



Le réalisme langagier

Laélia Véron

► To cite this version:

Laélia Véron. Le réalisme langagier. "Honoré de Balzac. Le Cousin Pons", Presses universitaires de Rennes, pp.167-181, 2018, 9782753575752. hal-03438353

HAL Id: hal-03438353

<https://hal.science/hal-03438353>

Submitted on 10 Jan 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.

Le réalisme langagier dans *Le Cousin Pons*

La critique n'a pas manqué de noter l'attention prêtée par Balzac aux différents idiomes de son temps. Théophile Gautier, dès 1858, soulignait la présence, dans l'œuvre de Balzac d'une « langue spéciale, composée de toutes les technologies, de tous les argots de la science, de l'atelier, des coulisses, de l'amphithéâtre même. Chaque mot qui disait quelque chose était le bienvenu (...) ». Gautier oppose la langue « épurée par les classiques du dix-septième siècle » et la langue balzacienne : si la première ne pourrait que « rendre des idées générales » et « peindre des figures conventionnelles », la seconde viserait à restituer fidèlement les mœurs contemporaines, à « exprimer cette multiplicité de détails, de caractères, de types, d'architectures, d'ameublements¹ ». La langue de Balzac serait donc marquée par la différenciation et la diversité des idiomes, diversité des argots, (compris dans le sens des jargons de métiers ou technolectes²), diversité des parures ou sociolectes, voire diversité des idiolectes. Si d'aucuns ont douté de la capacité de Balzac à reproduire tous les sociolectes, et notamment celui des « duchesses³ », la critique salue généralement cette caractérisation des discours : M. Roques admire ainsi « l'admirable précision avec laquelle Balzac différencie, par le langage, les personnages que la vie ou son imagination font paraître côte à côte⁴ ». Cette attention prêtée aux idiomes est généralement liée à l'ambition du roman de mœurs. Selon H. U. Forest « [c]'est le style qui convient à cette œuvre encyclopédique⁵ ». Pour É. Bordas « la reproduction des discours semble être la manifestation évidente d'un encyclopédisme qui a choisi le roman pour se réaliser⁶ ». Ph. Dufour lie le fait de « saisir à travers la parole des personnages le langage d'une époque » à la « tâche (...) [du] roman réaliste (...) [et du] roman historique⁷ ».

¹ T. Gautier, *Honoré de Balzac*, Paris, Poulet-Malassis de Broise, 1859, p. 135.

² Sur l'argot comme synonyme de « langue des métiers » dans le discours du narrateur balzacien, voir É. Bordas, *Discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 53. On peut également renvoyer à une citation de Balzac dans *Ursule Mirouët* : « Autant de professions en France, autant d'argot » (*CH*, t.III, p. 774). Toutes les citations de *La Comédie humaine* (hormis *Le Cousin Pons*) renvoient à l'édition Gallimard, sous la direction de P.-G. Castex, 1976-1981. Les abréviations sont celles utilisées par cette édition.

³ Voir R. Fortassier, *Les Mondains de « La Comédie humaine » : étude historique et psychologique*, Paris, Klincksieck, 1974.

⁴ M. Roques, « La langue de Balzac », *Balzac. Le livre du centenaire*, Paris, Flammarion, 1952, p. 254.

⁵ H.U. Forest, *L'Esthétique du roman balzacien*, Paris, PUF, 1950.

⁶ É. Bordas, *Op. cit.*, p. 33.

⁷ Ph. Dufour, « *Illusions perdues* : une histoire des mœurs langagières », *L'Information littéraire*, vol. 56, n°1, 2004, p. 22.

Cependant, cette représentation romanesque des divers idiomes de l'époque moderne n'a été étudiée de manière détaillée que dans quelques romans de Balzac : M. Roques cite *Le Père Goriot*, É. Bordas analyse le « cycle Vautrin » (*Le Père Goriot*, *Illusions Perdues*, *Splendeurs et misères des courtisanes*), P. Dufour s'attache à *Illusions Perdues*. Or, comme l'a souligné L. Frappier-Mazur, *Le Cousin Pons* a une place spécifique dans cette attention portée par le roman aux discours : « [a]ucune œuvre de Balzac ne fait un usage plus étendu de la reproduction des idiolectes⁸ ». En effet, si *Illusions Perdues* se caractérisait notamment par la représentation du parler journalistique, si *Splendeurs et misères des courtisanes* illustre aussi bien le parler des filles que l'argot des voleurs, *Le Cousin Pons* met en scène divers idiomes, dont un parler généralement peu représenté dans les œuvres balzaciennes : le parler populaire⁹. C'est le parler de la Cibot, personnage important du roman, dont les prises de paroles sont longuement retranscrites au discours direct. Le parler populaire est aussi celui des domestiques comme Madeleine Vivet, de Mme Poulain, de la Sauvage, etc. Certaines parlures, comme celles des personnages appartenant au monde du théâtre (Gaudissard, Héloïse, Topinard) empruntent également à la langue populaire. Enfin, même le médecin (Poulain) et l'homme de loi (Fraisier) sont issus des classes populaires¹⁰, les côtoient et partagent certaines caractéristiques de leur langage. Or la représentation du parler populaire présente certaines difficultés spécifiques. En effet, bon nombre de critiques caractérisent la langue populaire d'une part par sa vulgarité mais aussi par une pauvreté qui induirait une certaine fixité du vocabulaire et des tournures. Selon J. Marouzeau, la langue populaire est une « phraséologies de formules et clichés¹¹ ». Cette approche de la langue populaire conditionne sa représentation : comme le note É. Bordas, « [p]our devenir objet de discours esthétique, le peuple doit d'abord être immédiatement identifiable et payer cette promotion par une impossibilité d'évolution à laquelle le condamne l'usage d'une parole figée dans ses stéréotypes¹² ». Le parler populaire est-il alors condamné à n'avoir d'autre fonction

⁸ Frappier-Mazur, Lucienne, « Le discours du pouvoir dans *Le Cousin Pons* », *Balzac et « Les Parents Pauvres »*, études réunies et présentées par Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode, Paris, SEDES/CDU, 1981, p. 22.

⁹ Sur le peu de représentations du parler populaire dans l'œuvre balzacienne, voir par exemple Bordas, à propos du *Père Goriot*, *Op. cit.*, p. 44. Selon Barbéris, le peuple est très peu représenté dans l'œuvre balzacienne : les personnages secondaires resteraient « vu[s] de loin », « de second ordre », n'ayant « pas de nom, pas de visage », P. Barbéris, *Le Monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973, p. 329, 327 et 331. Nous pensons que *Le Cousin Pons* offre un contre-exemple intéressant.

¹⁰ Poulain est fils d'un culottier et Fraisier fils d'un cordonnier. Voir *Le Cousin Pons*, édition établie par G. Gengembre, GF Flammarion, Paris, 2015, [1993], p. 224. Toutes les notes renvoyant au *Cousin Pons* (CP) dans cet article renvoient à cette édition.

¹¹ J. Marouzeau, *Précis de stylistique française*, Paris, Masson et Cie, 1969, [1946].

¹² É. Bordas, *Op. cit.*, p. 44.

romanesque que mimétique et éventuellement satirique ? Est-il compatible avec l'évolution de l'intrigue ?

Ce parler populaire n'est pas la seule spécificité idiomatique du *Cousin Pons*. On peut remarquer également les usages fréquents d'expressions idiomatiques qui ne sont pas explicitement rattachées à la parlure d'un ou de personnages. Elles peuvent être présentées comme des expressions en usages, rattachées à un énonciateur collectif, souvent au pluriel, qui représente fréquemment un corps de métier (« une commotion produite par mille observations oubliées dont la réunion subite *fait balle*, pour employer une expression de chasseurs¹³ » ; « ce que les artistes appellent le *fla-fla*¹⁴ ! » « [elle] (...) trouva ce qu'en affaires on nomme *une tête de bois*¹⁵ » ; « On y parvenait par un escalier en bois blanc appelé, dans l'argot du bâtiment, *échelle de meunier*¹⁶ »). La mention de l'énonciateur peut être plus discrète : l'expression est alors rattachée à un « on » anonyme (« les jovialités les plus mirobolantes, puisqu'on a remis à l'honneur ce vieux mot drolatique¹⁷ »), à un style (« il lui donna ce qu'on appelle, en style familial, un bâton de vieillesse¹⁸ »), ou simplement présentée comme un mot ou une phrase en usage (« ce mot populaire, le Bric-à-Brac¹⁹ » ; « *gobichonner* (mot populaire, mais expressif²⁰) » ; « allait *chiner* (le mot technique²¹) »). Enfin, en l'absence de tout commentaire métadiscursif, les italiques seules peuvent jouer un rôle de connotation autonymique et désigner la présence, dans le discours naratorial, d'un discours autre, souvent un idiomme spécifique qu'on peut rattacher au personnage ou au groupe social mentionné dans la phrase (« à la charmante femme de soixante ans qui n'a pas encore su renoncer à la visite journalière de son *attentif*²² » ; « mais cinquante-huit ans, c'est le plus bel âge des portiers ; ils se sont faits à leur loge, la loge est devenue pour eux ce qu'est l'écaille pour les huîtres, et *ils sont connus dans le quartier*²³ ! » ; « Un jour, des malfaiteurs, enhardis par ce silence, crurent assez légèrement pouvoir *rincer* la caisse de ce Juif²⁴ » ; « il avait l'air curieux d'un jeune soldat écoutant un *vieux de la vieille*²⁵ »). Le rôle des italiques reste cependant ambigu : sans

¹³ CP, p. 120.

¹⁴ Ibid., p. 136.

¹⁵ Ibid., p. 234.

¹⁶ Ibid., p. 367.

¹⁷ Ibid., p. 58.

¹⁸ Ibid., p. 68.

¹⁹ Ibid., p. 59.

²⁰ Ibid., p. 65.

²¹ Ibid., p. 162.

²² Ibid., p. 57.

²³ Ibid., p. 97.

²⁴ Ibid., p. 186.

²⁵ Ibid., p. 232.

mention d'un énonciateur, il est difficile de déterminer s'il s'agit d'une citation indirecte d'un discours d'autrui (cas de discours indirect libre) ou d'une distance du locuteur vis-à-vis de son propre énoncé, d'une « attitude métalinguistique (...) [d']une parole accompagnée, doublée, dans le cours même de sa production, d'un *commentaire critique*²⁶ ». Dans tous les cas, cette présence d'idiomes sans énonciateur clairement identifiable brouille la distinction entre discours des personnages et discours du narrateur. Les différents argots, et plus spécifiquement le parler populaire, imprègnent le discours du narrateur. L'extraordinaire variété idiolectale du *Cousin Pons* semble alors dépasser la restitution mimétique ou pittoresque des parlers et même l'« extrême attention portée à l'adéquation énonciateur/énoncé²⁷ ».

Nous étudierons la représentation des idiomes dans *Le Cousin Pons* comme l'expression romanesque de ce que Ph. Dufour appelle le « réalisme linguistique au XIX^e siècle²⁸ », en étudiant tout d'abord la variété de ces idiomes, qu'il s'agisse de sociolectes ou de technolèctes (I), puis leur rôle dans l'intrigue, puisque dominer par le langage veut dire, pour les personnages, savoir mobiliser plusieurs idiomes, et notamment l'idiome juridique (III) et enfin l'aspect dynamique, historique et social, de ces idiomes, et notamment du parler populaire comme idiome emblématique de l'époque moderne (III).

Variété des idiomes. Sociolectes et technolèctes.

La parlure populaire est très présente dans *Le Cousin Pons*. L'incarnation première de cette parlure est la Cibot, dont les longues prises de parole jalonnent le récit. On retrouve dans ses discours directs les caractéristiques attendues du discours populaire. Ses prises de parole sont d'abord marquées par sa prononciation particulière. Outre la singularité de son parler en N qui émaille ses discours, on note l'élision fréquente de certains phonèmes (« car v'la dîner²⁹ » ; « pus souvent³⁰ » « c'te femme³¹ » « Quéque nous serions devenus³² »), qui va jusque la création de quasi-néologismes (« certains *gripous* du quartier³³ »). La prononciation

²⁶ J. Authier-Revuz, « Paroles tenues à distance », *Matérialités discursives*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 128.

²⁷ É. Bordas, *Op. cit.*, p. 33.

²⁸ Ph. Dufour, *La pensée romanesque du langage*, éditions du Seuil, Paris, 2004, p. 130.

²⁹ *CP*, p. 102.

³⁰ *Ibid.*, p. 194.

³¹ *Ibid.*, p. 195.

³² *Ibid.*, p. 196.

³³ *Ibid.*, p. 156.

douteuse de certains mots est souvent corrigée par le narrateur (« qui sont de vrais *décharnés* des enfers (déchaînés³⁴) »). Au niveau syntaxique, la phrase est sans cesse marquée par des interjections, exclamations, voire des onomatopées (« Bah ! » « Allez ! » « eh bien ! » « quoi ! » « Ah³⁵ ! ») et des marqueurs métalinguistiques figés (« sauf votre respect³⁶ » « parole d'honneur³⁷ ! »). La syntaxe populaire se repère par des conjugaisons spécifiques (« elle s'a fait garde³⁸ » « – Je vas savoir³⁹ ») ; des tournures non-standard (« J'haï-t-il » « C'est-y »), notamment en ce qui concerne les relatives, avec l'homogénéisation du pronom relatif en « que » et l'ajout d'un pronom qui sert à identifier l'antécédent (« J'ai tiré Cibot d'une maladie que monsieur Poulain l'avait condamné⁴⁰ »). Au niveau lexical, le parler de la Cibot est marqué par l'emploi de mots familiers (« licher les plats⁴¹ »), de formules populaires (« *courir le guilledou*⁴² »). On note également la récurrence des proverbes, la répétition des expressions figées, ce qui correspond à la vision d'une langue populaire faite de clichés (« On ne vit qu'une fois⁴³ ! » ; « J'ai tiré Cibot d'une maladie que monsieur Pulain l'avait condamné, qu'il lui n'avait jeté, comme on dit, le drap sur le nez⁴⁴ ? » ; « Vous avez beau n'être laids, il n'y a si vilain couvercle qui ne trouve son pot ! comme dit le proverbe⁴⁵ ! »).

On retrouve ces caractéristiques du parler populaire dans la bouche d'autres personnages. Madame Poulain partage ce parler (avec la spécificité idiolectale de remplacer les N par des S). Cibot s'exprime lui aussi en proverbes (« Il n'y a qu'heur et malheur⁴⁶ »). Madeleine Vinet a la même prononciation (« Madeleine « Hé bien ! tant *pire*, ou plutôt tant mieux⁴⁷ (...) »). On peut remarquer certaines gradations de ce parler populaire : le parler de la Sauvage est lui aussi populaire, mais il apparaît comme davantage boiteux et vulgaire. La Cibot et la Sauvage appartiennent toutes deux aux classes populaires, mais la hiérarchie entre les deux femmes est marquée aussi bien par leur physique, leurs vêtements, que leur langage. Au « Qué qu'il y a pour votre service, *médème* ? » de la Sauvage, La Cibot répond une phrase qui correspond aux normes du standard : « Je viens voir monsieur Fraisier de la part de son

³⁴ *Ibid.*, p. 156.

³⁵ *Ibid.*, p. 192-193.

³⁶ *Ibid.*, p. 195.

³⁷ *Ibid.*, p. 199.

³⁸ *Ibid.*, p. 195.

³⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 166.

⁴¹ *Ibid.*, p. 106.

⁴² *Ibid.*, p. 199.

⁴³ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 166.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 95.

ami le docteur Poulain⁴⁸ ». Fraisier a ainsi honte, devant la Cibot, du vigoureux « *parbleur*⁴⁹ » de sa prétendue nourrice. Le parler de la Sauvage est plus vulgaire que celui de la Cibot⁵⁰. Le langage populaire n'est donc pas univoque, il admet des variations qui répondent à des hiérarchies. Mais on peut également noter des variations de ce parler qui correspondent plutôt aux spécificités argotiques des personnages. Sociolecte et technolecte se mêlent. Ainsi, on peut remarquer que Cibot privilégie des proverbes en rapport avec son métier de tailleur⁵¹. On peut également penser, avec L. Frappier-Mazur, que la répétition de la lettre N, pour le parler de la Cibot, peut correspondre au « parler pseudo-enfantin des nourrices⁵² ». La Cibot est portière, mais son activité auprès de ses locataires (lorsqu'elle s'occupe de la nourriture, du message, voire de les veiller comme avec Pons) revient à s'occuper d'eux, voire à les soigner, comme une nourrice. Son langage est d'ailleurs émaillé de tournures hypocoristiques et de marqueurs d'affection (« ce pauvre cher homme⁵³ »). Des formules telles que « *son monsieur*⁵⁴ » « *ses messieurs*⁵⁵ » montrent l'ambiguïté des rapports entre la portière et ses locataires, puisque les marques de respect s'allient à un déterminant possessif à valeur hypocoristique. Certaines formules figées, quasi proverbiales, paraissent être non seulement caractéristiques de la parlure populaire, mais de la parlure des portières. Ainsi la Cibot répète-elle plusieurs fois qu'elle est pauvre mais honnête⁵⁶. Lorsqu'elle s'adresse à la portière de Fraisier, cette phrase fonctionne comme une sonde langagière : lorsque la Cibot lance son habituel « [o]n peut être pauvre et honnête⁵⁷ », son interlocutrice lui répond sur le même ton, avec une phrase qui ressemble fort à celles de la Cibot. « La Cibot se reconnut dans ce langage⁵⁸ » nous dit le texte. La parlure de la portière de Fraisier véhicule les codes idéologiques propres à une classe sociale et à un corps de métier : celui des portières des quartiers populaires, qui dissimuleraient leur cupidité derrière des professions d'honnêteté.

Sociolecte et technolecte se mêlent également lorsqu'il s'agit de l'argot du théâtre. Leur position hiérarchique diffère, mais Gaudissart, le directeur du théâtre, Héloïse, la première danseuse, et Topinard, gagiste, dont la femme est ouvreuse, possèdent tous trois

⁴⁸ *Ibid.*, p. 231.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 232.

⁵⁰ Voir par exemple « elle a tu sa gueule », *Ibid.*, p. 361.

⁵¹ « Ma femme, répondit le petit tailleur, ne comptons pas sur les souliers d'un mort pour être bien chaussés », *Ibid.*, p. 171.

⁵² L. Frappier-Mazur, *Art. cit.*, p. 26.

⁵³ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁶ Voir *Ibid.*, p. 98, p. 195, p. 209, p. 228.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 228

⁵⁸ *Idem.*

« l'esprit [des] coulisses⁵⁹ ». Gaudissart est « spirituel⁶⁰ », Héloïse a « plus d'esprit que n'en ont ordinairement les premiers sujets de la danse⁶¹ », Topinard sauve Schmuckegrâce à une ruse « inspirée par les coulisses, où tout le monde a plus ou moins l'esprit drolatique⁶² ». Cet esprit se manifeste notamment par la pratique d'une plaisanterie blagueuse (« Il y a un Dieu particulier pour les Allemands, et tu serais très mal en sous-Dieu⁶³ ! » dit Gaudissart ; « je te montrerai des enfants de toi ! j'en emprunterai⁶⁴ » dit Héloïse au même Gaudissart). Mais ce sont les parlers d'Héloïse et de Topinard qui sont le plus émaillés de tournures populaires. Les prises de paroles de Topinard ne sont que peu familières, malgré l'emploi d'un lexique populaire (« flambants⁶⁵ » « bisquer⁶⁶ »), mais il adopte facilement le niveau de langue de la Sauvage dont il parodie le parler⁶⁷. De même, Héloïse sait rapidement se mettre au niveau langagier de la Cibot, dont elle reproduit ironiquement le « *médème*⁶⁸ ». Sa parlure ressemble à celle des courtisanes, analysée par É. Bordas : elle conserve des « traces langagières » de leur origine sociale, des « *popularismes et familiarismes*⁶⁹ ». Héloïse s'adresse ainsi à Gaudissart en le tutoyant, en l'appelant « mon vieux⁷⁰ ». De même, lorsqu'elle converse avec Pons, son niveau de langue est à la limite du vulgaire (« je te parle de crevaisson⁷¹ »). Mais elle fait également preuve de créativité, en jouant sur les rapprochements métaphoriques (Léopold Hannequin est ainsi désigné comme « un père de hasard » « un père aux rats », un « père de famille fossile⁷² »), sur des rapprochements phonétiques (« les entrepreneurs chipotent, les rois carottent, les ministres tripotent, les gens riches économisent⁷³ »). On remarquera que ce dernier mot s'apparente à un néologisme, le suffixe donnant un trait péjoratif au verbe : le langage populaire d'Héloïse est inventif.

Les discours des personnages sont très souvent doublement caractérisés. Ainsi, le langage de Rémonencq est à la croisée d'un sociolecte (le langage populaire), d'un technolecte ou argot (marchand de curiosités) et d'un géolecte (le patois auvergnat).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 250.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 252.

⁶² *Ibid.*, p. 354.

⁶³ *Ibid.*, p. 359.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 254.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 369.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 374.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 353-354.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 252-253

⁶⁹ É. Bordas, *Op. cit.*, p. 47.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 252.

⁷¹ *Ibid.*, p. 310.

⁷² *Ibid.*, p. 308.

⁷³ *Idem.*

Cependant, tous ces idiomes n'ont pas le même poids. Le poids du langage légal, comme langage performant, a été plusieurs fois souligné par la critique⁷⁴. Fraisier est l'homme de loi le plus important du *Cousin Pons*. Ses longs dialogues avec la Cibot et avec la présidente Camusot, soulignent l'importance et la puissance de l'idiome légal. Mais on peut remarquer que les hommes de loi sont nombreux dans *Le Cousin Pons*. Ainsi, le discours juridique apparaît dès le début du roman, avec le notaire des frères Graff explique, dans une longue tirade, à Pons « stupéfait⁷⁵ » pourquoi Cécile de Marville ne peut trouver facilement un parti. On note dans ce discours quelques mots caractéristiques de l'argot légal, et soulignés par des italiques (« les *espérances*⁷⁶ »). Mais le drame commence vraiment, nous dit le commentaire métanarratif, avec l'entrée en scène de Fraisier, c'est-à-dire de l'homme de loi. Cette entrée en scène est d'ailleurs précédée d'une digression métalinguistique sur les mots de la justice, les différences entre les « [m]agistrats, conseillers, jurisconsultes, juges, avocats, officiers ministériels, avoués, huissiers, conseils, hommes d'affaires, agents d'affaires et défenseurs », autant de « Variétés sous lesquelles se classent les gens qui rendent la justice ou qui la travaillent⁷⁷ ». À partir de l'introduction du personnage de Fraisier, le discours juridique ne cesse de prendre de la place dans le roman. Il se développe lorsque Pons tente de ruser, et de jouer sur la hiérarchie à l'intérieur même des discours légaux, en faisant deux testaments, et opposant un testament inattaquable sur le fond (en léguant sa fortune à l'État) mais attaquant sur la forme (testament olographe) à un testament attaquant sur le fond (en faisant de Schmuckeson hériter universel, en déshéritant sa famille) mais inattaquable sur la forme (fait par-devant notaire, en présence de témoins). Les hommes de loi (le notaire Trognon, le notaire Hannequin, le juge de paix Vitel, son greffier, le clerc Villemot) et les discours légaux se démultiplient. Si aucun discours ne peut l'emporter sur le discours légal, les discours légaux peuvent s'opposer entre eux. Ainsi au jargon de Fraisier (« nous nous opposons à la délivrance du legs »), Villemot oppose un autre jargon (« je vais vous assigner en référé⁷⁸ »). Jusqu'à la toute fin de l'intrigue, le discours légal est menacé par un autre discours légal, puisque Topinard menace les actions de Fraisier en s'adressant à un autre homme de loi, un avoué⁷⁹.

⁷⁴ Voir ainsi L. Frappier-Mazur, art. cit. et G. Gengembre, « Préface », *CP*, p. 29.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 226.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 363.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 380

Cette caractérisation et cette hiérarchie des idiomes n'a pourtant rien d'une répartition fixiste. Si chaque personnage paraît à première vue avoir son idiome, révélateur de sa classe sociale et de son métier, certains personnages se caractérisent par leur faculté à mobiliser différents idiomes, et notamment l'argot judiciaire.

Dominer par le langage ou la maîtrise d'idiomes divers

De nombreux personnages du *Cousin Pons* aspirent à changer de catégorie sociale. Mais changer de métier et qui plus est de classe sociale implique de changer de langage. Gaudissard est ainsi un personnage ambitieux : ancien commis-voyageur (dont les aventures sont racontées dans *L'Illustre Gaudissart*⁸⁰), devenu directeur de théâtre, il aspire à intégrer le Conseil d'État et à devenir un notable. Socialement, Gaudissard est un parvenu, comme le texte le souligne⁸¹. Or son parler témoigne de cette évolution sociale et de ces aspirations. On peut alors parler d'idiolecte : la psychologie, l'histoire et le parcours de Gaudissard sont lisibles dans son discours, qui mêle « la *platine* de son ancien métier (...) en la doublant de l'argot des coulisses ». C'est cette aisance à combiner la parlure du commerçant « la plaisanterie vive du commis voyageur » et la parlure de l'homme de théâtre, qui lui permet d'avoir l'air « d'un homme supérieur⁸² ». On peut voir un exemple du mélange de ces parlures dans le dialogue entre Gaudissard et Schmucke. On trouve dans le discours de Gaudissard aussi bien les marques de la parlure du commerçant, de l'homme d'affaires, que de l'homme de théâtre : au milieu des chiffres et des calculs, Gaudissard compare, en aparté, Schmucke à un « Robert Macaire⁸³ ». Son langage évolue avec ses ambitions : lorsqu'il se présente devant la présidente et lui annonce ses désirs d'évolution sociale (« Je veux quitter le théâtre, devenir un homme sérieux »), il adopte un parler exempt de toute marque d'argot. C'est le langage « sérieux » qui convient à sa future condition, émaillé de quelques marques de galanterie⁸⁴.

Pons maîtrise également plusieurs idiomes. Il est à la fois fin collectionneur⁸⁵, musicien et homme de théâtre. Mais s'il sait maîtriser l'argot de l'art et du marchandage, il ne

⁸⁰ On notera la variante orthographique : Gaudissart dans *L'Illustre Gaudissart*, Gaudissard dans *Le Cousin Pons*.

⁸¹ « ce parvenu » (*Ibid.*, p. 250) « ce féroce parvenu » (*Ibid.*, p. 373) « sa brutale envie de parvenir » (*Idem*).

⁸² *Ibid.*, p. 250.

⁸³ *Ibid.*, p. 373.

⁸⁴ « belle dame » « Charmante ! », *Ibid.*, p. 378.

⁸⁵ Cet état de collectionneur, qui est une manie chez Pons, est le métier de Rémonencq. Ce métier a son argot propre : « Dans le métier de *chineur* (tel est le nom des chercheurs d'occasion, du verbe *chiner*, aller à la

sait pas toujours l'employer à-propos. En témoigne la façon dont il rapporte son propre discours en présence de Mme Camusot et de sa fille⁸⁶. Pons raconte ainsi en homme de théâtre, avec la « verve du vieil artiste » sa lutte langagière avec le brocanteur Monistrol : on note la présence d'onomatopées, pour reproduire le langage muet des objets d'art et de l'amateur (« Chit ! chit⁸⁷ ! »), ce qui dénote un discours proche de la pantomime. Le discours rapporté, celui de l'amateur, se caractérise par une fausse bonhomie et une fausse négligence (on note ainsi les formules hypocoristiques « papa Monistrol » « mon vieux Monistrol », les interjections négligentes « Oh ! ») ainsi qu'un argot spécifique, quelquefois marqué par l'italique (« ces *rapiats-là* » « je tiens mon homme » « *allumé*⁸⁸ »). À ces deux parlures succède celle de l'amateur d'art, caractérisée par un autre type d'argot, plus technique (« coloris » « paraphe » « virole⁸⁹ »), individualisée par l'émotion de Pons (comme en témoignent les tournures exclamatives). Mais ces trois discours, celui de l'artiste, du collectionneur et de l'amateur, sont employés mal à propos. Pons tente lui aussi de dominer par le langage (il éprouve ainsi l'envie de « battre la présidente⁹⁰ ») mais manie des idiomes qui ne peuvent être ni compris ni appréciés par ses interlocutrices, qui les considèrent comme autant d'excentricités. C'est le contraire de Gaudissard qui sait adapter son discours à l'interlocuteur et à l'effet qu'il entend provoquer sur l'interlocuteur. Cependant, Pons sait faire preuve de finesse. Il reprend ainsi sa méfiance – et sa parlure – de collectionneur lorsqu'il devine les manœuvres de la Cibot (« - Il vous envoie pour donner un coup d'œil à mes *biblots*⁹¹ !... »). De même, à la fin de sa vie, il sait retrouver l'attitude et le ton de l'artiste « pour qui tout est prétexte à *charge*, à raillerie⁹² ». Il reprend le langage du théâtre avec Héloïse et on peut interpréter la manœuvre du faux testament comme une mystification d'artiste. Pons maîtrise les ressources du langage légal, lui qui sait rédiger un testament de manière inattaquable. Mais Schmucke ne saura pas se servir à son tour de cet idiome pour se protéger, comme le souhaitait son ami.

Si certains personnages peuvent évoluer et apprendre à maîtriser divers idiomes, un même idiome peut prendre un statut différent. Ainsi, on peut remarquer que l'évolution morale de la Cibot (qui passe, en peu de temps, de la femme honnête et dévouée, à menteuse

recherche des occasions et conclure de bons marchés avec des détenteurs ignorants) ; dans ce métier, la difficulté consiste à pouvoir s'introduire dans les maisons », *Ibid.*, p. 164.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 87-89.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 87, 88, 89.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 89.

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 206.

⁹² *Ibid.*, p. 302.

et manipulatrice) s'accompagne d'une évolution langagière. Son parler populaire, qui paraissait simple et quelque peu naïf, devient plus complexe. Ce qui semblait spontané devient un masque langagier : la Cibot joue à l'honnête femme du peuple devant Pons en prenant le langage qui correspond à ce rôle. Pons est ainsi « attendri par cet effroyable bavardage où le sentiment *paraissait* être naïf comme il l'est chez les gens du peuple⁹³ » (nous soulignons). On peut d'ailleurs remarquer que le parler théâtral n'est pas étranger à la Cibot, elle emploie à plusieurs reprises des expressions qui relèvent de cet argot : « *Les personnes pressantes, comme dit cet ancien acteur, sont toujours acceptées !...* » « Il me semble que c'est monsieur qui vient de prendre un billet de parterre⁹⁴ ! ». Certaines particularités de son langage, *a priori* simplement caractéristiques d'un parler populaire, se révèlent être bien plus complexes. On peut prendre l'exemple du calembour, qui est traditionnellement compris comme un jeu de mots médiocre. L. Frappier-Mazur l'analyse, avec le parler en N de la Cibot, comme l'expression d'une « tradition drolatique [qui] (...) connote le manque d'instruction et l'infériorité sociale⁹⁵ ». Il nous semble, au contraire, que cette maîtrise du calembour montre que la Cibot sait manier le langage et rivaliser d'esprit avec ses interlocuteurs. « “Madame serait-elle la nouvelle Héloïse ?...” » demande-t-elle ainsi à la danseuse Héloïse « avec une fausse ingénuité pleine de raillerie⁹⁶ ». La Cibot répond à une citation d'Héloïse (« “*Soyons amis, Cinna*⁹⁷ !” »), fille de la Bohème « excessivement littéraire⁹⁸ », par une allusion littéraire à *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau. Si la tournure n'est pas particulièrement originale, comme le souligne Héloïse (« [c]'est archidit, reprit la danseuse, le calembour a des moustaches grises⁹⁹ »), la Cibot sait faire preuve d'à-propos discursif (en répondant à une citation par une allusion) et contextuel, puisque la référence littéraire lui permet de se moquer indirectement du statut de fille entretenue d'Héloïse, loin de la vertueuse Julie. Elle s'attire ainsi l'admiration de Gaudissard¹⁰⁰. De même, la Cibot commence son entretien avec Fraisier par un calembour.

– C'est ma vieille nourrice, dit l'homme de loi d'un air confus à la Cibot.
 – Elle a encore beaucoup de laid, répliqua l'ancienne héroïne des Halles.
 Fraisier rit du calembour et mit le verrou, pour que sa ménagère ne vînt pas interrompre les confidences de la Cibot¹⁰¹.

⁹³ *Ibid.*, p. 201.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 210.

⁹⁵ L. Frappier-Mazur, *Art. cit.*, p. 26.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 253.

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 252.

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ « “ – Pas mal, la vieille ! (...) ” », *Ibid.*, p. 253.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 232.

Le calembour se fonde sur l'homonymie entre *laid* et *lait*, mais également sur le détournement phraséologique, avec substitution homonymique et sémantique de l'expression *avoir de beaux restes*. Le calembour est à double détente : il ne s'agit pas seulement pour la Cibot de se moquer de la laideur de la Sauvage mais de faire comprendre indirectement à Fraisier qu'elle n'est pas dupe de son explication. La Cibot, malgré la crainte que lui inspire Fraisier, malgré ses menaces, parviendra bien à le duper¹⁰². Le parler populaire *a priori* stéréotypé de « l'ancienne héroïne des Halles » ne doit donc pas masquer la maîtrise du langage de la Cibot : elle est de taille à lutter contre les sous-entendus de Poulain et de Fraisier. C'est d'ailleurs ce qui fascine Rémonencq, qui imagine la Cibot faisant usage de ce langage dans une boutique : « “Ah ! quelle figure vous feriez dans une boutique sur le boulevard au milieu des curiosités, jabotant avec les amateurs et les entortillant¹⁰³ !” »

Contrairement à ceux qui savent manier ou apprennent à manier plusieurs idiomes, Schmucke reste le même tout au long du roman : celui qui ne connaît d'autre langue que celle de la musique et de l'amitié¹⁰⁴. Si Schmucke connaît la langue française, il ne comprend pas ses usages et ses idiomes, d'où une série de quiproquos, de malentendus, de mystifications et de manipulations. Ainsi ne saisit-t-il rien lorsque la Cibot lui parle de séduction (« Schmucke écoutait madame Cibot, comme s'il l'entendait parlant hébreu¹⁰⁵ »), tout comme il ne comprend pas les expressions figées que la Cibot emploie¹⁰⁶. Tous les argots lui sont étrangers. On note ainsi la répétition de scènes où Schmucke, démuni face à l'argot de la Cibot et à celui de Topinard, répète simplement, sous forme de questions, les mots qu'il ne comprend pas.

- Et ma tante !
- *Guèle tante ?*
- Le plan !
- *Le bland*¹⁰⁷ ?

(...)

- (...) [F]igurez-vous que M. Gaudissard m'a fichu une perruque soignée.
- *Eine berruc ?*
- Une façon de dire qu'il m'a lavé la tête.
- *Lafé la dêde*¹⁰⁸ ?

¹⁰² Nous ne partageons pas l'interprétation de L. Frappier Mazur, *Art. cit.*, qui considère que La Cibot échoue. De fait, elle arrive bien à constituer une pelote « dodue » selon les mots de Fraisier, sans qu'il ne se venge d'elle (voir CP, p. 356).

¹⁰³ *Ibid.*, p. 209.

¹⁰⁴ Les deux se mêlent lorsque Schmucke joue pour Pons, *Ibid.*, p. 312-313.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 211.

¹⁰⁶ Voir son incompréhension face à l'expression « c'est un peu trop fort de café comme ça... », *Ibid.*, p. 278.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 245.

Schmuckeest particulièrement incompetent en matière de langage, comme en témoignent ses propres prises de paroles, dans un français déformé phonétiquement et difficile à déchiffrer pour le lecteur. Cette opacité n'a rien à voir avec celle d'un Grandet ou d'un Nucingen, qui jouent consciemment de leurs défauts (voire qui les accentuent dans le cas de Grandet) pour mieux manipuler l'interlocuteur. On remarque d'ailleurs que, contrairement à Rémonencq, dont l'« affreux charabia » n'est rapidement plus figuré graphiquement « pour la clarté du récit¹⁰⁹ », l'accent allemand de Pons est retranscrit jusqu'à la fin du roman. On peut penser avec A. Vanoncini et L. Frappier-Mazur que ce choix représente le statut singulier du personnage, contraint d'évoluer dans une société qu'il ne comprend pas : « véritable corps étranger¹¹⁰ », il est dans « l'impossibilité (...) de pénétrer la noirceur du monde où il vit, de même que les autres ne peuvent pas partager son innocence¹¹¹. » Cette incapacité de Schmucke atteint son comble lorsqu'il est confronté à l'idiome le plus puissant, l'idiome légal. Schmucke est littéralement tué par le langage juridique : le langage du greffier lors de la mise des scellés est un premier coup¹¹², celui de Fraisier l'achève¹¹³.

Les personnages du *Cousin Pons* peuvent donc se classer selon leurs idiomes mais aussi leur rapport, passif ou actif, au langage. Agir, dans *Le Cousin Pons*, c'est tenter de maîtriser le langage, de le manipuler, de l'adapter aux situations, et d'atteindre le langage même du pouvoir : l'idiome judiciaire. Mais au-delà de cette poétique des discours, on peut se demander quelle est la pensée romanesque du langage (pour paraphraser Ph. Dufour¹¹⁴) exposée dans *Le Cousin Pons*.

La pensée romanesque du langage ou l'histoire des idiomes.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 274.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 182.

¹¹⁰ A. Vanoncini, « La dialectique du beau et du faux dans *Le Cousin Pons* », *L'Année balzacienne*, vol. 12, no. 1, 2011, p. 296.

¹¹¹ L. Frappier-Mazur, *Art. cit.*, p. 26.

¹¹² « En entendant ce langage pour la première fois de sa vie, Schmucke perdit tout à fait la tête, il la laissa tomber sur le dossier du fauteuil où il était assis, il la sentit si lourde, qu'il lui fut impossible de la soutenir », *CP*, p. 362.

¹¹³ « Schmucke prit le papier, le lut, et en se voyant traité comme il l'était, ne comprenant rien aux gentillesse de la procédure, il reçut un coup mortel », *Ibid.*, p. 380.

¹¹⁴ *Op. cit.*

La représentation des idiomes dans *Le Cousin Pons* a un caractère paradoxal. Ces idiomes ont beau être nombreux et différenciés, ils paraissent être quasiment tous soumis à une tension qui les uniformise : la cupidité. L'amour de l'argent lie quasiment tous les protagonistes, des domestiques désespérés à l'idée de perdre leurs « *viagers*¹¹⁵ » à Mme Camusot en passant par les ambitieux Fraisier, Poulain, Gaudissard et bien entendu par la Cibot. Comme le dit le narrateur, « par ce temps (...) la pièce de cent sous » n'est pas seulement « tapie dans toutes les consciences », elle « roule dans toutes les phrases¹¹⁶ ». Le langage de la cupidité, omniprésent, se manifeste dans les parlers populaires, par des mots qui relèvent de l'argot des voleurs. Ainsi Rémonencq voit, dans la collection de Pons « un *coup à monter*, ce qui veut dire dans l'argot des marchands une fortune à voler, et il y songeait depuis cinq à six jours¹¹⁷ ». L'argot des marchands et celui des voleurs se mêle : l'expression est répétée quelques pages plus loin lorsque Rémonencq et Magus s'introduisent subrepticement chez Pons (« les deux complices du coup à monter y furent en dix minutes¹¹⁸ »). Dans ce monde, chacun vole et est susceptible d'être volé : Magus, qui participe au coup à monter, est victime d'une tentative de « malfaiteurs » qui croient « pouvoir *rincer* [s]a caisse¹¹⁹ ». On peut également noter la récurrence de l'expression « faire sa pelote » qu'on retrouve dans la bouche de Rémonencq¹²⁰, de la Cibot¹²¹, et de Fraisier¹²² et du verbe « carotter », employé par la Cibot¹²³, la Sauvage¹²⁴, Topinard¹²⁵ et Héloïse¹²⁶, pour désigner l'activité des rois : tout le monde vole. Le langage juridique semble être la transcription légale et socialement acceptée de cet argot des voleurs. C'est le sens du cours de droit que donne Fraisier à la présidente : comment voler, voire tuer, « *si naturellement* », « *honnêtement*¹²⁷ », en se servant du manteau de la loi. Cette omniprésence entraîne une uniformisation des personnages comme des parlers. Ainsi Fraisier et Madeleine Vinet, malgré leur différence sociale, se reconnaissent-ils comme des êtres qui partagent la même nature¹²⁸. De même Fraisier et la présidente, alors qu'ils appartiennent à des mondes sociaux différents partagent-ils une même façon de parler, qui

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 124.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 217.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 158.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 189.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 186.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 209.

¹²¹ *Ibid.*, p. 209 et p. 245.

¹²² *Ibid.*, p. 356.

¹²³ *Ibid.*, p. 317.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 353.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 354.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 308.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 268.

¹²⁸ « Ces deux natures de vipère se reconnurent pour être sorties du même œuf », *Ibid.*, p. 261

dénote leur hypocrisie. Il ne s'agit plus de langage verbal mais paraverbal. Ainsi Fraisier et la présidente ont la même « *petite voix* », cette « voix d'emprunt¹²⁹ » : Fraisier reconnaît dans la « petite voix flûtée¹³⁰ » de la marquise sa propre voix¹³¹.

Cette uniformisation des idiomes au profit du langage de la ruse et de l'appât du gain, qui se décline différemment dans les classes populaires et les classes bourgeoises, a une dimension historique. *Le Cousin Pons* illustre l'évolution de la hiérarchie des idiomes, et par là, l'évolution des forces sociales et idéologiques en présence. On remarque ainsi que le langage aristocratique, souvent présent, même s'il est présenté comme dégradé, affaibli, concurrencé par la bourgeoisie montante dans les œuvres balzaciennes¹³², n'est pas représenté dans *Le Cousin Pons*. Cependant, un autre langage des temps passé, qui va souvent de pair avec le langage aristocratique, est évoqué à plusieurs reprises : c'est le langage galant. Cet idiome est associé à la jeunesse de Pons et au temps de l'Empire.

(...) [L]a laideur de Pons s'appela donc *originalité*, d'après la grande loi promulguée par Molière dans le fameux couplet d'Éliante. Quand il avait rendu quelque service à quelque *belle dame*, il s'entendit appeler quelquefois un homme charmant, mais son bonheur n'alla jamais plus loin que cette période.

Cet idiome galant, dont les expressions sont indiquées par le recours aux italiques, appartient à l'âge classique, comme la montre la référence à Molière. Il correspond ainsi à un autre temps, mais aussi à d'autres mœurs, d'autres formes de sociabilité, fondées sur les valeurs d'urbanité et sur l'art de s'entre plaire. Pons, qui maîtrise cet idiome, essaie, à tort, de recréer ces formes de sociabilité¹³³ dans un monde dominé par l'argent. C'est un langage de vieillard (partagé, par exemple, par cette « charmante femme de soixante ans qui n'a pas encore su renoncer à la visite journalière de son *attentif*¹³⁴ »), devenu anachronique, dépassé par le langage bourgeois.

Pratiqué notamment, dans *Le Cousin Pons*, par Mme Camusot et sa fille, le sociolecte bourgeois se caractérise paradoxalement par son peu de caractéristiques saillantes. Le langage de Mme Camusot est plat, ignorant¹³⁵, et même souvent assez vulgaire, comme le montrent

¹²⁹ *Ibid.*, p. 231.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 268 et 382.

¹³¹ On notera également leur entente non-verbale. La présidente « lança sur l'homme d'affaires un regard d'où jaillissait la somme. Ce fut une nappe de convoitise qui roula jusqu'à l'avoué » (*Ibid.*, p. 297)

¹³² Sur ce point, voir par exemple Ph. Dufour, *Art. cit.*

¹³³ C'est la même erreur que commet le chevalier de Valois dans *La Vieille Fille*. Mlle Cormon ne comprend rien à ses « chevaleresques services » langagiers. (*VF, CH, IV*, p. 871).

¹³⁴ *Ibid.*, p. 57.

¹³⁵ En témoigne son ignorance de Watteau, qu'elle ne prend même pas la peine de cacher « – Et comment savez-vous que c'est de Wat...Comment dites-vous ? », *Ibid.*, p. 89.

ses expressions (« nous nous connaissons assez pour laver notre linge ensemble¹³⁶ »), ses exclamations (« Ah bah¹³⁷ ! »). C'est cette vacuité qui donne à ce langage sa plasticité : en témoignent les deux récits parfaitement contradictoires de la rencontre avec Brunner par Mme Camusot¹³⁸. Le langage bourgeois semble ainsi absorber et aplatir tous les autres idiomes. On peut remarquer que le mot galant de Pons, au début du roman « “– Il est temps que ce qui a servi au Vice soit aux mains de la Vertu¹³⁹ !” » est répété par la présidente, à la toute fin du *Cousin Pons*. Mais cette répétition s'accompagne d'un commentaire métadiscursif péjoratif du narrateur.

« (...) Cet éventail que vous admirez, milord, et qui est celui de Mme de Pompadour, il me l'a remis un matin en me disant un mot charmant que vous me permettrez de ne pas répéter... »

Et elle regarda sa fille.

« Dites-nous le mot, demanda le prince russe, madame la vicomtesse.

– Le mot vaut l'éventail !... reprit la vicomtesse, dont le mot était stéréotypé. Il a dit à ma mère qu'il était bien temps que ce qui avait été dans les mains du vice restât dans les mains de la vertu. »

Le milord regarda Mme Camusot de Marville d'un air de doute extrêmement flatteur pour une femme si sèche¹⁴⁰.

La présidente joue ici sur une apparence de modestie pour mieux mettre le bon mot en valeur. Cependant cette stratégie d'auto-valorisation, au niveau énonciatif et métadiscursif (« charmant » « Le mot vaut l'éventail ! »), est mis à mal par les intrusions narratoriales. En effet, le premier commentaire métadiscursif du narrateur (« dont le mot était stéréotypé ») prend place entre la mise en scène du mot et l'expression du mot. L'adjectif péjoratif contraste immédiatement avec les louanges des deux femmes. Cependant le verbe « être » n'exprime pas une subjectivité du narrateur. Non-marqué, le verbe produit un effet d'objectivité, de jugement-étalon par rapport auquel les deux personnages s'inscrivent en porte-à-faux. De plus, la description de la réception du mot galant est décrite de manière ironique. On ne sait exactement sur quoi porte le « doute » du milord, sur la beauté du mot stéréotypé, ou sur le fait que Mme Camusot soit l'incarnation de la Vertu... Mais la caractérisation de ce doute par le narrateur joue sur un dédoublement polyphonique ironique. En prétendant considérer ce doute comme une marque du succès de la stratégie de Mme Camusot (si ce doute est « extrêmement flatteur » cela voudrait dire que l'auditeur considère

¹³⁶ *Ibid.*, p. 83.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹³⁸ Voir *Ibid.*, p. 139-140 et 148-149.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 382

ou prétend considérer Mme Camusot comme trop belle pour être si vertueuse), tout en montrant que cette interprétation n'est pas possible (comme le rappelle la description de son physique : « une femme si sèche »), le narrateur se moque avec esprit des prétentions de Mme Camusot et retourne la stratégie galante d'auto-valorisation en trait d'esprit dévalorisant. Ce qui était un mot galant, dit sans prétention par Pons, devient la marque vulgaire (et ridicule) d'un contentement de soi bourgeois dans la bouche de la vicomtesse et de sa mère.

La représentation des idiomes dans *Le Cousin Pons* semble ainsi entrer en résonance avec la dynamique de l'histoire, telle qu'elle apparaît dans l'ensemble de *La Comédie humaine*. Au langage de la galanterie, de l'art, aplatis par la mentalité bourgeoise, succède le langage de l'égoïsme et de l'argent. Ce langage se déclinerait en divers sociolectes (bourgeois, populaire), et divers argots (argot des voleurs, jargon juridique). La forte présence du parler populaire dans *Le Cousin Pons* doit-elle être alors comprise comme l'expression d'une menace, sociale et langagière ?

Répondre par l'affirmative équivaldrait à négliger un autre langage : celui du narrateur. Or ce langage est, nous l'avons dit, imprégné des différents idiomes que nous avons décrits. Cette porosité n'est pas décrite sur le mode d'une contamination passive et négative. Le narrateur intègre, reprend et/ou détourne, souvent avec ironie, des expressions caractéristiques de divers argots, l'argot du médecin (« D'ailleurs, ses morts ne faisaient pas scandale et il pouvait étudier toutes les maladies *in animal vili*¹⁴¹ »), l'argot du juriste (les manœuvres de la Cibot sont ainsi qualifiées d'« attaques *ad testamentum*¹⁴² »). Parmi ces emprunts, le parler populaire apparaît comme l'idiome par excellence de l'époque moderne, antidote peut-être périlleux mais ô combien savoureux contre l'uniformisation et la banalité de la langue bourgeoise. En effet, le parler populaire ne se réduit pas, dans *Le Cousin Pons*, aux préjugés qui voudraient en faire un langage banal et appauvri. Si le narrateur reprend des mots populaires, comme « *gobichonner* » c'est parce qu'ils sont « expressif[s]¹⁴³ ». Le surnom « les deux *casse-noisettes* » est d'abord présenté comme un « sobriquet », attribué aux « flâneurs du quartier » (l'italique marque l'hétérogénéité discursive), puis adopté à plusieurs reprises par le narrateur, dans son discours, sans marque de distance énonciative. Un « mot populaire » moderne, en usage depuis peu, « le Bric-à-Brac¹⁴⁴ » est un des mots les plus importants du *Cousin Pons* : il désigne la manie de Pons, la constitution de « l'héroïne de

¹⁴¹ Ibid., p. 218.

¹⁴² Ibid., p. 214.

¹⁴³ Ibid., p. 65.

¹⁴⁴ Ibid., p. 59.

cette histoire¹⁴⁵ » (la collection) et il donne naissance au néologisme « Bric-à-braquologie » (décliné par Pons en « *nus pricabraquurons*¹⁴⁶ ») et à une série d'expressions (« un crime de lèse Bric-à-Brac¹⁴⁷ »). Emprunter au langage populaire moderne, c'est emprunter non seulement le lexique d'un idiome, mais aussi la faculté de créer l'usage, d'inventer de nouveaux mots. Or *Le Cousin Pons* regorge de néologismes¹⁴⁸, dont l'invention est justifiée par le narrateur au nom de la recherche de la pertinence du langage avec le monde qu'il décrit¹⁴⁹, souvent sous forme de mots composés : « homme-Empire¹⁵⁰ », « porte-spencer¹⁵¹ », « troubadour-collectionneur¹⁵² ». Ces néologismes, qu'ils se basent ou non sur des mots existants, illustrent le dynamisme de la langue. Comme le dit J.-L. Diaz, à propos de ce qu'il appelle la « poétique de l'anomie » balzacienne, « [l]a langue bouge, tout autant que l'univers social qui la parle et qu'elle parle. Dans une société en constant remue-ménage, tanguent aussi les signes, monétaires, vestimentaires, langagiers¹⁵³ ». Cette créativité, cette re-création perpétuelle du langage est-elle toujours synonyme de désordre, de dissociation et d'arbitraire du signe ? Certes, dans cette « comédie terrible¹⁵⁴ » qu'est *Le Cousin Pons*, les valeurs semblent s'effondrer, les idiomes grimacer. Mais le langage peut reprendre sens. Ainsi, le proverbe populaire répété par Cibot, « être pauvre mais honnête », qui n'est que mensonge et hypocrisie dans sa bouche, dans celle de Fraisier, devient juste lorsqu'il s'applique à Topinard¹⁵⁵. *Le Cousin Pons* s'achève sur des incertitudes langagières (la prédiction de Mme Fontaine se réalisera-t-elle ?) le narrateur refusant de trancher et terminant sur une pirouette : « Excusez les fautes du copiste¹⁵⁶ ! »

Laélia Véron

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 381.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 104

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴⁸ Sur les néologismes dans *Le Cousin Pons*, voir l'article à venir d'É. Bordas dans *L'Information Grammaticale*.

¹⁴⁹ « (...) [L]es idées (...) y vivent *spectralement* (car il est nécessaire de forger des mots pour exprimer des phénomènes innomés) (...) », *Ibid.*, p. 175

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 57.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵² *Ibid.*, p. 107.

¹⁵³ J.-L. Diaz, « Balzac et la poétique de l'anomie », *L'Année balzacienne*, vol. 15, no. 1, 2014, p. 344.

¹⁵⁴ *CP*, p. 225.

¹⁵⁵ « On conçoit, sur ce léger croquis, que les Topinard étaient, selon la phrase devenue proverbiale, pauvres mais honnêtes », *Ibid.*, p. 368.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 383.