudissard et Héloïse, dans le cinquantième chapitre (« Une entreprise théâtrale fructueuse ») est ainsi particulièrement drolatique. Citons par exemple le « — Je te montrerai des enfants de toi ! J'en emprunterai ! » (252) d'Héloïse.

Ce ton plaisant peut cependant bien vite laisser la place à une ironie bien plus amère. Pons fait preuve, à plusieurs reprises, d'auto-ironie. Ainsi déclare-t-il fièrement « Eh bien ! J'ai donné ma démission de pique-assiette » (121). Il ne s'agit pas simplement d'un auto-dénigrement, puisque Pons reprend une appellation injurieuse (« pique-assiette ») tout en la mettant à distance (« j'ai donné ma démission »). La mention ironique du « pique-assiette » est amère, mais elle permet à Pons de reprendre contrôle, avec dignité, du discours qui est porté sur lui. Mais nous ne sommes alors qu'au début du roman. Lorsque Pons se voit ostracisé par les membres les plus influents de sa famille, cette ironie se transforme en véritable esprit macabre ou humour noir¹⁵. Pons ressemble alors au condamné à mort qui lance un dernier trait d'humour, lorsqu'il partage ce « sarcasme d'artiste » : « Je viens de recevoir un coup de poignard dans le cœur (...). Je crois qu'il n'y a que le bon Dieu qui ait le droit de faire le bien, voilà pourquoi tous ceux qui se mêlent de sa besogne sont cruellement punis » (151). Ce lien entre l'ironie et la mort ne cesse de s'accroître avec la progression de l'intrigue. Ainsi, les plaisanteries d'Héloïse sur Pons, qui paraissent tout d'abord innocentes (« il ne fait presque plus de bruit en se mouchant ») (110), prennent un tour bien plus lugubre lorsqu'on sait qu'elle désire que Pons meure pour que son cousin Garangeot obtienne sa place (254 et 308). Ainsi, les sourires de Fraisier et de Mme Camusot, lorsqu'ils échangent à propos des bénéfices que la présidente pourra retirer de la mort de Pons, sont autant de manifestations de leur cynisme : « Monsieur Pons est-il bien malade ? demanda-t-elle en souriant » (267) « Cette similitude entre la timide présidente et lui fit sourire intérieurement Fraisier, qui savait à quoi s'en tenir (...) » (268). Ce cynisme hypocrite est explicité par le narrateur, qui

12 Voir *CP*, p. 211, 278, et p. 365-366.

13 Voir ainsi l'analyse d'Éric Bordas sur la tirade d'Héloïse à Pons et notamment sur le néologisme « économisotent » (*CP*, p. 308), « "Il est nécessaire de forger des mots". Les néologismes dans *Le Cousin Pons* de Balzac : des mots au discours », *L'Information grammaticale*, [à paraître].

14 *CP*, p. 249.

15 Nous nous plaçons dans la perspective d'Érik Leborgne (*L'Humour noir des Lumières*, Garnier, Paris, 2018) qui parle d'*humour noir* au sens freudien, c'est-à-dire de *Galgenhumor* (humour de potence), et qui laisse de côté l'approche de Breton. Encore s'agit-il, de la part de Pons, moins de revalorisation narcissique que de manœuvre pour rassurer Schmucke, en ne montrant pas toute l'étendue de son désespoir.

rapproche avec ironie¹⁶ la réaction d'un homme, qui a assassiné sa femme et remercie la Providence de l'avoir « *si naturellement* délivré de sa femme » de la réaction de Mme Camusot qui « remercie Dieu d'avoir placé près de Pons une femme qui l'en débarrasserait *honnêtement* » (*Idem*). Plus l'intrigue devient progresse, plus cette ironie devient féroce. Le bal des hommes en noirs qui malmènent ou cherchent à soutirer de l'argent à un Schmucke éperdu de douleur prend l'apparence d'une comédie grinçante à la Tchekhov. La transformation de Schmucke, affublé d'un « horrible manteau noir », « *paré* en héritier » (345) qui se « laiss[e] rouler absolument comme ces malheureux veaux conduits en charrette à l'abattoir » (350), relève d'un grotesque horrible. Le rire devient grinçant, sinistre : Fraisier et Villemot ont un « rire de singe » (351) en pensant à la « farce » (350) qu'ils veulent faire aux entrepreneurs des pompes funèbres et à Schmucke, en lui faisant acheter un monument qu'il ne peut payer et qui l'enverrait en prison pour dettes. La posée des scellés, qui met Schmucke au désespoir, s'accompagne de « lazzis » (362). Lorsque Schmucke s'écrie « (...) *che bressime que che bourrai mourir dranguile ?* », il est confronté à la raillerie cruelle du greffier : « On a toujours le droit de mourir, dit le greffier en riant (...). Mais j'ai rarement vu des légataires universels suivre les testateurs dans la tombe » (361). Le rire devient un instrument de torture.

Peut-on pour autant en conclure que cette évolution de la tonalité du comique est linéaire ? On constate, au contraire, que la fin du roman semble opposer deux sortes de comique : d'une part, le comique sinistre et cynique des intrigants, d'autre part un comique qui relève davantage d'une vivacité d'esprit, d'une capacité d'inventivité. Ainsi, la manigance de Fraisier et de Villemot qui voulaient faire la « farce » (350) de faire enfermer Schmucke est-elle contrée par Topinard. Si Topinard comprend cette manœuvre, c'est parce que le « garçon de théâtre » est « habitué à tout deviner dans le monde des coulisses » (*Idem*). Pour aider Schmucke, Topinard agit en « digne et honnête serviteur du monde comique » (*Idem*). Ainsi trouve-t-il une « ruse » inspirée par « l'esprit drolatique » (354) du théâtre pour sauver Schmucke de la prison ; ainsi sait-il lire dans le jeu théâtral des fourbes qui entourent Schmucke et fait remarquer « railleusement » à Mme Sauvage qu'elle se pose « comme un traître de mélodrame » (355). Appartenir au monde comique, c'est savoir décoder « les grimaces de la comédie sociale » (310), ce que ne sait pas faire Schmucke, et ce que ne savait plus faire Pons, « blasé » (*Idem*) par cette comédie. Mais Topinard renonce à aider Schmucke, une fois sermonné par un autre représentant de l'esprit du théâtre, Gaudissart (« je t'engage à laisser ce digne Allemand se dépêtrer tout seul de ses affaires. Il y a un Dieu particulier pour les Allemands, et tu serais très mal en sous-Dieu ! » (359). Le comique sombre semble l'emporter. Topinard perd sa gaieté, il « est devenu sombre, misanthrope, et parle peu » (383) alors que les « mauvais plaisants » le poursuivent de leurs lazzis : ils « prétendent que son chagrin vient d'avoir épousé Lolotte » (*Idem*). Cependant, le roman ne s'achève pas sur des considérations pathétiques (« Peut-être trouvera-t-on singulier que la seule âme digne de Pons se soit trouvée dans le troisième dessous d'un théâtre des boulevards », *Idem*), mais sur l'erreur de Rémonencq, qui avale le verre de poison qu'il avait destiné à sa femme. Or cette mort est décrite désinvolture (« un petit verre de vitriol »). La référence à la Providence (« Cette fin, digne de ce scélérat, prouve en faveur de la Providence que les peintres sont accusés d'oublier (...) », *Idem*) ne peut être prise au sérieux. Il est impossible de croire, à la fin de l'histoire, alors que les Camusot sont satisfaits et que Pons et Schmucke sont tous deux morts tragiquement, que la punition divine existe. Comme le dit V. Bierce : « [l]e narrateur (...) en mimant une hésitation quant à la portée de son affirmation, interrogée prudemment par le modalisateur "peut-être", affiche avec une désinvolture ironique la prétendue conformité de la fin avec une quelconque moralité religieuse¹⁷ ». N'oublions pas non plus la pirouette finale,

16 Comme l'indique la connotation autonymique via l'italique.

17 Vincent Bierce, « La "bonne foi" contre le "système des incrédules" : les croyances dans *Le Cousin Pons* », Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, sous la direction d'A. Déruelle, PUR [à paraître, octobre 2018].

dont la désinvolture est soulignée le point d'exclamation : « Excusez les fautes du copiste ! » (383).

Le discours du narrateur est, comme l'a souligné la critique, polyphonique : au discours de l'autorité peut succéder celui de l'ironie¹⁸. L'esprit et l'humour font également partie de la parlure du narrateur balzacien. Il convient d'étudier la présence du comique dans ce discours narratorial : s'agit-il d'un comique surplombant, explicatif, en un mot, sérieux ?

COMIQUE ET DISCOURS DU NARRATEUR. SATIRE, IRONIE, HUMOUR ?

La dimension comique du discours du narrateur est d'abord liée à la satire. *Le Cousin Pons* a une forte dimension satirique, qu'il s'agisse de la représentation des mœurs de la bourgeoisie triomphante ou de la représentation de types, comme celui du « type allemand » (titre du chapitre XVI). Ce type allemand, celui du rêveur romantique et idéaliste, dont l'expression littéraire la plus connue est le Werther de Goethe, est incarné, dans *Le Cousin Pons*, par deux personnages, Schmucke et Brunner. Or, comme le notent Ph. Mustière et P. Née, Brunner n'a que l'apparence du type : celui que la présidente et sa fille prennent pour un « naïf » est un « faux distrait » qui n'a pas « l'innocence préservée¹⁹ » de Schmucke. Si le narrateur n'épargne pas Schmucke dont la naïveté peut tourner à la bêtise (« il avait conçu l'une de ces inventions qui n'étonnent un Allemand que lorsqu'elle est rapidement éclos dans son cerveau congelé par le respect dû aux princes souverains » (105), c'est bien le personnage de Brunner, comme incarnation d'un Werther dégradé, qui est la cible de la satire. Le mythe de Werther est immédiatement mis à mal par les considérations du narrateur qui propose une vision bien peu romantique de son suicide (Werther aurait été « beaucoup plus ennuyé des princes allemands que de Charlotte »!) (111) Le portrait de Brunner, Werther débauché et fatigué, est construit en « oppositions binaires », ce donne à cette description un ton à la fois « persifleur et empathique²⁰ ». Le narrateur passe sans cesse de considérations neutres ou positives à des considérations négatives ou prosaïques. Ainsi si sa figure était « jadis belle et fraîche comme celui du Jésus-Christ des peintres », elle a pris « des tons aigres que des moustaches rouges, une barbe fauve, rendaient presque sinistres ». De même le narrateur décrit-il « une tête chauve d'une couleur titiennesque, de chaque côté de laquelle se bouclaient les quelques cheveux d'un blond ardent » (111). Les mentions positives (« le blond ardent ») contrastent avec la raillerie du « quelques ». On retrouve cette même précision ironique dans la description de la toilette de Frédéric qui, en prévision de sa rencontre avec Mlle Camusot « avait massé le peu de cheveux qui lui restait » (135). Ce balancement, cette « énonciation biaisée²¹ » permet un dévoilement indirect, caractéristique de la satire, qui ne vise pas seulement à critiquer un objet ou un sujet, mais à mesurer l'écart entre l'apparence et la réalité de ce sujet ou de cet objet. Ce dévoilement satirique s'étend, grâce au personnage de Brunner, qui joue le rôle du naïf, à l'hypocrisie de la bourgeoisie qui prétend aspirer à l'idéal, mais qui se soucie en réalité exclusivement de sa situation matérielle. Ainsi, Cécile prétend vouloir lire Goethe « dans l'original » (141), alors que sa grammaire n'a pas « dix feuillets de coupés » (*Idem*). Elle voit immédiatement dans Brunner « son Werther » (136). Mais la remarque du narrateur (« Quelle est la jeune fille qui ne se fait pas un petit roman dans l'histoire de son

18 Voir notamment Éric Bordas, *Balzac, discours et détours : pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997 ; Christèle Couleau, *Balzac, le roman de l'autorité : un discours auctorial entre sérieux et ironie*, Paris, Champion, 2007.

19 Philippe Mustière et Patrick Née, « De l'artiste et du pouvoir : l'Allemagne comme horizon mythique du romantisme dans *Le Cousin Pons* », *Balzac et Les Parents Pauvres*, études réunies et présentées par Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode, SEDES-CDU, 1981, p. 48.

20 *Ibid.*, p. 49.

21 Sophie Duval, *L'Ironie proustienne : la vision stéréoscopique*, Paris, Champion, 2004, p. 138.

mariage », *Idem*) apparaît bien ironique quand on comprend pourquoi Cécile est attirée par les poètes : « Un poète est un homme qui ne compte pas, qui laisse sa femme maîtresse des capitaux (...) » (*Idem*), s'écrie-t-elle. Le terme *Werther* devient une mention ironique pour souligner cette hypocrisie vénale. L'ironie est à son comble lorsque Cécile devient livide en apprenant qu'elle est refusée et que le narrateur déclare qu'elle devient le « vivant commentaire du salut de son Werther » (145). Le possessif « son », qui semblait d'abord un effet de discours indirect libre (à valeur hypocoristique), apparaît presque cruellement railleur.

Si la satire, qui met « l'accent sur le voile brillant de l'affectation, cible globale et permanente (...), tout en révélant implicitement ses dessous²² » est particulièrement présente dans ces passages, le texte dans son ensemble est émaillé de remarques ironiques, qui ont une visée démystificatrice. Cette ironie est, comme le dit C. Couleau, un « discours du récit, elle commente ce qu'elle rapporte, elle évalue ce qu'elle met en scène²³ ». Elle peut prendre la forme de commentaires insérés dans la narration ou dans le dialogue. Ainsi, lorsque Schmucke raconte à Pons qu'alors qu'il est aimé des grandes dames auxquelles il a donné jadis des leçons, il n'a pas été reçu par elle depuis trois ans, le narrateur précise, à l'intérieur d'une parenthèse « (Il est vrai que Schmucke se présentait chez ces grandes dames à dix heures du matin) » (103) : l'ironie, discrète, souligne le décalage entre les mœurs du naïf Schmucke et celle des dames du grand monde... Citons également ce savoureux commentaire qui explique avec ironie l'amour de l'art de l'ancien ministre Popinot : « l'ancien ministre avait, depuis son avènement en politique, contracté la manie de collectionner les belles choses, sans doute pour faire opposition à la politique qui collectionne secrètement les laides » (79). Cette ironie démystificatrice peut également se manifester par l'emploi de l'italique, par laquelle le discours attire l'attention sur lui-même. Prenons l'exemple du « *fillette* » employé par Mme Camusot, et repris, ironiquement, par le narrateur²⁴. Le mot apparaît d'abord dans le discours direct : « Quant à la présidente, elle dit ce seul mot : Chère petite *fillette*, tu peux être mariée dans quinze jours ! » (132) L'emploi du terme est suivi d'un commentaire du narrateur « (Toutes les mères appellent leurs filles qui ont vingt-trois ans, des *fillettes* !) » (*Idem*). L'italique indique une distance du narrateur, qui ne reprend pas le terme à son compte. Cette mention a une visée démystificatrice, puisqu'on comprend que Mme Camusot désigne sa fille par des diminutifs (« *fillette* », ou « Lili ») (90) pour masquer le fait qu'elle n'a plus l'âge d'une tout jeune fille à marier²⁵. Le terme apparaît à nouveau au discours direct (« est-elle spirituelle ma *fillette* ! ») (137), puis au discours indirect libre, à propos du prétendu coup de foudre de Brunner (« il aimait la *fillette* ») (141). Il apparaît une dernière fois au moment même où les espérances de Cécile et de sa mère s'effondrent, lorsque Mme Camusot déclare que Cécile est fille unique : « il semblait que la présidente eût avoué que sa *fillette* était épileptique » (143). Le rapprochement, dans la même phrase, du terme « *fillette* », qui concentrait les ambitions matrimoniales de Mme Camusot et du terme « épileptique », qui indique bien plus prosaïquement une maladie, souligne, de manière ironique, l'échec de la présidente.

Cette ironie satirique ou démystificatrice, très présente, ne domine pas pour autant le discours du narrateur, qui est émaillé de plusieurs ruptures de ton. L'ironie est plus déstabilisatrice que démystificatrice lorsqu'elle alterne avec des considérations pathétiques. Ainsi, le narrateur décrit le désespoir de Pons, maltraité par Mme Camusot, sa fille et leurs domestiques en faisant preuve d'empathie, comme le montre l'emploi d'adjectifs subjectifs, comme « le pauvre homme » (95), en insistant sur le pathétique terrible de sa situation, comme le montrent les comparaisons, (« dans l'état où serait une vieille femme après une lutte

22 *Idem*.

23 Christèle Couleau, « L'ironie balzacienne ou le roman au second degré », *Ironies balzaciennes, Op. cit.*, p. 209.

24 Nous rejoignons l'analyse d'Agnes Silvestri, « Ce qui se dit par la langue dans *Le Cousin Pons* », publication à venir de la journée d'études « Balzac et la langue » sous la direction d'É. Bordas, éditions Kimé.

25 Comme elle le dit elle-même à Pons : « si le malheur voulait qu'elle atteignît vingt-cinq ou vingt-six ans, il serait excessivement difficile de la marier », *CP*, p. 90.

acharnée contre des assassins » ; « l'honneur saignant le poussait comme une paille emportée par un vent furieux ») (*Idem*). Cependant on note une rupture de ton dans la séquence suivante : « Enfin, il se trouva sur le boulevard du Temple à cinq heures (...) mais, chose extraordinaire, il ne se sentit pas le moindre appétit » (*Idem*). L'insertion qui exprime l'étonnement du narrateur (« chose extraordinaire ») apparaît bien ironique : le désespoir de Pons n'est plus exprimé par des images emphatiques, mais par son manque d'appétit... L'ironie démystificatrice peut également devenir « ironie humoresque²⁶ ». C'est toute la différence entre une séquence comme « Pons avait refusé ce bonheur par trop couperosé » (81), pour désigner Madeleine Vivet (l'alliance paradoxale d'un terme positif et abstrait et d'un terme négatif et physiologique réoriente l'interprétation du premier terme de manière antiphrastique) et une séquence comme « madame Cibot (...) écoutait, selon son droit de femme ménage légitime » (102) (qui joue sur l'imbrication de deux formules figées, *femme de ménage* et *femme légitime*, et de la polysémie du terme *femme*). Dans le premier cas, la séquence vise une cible, dans le second cas, il ne semble pas y avoir de critique²⁷, mais un simple jeu de langage. Le narrateur adopte un langage « drolatique » (58), s'amuse avec les formules figées par des ajouts (« docteur en droit et sans chaussettes ») (241), des déformations, notamment de proverbes, grande pratique des blagueurs de *La Comédie humaine* (« l'ami prodigue pour qui la mort avait tué l'aubergiste gras » « avoir ou ne pas avoir de rentes, telle est la question », (126 et 180). Le narrateur explore toutes les possibilités ludiques de la langue, notamment en inventant de nouveaux mots : *Le Cousin Pons* regorge ainsi de néologismes²⁸, et notamment de mots composés drolatiques : « homme-Empire », « porte-spencer » « troubadour-collectionneur », « triste-à-patte », (55, 58, 107, 73), etc.

Comment comprendre cette alternance constante des tonalités ? Il importe, pour saisir la valeur romanesque de ce comique hétérogène, de ne pas seulement le considérer dans les discours mais de le comprendre comme principe de sens de cette « comédie sociale²⁹ » qu'est *Le Cousin Pons*.

COMIQUE ET « COMÉDIE SOCIALE ». LE COMIQUE COMME PRINCIPE STRUCTURANT.

« *Le Cousin Pons* (...) » s'édifie tout entier sur le terrain du grotesque, écrit R. Amossy³⁰. On définit généralement le grotesque par des jeux d'alliances inextricables et hétérogènes, qui subvertissent les hiérarchisations et les oppositions traditionnelles : l'opposition entre l'idéal et le matériel ou le prosaïque (le grotesque se caractérise ainsi par une forte présence du corps, on renvoie généralement sur ce point à M. Bakhtine³¹), l'opposition entre le règne humain, animal et végétal (qui assure la cohérence de la représentation), etc³². Le grotesque se caractérise ainsi par une « disharmonie », un conflit, « la confrontation ou le mélange d'éléments hétérogènes³³ » qui se traduit, quant à la tonalité de l'œuvre, par l'union de l'atroce ou du pathétique et du comique. Or, dans notre récit, le

26 Éric Bordas, *Discours et détours*, *Op. cit.*, p. 183.

27 N'oublions pas que nous sommes alors au début du roman.

28 Voir Éric Bordas, *Art. cit.*

29 Le terme apparaît pour la première fois dans *Le Cousin Pons*.

30 Ruth Amossy « L'esthétique du grotesque dans *Le Cousin Pons* », *Balzac et Les Parents Pauvres*, études réunies et présentées par Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode, SEDES-CDU, 1981, p. 135.

31 Milhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par A. Robel, Gallimard, [1965], 1970.

32 Nous renvoyons aux travaux d'Elisheva Rosen, « Le pathétique et le grotesque dans *La Cousine Bette* », *Balzac et Les Parents Pauvres*, études réunies et présentées par Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode, SEDES-CDU, 1981, p. 121-134 ; « Le grotesque et l'esthétique du roman balzacien », dans *Balzac. L'invention du roman*, sous la direction de C. Duchet et J. Neefs, Colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, Pierre Belfond, 1982, p. 139-15 ; *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Presses Universitaires de Vincennes, 1991.

grotesque est explicitement mentionné, dès la première description de Pons : « [c]ette face grotesque, écrasée en forme de potiron, attristée par des yeux gris surmontés de deux lignes rouges au lieu de sourcils, était commandée par un nez à la don Quichotte comme une plaine est dominée par un bloc erratique » (55). La laideur de Pons est grotesque, comme le montre l'interférence entre le monde végétal et le monde humain, interférence dont la dimension comique est immédiatement contrebalancée par la présence d'un lexique relevant d'un registre opposée (« attristée »). Mais le grotesque ne se limite pas à cette première description : quasiment tous les personnages du *Cousin Pons* sont décrits à l'aide d'images (notamment animales), hétérogènes, hybrides, où le comique le dispute à l'atroce³⁴. Un exemple frappant est la description de Fraisier, tel qu'il est vu par Mme Cibot : « elle trouva le crapaud Astaroth de madame Fontaine moins dangereux à toucher que ce bocal de poisons couvert d'une perruque rougeâtre et qui parlait comme les portes crient » (242). L'écart entre le comparé (humain) et les comparants (animal, mais aussi matériel), l'écart entre les différents comparants, crée un effet grotesque à la fois comique, bizarre et effrayant. Cette description grotesque des corps, qui « s'applique indifféremment aux héros vertueux et aux traîtres » produit, comme le note R. Amosy, une « égalisation qui déroge aux normes accréditées de la littérature populaire³⁵ », et une indistinction des tonalités. Ce grotesque, attaché au corps, se manifeste également par l'insistance sur les besoins gastronomiques de Pons, traduits par des scènes où « la *libido* se travestit grotesquement en besoins inférieurs³⁶ ». En témoignent toutes les scènes où Pons exprime, dans un langage fleuri, sa « nostalgie gastrique » (109). Le décryptage prosaïque de ce langage par le narrateur (« Un passant, en entendant ce soupir, aurait cru que le bonhomme pensait à une maîtresse, et il s'agissait de quelque chose de plus rare, d'une carpe grasse ! », *Idem*) produit un effet de contrepoint grotesque. Le grotesque s'étend à l'ensemble de l'œuvre, et module un registre comico-sérieux qui « diffère essentiellement des effets mélodramatiques chers au roman-feuilleton traditionnel » en permettant « une prise de distance à la fois humoristique et critique³⁷ ».

Le grotesque est le registre dominant de l'œuvre. Mais il convient également de souligner que *Le Cousin Pons* est structuré par une ironie qui ne relève plus du seul discours du narrateur, mais de la composition du récit. On peut alors parler, avec A. Péraud d'ironie « textuelle³⁸ », ou avec J.-D. Ebguy (qui lui-même s'appuie sur P. Schoentjes) d'ironie « narrative³⁹ ». Comme le dit A. Péraud, le moment inaugural et la clause du récit sont des « nœuds stratégiques » : lorsque l'ironie est inaugurale elle fonctionne comme un « déterminisme modal⁴⁰ » et lorsqu'elle est finale, elle confirme ce déterminisme initial. Or on peut remarquer que le début et la fin du *Cousin Pons* répondent au principe de composition des « scènes rédupliquées », cher à Balzac (et analysé par J.-D. Ebguy), qui crée un « point d'ironie », c'est-à-dire un « point de reprise inversée d'un événement premier⁴¹ ». Ce point d'ironie est, selon nous, l'éventail que Pons dissimule sous les basques de son habit au début du roman. La dernière scène du *Cousin Pons*, lorsque la famille Camusot-Popinot raconte, à

33 Elisheva Rosen, « Le pathétique et le grotesque dans *La Cousine Bette* », *Art. cit.*, p. 123. E. Rosen s'appuie elle-même sur Philip Thomson, *The Grotesque*, Methuen et Co, Londres, 1972.

34 Nous nous permettons de renvoyer à notre propre article « Les images dans *Le Cousin Pons*. Du drame humain à la comédie animale », journée d'agrégation 2019 « Styles, genres, auteurs », sous la direction d'A. Desbois-Ientile et G. Couffignal, PUPS, 2018 [publication à venir].

35 Ruth Amosy, *art. cit.*, p. 141 et p. 143.

36 *Ibid.*, p. 138.

37 *Ibid.*, p. 145.

38 Alexandre Péraud, « Les incertitudes de l'ironie romanesque balzacienne ou comment composer avec le réel », *Ironies balzaciennes*, *Op. cit.*, p. 238.

39 Jacques-David Ebguy, « Un “raisonné dérèglement de tous les sens” : ce que l'ironie fait à l'histoire », *Ironies balzaciennes*, *Op. cit.*, p. 260.

40 Alexandre Péraud, *Art. cit.*, p. 238.

41 Jacques-David Ebguy, *Art. cit.*, p. 265.

sa manière, l'histoire de l'héritage de Pons, tout en faisant admirer l'éventail à des « étrangers » (381) est la reprise inversée de la scène où Pons offre cet éventail à Mme Camusot en tentant en vain de lui faire apprécier la valeur de ce cadeau. Tout ce que Pons espérait en offrant cet éventail, que le cadeau soit reconnu à sa juste valeur, qu'il lui permette de réintégrer avec honneur cette famille, que son art de la « chasse aux chefs-d'œuvre », que sa « verve d'artiste » soient appréciés (89), est paradoxalement et ironiquement réalisé dans le discours mensonger de Mmes Camusot mère et fille : Pons, qu'elles regardaient dans cette première scène avec des « regards froids et dédaigneux » (*Idem*) devient « un homme charmant », « plein d'esprit, original, et avec beaucoup de cœur » qui disait des mots « charmant[s] » (382) ; « qui dînait trois ou quatre fois par semaine » chez eux car les Camusot savaient « goûter [son] esprit » (*Idem*). Le lien de parenté, regretté par Mme Camusot dans la première scène, revendiqué en vain par Pons qui « sciait en deux le président et la présidente à chaque fois qu'il les appelait *cousin* ou *cousine* » (82) est mis en valeur par Mme Camusot, qui parle de Pons comme de son « cher cousin » (383). Le jeu d'écho ironique entre la scène initiale et finale donne « cohérence et ordre à l'histoire⁴² ». L'ironie, tragique puisqu'elle se termine avec la mort du personnage principal, devient un « principe structurant⁴³ » du récit. L'ironie démystificatrice, à la source d'un « réalisme désillusionné⁴⁴ » comme l'appelle C. Couleau, rejoint alors l'ironie de l'histoire : on peut lire *Le Cousin Pons* comme un roman d'apprentissage, mais un roman d'apprentissage où le héros est trop vieux pour apprendre ou se corriger. Alors même qu'il sait bien, au fond de lui, qu'il n'a pas de place dans cette société (« [I]es vieillards sont susceptibles (...) ils ont le tort d'être un siècle en retard » (127), Pons n'arrive pas à renoncer à un désir qui lui sera fatal⁴⁵.

Cette structure ironique se double de ce qu'on pourrait appeler une esthétique de la mystification. L'éventail, une nouvelle fois, est le point de concentration d'un réseau de mystifications qui couvre l'ensemble du *Cousin Pons*. En effet, n'oublions pas que, comme le dit B. Lyon-Caen, « au cœur du [premier] chapitre se trouve un récit : l'histoire d'une roublardise⁴⁶ ». Pons, l'homme aux lèvres « papelardes » racontait à Mme Camusot comme il avait mystifié un marchand. Mme Camusot cherche à mystifier ses auditeurs, comme Pons avait mystifié Monistrol. Comme le note B. Lyon-Caen, le roman théâtralise à plusieurs reprises « un recours assez comparable au leurre⁴⁷ ». Dès le début du roman, Pons est victime d'une « lâche mystification » (94) ourdie par sa cousine, pour l'empêcher de rester dîner, que Cécile essaiera de faire passer pour une « innocente plaisanterie » (146). Mme Camusot prétend, à propos de Brunner, avoir été victime d'une « affreuse mystification », d'une « mystification d'artiste » (148 et 149) de la part de Pons. Pons cherche à tromper ses ennemis par une mystification lorsqu'il met en scène un faux testament pour mieux dissimuler le vrai. Lui-même est victime d'une terrible mystification, lorsque ses tableaux de valeur sont vendus et remplacés par des tableaux inférieurs. Remarquons que Magus joue, pour acquérir les tableaux de Pons à vil prix, le même rôle que Pons avait joué lorsqu'il voulait duper Monistrol. Tous deux feignent l'indifférence pour mieux leurrer leur interlocuteur (Monistrol dans le cas de Pons, Mme Cibot pour Magus) et acquérir les objets convoités à un prix dérisoire par rapport à leur valeur. Pons, en tant qu'acheteur, collectionneur, artiste, est un professionnel de la mystification... qui finit par être lui-même mystifié. Et peut-être peut-on lire dans la fin de Rémonencq un autre exemple de cette mystification qui se retourne contre

42 *Idem*.

43 *Ibid.*, p. 264.

44 Christèle Couleau, « L'ironie balzacienne ou le roman au second degré », *Art. cit.*, p. 209.

45 Si le don de l'éventail symbolise ce désir impossible, on peut voir un autre exemple d'ironie tragique lorsque Pons décide de présenter Brunner à sa cousine. Ce qui devait lui assurer à jamais sa place au sein de la famille Camusot deviendra au contraire un prétexte pour le chasser et le mettre symboliquement à mort. Pons est l'instrument de sa propre perte.

46 Boris Lyon-Caen, « Balzac et le coup de l'éventail: lecture du *Cousin Pons* », *Poétique*, n°184, 2018 [publication à venir]

47 *Idem*. Boris Lyon-Caen compte trois mystifications (la présentation de Brunner, la subtilisation des tableaux remplacés par des tableaux inférieurs, et le testament postiche. Nous en comptons davantage.

le mystificateur, de cette ironie du sort : Rémonencq meurt en absorbant le poison qu'il avait destiné à sa femme... *Le Cousin Pons* met en scène, jusqu'à la dernière ligne, un jeu de dupes et de papelardises. Le lecteur, convoqué dans l'incipit, parmi les passants qui regardaient Pons, en le jugeant trop vite, apparaît-il à nouveau via ces illustres étrangers, qui regardent Mme Camusot raconter sa petite histoire avec un « air de doute » (382) ? Avons-nous appris à mieux lire les « grimaces » de cette « comédie sociale » (131) ?

Ironie lucide, grimaces sociales, comique qui ne fait pas rire... Impossible de ne pas rapprocher (comme l'a fait plusieurs fois la critique⁴⁸) *Le Cousin Pons*, un des derniers écrits de Balzac, de l'ironie flaubertienne. Comme le dit J.-L. Diaz, il semble « que le continent Balzac dérive vers le continent Flaubert⁴⁹ ». La dénonciation d'une médiocrité bourgeoise rapace et cynique paraît éminemment flaubertienne. Mais peut-on dire que le comique du *Cousin Pons* débouche sur une « tragédie flaubertienne du langage », sur l'impuissance du roman à « fonder un langage » qui pourrait s'opposer aux poncifs bourgeois, un langage « qui lui est propre⁵⁰ » ? Nous ne le pensons pas, pour deux raisons. D'une part, *Le Cousin Pons* met bien en scène un langage particulier, qu'on ne retrouve que peu dans les autres œuvres de *La Comédie humaine*, le langage populaire⁵¹. Or représenter le langage populaire (que ce soit dans le discours des personnages ou du narrateur), un langage éminemment « drolatique » (58), c'est non seulement adopter de nouveaux mots mais affirmer la possibilité de créer de nouveaux mots. C'est illustrer le dynamisme d'une langue, qui ne s'arrête pas à « un discours aliéné et aliénant⁵² ». D'une part, comme le note A. Vaillant, Balzac n'adopte jamais « l'impeccable impassibilité », la « malice élégamment ironique⁵³ » de Flaubert. Les derniers mots du roman brisent l'illusion romanesque, puisque l'auteur surgit au lieu de s'effacer devant la fiction, tout en se présentant malicieusement non pas comme un auteur, mais comme un « copiste » (383). La désinvolture avec laquelle l'auteur admet qu'il a pu faire des « fautes » (*Idem*) brise également toute illusion d'une parfaite reproduction réaliste. Au moment même où nous croyons avoir enfin corrigé notre regard, avoir acquis l'art de « l'attention analytique » (54), l'auteur se dérobe et nous laisse soupçonner des écarts entre l'œuvre et le monde, entre notre regard et le monde. Une dernière papelardise ?

Laélia VÉRON
Université d'Orléans
Laboratoire POLEN.

Bibliographie

Corpus

Toutes les notes renvoyant à *La Comédie humaine* de Balzac, à l'exception du *Cousin Pons*, se fondent sur l'édition La Pléiade, éditée par Pierre-Georges Castex, collection « Bibliothèque La Pléiade », 12 volumes, 1976-1981.

48 Voir ainsi Gérard Gengembre « Préface », *Le Cousin Pons*, édition établie par G. Gengembre, Flammarion, Paris, 2015, p. 32 ; Franc Schuerewegen, « *Muséum* ou *Croutéum*? Pons, Bouvard, Pécuchet et la collection », *Romantisme*, n°55, p. 41-54 ; Alain Vaillant, « L'art du "comique qui ne fait [plus] rire" », *Honoré de Balzac, Le Cousin Pons*, sous la direction d'A. Déruelle, PUR [à paraître, octobre 2018].

49 José-Luis Diaz, « Destin du deux: Oxymore, ironie, répétition dans *Le Cousin Pons* », *Balzac et « Les Parents Pauvres »*, *Op. cit.*, p. 203.

50 Franc Schuerewegen, *Art. cit.*, p. 94 et 95.

51 Nous nous permettons de renvoyer à notre article « Le réalisme linguistique », *Honoré de Balzac, Le Cousin Pons*, sous la direction d'A. Déruelle, PUR [à paraître, octobre 2018].

52 Franc Schuerewegen, *Art. cit.*, p. 52.

53 Alain Vaillant, *Art. cit.*

Les notes renvoyant au *Cousin Pons* se fondent sur l'édition au concours, établie par G. Gengembre, GF Flammarion, 2015

Sources critiques

- Amossy, Ruth, « L'esthétique du grotesque dans *Le Cousin Pons* », *Balzac et Les Parents Pauvres*, études réunies et présentées par Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode, SEDES-CDU, 1981, p. 135-145
- Bakhtine, Milhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par A. Robel, Gallimard, [1965], 1970
- Bierce, Vincent, « La "bonne foi" contre le "système des incrédules" : les croyances dans *Le Cousin Pons* », *Honoré de Balzac, Le Cousin Pons*, sous la direction d'A. Déruelle, PUR [à paraître, octobre 2018].
- Bordas, Éric, *Balzac, discours et détours : pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997
- Bordas, Éric, « "Il est nécessaire de forger des mots". Les néologismes dans *Le Cousin Pons* de Balzac : des mots au discours », *L'Information grammaticale*, [à paraître, octobre 2018]
- Couleau, Christèle, « L'ironie balzacienne ou le roman au second degré », *Ironies balzaciennes*, sous la direction d'Éric Bordas, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2003, p. 207-224
- Couleau, Christèle, *Balzac, le roman de l'autorité : un discours auctorial entre sérieux et ironie*, Paris, Champion, 2007
- Diaz, José-Luis, « Destin du deux: Oxymore, ironie, répétition dans *Le Cousin Pons* », *Balzac et Les Parents Pauvres*, études réunies et présentées par Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode, SEDES-CDU, 1981, p. 199-208.
- Duval, Sophie, *L'Ironie proustienne : la vision stéréoscopique*, Paris, Champion, 2004
- Ebguy, Jacques-David, « Un "raisonné dérèglement de tous les sens" : ce que l'ironie fait à l'histoire », *Ironies balzaciennes*, sous la direction d'Éric Bordas, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2003, p. 259-281
- Gengembre, Gérard, « Préface », *Le Cousin Pons*, édition établie par G. Gengembre, Flammarion, Paris, 2015, p. 7-32
- Laforgue, Pierre, « Ironie et athéisme, ou matérialisme, esprit et calembours dans *Ursule Mirouët* », *Ironies balzaciennes*, sous la direction d'Éric Bordas, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2003, p. 31-40
- Lorant, André, *Les Parents Pauvres d'Honoré de Balzac*, Genève, Librairie Droz, 1967
- Leborgne, Érik, *L'Humour noir des Lumières*, Garnier, Paris, 2018
- Lyon-Caen, Boris, « Balzac et le coup de l'éventail: lecture du *Cousin Pons* », *Poétique*, n°184, 2018 [publication à venir]
- Ménard, Maurice, *Balzac et le comique dans « La Comédie humaine »*, Paris, PUF, 1983
- Mustière, Philippe et Née, Patrick, « De l'artiste et du pouvoir : l'Allemagne comme horizon mythique du romantisme dans *Le Cousin Pons* », *Balzac et Les Parents Pauvres*, études réunies et présentées par Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode, SEDES-CDU, 1981, p. 47-60
- Péraud, Alexandre, « Les incertitudes de l'ironie romanesque balzacienne ou comment composer avec le réel », *Ironies balzaciennes*, sous la direction d'Éric Bordas, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2003, p. 237-258
- Rosen, Elisheva, « Le pathétique et le grotesque dans *La Cousine Bette* », *Balzac et Les Parents Pauvres*, études réunies et présentées par Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode, SEDES-CDU, 1981, p. 121-134
- Rosen, Elisheva, « Le grotesque et l'esthétique du roman balzacien », dans *Balzac. L'invention du roman*, sous la direction de C. Duchet et J. Neefs, Colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, Pierre Belfond, 1982, p. 139-157
- Rosen, Elisheva, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Presses Universitaires de Vincennes, 1991
- Schuerewegen, Franc, « *Muséum* ou *Croutéum*? Pons, Bouvard, Pécuchet et la collection », *Romantisme*, n°55, 1987, p. 41-54
- Silvestri, Agnese, « Ce qui se dit par la langue dans *Le Cousin Pons* », publication à venir de la journée d'études « Balzac et la langue » sous la direction d'É. Bordas, Kimé
- Thomson, Philipp, *The Grotesque*, Methuen et Co, Londres, 1972
- Vaillant, Alain, « L'art du "comique qui ne fait [plus] rire" », *Honoré de Balzac, Le Cousin Pons*, sous la direction d'A. Déruelle, PUR [à paraître, octobre 2018].
- Véron, Laélia, « Le réalisme linguistique », *Honoré de Balzac, Le Cousin Pons*, sous la direction d'A. Déruelle, PUR [à paraître, octobre 2018].
- Véron, Laélia, « Les images dans *Le Cousin Pons*. Du drame humain à la comédie animale », journée d'agrégation 2019, « Styles, genres, auteurs », sous la direction d'A. Desbois-Ientile et G. Couffignal, PUPS, 2018 [publication à venir]

