



HAL
open science

Les images dans "Le Cousin Pons", du drame humain à la comédie animale

Laélia Véron

► **To cite this version:**

Laélia Véron. Les images dans "Le Cousin Pons", du drame humain à la comédie animale. Sorbonnes Université Presse. Styles genre auteurs, 18, pp.167-188, 2018, 979-10-231-0627-5. hal-03431457

HAL Id: hal-03431457

<https://hal.science/hal-03431457>

Submitted on 16 Nov 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.

Les images dans *Le Cousin Pons* de Balzac. Du drame humain à la comédie animale

Laélia Véron

Maîtresse de Conférences en stylistique à l'université d'Orléans

Les images de Balzac ont longtemps été considérées comme une des manifestations de son absence de style. Ses métaphores, jugées excessives ou outrées (comme la « voix » de nez du chevalier de Valois, qui produit « des sons résistants et doux, forts et veloutés comme celui d'un cor anglais¹ »), font partie des « balzachinades » dénoncées par le journal *Le Charivari*². Faguet déclare que les métaphores de Balzac sont « ahurissantes³ ». Proust lui reproche une tendance à l'explication (plutôt qu'à la suggestion), due entre autres à l'usage d'images « les plus saisissantes, mais non fondues avec le reste⁴ ». Bardèche parle d'images expressives mais « faciles et médiocres », qui auraient la « grossièreté de l'enluminure⁵ ». Il est vrai que Balzac ne respecte guère certains préceptes rhétoriques, comme ceux de Fontanier, qui considère que pour qu'une image soit réussie, il faut qu'elle soit « vraie et juste, lumineuse, noble, naturelle et enfin cohérente » : pour être naturelle, elle ne doit pas porter sur une « ressemblance trop éloignée », pour être cohérente il faut que les termes soient « bien assortis, bien liés entre eux et ne semblent pas s'exclure mutuellement⁶ ».

La pratique balzacienne de l'image a été réhabilitée par la critique, notamment par L. Frappier-Mazur, qui a étudié, dans une perspective linguistique et poétique, la manière dont Balzac remobilise un système rhétorique ancien tout en inventant de nouvelles modalités d'expression métaphorique propres à son univers romanesque. L. Frappier-Mazur admet que « [q]uantitativement, l'éloignement des termes caractérise un très grand nombre des figures d'invention chez Balzac⁷ » mais analyse cet éloignement sémantique non plus comme une marque de mauvais goût mais comme une recherche d'expressivité. Dans la même perspective, J.-L. Diaz parle, à propos des images dans *Illusions perdues*, de « métaphores-viols (...) volontiers détronisantes comme aurait dit Bakhtine » et de « comparaison-choc⁸ ».

1 *La Vieille Fille, La Comédie humaine*, tome IV, p. 814.

2 Sur cette campagne du *Charivari*, voir l'article d'Éric Bordas, « Balzac, “grand romancier sans être grand écrivain” ? » *Balzac et le style*, dirigé par A. Herschberg-Pierrot, SEDES, 1998, p. 113-115.

3 Voir les considérations d'Émile Faguet sur le style de Balzac dans *Balzac*, Paris, Hachette, 1913, p. 156-170.

4 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, 1971, p. 269.

5 Maurice Bardèche, *Balzac, romancier*, Slatkine, 1967, p. 386.

6 Fontanier. Renvoyer à bordas pour toute la tradition autour de la métaphore

7 Lucienne Frappier-Mazur, *L'expression métaphorique dans « La Comédie humaine »*, Paris, C. Klincksieck, 1976.

8 José-Luis Diaz, « Avoir de l'esprit », *L'Année balzacienne*, n°6, p. 170 et p. 171.

Le texte balzacien présente une « densité métaphorique⁹ » élevée. Selon L. Frappier-Mazur, *La Comédie humaine* « ne descend pas au-dessous de deux images par page, et les dépasse le plus souvent¹⁰ » (et comme le souligne l'auteure, cette estimation est même modeste du fait des critères de sélection choisis). Cette densité est exceptionnelle dans *Le Cousin Pons*, dont la première phrase comporte déjà deux comparaisons (« comme un négociant qui vient de conclure une excellente affaire, ou comme un garçon content de lui-même au sortir d'un boudoir », *CP*, p. 53). La mobilisation de ces images ne se limite pas aux descriptions des personnages (comme dans le célèbre portrait de Pons, *CP*, p. 55) : elles sont également très présentes dans les discours des personnages et dans la narration. On peut étudier ces images selon deux perspectives différentes, à l'échelle de l'énoncé ou à celle du roman. D'une part, une image n'aura pas le même statut si elle est isolée ou répétée. Ainsi, l'analogie de la souffrance et du gravier peut être analysée, isolément, comme une simple image, mais à l'échelle du roman, elle devient, par sa récurrence et sa présence à des moments clés (au début et à la fin du roman), un véritable symbole¹¹. D'autre part, une même image peut prendre un sens différent si on la considère au niveau local (de l'énoncé) et au niveau global (du texte). Prenons l'exemple de l'image du bras de la Cibot, lorsqu'il est comparé à une lame.

Elle retroussa sa manche et montra le plus magnifique bras du monde, aussi blanc et aussi frais que sa main était rouge et flétrie ; un bras potelé, rond, à fossettes et qui, tiré de son fourreau de mérinos commun, comme une lame est tirée de sa gaine, devait éblouir Pons, qui n'osa pas le regarder trop longtemps (*CP*, p. 197-198).

Cette comparaison est motivée par le prédicat « fourreau », qui est polysémique puisqu'il peut désigner aussi bien un vêtement moulant qu'un étui, et qui peut donc être employé aussi bien pour décrire le bras qui sort du vêtement que la lame qui sort de sa gaine. L'image peut cependant paraître incongrue puisque les adjectifs qui décrivent le bras de Mme Cibot (« potelé, rond, à fossettes ») semblent bien éloignés de la « lame » ou du « couteau ». Cependant, à l'échelle de l'œuvre, l'image prend un autre sens, puisqu'elle participe à la vaste catégorie des images de blessures dans *Le Cousin Pons*, ainsi qu'aux images de violence et de mort qui servent à caractériser Mme Cibot¹². L'association de la séduction (du bras) à la mort (la lame) participe donc de la peinture de cette mère-ogresse, de ce pouvoir féminin menaçant (incarné par Mme Cibot et Mme Camusot) qui rôde autour de Pons¹³.

9 Lucienne Frappier-Mazur, *op. cit.*, p. 83.

10 *Ibid.*, p. 82.

11 Voir ainsi *CP*, p. 72, 80, 90, 105, 146 et p. 380.

12 Nous renvoyons à l'analyse de Lucienne Frappier-Mazur, *op. cit.*, p. 61.

13 Nous reprenons l'expression de N. Mozet, à propos de *La Cousine Bette*. Voir Nicole Mozet, « *La Cousine Bette*, roman du pouvoir féminin ? », *Balzac et Les Parents Pauvres*, études réunies et présentées par Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode, SEDES-CDU, 1981, p. 3-46.

Nous veillerons donc à analyser le sémantisme des images du *Cousin Pons*, en les analysant aussi bien au niveau de l'énoncé que du texte, et en prenant en compte les écarts sémantiques entre ces deux échelles. Ne pouvant analyser toutes les images du *Cousin Pons*, nous concentrerons notre analyse, dans cet article, sur l'image animale qui établit une analogie entre un comparé humain et un comparant animal. La métaphore animale est très présente dans l'ensemble de *La Comédie humaine*¹⁴. Mais elle a cependant une place prépondérante dans *Le Cousin Pons*. Elle n'apparaît pas uniquement dans les portraits, lors de la première présentation des personnages¹⁵. Au contraire, pour certains personnages, comme Mme Cibot, les images animales sont de plus en plus présentes au fil du texte et de la progression de l'intrigue. De plus, elles ne concernent pas seulement quelques figures, qui seraient particulièrement ridicules, mais une vaste galerie de personnages : Rémonencq a des yeux « disposés comme ceux des cochons » (*CP*, p. 161), ceux de Magus sont « pleins d'une malice froide comme ceux des chats » (*Ibid.*, p. 189), Cibot est comparé à un « veau » (*Ibid.*, p. 214), Poulain à un « chat maigre » (*Ibid.* p. 219), la marâtre de Brunner est qualifiée de « hyène » (*Ibid.*, p. 113), Brunner sort d'une « chrysalide » comme un papillon tardif (*Ibid.*, p. 135), Mme Sauvage est une « cerbère femelle » (*Ibid.*, p. 230), Amélie Camusot, une « chatte » (*Ibid.*, p. 296). Fraisier, Mme Cibot, Pons et Schmucke sont, eux comparés — entre autres — à un serpent, un tigre, un requin et un rossignol (nous y reviendrons).

Ces rapprochements entre humains et animaux s'inscrivent dans la lignée de plusieurs traditions : la tradition littéraire, très ancienne, d'une rhétorique satirique (dont l'expression moderne est la caricature, à la manière de Grandville ou de Daumier) et la tradition naturaliste du XVIII^e siècle. Dans « L'Avant-propos » de *La Comédie humaine*, Balzac parle d'une « comparaison entre l'Humanité et l'Animalité » et établit un parallèle entre les espèces « Sociales » et « Zoologiques¹⁶ » (l'ouvrier, l'administrateur, l'avocat, l'oisif, le savant, l'homme d'état, etc. ; le loup, le lion, l'âne, le requin, le corbeau, etc.). Cependant, il ne faudrait pas prendre à la lettre l'affirmation selon laquelle « Balzac calque sa description des êtres et des choses sur les notices que Buffon donne des animaux dans son Histoire naturelle¹⁷ ». Comme le souligne A. Déruelle, « Balzac utilise cette comparaison pour en montrer rapidement les limites » : « la société peinte par Balzac ne saurait se réduire à une classification des espèces à la Buffon¹⁸ ». L'image, et tout particulièrement l'image balzacienne, se prête à une lecture polysémique : elle « renvoie à plusieurs codes et multiplie

14 Voir les actes de la journée sous la direction d'Aude Déruelle, *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, actes d'une journée d'études tenue en juin 2009 à la Maison de Balzac dans le cadre du GIRB (mis en ligne sur le site du GIRB, <http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>).

15 Voir ainsi la galerie de portraits dans *Illusions perdues*, citée par Aude Déruelle, « Préambule », *La Comédie animale : le bestiaire animale (op. cit.)*, p. 2-4. Voir également l'exemple du portrait de Nathana, analysé par Maxime Perret, *Balzac et le XVIII^e siècle. Mémoire et création littéraire*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 194.

16 « Avant-Propos », *La Comédie humaine*, tome I, p. 7 et 8.

17 Pierre Lazlo, *Buffon et Balzac : variations d'un modèle descriptif*, *Romantisme*, 1987, n°58, p. 67.

18 Aude Déruelle, « Préambule », *op. cit.*, p. 1.

les connotations¹⁹ ». La manière dont ces codes et ces connotations se croisent, convergent ou divergent, peut permettre d'explorer les « multiples possibles du texte²⁰ ». Nous voudrions étudier dans cet article, la manière dont les images (notamment animales), en construisant divers rapports et réseaux sémantiques, participent à l'élaboration de l'univers romanesque du *Cousin Pons*. Nous analyserons les mécanismes linguistiques de l'image (par exemple les processus de motivation), pour mieux saisir les différents réseaux de signification indiqués par les comparants animaliers. L'analyse de l'image distingue souvent la métaphore (qui opérerait un rapprochement entre comparant et comparé sans terme de comparaison) de la comparaison (rapprochement entre comparant et comparé avec un terme de comparaison). Nous suivrons cependant ici la démarche de D. Bouverot²¹ (qui est aussi celle qu'adopte L. Frappier-Mazur) qui analyse les différentes manifestations de l'image en termes de gradience. Par le terme hyperonymique d'*image* nous comprendrons donc la comparaison, la métaphore simple et la métaphore filée comme autant de techniques d'assimilations analogiques, avec des variations sémantiques (notamment en ce qui concerne le modalisateur, le prédicat motivateur, etc).

LES IMAGES, SYSTÈME DE CARACTÉRISATION DU PERSONNEL ROMANESQUE ?

« Selon un système assez populaire, chaque face humaine a de la ressemblance avec un animal », écrit Balzac dans *Z. Marcas*²². Mais dans *Le Cousin Pons*, la métaphore animale n'exprime que rarement une ressemblance physique : elle semble surtout servir à caractériser le personnel romanesque, à distinguer, pour reprendre le classement établi par A. Lorant²³, les intrigants d'un côté et les victimes de l'autre.

Les intrigants sont associés, par le biais de l'image, à des animaux qui véhiculent des connotations négatives et/ou terrifiantes. Ainsi Fraisier et Mme Cibot sont-ils tous deux associés à des tigres : Fraisier lance à la portière « un regard de tigre » (*CP*, p. 319) (assimilation non motivée avec comparé), Mme Cibot porte sur Pons « comme un regard de tigre » (comparaison motivée). Cette seconde image est développée et commentée par le narrateur : « La portière se posa au pied du lit, les poings sur ses hanches et les yeux fixés sur le malade amoureux ; mais quelles paillettes d'or en jaillissaient ! C'eût été terrible comme un regard de tigre, pour un observateur » (*Ibid.*, p. 165-166). Le prédicat motivateur est l'adjectif « terrible ». *Strico sensu*, le comparé est le regard de Mme Cibot, et le comparant

19 Lucienne Frappier-Mazur, *Ibid.*, p. 15.

20 *Idem.*

21 Danielle Bouverot, « Comparaison et métaphore », *Français moderne*, 1969, p. 132-147.

22 Z. Marcas, *La Comédie humaine*, t. VII, p. 834.

23 André Lorant, *Les Parents Pauvres d'Honoré de Balzac*, Genève, Librairie Droz, 1967, « Les intrigants » p. 146-168 ; « Les victimes », p. 169-174.

le regard du tigre. Mais l'assimilation, par un « acte de dénotation prédicative indirecte » comme dit Kleiber²⁴, s'étend au terme support (Mme Cibot). C'est donc bien Mme Cibot qui est assimilée à un tigre. Remarquons que, dans notre culture, le « tigre » est associé à certains sèmes de couleur, tout comme « l'or ». On peut analyser ainsi l'imbrication sémantique du comparant et du comparé : le regard de Mme Cibot est un regard « terrible », car c'est un regard de cruelle convoitise. Cette image de l'animal féroce, qui s'applique aux personnages intrigants, est souvent motivée par plusieurs prédicats, ou enrichie par l'entrecroisement de diverses métaphores. Ainsi Rémonencq, Fraisier et Magus, lorsqu'ils viennent évaluer la collection pendant le sommeil de Pons, sont-ils désignés comme « ces corbeaux flairant leur cadavre » (*CP*, p. 284). Le segment établit deux assimilations sans modalisateurs : Rémonencq, Fraisier et Magus (comparés, mentionnés dans la phrase précédente, désignés par le déterminant anaphorique « ces ») sont des « corbeaux » (comparant) ; la collection/Pons (mentionné dans la phrase précédente) est un « cadavre ». Le prédicat motivateur est le participe présent « flairant ». Le motif du corbeau, comme animal lugubre et charognard, est développé grâce à un comparé et comparant secondaires : la collection est leur proie. Cette assimilation secondaire joue elle-même sur l'assimilation de Pons (mourant) et de sa collection. Remarquons qu'elle est à nouveau mobilisée, à la fin du passage, mais avec un nouveau prédicat motivateur (« La Cibot fit signe aux trois corbeaux de s'envoler », *Ibid.*, p. 286) : le verbe « s'envoler » pouvant à la fois désigner l'envol de l'oiseau et un départ rapide et discret. Les trois compères sont désignés par d'autres images dans ce même passage : celle des « diables » (« ces trois différents avares, altérés d'or comme les diables le sont des rosées du paradis », *Ibid.*, p. 285), celle des « bourreaux » (« Les trois bourreaux de Pons étaient encore sur le palier », *Ibid.*, p. 286). Si on analyse ces images au seul niveau de l'énoncé, la première image est une comparaison motivée et la seconde une assimilation non motivée sans comparé. Mais ces images s'inscrivent dans un extrait encadré par la métaphore du corbeau, ce qui met en place un nouveau réseau sémantique : les corbeaux, les diables, les bourreaux (qui partagent l'attribut de la couleur noire, ainsi qu'une connotation négative) sont autant d'expressions de cette situation terrifiante et pathétique : un vieux célibataire sans défense livré à des appétits féroces. La convocation d'autres images négatives (les diables, les bourreaux) contribue à donner à la métaphore du corbeau une connotation particulièrement sinistre. On peut remarquer que, dans ce même extrait, une autre métaphore, qui s'applique à Fraisier, est développée : « Fraisier calme, froid comme un serpent qui se serait dressé sur sa queue, allongeait sa tête plate et se tenait dans la pose que les peintres prêtent à Méphistophélès » (*Ibid.*, p. 285). Cette séquence contient deux images étroitement liées : une comparaison motivée (comparé Fraisier ; comparant serpent) et une assimilation qui reprend le comparant initial (le serpent) qui devient comparé une fois associé à un comparant secondaire (Méphistophélès). Le prédicat motivateur, le groupe prépositionnel « dans la pose » assure la cohérence de l'image (Fraisier, le serpent et Méphistophélès partagent la

24 Kleiber, Georges, « Pour une pragmatique de la métaphore : la métaphore, un acte de dénomination prédicative indirecte », *Recherches en pragma-sémantique*, dirigé par G. Kleiber, Paris, Klincksieck, 1984, p. 156.

même posture). L'image du serpent, fréquemment associée à Fraisier (mais partagée par d'autres personnages intrigants) est ici particulièrement terrifiante : d'une part, il s'agit du serpent dressé, prêt à mordre, d'autre part, elle se mêle à celle du diable, déjà évoquée dans l'extrait (les « trois diables »).

A contrario, Pons et Schmucke, les victimes, sont assimilés à des animaux généralement associés à des connotations positives, aux idées de douceur, de pureté ou tout au moins d'innocuité. Si Pons est regardé par certains comme une « vipère réchauffée au sein des familles » (*Ibid.*, p. 150), c'est suite aux mensonges de Mme Camusot, qui a cherché à couvrir l'échec de ses opérations matrimoniales en rejetant la faute sur Pons. Pons et Schmucke sont sans cesse associés à des moutons ou à des agneaux. Ces métaphores jouent le rôle de d'apostrophes affectueuses (ou prétendument affectueuses) dans la bouche de la Cibot : ainsi parle-t-elle de Schmucke comme un « cher agneau d'homme » (*Ibid.*, p. 194), l'appelle-t-elle « mon cher mouton » (*Ibid.*, p. 213), en parle-t-elle comme de ce « pauvre mouton-là » (*Ibid.*, p. 200). De même, elle parle de Pons à Schmucke en disant « notre mouton » (*Ibid.*, p. 247). Elle trouve les deux amis « doux comme des moutons » (*Ibid.*, p. 100). Schmucke, le plus naïf et le plus dévoué des deux amis, est également fréquemment comparé à un chien : il aime Pons « comme un chien aime son maître » déclare la Cibot (*Ibid.*, p. 196) ; lorsque la Sauvage cherche à le séparer du cadavre de Pons, il « ressembl[e] tout à fait à un chien qui mord tous ceux qui veulent toucher au cadavre de son maître » (*Ibid.*, p. 332). Ces images ne paraissent pas particulièrement originales ni travaillées, contrairement à celles du serpent, du tigre ou du corbeau : elles font partie de ces métaphores qui ne sont, *a priori*, que des « lieux communs de l'expression commune » et qui ne paraissent presque plus être des « désignations *imagées*²⁵ », des métaphores clichées (sinon mortes) qui véhiculent certains stéréotypes (la fidélité du chien, la douceur de l'agneau). Elles apparaissent souvent, dans les exemples que nous avons cités, dans le discours de Mme Cibot dont la parlure populaire se caractérise par la multitude de clichés et de formules quasi figées. Cependant, ces images animales entrent en résonance avec d'autres images de l'innocence. Ainsi la Cibot considère-t-elle ces deux locataires aussi bien « comme des moutons » (p. 100) que « comme des enfants » (*Ibid.*, p. 247). L'image du chien, comme représentation de la fidélité mais aussi de l'instinct est convoquée à propos des enfants de Topinard (*Ibid.*, p. 369). De plus, l'image de l'agneau prend à plusieurs reprises une dimension christique, dans le discours de la Cibot qui qualifie Schmucke de « bonne bête du bon Dieu » (*Ibid.*, p. 200), mais aussi dans le discours du narrateur. Cette image apparaît ainsi deux fois, une fois pour désigner Pons, lors de sa fatale promenade qui a tout d'un chemin de croix (« Cette troisième rencontre fut comme le verdict prononcé par l'agneau qui repose aux pieds de Dieu, le courroux de cet ange des pauvres, le symbole des Peuples, est le dernier mot du ciel », *Ibid.*, p. 154) et une autre fois pour désigner Schmucke lorsque Pons lui fait ses adieux (« Il put se baisser jusqu'à Schmucke, et il le baisa sur le front, en épanchant son âme comme une bénédiction sur cet être comparable à l'agneau

25 Éric Bordas, *Les chemins de la métaphore*, Presses Universitaires de France, 2003, p. 25.

qui repose aux pieds de Dieu », *Ibid.*, p. 311). L'image excède la caractérisation du tempérament du personnage : elle ne désigne pas seulement la douceur de Pons ou de Schmucke mais insiste sur le caractère tragique de leur destin. À l'image du serpent tentateur, explicitée dans le texte, répond celle de l'agneau divin.

Cette répartition des images animales (féroces et innocentes ; tentatrices et christiques) correspond *a priori* au classement du personnel romanesque du roman-feuilleton selon une dichotomie du Mal et du Bien, des coupables et des victimes, même si celle-ci doit être nuancée (nous y reviendrons). Cependant, il faut noter que cette répartition des rôles animaliers, notamment au sein des intrigants, n'est pas figée. Ainsi, la même métaphore animale peut être partagée par plusieurs personnages (Fraisier et la Cibot ont des regards de tigre, Fraisier et Madeleine Vivet ont une nature de vipère²⁶). De plus, un même personnage peut être successivement désigné, selon les évolutions de l'intrigue, par des métaphores animales de connotations opposées. Prenons l'exemple de la mouche et de l'araignée. La métaphore de l'araignée est souvent filée : à partir de la métaphore primaire qui approche un comparant de l'animal-araignée, se développe une analogie entre un autre comparé et un autre animal, la proie de l'araignée (bien souvent, la mouche). La métaphore secondaire de la mouche établit une catégorie sémantique distincte mais elle est aisément rattachable à la métaphore primaire. L'araignée nous fait immédiatement penser à Mme Cibot et au système de surveillance élaboré autour de Pons et Schmucke²⁷. Mais dans le texte du *Cousin Pons*, Mme Cibot n'est pas assimilée à une araignée. La comparaison est cependant employée pour désigner l'œuvre de la Sauvage, qui continue le travail de sa prédécesseur : « Elle avait promis de tramer une toile en fil de fer autour des deux musiciens, et de veiller sur eux comme l'araignée veille sur la mouche prise » (*Ibid.*, p. 329). La comparaison motivée relaie à nouveau cette image que nous avons déjà relevée des deux amis (les victimes) qui sont la proie d'intrigants, prêts à les dévorer comme des bêtes féroces. L'image revient, cette fois-ci pour désigner la lutte inégale entre Fraisier et Schmucke, au moment de la pose des scellés : « Monsieur, dit Fraisier en dirigeant sur Schmucke un de ces regards venimeux qui magnétisaient ses victimes comme une araignée magnétise une mouche, monsieur a su faire à son profit un testament par-devant notaire (...) » (*Ibid.*, p. 360). La comparaison motivée s'appuie sur le prédicat motivateur verbal « magnétiser ». La puissance de Fraisier (qui peut avoir aussi bien des regards de tigre, de vipère que d'araignée) est soulignée par le rapprochement effectué avec un animal prédateur, mais aussi par la convocation d'un lexique physique qui évoque des pouvoirs surhumains. Or cette métaphore était déjà convoquée dans le texte à propos de Fraisier, mais la victime était Mme Cibot : « La portière, entrée dans ce cabinet comme une mouche se jette dans une toile d'araignée, devait y rester, liée, entortillée, et servir de pâture à l'ambition de ce petit homme de loi » (*Ibid.*, p. 240). La comparaison animale permet de souligner la vulnérabilité de Mme Cibot, au moment même où elle croyait

26 « Ces deux natures de vipère se reconnurent pour être sorties du même œuf », *CP*, p. 261.

27 Ce que Françoise Gaillard appelle la « stratégie de l'araignée » à propos de *La Cousine Bette* peut en partie s'appliquer à Mme Cibot. Voir « La stratégie de l'araignée », *Balzac et Les Parents Pauvres*, études réunies et présentées par Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode, SEDES-CDU, 1981, p. 179-187.

être intouchable, et pouvoir dévorer ses propres proies (Schmucke et Cibot). L'araignée peut devenir mouche. De même, alors qu'elle-même regardait Pons comme une tigresse c'est elle qui devient victime du tigre Fraisier : elle se voit « à la merci d'un tigre » (*Ibid.*, p. 238), il lui jette un « regard de tigre » (*Ibid.*, p. 319). La réversibilité de ces images d'animaux féroces illustre l'intensité de la lutte à laquelle se livrent les personnages du *Cousin Pons* : si chacun entend dépouiller Schmucke et Pons, chacun entend également « faire sa pelote » selon l'expression de Mme Cibot (*Ibid.*, p. 245) (et en priver les autres...)

Ce bestiaire métaphorique qui distingue les intrigants et les victimes (les intrigants pouvant devenir des victimes) contribue au pathétique et au tragique du *Cousin Pons*. La métaphore de l'animal prêt à emporter et à dévorer sa proie pour désigner des personnages qui cherchent à se saisir de la fortune de Pons s'inscrit dans un réseau sémantique abondamment développé par Balzac, celui de l'équivalence entre nourriture (lorsqu'il s'agit de dévorer l'autre) et argent. La métaphore filée, à la fin du *Cousin Pons*, de la mort comme « abreuvoir », lorsque tous les exploiters, « natures spongieuses », « se retirent gonflées en se plongeant dans un corbillard » (*CP*, p. 349) ainsi, selon L. Frappier-Mazur, « le plus bel exemple (...) [de] la parenté originelle de la thésaurisation avec les pulsions destructrices²⁸ ». Cependant, ces réseaux métaphoriques ne peuvent pas toujours être interprétés de manière aussi univoque. Ils peuvent être minés par une ironie qui remet en question la bipartition mélodramatique entre personnages bons (et victimes) et personnages méchants (et nocifs).

L'IRONISATION DES RÉSEAUX MÉTAPHORIQUES

Une même métaphore animale peut prendre une signification différente selon le contexte dans lequel elle s'inscrit. La signification d'une image dépend du rapport entre comparant et comparé, du prédicat motivateur, mais aussi des connotations associées au référent. Ces connotations peuvent être plurielles, y compris dans la même sphère culturelle et temporelle. Or, comme le souligne notamment C. Kerbrat-Orecchioni, le sens d'une connotation n'est que « suggéré » et son décodage est « aléatoire²⁹ ». Pottier parle ainsi de virtùème pour désigner l'ensemble des sèmes connotatifs³⁰, qui ne sont pas tous mobilisés en contexte. L'image de l'agneau, ou du mouton, que nous avons déjà évoquée, peut ainsi apparaître plus ambiguë qu'il n'y paraît. Les sèmes connotatifs attachés traditionnellement à cet animal sont en effet divers : certes il peut représenter la douceur, l'innocence sacrifiée, mais aussi la bêtise comme le montrent des expressions comme *suivre comme un mouton*, *les moutons de Panurge*, *se laisser égorger comme un mouton* (les sèmes connotatifs négatifs

28 Lucienne Frappier-Mazur, *op. cit.*, p. 271.

29 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, 1977, p. 17.

30 Bernard Pottier, *Linguistique générale, théorie et description*, Klincksieck, Paris, 1974.

sont d'ailleurs davantage attachés au terme *mouton* qu'au terme *agneau*). De l'innocence sacrifiée à l'idiot qui se laisse égorger sans protester, la nuance est mince. Quand Mme Cibot loue ses locataires « doux comme des moutons », est-ce leur douceur qu'elle apprécie ou leur crédulité ? Lorsque Pons, après avoir surpris Magus, Rémonencq et Fraisier observer sa collection, semble « deven[ir] doux comme un mouton » (*CP*, p. 287) devant Mme Cibot, il joue le rôle de la dupe. Ces divers sèmes connotatifs sont réunis dans la scène qui oppose Gaudissard à Schmucke. Ainsi, lorsque Schmucke réclame quelque argent pour Topinard et sa famille, Gaudissard est d'abord ému : « Ce féroce parvenu fut touché de cette noblesse et de cette reconnaissance pour une chose de rien aux yeux du monde, et qui, aux yeux de cet agneau divin, pesait, comme le verre d'eau de Bossuet, plus que les victoires des conquérants » (*Ibid.*, p. 373) L'assimilation métaphorique fait de Schmucke une figure sublime : la dimension biblique de la métaphore (soulignée par l'adjectif « divin ») est renforcée par l'allusion à l'oraison funèbre de Bossuet. Cependant, cette même métaphore (assimilation du comparé, Schmucke à un comparant animal, le mouton ou l'agneau) réapparaît dans la même page.

— Pauvre mouton ! Se dit Gaudissard en saluant l'Allemand qui se retirait. On vit de côtelettes après tout. Et comme dit le sublime Béranger :

Pauvres moutons, toujours on vous tondra !

Et il chanta cette opinion politique pour chasser son émotion. (*Idem*)

La métaphore du mouton désigne toujours Schmucke comme victime, mais comme victime crédule, plus que sublime. L'image animale n'a plus une connotation religieuse abstraite mais une connotation physiologique qui renvoie au corps de l'animal que l'on peut tondre et manger. L'usage même du mot « sublime » pour désigner les chansons satiriques de Béranger prend une dimension ironique. La métaphore animale n'est pas univoque pour autant, le texte nous précise que l'émotion de Gaudissard est bien réelle. Mais la superposition de connotations opposées donne un caractère ironique et grotesque à cette métaphore animale. La dimension christique, sublime, de l'image animale est contaminée par un autre réseau connotatif³¹.

Cette ironisation³² des réseaux métaphoriques qui s'appliquent aux deux amis est récurrente. Ainsi, Pons et Schmucke sont souvent comparés à des oiseaux. Cette comparaison paraît *a priori* méliorative, et même exemplaire : le narrateur nous dit que « sans la divine fable de la Fontaine, cette esquisse aurait eu pour titre *Les Deux Amis* » (*CP*, p. 68). Notons l'emploi, à nouveau, de l'adjectif « divin » accompagné d'un lexique emphatique (« chef-d'œuvre » « privilège éternel », « propriétés sacrées », *Ibid.*, p. 68) pour désigner une

31 Ce qui participe à une ironisation générale de la référence religieuse. Sur ce point, voir Vincent Bierce, « La "bonne foi" contre le "système des incrédules" : le système des croyances dans *Le Cousin Pons* », *Honoré de Balzac, Le Cousin Pons*, sous la direction d'A. Déruelle, PUR, publication à venir (octobre 2018).

32 Nous reprenons ce terme tel que l'a défini Vincent Bierce comme « principe de déstabilisation ». Vincent Bierce, *Le sentiment religieux dans « La Comédie humaine » de Balzac. Foi, ironie et ironisation*, thèse présentée et soutenue en 2017 à l'ÉNS de Lyon, menée sous la direction d'É. Bordas (manuscrit).

référence littéraire qui servira de support pour le développement d'une métaphore (celle des deux pigeons) qui s'avère plus équivoque que ne le laisse penser cette qualification. Cette métaphore, introduite dans le chapitre V, est développée dans le chapitre XIV (intitulé « Un vivant exemple de la fable des *Deux Pigeons* », *Ibid.*, p. 101) et au chapitre XV : « Après quelques lamentations du pique-assiette que combattit Schmucke par les câlineries que le pigeon sédentaire dut trouver pour son pigeon voyageur, les deux amis sortirent ensemble » (*Ibid.*, p. 107), leur logement est comparé à un « nid » (*Idem*). Cependant, la référence à la fable de La Fontaine est ambiguë. Dans cette fable, le pigeon voyageur revient au nid meurtri, mais bien décidé à ne plus le quitter. Ce ne sera pas le cas pour Pons. Comme le dit F. van Rossum-Guyon, « en actualisant une partie du modèle[,] Balzac (...) le transgresse » : « *les deux pigeons* sont en réalité destinés à se faire pigeonner³³ ». Les autres métaphores de volatiles sont tout aussi ambiguës. Ainsi, Pons est assimilé à un « oiseau picoreur, s'enfuyant le ventre plein et gazouillant un air pour tout remerciement » (*Ibid.*, p. 65). L'adjectif « picoreur », associé à l'oiseau, un animal de petite taille ne s'accorde ni avec l'apposition « le ventre plein » ni avec la description de la gourmandise de Pons dans les pages qui suivent. Lorsque le narrateur décrit le combat intérieur des « gastrolâtres » entre le premier et le second cerveau (« l'estomac »), il utilise une autre image : « [l]es boas gorgés d'un taureau sont si bien ivres qu'ils se laissent tuer » (*Ibid.*, p. 67) : Pons passe ainsi (indirectement, puisque le comparé est explicite dans la première image et implicite dans la seconde, qui semble renvoyer à tous les « gastrolâtres ») d'« oiseau picoreur » à serpent repu endormi... L'image du serpent n'est pas menaçante dans ce contexte : elle sert moins à évoquer la puissance que la déformation physiologique, qui fait écho à la figure de Pons « monstre-né » (*Idem*).

Toutes les images animales à connotation positives sont-elles teintées d'ironie ? Une image semble échapper à cette contamination : c'est celle du rossignol. Cette image apparaît une première fois, pour qualifier Schmucke, au chapitre V : « Il habitait Paris, comme un rossignol habite sa forêt, et il y chantait seul de son espèce, depuis vingt ans (...) » (*Ibid.*, p. 69) On peut distinguer, dans cette comparaison motivée, le comparé (« Schmucke, « il »), le comparant (« un rossignol ») et le premier prédicat motivateur, qui permet de lier comparé et comparant (« habitait » « habite »). Le premier lien entre Schmucke et le rossignol est donc la solitude. Mais l'association entre l'homme et l'animal est développée par l'emploi du verbe « chantait » et le nom « espèce », qui peuvent tous deux fonctionner également comme prédicats motivateurs (puisque'ils peuvent s'appliquer aussi bien au comparant qu'au comparé) : Schmucke et le rossignol partagent le même type de chant. Or le rossignol est, comme l'écrivent P. Mustière et P. Née, un « oiseau mythique par définition, dont le lyrisme illustre l'épanchement affectif spontané du romantique, et dont la plainte, réputée amoureuse, se donne

33 Françoise Rossum-Guyon, « Redondance et discordances : Métadiscours et auto-représentation dans *Les Parents Pauvres* », *Balzac et Les Parents Pauvres*, études réunies et présentées par Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode, SEDES-CDU, 1981, p. 160-161

pour la métaphore de l'élégie musicale et littéraire³⁴ ». La musique de Schmucke, qui croit, comme Pons que « la musique, langue du ciel, était aux idées ce que les idées et les sentiments sont à la parole » (*Ibid.*, p. 70) est l'expression d'une vision romantique et mystique de la communication et de la pensée. Cette métaphore romantique du rossignol apparaît à nouveau lorsque Schmucke, « divin traducteur de choses divines » joue, pour la dernière fois, pour Pons : « [i]ntarissable comme le rossignol, sublime comme le ciel sous lequel il chante, varié, feuillu comme la forêt qu'il emplit de ses roulades, il se surpassa, et plongea le vieux musicien qui l'écoutait dans l'extase que Raphaël a peinte, et qu'on va voir à Bologne » (*Ibid.*, p. 313). Le vocabulaire du divin et du sublime n'est pas, cette fois, teinté d'ironie. La métaphore du rossignol exprime un idéal qu'incarne, à ce moment précis, la musique de Schmucke. Cet idéal romantique est néanmoins soumis à plusieurs contrepoints. Au « véritable et noble Allemand » (*Ibid.*, p. 69) Schmucke, s'oppose Brunner, caricature du romantisme, faux Werther. L'extase musicale de Schmucke est interrompue par ses voisins qui l'accusent de « pianot[age] » (*Ibid.*, p. 313), mais, durant un instant, le rossignol, « l'oiseau magique du romantisme³⁵ », a chanté.

Ce jeu d'ironies et de contrepoints ne se limite pas aux métaphores animales. Bon nombre de métaphores qui ont d'abord une connotation positive dans le texte prennent peu à peu une connotation plus nuancée, voire négative. Ainsi l'innocence de Schmucke est-elle représentée par l'image de l'agneau, mais aussi de l'enfant. Or l'enfant n'est pas seulement l'image de la pureté, mais aussi de la faiblesse et de la crédulité. De même, Mme Cibot, la « mère » des deux amis, prend peu à peu des allures d'ogresse. Ces constantes transformations construisent une esthétique grotesque qui subvertit les normes traditionnelles du roman-feuilleton.

IMAGES ET ESTHÉTIQUE GROTESQUE.

La première description de Pons place le personnage (et l'œuvre) sous le signe du grotesque : Pons a une « face grotesque, écrasée en forme de potiron, attristée par des yeux gris surmontés de deux lignes rouges au lieu de sourcils, (...) commandée par un nez à la Don Quichotte, comme une plaine est dominée par un bloc erratique » (*CP*, p. 55). On définit généralement le grotesque par une forte présence du bas matériel et du corps (en se fondant sur la description de M. Bakhtine³⁶), par une subversion des catégories traditionnellement hiérarchisées haut/bas, mais aussi par la remise en cause d'une représentation unifiée, notamment par des jeux d'interférence entre humain et non humain, animé et inanimé,

34 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. 56.

35 *Ibid.*, p. 58.

36 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

humain, animal et végétal, etc³⁷. Bien souvent, les images animales balzaciennes sont « trop hétérogènes et trop hyperboliques pour inspirer une vision cohérente du personnage³⁸ ». Lorsque l'image ne souligne pas une ressemblance entre l'homme et l'animal, lorsqu'elle n'est plus l'expression d'une caractéristique physique ou morale, mais celle d'une interférence indistincte, qui comprend souvent, outre l'homme et l'animal, le végétal et/ou l'objet, elle devient grotesque. Les exemples sont nombreux dans *Le Cousin Pons*. Ainsi, Poulain est aussi bien comparé à un « chat maigre » qu'à un « parchemin jaune » avec les « yeux ardents de Tartuffe et l'aigreur d'Alceste » (*CP*, p. 218). Le brouillage des catégories s'accompagne d'une référence littéraire décalée, qui joue sur le burlesque et l'héroï-comique³⁹. L'exemple le plus frappant est cependant sans doute celui de Fraisier, décrit en ces termes lors de son premier entretien avec 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 » (*Ibid.*, p. 242). L'image primaire est l'assimilation non motivée sans expression du comparé (« ce bocal de poisons couvert d'une perruque rougeâtre »), qui associe déjà deux éléments hétéroclites, un objet (le bocal) et un autre objet, mais qui renvoie au monde humain (la perruque). À cette assimilation sont associées deux images, l'une par une structure comparative et l'autre par une comparaison motivée. La première image appartient au règne animal (elle renvoie à un animal déjà décrit dans *Le Cousin Pons*, le crapaud de Mme Fontaine) et l'autre à la catégorie des inanimés (cependant, cet inanimé « les portes », est personnifié par l'emploi d'un verbe qui renvoie à un sujet animé, « criaient »). Animé et inanimé, humain et animal s'entrecroisent pour former une image hétéroclite où jamais le comparé humain, Fraisier, n'est nommé, ce qui ne fait qu'accentuer l'étrangeté du tout. L'écart entre comparé et comparant, l'écart entre les images elles-mêmes dépassent la simple satire pour verser dans un grotesque bizarre et effrayant. Bon nombre des personnages du *Cousin Pons* sont ainsi décrits au moyen d'images hybrides, qui mêlent les différents règnes, qui jouent sur des inversions comme l'inversion sexuée⁴⁰, mais la figure la plus hétéroclite – et la plus terrifiante – est sans doute celle de Fraisier. Celui qui est à la fois serpent, araignée et mouche, objet, humain et animal finit par se confondre totalement avec

37 Nous renvoyons à l'article de 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. 121-134, à celui d'Elisheva Rosen, « 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, ainsi qu'à l'ouvrage de la même critique, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Presses Universitaires de Vincennes, 1991.

38 Régine Borderie « Le propre de l'homme : ses figurations animalières dans les portraits de *La Comédie humaine* », *op. cit.*, p. 4.

39 Participe à ces tonalités le jeu constant sur les noms propres tels « cette Didon d'antichambre », *CP*, p. 81.

40 Ainsi Mme Cibot est-elle une « femme à barbe », à « moustaches » (*Ibid.*, p. 97), Mme Sauvage une domestique « mâle » (*Ibid.*, p. 231), mais Rémonencq dans son magasin ressemble à une « vieille au milieu de vingt jeunes filles » (*Ibid.*, p. 161).

des instruments de mort. Ainsi devient-il le poison incarné⁴¹ (et non pas le poisson ! l'édition au concours comporte une coquille) ainsi finit-il par être totalement identifié avec l'arme⁴². Il ne s'agit plus d'une comparaison, ou d'une assimilation d'une partie de sa personne, mais bien de tout son être. Cette assimilation totale est à la fois un procédé d'intensification, comme dit L. Frappier-Mazur⁴³, et un processus de déshumanisation du personnage.

Cette hybridation grotesque touche également Schmucke et Pons (et plus particulièrement ce dernier). Schmucke, nous l'avons dit est comparé à un chien, à un agneau et à un enfant, images qui restent encore assez traditionnelles. Mais d'autres images animales lui donnent un caractère grotesque, comme celle du poisson : « Schmucke, appartenant tout entier à la musique, compositeur pour lui-même, regardait toutes les petites bêtises de son ami, comme un poisson, qui aurait reçu un billet d'invitation, regarderait une exposition de fleurs au Luxembourg » (*Ibid.*, p. 104). On remarque que la comparaison animale établit non pas seulement une équivalence entre Schmucke et un animal, mais entre Schmucke et un animal perdu dans un univers végétal. L'interférence des règnes humain, animal et végétal donne un caractère grotesque au ridicule de Schmucke. Cet « homme-enfant » (*Ibid.*, p. 288) a, lui aussi, quelque chose du monstre. Mais c'est Pons qui est le support des images les plus variées : c'est un agneau, un oiseau mais il est aussi comparé à un « requin » (*Ibid.*, p. 56), « singe » (*Ibid.*, p. 152), un « ver » (*Ibid.*, p. 168), un « mulet » (*Ibid.*, p. 237), un « âne rouge » (*Ibid.*, p. 287) et même à un « rat » (*Ibid.*, p. 95) si on considère qu'on peut aussi interpréter ce cas comme une métaphore vive. À ces images animales s'ajoute une métaphore physiologique particulièrement grotesque, puisqu'elle le réduit à une partie de son organisme (« Aussi, ne comptait-il plus comme un homme, c'était un estomac ! », (*Ibid.*, p. 92). L'inversion sexuée est mentionnée lorsque Mme Cibot le compare à « n'une rosière » (*Ibid.*, p. 168). On peut relever d'autres images alimentaires : ainsi la Cibot compare-t-elle Pons à un « citron » (« vous êtes si jaune, que vous en devenez brun... Comme c'est drôle qu'on soit, en vingt jours, comme un citron ! », *Ibid.*, p. 196) et à un « œuf » (« monsieur Cardot, monsieur Berthier, etc., l'ont écrasé comme un œuf qui se trouverait sous un tombereau », *Ibid.*, p. 236). Ces images contribuent à déshumaniser Pons pour en faire quelque chose d'indistinct, d'hybride et cocasse : Pons, qui était avant sa maladie « monstre-né » devient, avec sa maladie, un être indéfini. Cette indistinction culmine à la fin du roman, quand le corps de Pons, enveloppé par la Sauvage devient un simple « paquet » : « elle déshabilla Pons, l'étendit, lui colla les mains de chaque côté du corps, et lui ramena la couverture sur le nez, absolument comme un commis fait un paquet dans un magasin » (*Ibid.*, p. 330). L'image,

41 « Fraisier, en cravate blanche, en gants jaunes, en perruque neuve, parfumé d'eau de Portugal ressemblait à ces poisons mis dans du cristal et bouchés d'une peau blanche dont l'étiquette, et tout jusqu'au fil, est coquet, mais qui n'en paraissent que plus dangereux », *CP*, p. 259. (Nous corrigeons la coquille de l'édition au concours).

42 « Dans son cabinet, tel qu'il s'était montré aux yeux de la Cibot, c'était le vulgaire couteau avec lequel un assassin a commis un crime ; mais à la porte de la présidente, c'était le poignard élégant qu'une jeune femme met dans son petit-dunkerque », *Idem*.

43 Lucienne Fappier-Mazur, *op. cit.*, p. 322

grotesque, est terrible : Pons n'a même plus la forme extérieure d'un être humain. La négation de son être est complète.

Les critiques⁴⁴ ont souligné l'importance de ces images grotesques dans la présentation des deux amis : les « ressorts élémentaires de l'identification passionnée, ainsi que ceux de l'émotion, de la pitié et de la peur se trouvent ainsi dérégés », note R. Amossy : « la description grotesque des corps s'applique indifféremment aux héros vertueux et aux traîtres, produisant ainsi une égalisation qui déroge aux normes accrédités de la littérature populaire⁴⁵ ». Impossible, malgré notre compassion, de nous identifier complètement au couple des deux amis, qui sont aussi grotesques à deux que lorsqu'ils sont seuls : ils sont comparés à des « chevaux de fiacre », à des « champignons », et à des « gaz » (*Ibid.*, p. 72-73 ; p. 168 ; p. 106). C'est ce qu'exprimait déjà P. Barbéris : « On plaint Chabert et Pons ; on ne se reconnaît pas en eux : c'est que les princes désormais sont seuls dans un monde où tant de jeunes gens ont la figure d'Oscar Husson et s'apprêtent comme lui, à devenir des bourgeois modernes⁴⁶ ». Le caractère grotesque de Pons et Schmucke exprimerait leur inadaptation à une époque qui les dépasse, dans laquelle ils sont devenus monstrueux, eux qui ont été, un temps, considérés comme des êtres normaux. Ce sont des vieillards qui ont « le tort d'être un siècle en retard »... (*Ibid.*, p. 127). Cette interprétation est séduisante : mais comment comprendre alors qu'un être comme Fraisier soit tout aussi grotesque que Pons, qu'il concentre lui aussi une multitude d'images hybrides, mais paraisse, lui, tout à fait adapté à la société de son époque ? Ne finit-il pas juge de paix comme il l'avait désiré, mais aussi « très intime dans la maison du président, et très apprécié par la présidente » (*CP*, p. 381) et sans doute promis à un bel avenir social ?

La peinture, dans *Le Cousin Pons*, de plusieurs êtres monstrueux interroge les limites de la représentation réaliste. Ces images hétérogènes, grotesques, permettent de dessiner un monde diabolique, quasi-surnaturel. L'exemple le plus abouti est peut-être celui de Mme Fontaine : elle, dont le narrateur disait avec humour dans *Les Comédiens sans le savoir*, après l'avoir décrite comme l'incarnation grotesque de la mort, « c'était une vraie femme⁴⁷ ». Il est impossible de se représenter cet être comme une « vraie femme ». Elle devient dans *Le Cousin Pons* une « sorcière » à l'extérieur digne d'une « Parque » (*CP*, p. 179). Elle est ainsi désignée par des images où le comparé humain disparaît, au profit d'un comparant non-humain (« cette image de la Mort en turban crasseux (...) » « ce squelette si froid », *Ibid.*, p.

44 Voir Ruth Amossy, art. cit. ; E. Rosen, art. cit. J-D. Ebguy reprend l'analyse d'E. Rosen pour son analyse du personnage de Chabert dans *Le Héros balzacien. Balzac et la question de l'héroïsme*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2010.

45 Ruth Amossy, art. cit., p. 141 et p. 143.

46 Pierre Barbéris, « Dialectique du prince et du marchand », *Balzac. L'invention du roman*, op. cit., p. 207-208.

47 *Les Comédiens sans le savoir*, *La Comédie humaine*, VII, p. 1192.

180). L'histoire du *Cousin Pons* est celle d'une monstrueuse descente aux enfers, dans les bas-fonds de la société de 1844.

Comment expliquer que cette monstruosité soit partagée par des personnages divers ? Brouillage de la dichotomie Bien/Mal, des catégories habituelles du roman-feuilleton, certes. Mais on peut remarquer que ces images hybrides, très fréquentes lorsqu'il s'agit de certains personnages, ne sont pas appliquées à d'autres personnages, comme Jean-Jacques et Anselme Popinot. Ce ne sont pourtant pas des être vertueux : Anselme Popinot renie Pons et soutient l'hypocrisie des Camusot lorsqu'il s'agit d'expliquer l'origine de sa collection. Mme Camusot elle-même, quand bien même elle serait décrite de manière satirique et comparée à un « diable en jupons » (*Ibid.*, p. 85) est relativement épargnée dans cette distribution des images grotesques. Peut-être peut-on lier cette importance des images animales et hybrides à la spécificité de la peinture sociale du *Cousin Pons*. Le monde populaire est particulièrement présent dans *Le Cousin Pons*, contrairement à bon nombre des romans de *La Comédie humaine*. Le docteur Poulain et l'avocat Fraisier sont ainsi, malgré leurs fonctions, des hommes qui appartiennent d'abord au petit peuple. Pons et Schmucke évoluent dans un milieu populaire (celui du théâtre), ils fréquentent des hommes comme Topinard et des femmes comme Mme Cibot. Est-ce à dire que le monde populaire est davantage monstrueux que le monde bourgeois ? Non pas. Mais ce monde populaire est le support monstrueux de la respectabilité bourgeoise. C'est grâce à la fortune et à la collection de Pons, ce « monstre-né », que les Camusot pourront établir leur fortune et prétendre, dans la dernière scène du roman, à la distinction bourgeoise. Fraisier est, lui, littéralement le « poignard » (*Ibid.*, p. 259) de Mme Camusot, son « instrument » (*Ibid.*, p. 270), celui qui se charge de remuer la boue, pour que Mme Camusot n'en soit pas tâchée, « n'y en eût-il que gros comme la tête d'une épingle, car alors la tache paraît grande comme la lune » (*Idem*). Les images grotesques révèlent les coulisses, les « grimaces de [cette] comédie sociale » bourgeoise, que Pons ne sait pas déceler, et qui apparaît brusquement à Schmucke lorsqu'il s'écrie, après avoir vu Pons maltraité par le comte Popinot et monsieur Cardot : « *Hâlons nus-en, bir ne bas rengondrer t'audres pèdes* » (*Ibid.*, p. 152). Les « amphitryons » respectables sont devenus des « bêtes » (*Ibid.*, p. 153). L'animal n'est pas toujours celui qu'on croit.

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.

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. 121-134.

- 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.
- Barbérís, Pierre, « Dialectique du prince et du marchand », *Balzac : L'invention du roman*, sous la direction de C. Duchet et J. Neefs, Colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, Pierre Belfond, 1982, p. 181-211.
- Bardèche, Maurice, *Balzac, romancier*, Slatkine, 1967.
- Bierce, Vincent *Le sentiment religieux dans « La Comédie humaine » de Balzac. Foi, ironie et ironisation*, thèse présentée et soutenue en 2017 à l'ÉNS de Lyon, menée sous la direction d'É. Bordas (manuscrit).
- Bierce, Vincent, « La "bonne foi" contre le "système des incrédules" : le système des croyances dans *Le Cousin Pons* », *Honoré de Balzac, Le Cousin Pons*, sous la direction d'A. Déruelle, PUR, publication à venir (octobre 2018).
- Bordas, Éric, « Balzac, "grand romancier sans être grand écrivain" ? », *Balzac et le style*, dirigé par A. Herschberg-Pierrot, SEDES, 1998, p. 113-131.
- Bordas, Éric, *Les chemins de la métaphore*, Presses Universitaires de France, 2003.
- Borderie, Régine, « Le propre de l'homme : ses figurations animalières dans les portraits de *La Comédie humaine* », *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, sous la direction d'A. Déruelle, actes d'une journée d'études tenue en juin 2009 à la Maison de Balzac dans le cadre du GIRB (mis en ligne sur le site du GIRB, <http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>).
- Bouverot, Danielle, « Comparaison et métaphore », *Français moderne*, 1969, p. 132-147.
- Déruelle, Aude, « Préambule », *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, actes d'une journée d'études tenue en juin 2009 à la Maison de Balzac dans le cadre du GIRB (mis en ligne sur le site du GIRB, <http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>), p. 1-4.
- Déruelle, Aude, sous la direction de, *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, actes d'une journée d'études tenue en juin 2009 à la Maison de Balzac dans le cadre du GIRB (mis en ligne sur le site du GIRB, <http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>).
- Diaz, José-Luis, « Avoir de l'esprit », *L'Année balzacienne*, n°6, p. 145-174.
- Ebguy, Jacques-David, *Le Héros balzacien. Balzac et la question de l'héroïsme*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2010.
- Faguet, Émile, *Balzac*, Paris, Hachette, 1913
- Frappier-Mazur, Lucienne, *L'expression métaphorique dans « La Comédie humaine »*, Paris, C. Klincksieck, 1976
- Gaillard, Françoise, « La stratégie de l'araignée », *Balzac et Les Parents Pauvres*, études réunies et présentées par Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode, SEDES-CDU, 1981, p. 179-187.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, 1977
- Kleiber, Georges, « Pour une pragmatique de la métaphore : la métaphore, un acte de dénomination prédicative indirecte », *Recherches en pragma-sémantique*, dirigé par G. Kleiber, Paris, Klincksieck, 1984, p. 123-163.
- Lazlo, Pierre, *Buffon et Balzac : variations d'un modèle descriptif*, Romantisme, 1987, n°58, p. 67-80.
- Lorant, André, *Les Parents Pauvres d'Honoré de Balzac*, Genève, Librairie Droz, 1967
- Mozet, Nicole, « *La Cousine Bette*, roman du pouvoir féminin ? », *Balzac et Les Parents Pauvres*, études réunies et présentées par Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode, SEDES-CDU, 1981, p. 3-46.
- 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.
- Perret, Maxime, *Balzac et le xvii^e siècle. Mémoire et création littéraire*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015
- Pottier, Bernard, *Linguistique générale, théorie et description*, Klincksieck, Paris, 1974
- Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, 1971.

- Rosen, Elisheva, « Le grotesque et l'esthétique du roman balzacien », *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.
- Van Rossum-Guyon, Françoise, « Redondance et discordances : Métadiscours et auto-représentation dans *Les Parents Pauvres* », *Balzac et Les Parents Pauvres*, études réunies et présentées par Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode, SEDES-CDU, 1981, p. 147-164.