

L'énonciation narratoriale dans "Le Cousin Pons"

Laélia Véron

▶ **To cite this version:**

Laélia Véron. L'énonciation narratoriale dans "Le Cousin Pons". L'Année balzacienne, 2021, n° 22 (1), pp.329-348. 10.3917/balz.022.0329 . hal-03456411

HAL Id: hal-03456411
https://hal.science/hal-03456411

Submitted on 30 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.

L'énonciation narratoriale dans *Le Cousin Pons*

Laélia Véron

Nous nous proposons d'étudier dans cette intervention l'énonciation narratoriale dans *Le Cousin Pons*. Il s'agit d'aborder, dans une perspective stylistique, ce célèbre ton balzacien, cette présence d'une voix à la fois reconnaissable et complexe, puisqu'elle s'inscrit dans le cadre d'une énonciation narratoriale polyphonique faite de ruptures, de discours et de contre-discours. Nous nous appuierons, dans cette étude, sur les travaux théoriques majeurs de la critique balzacienne sur ce sujet : ceux d'Éric Bordas, *Discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*[1] et de Christèle Couleau, *Balzac, Le roman de l'autorité. Un discours auctorial entre sérieux et ironie*[2]. Comme l'ont montré aussi bien Éric Bordas que Christèle Couleau, lorsqu'on prétend étudier la narration balzacienne, on ne peut parler d'un seul discours narratorial monolithique, mais bien de plusieurs discours narratoriaux ou discours narratorial polyphonique. Les différents discours que tient le narrateur ne forment pas un ensemble toujours cohérent et les discours sérieux, de l'observateur ou du moraliste, peuvent être minés par un discours ironique. On peut se demander si une telle énonciation narratoriale, polyphonique, quelquefois même éclatée, peut constituer ou non un régime de signification herméneutique, dans notre lecture du *Cousin Pons*.

Nous nous proposons d'analyser les manifestations formelles de cette énonciation narratoriale, dans *Le Cousin Pons*[3] : nous étudierons d'une part, les discours du narrateur et d'autre part le schéma d'interlocution dessiné, vis-à-vis d'un narrataire ou de narrataires plus ou moins distincts du lecteur, pour mieux aborder la dimension métadiscursive de cette énonciation, le métadiscours narratorial ayant la spécificité d'interroger, en commentant la narration, la parole romanesque elle-même, son statut et sa valeur.

---

[1] Éric Bordas, *Discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1997.

[2] Christèle Couleau, *Balzac, Le roman de l'autorité. Un discours auctorial entre sérieux et ironie*, Champion, Paris, 2007.

[3] Nous reprenons en partie les analyses que nous avons développées dans « Balzac. *Le Cousin Pons* », Agrégation de Lettres 2019. Grammaire et stylistique, sous la direction de Violaine Giacomotto-Charra, Ellipses, Paris, 2018, p. 244-260.

1. Les discours du narrateur

1.1. Les marqueurs d'une subjectivité.

Parler de discours narratoriaux implique de repérer les marqueurs d'une subjectivité narratoriale. Comme le dit Éric Bordas « [l]a subjectivité s'épanouit dans le discours, car qui dit discours dit énonciateur, individuel et nécessairement partial, origine de cette subjectivité[4] ». Or, ce qui peut sembler quelque peu étrange dans l'œuvre balzacienne, c'est que la subjectivité du narrateur est à la fois tout à fait reconnaissable, repérable, quelquefois même envahissante et pourtant bien souvent insaisissable. Elle peut ainsi se recouper avec le discours et les points de vue des personnages et brouiller la distinction des niveaux d'énonciation entre discours des personnages et discours du narrateur. Cependant, on peut tenter de cibler les marqueurs de l'expression d'un point de vue, d'un jugement, qui semble provenir d'une autorité narratoriale, qui ne se contente pas de mener le récit, mais de le commenter, de le juger. Citons à nouveau Éric Bordas : « [l]e narrateur balzacien n'est pas neutre à l'égard de son récit. Il ne prétend d'ailleurs pas à l'objectivité. Le seul fait de désigner ses personnages ou leurs actions lui donne l'occasion de prendre parti[5] ». On peut relever, dans le discours du narrateur, la présence de nombreux adjectifs subjectifs, exprimant clairement un jugement du narrateur vis-à-vis de ses personnages. Ainsi le narrateur semble-t-il prendre parti pour Schmucke et Pons contre leurs persécuteurs. Les adjectifs qui qualifient les deux amis expriment témoignent l'empathie du narrateur, que cette empathie tende vers la pitié — l'adjectif « pauvre » est ainsi très souvent employé quand il s'agit de Pons et Schmucke (« le pauvre musicien[6] », p. 130 « le pauvre Pons », p. 166 et 167, « le pauvre Allemand », p. 190) — ou la sympathie et même l'admiration (« le sublime Allemand », p. 165, « le bon Allemand », p. 167 et 191, « le bon Schmucke », p. 190). Les deux sentiments ne sont pas contradictoires. Certaines formules, comme l'exclamation « Pauvre chère belle âme !... » (p. 130) qui commente une action de Pons, celle d'aller chez sa cousine la présidente « en proie à la joie profonde de rendre le bien pour le mal » (*Idem*) permettent de les réunir. *A contrario*, le narrateur emploie souvent des adjectifs subjectifs à connotation clairement péjorative pour qualifier les adversaires, ou les actions des adversaires des deux amis. Ainsi la rente que veulent faire les Camusot à Pons en échange d'un mari pour Cécile

[4] Éric Bordas, *Op. cit*., p. 163.
[5] *Ibid*., p. 169.
[6] Toutes les citations du *Cousin Pons* proviennent de l'édition de Gérard Gengembre, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993, éd. revu 2015.

est-elle qualifiée d'« ignoble munificence » (p. 133). De même, la réplique de Mme Camusot à Pons est jugée « atroce » (p. 83). Ces adjectifs subjectifs peuvent avoir une double visée : ils peuvent témoigner de l'empathie du narrateur pour ses personnages, mais aussi avoir une valeur dramatique, en faisant pressentir une issue malheureuse. C'est également le cas des adjectifs « funeste » et « fatal », souvent employés, surtout au début du roman : c'est la « funeste habitude » (p. 64 et 65) de Pons de privilégier ses dîners à ses amitiés qui entraînera sa perte.

La subjectivité du narrateur peut être également marquée par une ponctuation expressive, comme les points d'exclamation, souvent suivis de points de suspension (« un spencer couleur noisette sur un habit verdâtre à boutons de métal blanc !… », p. 54). Ces tournures exclamatives, quelquefois soulignées par des interjections, (« Ah ! Le vieux tableaumane connaissait bien les lois de la peinture ! », p. 188), peuvent être verbales (comme dans l'exemple précédent) ou nominales, comme par exemple dans la séquence suivante : « Mais aussi quelles récompenses pour tant de soins !… » (p. 187). Or ce type de phrase nominale à un seul terme permet d'une part de mettre en valeur le prédicat, d'autre part d'exprimer l'émotion, l'avis du locuteur — c'est la fonction émotive soulignée par Jakobson. Ces phrases ou syntagmes exclamatifs fonctionnent bien comme des marqueurs d'une subjectivité narratoriale : ce sont des intrusions du discours dans le récit. L'exclamation sert en effet à commenter ce qui vient d'être dit, ou ce qui va être dit. Le narrateur commente aussi bien la réaction singulière de Pons (« Chose étrange ! il se sentait à l'aise à l'hôtel Popinot, rue Basse-du-Rempart, sans doute à cause des objets d'art qui s'y trouvaient (…) », p. 78-79) que certaines habitudes sociales (« Chose étrange ! Les gens du peuple ont peur des officiers ministériels comme ils ont peur des restaurants fashionables », p. 227). Mais l'exclamation peut aussi intervenir au milieu du récit, il s'agit alors d'insertion : « Les deux amis avalèrent, chose étrange ! dans les brasseries de Strasbourg, de la manière la plus stupide, la plus vulgaire (…) » (p. 115). On note, de la même manière, la récurrence de l'interjection particulièrement subjective « Hélas ! », qui peut soit former un énoncé à elle seule, soit prendre place, comme insertion, dans une phrase. On note cinq occurrences de « Hélas ! » dans la partie de l'œuvre au programme[7]. Or, quatre de ces occurrences

[7] « Hélas ! il lui prit des frissons en pensant que son indépendance tenait à de si grands sacrifices, et il se sentit capable des plus grandes lâchetés pour continuer à bien vivre (…) » (p. 64) ; « Hélas ! Pons n'osa pas avouer à Schmucke que, chez lui, le cœur et l'estomac étaient ennemis (…) » (p. 71) ; « Plus ces deux êtres allaient, plus vives étaient leurs souffrances intimes. Hélas ! Il en est ainsi chez les natures chastes, chez les penseurs tranquilles et chez les vrais poètes (…) » (p. 72) ; « Mais, hélas ! la présidente, fille du feu sieur Thirion (…) n'avait jamais bien traité le petit-cousin de son mari » (p. 78) ; « Les glaces des pastels laissaient voir nettement

interviennent quand Pons et/ou Schmucke sont mentionnés dans le récit, et plus précisément quand leurs souffrances sont décrites. L'interjection exprime ainsi la subjectivité du narrateur et son empathie vis-à-vis de ses personnages mais peut-être aussi la souffrance des personnages (ce qui serait un cas de discours indirect libre). Cette indétermination des subjectivités peut également porter sur certains adjectifs, comme l'adjectif « funeste » que nous avons mentionné, dans la phrase : « Aussi, toutes les fois que Schmucke se trouvait au logis quand Pons s'habillait, le bon Allemand déplorait-il cette funeste habitude ». L'adjectif « funeste » peut relever aussi bien du point de vue de point du personnage que celui du narrateur. Dans les deux cas, les deux interprétations ne sont pas pragmatiquement contradictoires : l'émotion du narrateur et des personnages se rejoignent.

2. Discours de romancier, discours d'historien des mœurs, discours de moraliste

Balzac, qui se définissait lui-même comme « historien des mœurs » dans l' « Avant-propos » de *La Comédie humaine* adopte souvent un discours d'historien, voire un discours de moraliste[8]. Cette définition implique une certaine posture énonciative, celle d'un locuteur qui se caractérise par une supériorité cognitive et/ou morale (vis-à-vis de ses personnages, mais aussi du lecteur) et un certain type de discours, le discours didactique, qui se manifeste par la récurrence d'un triple lexique : celui de l'observation, de l'explication, et de la compréhension. Cependant, ces éléments lexicaux ne sont souvent pas mobilisés par une énonciation à la première personne mais dessinent une hiérarchie entre ceux qui savent et ne savent pas voir, hiérarchie qui permet de dessiner, en filigrane, le portrait du narrateur en écrivain-observateur-moraliste. On note ainsi, tout au long du roman, la répétition de formules comme « aux yeux du moraliste » (p. 66) ou « tout véritable écrivain » (p. 68). L'omniscience du narrateur est mise indirectement en valeur par l'aveuglement des personnages, comme Pons et Schmucke, qui ne savent pas voir. Ainsi, dans une phrase comme « un homme moins absorbé que Pons dans son contentement, un homme du monde, un homme défiant eût observé la présidente et sa fille (…) » (p. 130), la mention à la troisième personne d'un observateur extérieur et l'utilisation du conditionnel passé (deuxième forme) dessine un autre regard, plus affûté que celui des personnages. Ce regard, qui compense la cécité des personnages (« ç'eût été terrible comme un regard de tigre, pour un observateur », p. 166) est assumé par le narrateur qui décrit ce que les personnages n'ont pas pu remarquer. Le narrateur est celui qui

---

les œuvres de Latour, de Greuze et de Liautard, l'illustre auteur de la Chocolatière, le miracle de cette peinture, hélas ! si passagère » (p. 134).

[8] Nous renvoyons à Éric Bordas, *Op. cit.*, « De quelques discours du narrateur », p. 193 notamment.

sait, et donc celui qui doit *expliquer* pour faire *comprendre*[9]. Cette posture explicative peut impliquer directement un narrataire (« vous comprenez », p. 185) et viser à créer une complicité narrateur-narrateur, due à une connaissance partagée (« pour être dans le secret », p. 84). On peut également noter l'importance des connecteurs syntaxiques, de type « donc » et « car », mais aussi du présentatif « voici » qui allie à la posture didactique un geste de monstration, qui renforce l'impression d'oralité et de familiarité entre narrateur et narrataire[10]. Soulignons que ce présentatif a également un effet de structuration du discours didactique puisqu'il annonce une explication à venir, comme d'autres marqueurs rappellent une explication passée[11].

Ce discours didactique se manifeste également par une tendance systématique à l'élargissement et aux digressions. On note ainsi plusieurs digressions dans *Le Cousin Pons*, la plus longue étant la digression sur les sciences occultes (p. 171-178). On peut également noter la digression métalinguistique sur « l'avilissement des mots » (p. 226-227). Or ces digressions sont des moments de décrochage de la fiction vers des considérations plus générales. Comme le dit Éric Bordas : « La démarche du narrateur procède toujours du particulier vers le général, de l'individuel vers l'universel. La fiction est pour lui prétexte à tirer des conclusions, à dégager des théories sur la vie, sur les hommes[12] ». Le portrait de Pons est ainsi, dès l'incipit, prétexte à plusieurs généralisations qui se manifestent par le passage du singulier au pluriel : on passe ainsi de Schmucke à « tous les pianistes » (p. 69), de Pons et Schmucke à « toutes les natures chastes » (p. 72) (dans les deux cas, la généralisation est assurée par le comparant « comme »), de la Cibot aux consultants en général (« elle fit ce que font les consultants avec les consultations de toute espèce », p. 182). Ces généralisations sont encore reliées au récit, puisqu'elles passent d'une caractéristique d'un personnage à un type (type social, type de caractère). Mais on observe également la présence de maximes, qui relèvent d'une *doxa* générale, et ne sont plus liées aux personnages singuliers du récit[13]. Ces maximes se caractérisent par leur concision (ce sont des phrases simples, qui privilégient souvent un rythme binaire), des formules impersonnelles, l'emploi du verbe « être », le présent gnomique

[9] On note la forte présence de ce lexique : « un mot fera comprendre » (p. 53) ; « le plus difficile à faire comprendre » (p. 72) ; « pour comprendre » (p. 95) « cet inventaire explique pourquoi » (p. 80) ; « pour expliquer (…) il suffira » (p. 108).

[10] « voici comment », p. 73 ; « voici pourquoi », p. 176 « voici sur quelles observations », p. 185 ; « or, voici », p. 186.

[11] « comme on l'a vu », p. 91 ; « le phénomène expliqué ci-dessus », p. 182).

[12] Éric Bordas, *Op. cit*., p. 193.

[13] : « En médecine, le cabriolet est plus nécessaire que le savoir », p. 217 ; « Il n'est pas de pays où l'on soit si sévère pour les grandes choses, et si dédaigneusement indulgent pour les petites », p. 60 ; « La Table est, à Paris sous ce rapport, l'émule de la courtisane », p. 64 ; « Le monde se répète en toute chose partout, même en spéculation », p. 96.

(ou de vérité générale) et un vocabulaire abstrait[14]. Ce dernier point est saillant, par exemple, dans la digression sur « les exigences de la Gueule » (p. 64) : les termes abstraits sont distingués par une majuscule, et prennent ainsi l'allure de concepts : « La Table est, à Paris, sous ce rapport, l'émule de la courtisane ; c'est, d'ailleurs, la Recette dont celle-ci est la dépense » (*Idem*). Ces concepts deviendraient-ils de nouveaux personnages ?

II. L'implication du narrataire

L'expression même d'un discours du narrateur, implique la présence d'un narrataire. Mais le texte balzacien présente la particularité d'inscrire ce narrataire – narrataire qu'on ne confondra pas avec le lecteur, le narrataire étant l'instance énonciative inscrite dans le texte qui peut correspondre ou non au lecteur réel – dans le texte même. Comme le dit Éric Bordas, ces inscriptions « figurant l'acte de réception du texte, peuvent et doivent se lire comme des énoncés métadiscursifs par lesquels le discours vient prendre en charge le fonctionnement du récit[15] ».

1. Marqueurs formels

Les premiers marqueurs d'un échange entre narrateur-locuteur et d'un narrataire-interlocuteur sont les pronoms. On relève ainsi la présence de nombreux personnels qui interpellent le narrataire, convoqué dans le roman par le pronom « vous ». Certains des usages de ce « vous » sont discrets et semblent relever d'une fonction purement phatique[16], mais le pronom est également employé avec des verbes à l'indicatif présent qui inscrivent le narrataire comme sujet d'une réflexion, d'une compréhension, d'une lecture active à l'intérieur même du texte (« comme vous le voyez », p. 184 ; « vous comprenez », p. 185, « vous y voyez (…) vous vous demandez », p. 188). Le pronom est également employé avec des verbes au conditionnel passé qui dessinent une action qui aurait pu avoir lieu (« vous n'eussiez pas hésité à nommer ce passant un homme-Empire », p. 55 ; « si vous eussiez été là, vous vous seriez demandé pourquoi le sourire animait », p. 57 ; « vous l'eussiez difficilement classé parmi les artistes parisiens », p. 58). L'implication du narrataire est sans cesse inscrite dans le texte, présentée soit comme déjà réalisée (lorsqu'elle est évoquée au présent, elle coïncide

[14] Sur les caractéristiques stylistiques de la maxime, voir Éric Bordas, p. 223.
[15] Éric Bordas, *Op. cit*., p. 283.
[16] On peut penser à des tournures comme « qui vous apparaissent comme la personnification (…) » (p. 54) ou à des formules figées comme « voyez-vous » (p. 54).

avec le moment de l'énonciation et elle advient donc au moment où le narrataire parle), soit comme possible (lorsqu'elle est évoquée au passé, elle aurait pu advenir, mais elle est corrigée par le discours du narrateur).

Le narrataire peut également être mentionné, moins directement, par l'emploi de pronoms ou de déterminants qui relèvent de la première personne du pluriel et qui comprennent un « je » et au moins une deuxième personne (« tu », un seul narrataire, ou « vous », un narrataire évoqué via un « vous » de politesse ou plusieurs narrataires). Ces pronoms (« nous ») et déterminants (« notre » « nos ») regroupent ainsi narrateur et narrataire dans des séquences comme « L'Empire est déjà si loin de nous, que tout le monde ne peut pas se le figurer dans sa réalité gallo-grecque » (p. 55) ou « Aussi Magus se rit-il de notre musée ravagé par le soleil qui ronge les plus belles toiles en passant par des vitres dont l'action équivaut à celle des lentilles » (p. 187). Les références, historiques, esthétiques, sont supposées partagées par le narrateur et le narrataire : l'emploi inclusif de la première personne du pluriel crée ainsi un effet de connivence. On remarque également que ce « nous » peut servir à élargir ce rapport de connivence narrateur-narrataire aux personnages, qui appartiennent à la même communauté que celle du narrateur et du narrataire, la communauté humaine[17]. Enfin, le narrataire peut être impliqué par l'usage du pronom unipersonnel « on », dont le caractère inclusif est moins marqué que « nous » mais qui est davantage englobant car il peut renvoyer à une multitude de narrataires potentiels[18].

Le narrataire peut également être inscrit dans le texte par des formules généralisantes, qui englobent, elles aussi, une quantité indéterminée de personnes. Observons la manière dont se déploie ce mouvement de généralisation dans l'extrait suivant : « La mélancolie excessive qui débordait par les yeux pâles de ce pauvre homme atteignait *le moqueur* et lui glaçait la plaisanterie sur les lèvres. *On* pensait aussitôt que la nature avait interdit à ce bonhomme d'exprimer la tendresse sous peine de faire rire une femme ou de l'affliger. *Le Français* se tait devant ce malheur, qui lui paraît le plus cruel de tous les malheurs: ne pouvoir plaire! » (p. 56) (nous soulignons) : le jugement porté sur le personnage est d'abord attribué à un type de personne, « le moqueur » qui peut s'appliquer à un nombre pluriel mais restreint de référents (premier mouvement de généralisation), puis à un « on » inclusif, qui englobe narrateur, narrataire et moqueur (deuxième mouvement de généralisation) et enfin à toute

[17] « Le vieillard finissait, comme nous finissons tous, par une manie poussée jusqu'à la folie », p. 183.
[18] « on reconnaissait », p. 157 ; « que l'on doit accorder à Pons », p. 60 ; « on peut deviner les égards », p. 132 ; « on sait combien les Allemands », p. 133 ; « on ne se figure pas », p. 172 ; « qu'on juge », p. 203.

personne de nationalité française (troisième mouvement de généralisation, appuyée par le passage au présent gnomique ou de vérité générale).

Cette implication du narrataire peut être appuyée par l'emploi des temps, comme le présent de vérité générale qui établit un lien entre narrataire daté et lecteur actuel, mais aussi les temps dont la valeur évoque l'avenir (le futur mais aussi le présent prospectif, avec des formes de type « aller » et infinitif) qui prévoient les réactions du narrataire vis-à-vis du texte. Ces réactions sont en effet anticipées par le narrateur et inscrites dans le texte : « Aux premiers contours de cette esquisse biographique, tout le monde va s'écrier » (p. 62) ; « Combien de gens, en Europe, dont l'unique pensée est de venir demeurer à Paris, seront agréablement surpris de savoir qu'on peut y être heureux avec douce cent francs de rente (…) » (p. 101). Ces verbes au futur peuvent excéder la simple expression de sentiments et prévoir non pas une opinion mais une action : « Tout le monde trouvera la conduite de la présidente horrible; mais en pareille circonstance, chaque mère imitera madame Camusot, elle aimera mieux sacrifier l'honneur d'un étranger que celui de sa fille » (p. 147). Cependant, le caractère extrêmement assertif de ces formules peut être contreblancé par des effets d'ironie, comme dans l'exemple suivant : « Certainement il atteignit au sublime, et tout le monde en conviendra, car nous sommes dans un siècle où l'on donne le prix Montyon à ceux qui font leur devoir, en suivant les préceptes de l'Évangile » (p. 120). Rappelons que le prix Montyon peut désigner aussi bien un prix de vertu (remis à des personnes méritantes) qu'un prix littéraire, pour un ouvrage utile aux mœurs. Balzac, qui avait pendant un temps eu pour ambition de revoir ce prix Montyon, le mentionne souvent ironiquement dans ces romans. Dans *Le Cousin Pons*, le prix est ainsi mentionné à propos de la sauce de la cuisinière de Popinot, et de Mme Cibot… Il ne semble donc pas que nous soyons dans un texte où nous donnons le prix Montyon « à ceux qui font leur devoir en suivant les préceptes de l'Évangile » : est-ce à dire que tout le monde n'en « conviendra » pas, que le narrataire se dérobera aux injonctions du narrateur ?

Enfin, il convient de souligner l'inscription du narrataire dans le texte peut également se manifester par certains types de phrase : la phrase impérative et la phrase interrogative. On peut en effet relever plusieurs verbes à l'impératif qui donnent l'illusion énonciative d'une adresse directe du narrateur au narrataire. Si l'impératif semble, quelquefois, avoir une fonction phatique[19], il peut, d'autres fois, instaurer une véritable relation d'autorité entre narrateur et narrataire, qu'il s'agisse pour le narrateur de guider les sentiments du narrataire

[19] Comme le « croyez bien » dans la séquence suivante : « Et croyez bien que le roi Salomon, dans sa gloire, ne dînait pas mieux que Schmucke », p. 102.

pour lui permettre d'éviter une faute (« Néanmoins, n'enviez pas le bonhomme Pons, ce sentiment reposerait, comme tous les mouvements de ce genre, sur une erreur », p. 63), d'attirer son attention (« Remarquez que prédire les gros événements de l'avenir n'est pas, pour le Voyant, un tour de force plus extraordinaire que celui de deviner le passé », p. 174), voire de l'inclure dans le processus narratif quand celui-ci est difficile à mener (« ce serait vouloir entreprendre une ode, et Pindare seul pourrait la lancer en grec sur l'humanité pour y réchauffer l'amitié mourante » ; « Mettez les noms (…) ; joignez ces deux noms nouveaux (...) », p. 115). Quant à l'interrogation, sa valeur pragmatique peut la rapprocher de l'ordre, en signifiant le droit du locuteur à poser une question, et l'obligation pour l'interlocuteur d'y répondre. Mais l'interrogation peut également avoir une valeur argumentative, lorsque la réponse est orientée par la forme même de la question ou que la question peut se passer de réponse. C'est le cas de ce qu'on appelle la question rhétorique, qui vise moins à interroger un locuteur (qui, dans le cas du texte romanesque, ne peut pas répondre), qu'à prendre à témoin le narrataire. L'interrogation est alors une affirmation déguisée et renforcée. On peut citer ici quelques exemples de questions rhétoriques : « N'est-ce pas être trois fois vieillard ? » (p. 65) « Cette exclamation n'était-elle pas atroce ? n'ôtait-elle pas tout mérite au soin du parent, dont le seul tort était d'être un parent pauvre ? » (p. 83) « N'est-ce pas dire qu'elle avait quarante-huit ans ? » (p. 97). Dans ces exemples, les tournures interro-négatives présupposent la véracité de l'énoncé, et visent à réaffirmer cette véracité : elles orientent l'interlocuteur-narrataire vers un assentiment. On remarquera également que quelquefois, les questions du narrateur, ne présentent pas une inversion sujet-verbe ou un mot interrogatif : seul le point interrogatif indique le type de phrase. L'énoncé ressemble d'autant plus à une déclaration, ou à une injonction qui fonctionne comme une assertion négative. Ces types de phrases, entre injonction et interrogation présupposent une réponse négative[20]. La réaction du narrataire est indirectement anticipée.

2. Narrataire idéal et contre-narrataire ? Enjeux pragmatiques et méta-énonciatifs

Il convient de souligner que ce narrataire idéal construit par l'énonciation narratoriale, qui observe, comprend, décode, voire participe au texte, est quelquefois contrebalancé, dans *Le Cousin Pons,* par l'esquisse d'un contre-narrataire repoussoir. Ce contre-narrataire est particulièrement présent au début du roman : il incarne un mauvais type de lecteur défiant et

[20] « Or, tâchez de compter sur vos doigts les gens de génie fournis depuis un siècle par les lauréats ? », p. 58 (Vous ne pourrez pas compter sur vos doigts...) ; « trouvez un homme qui aime l'état dont il vit ? », p. 67 (Vous ne trouverez pas…).

superficiel que le narrateur doit corriger (« Ce phénomène, beaucoup de gens superficiels le traduiraient par le mot égoïsme », p. 66 ; « Une légère démonstration est nécessaire, pour les incrédules », p. 69). Mais on peut penser que cette figure du contre-narrataire permet indirectement de souligner l'importance de la qualité de la lecture. Le discours sur la lecture rejoint alors un discours métaénonciatif. Lorsque le narrateur déclare : « [c]e qui reste à dire sur le moral de ces deux être en est précisément le plus difficile à faire comprendre aux quatre-vingt-dix neuf centièmes des lecteurs », (p. 72), ne souhaitons-nous pas immédiatement prouver que nous pouvons faire partie des *happy few* ?

Remarquons qu'on peut penser que le texte dessine également, avec certains personnages, des contre-narrataires, de multiples contre-modèles du lecteur attentif ou de l'auditoire captif. Ainsi est-ce le cas lorsque Mme Camusot et sa fille sont incapables de comprendre l'intérêt du récit de Pons et « l'admirable pantomime, la verve du vieil artiste » (p. 89). L'ignorance et le dédain de Mme Camusot et de Cécile leur font « perdre » tout l'intérêt d'un récit pourtant « digne du pinceau hollandais » (*Idem*). Cette même Mme Camusot écoute avec difficulté Fraisier, qu'elle interrompt plusieurs fois (« Amélie (…) imitait les lecteurs impatients qui courent au dénouement du roman », p. 262) alors que les explications de l'avocat sont cruciales. Cette incapacité frappe tout autant les personnages positifs que les personnages négatifs : Schmucke, malgré sa bonne volonté, ne comprend rien aux explications de Pons (p. 104-105). Les personnages sont incapables d'écouter et de comprendre un récit, et ceux qui prétendent lire sont des menteurs. Ainsi Cécile croit-elle pouvoir faire croire qu'elle lit Goethe « dans le texte » alors que son ouvrage n'a pas « dix feuillets de coupés » (p. 141). Cécile est, comme sa mère, une mauvaise lectrice : elle ne sait ni lire les romans, ni lire une situation à l'aune du modèle romanesque. En effet, si elle voit dans Brunner « son Werther » (p. 136), si elle se fait « un petit roman dans l'histoire de son mariage » (*Idem*), ce petit roman n'a pas grand-chose de romantique, ni même de romanesque : Cécile est heureuse de voir dans son promis un Werther, un poète, c'est-à-dire « un homme qui ne compte pas » (*Idem*). Cette lecture de Goethe est doublement mauvaise : elle est vénale et elle est erronée. La jeune fille ne sait pas déceler le véritable caractère de Brunner et voit « son Werther » (p. 145) la refuser. Tous les commentaires narratoriaux sur les lectures romanesques de Cécile paraissent alors bien ironiques… La construction méta-énonciative d'un pacte de lecture sérieuse est donc brouillée, aussi bien du côté du narrateur que du narrataire, par des effets d'ironie. Le narrateur ne se prive pas de jouer avec ces figures du narrataire idéal et du contre-narrataire pour mieux affirmer l'authenticité de la fiction et

d'affirmer avec malice « Ces deux faits (…) feront croire à quelques personnes que cette histoire est un roman (…) » (p. 116)…

III. Ironie, ironisations et dérobades

L'apparence d'un discours « sérieux » du narrateur (le discours d'historien, le discours de moraliste), qui exige en contrepartie un narrataire sérieux, ne doit pas occulter ces effets d'ironie dont le narrateur balzacien est coutumier. *Le Cousin Pons*, « comédie terrible » (p. 225), « comédie sociale » (p. 131), est aussi un roman terriblement ironique.

1. L'ironie polyphonique

L'ironie dans le discours narratorial est déstabilisatrice car elle joue sur la concurrence ou tout au moins les divergences entre divers discours du narrateur. Ainsi, Pons et Schmucke sont aussi bien objets d'admiration, de compassion que de moquerie. Le discours compatissant entre en concurrence avec un discours de la dérision, qui souligne l'aspect ridicule des personnages. Cette tension est quelquefois incarnée par le choix des images[21]. Ainsi Schmucke est-il fréquemment comparé à un mouton, image dont la signification est plus ambiguë qu'il n'y paraît à première lecture. 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. Si l'image est souvent mobilisée dans une optique méliorative, elle peut, dans le même passage, changer de portée. Lorsque Schmucke est confronté à Gaudissard, celui-ci est d'abord « touché de [sa] noblesse et de cette reconnaissance pour une chose de rien » et voit en Schmucke un « agneau divin » (p. 373). L'assimilation métaphorique paraît franchement méliorative, fait de Schmucke une figure biblique sublime. Cependant, cette même image réapparaît dans la même page, lorsque Gaudissard traite l'Allemand non plus « d'agneau divin » mais de « pauvre mouton ». La métaphore désigne toujours Schmucke comme victime, mais cette fois comme victime crédule et ridicule. L'image animale joue cette fois sur une connotation physiologique, elle renvoie au corps de l'animal que l'on peut tondre et manger : c'est toute la différence de connotation entre le mot « agneau » et le mot « mouton »... La superposition de connotations opposées donne ainsi un caractère fortement ironique à cette métaphore animale.

2. L'ironie comme mention

[21] Cette analyse est développée dans notre article, Laélia Véron « Les images animales dans *Le Cousin Pons* », Styles, Genres, Auteurs 18, sous la direction de C. Couffignal et A. Desbois-lentile, Presses Sorbonne Université, 2018, p. 167-188.

L'ironie peut prendre la forme de la mention. L'étude d'Agnese Silvestri sur le mot « fillette » l'explicite. Ce terme est d'abord employé par Mme Camusot comme une stratégie matrimoniale [22]. Le narrateur rapporte en effet les propos de la mère de Cécile : « Quant à la présidente, elle dit ce seul mot : 'Chère petite *fillette*, tu peux être mariée dans quinze jours ! » (p. 132). Cet usage du mot est immédiatement suivi d'un commentaire du narrateur : « Toutes les mères appellent leurs filles qui ont vingt-trois ans, des *fillettes* ! » (*Idem*). Le terme, qui apparaissait comme hypocoristique, est donc relu avec ironie comme le marqueur non pas d'une affection mais d'une stratégie : il convient de masquer l'âge avancé de Cécile par un diminutif… Le terme réapparaît plusieurs fois (toujours en italiques) dans le discours victorieux de Mme Camusot avant d'être mentionné une dernière fois au moment même où les espérances de Cécile et de sa mère s'effondrent, lorsque Mme Camusot déclare que Cécile est fille unique, ce qui déplaît à Brunner : « il semblait que la présidente eût avoué que sa *fillette* était épileptique » (p. 143). Comme le souligne Agnese Silvestri, on peut lire dans cette mention « un discours indirect libre imaginaire » qui permet de « réaliser, avec une certaine satisfaction, le voisinage incongru entre la désignation affective et la dénomination d'une maladie invalidante[23] ». On peut noter quasiment le même jeu autour du terme « Werther » et plus précisément de la dénomination « son Werther » (le déterminant « son » ayant lui aussi une valeur hypocristique). La première mention apparaît lorsque Mme Camusot décide de laisser Brunner et Cécile seuls, on peut la lire comme un effet de discours indirect libre renvoyant au point de vue de Cécile (« La présidente, en femme habile, eut quelque chose de particulier à dire à son cousin, afin de laisser Cécile un instant en tête-à-tête avec son Werther », p. 141). La dernière mention a lieu lorsque Brunner refuse Cécile, qui est accablée : « Vivant commentaire du salut de son Werther, Cécile se montra pâle comme une moribonde » (p. 145) : une fois de plus, le discours joue sur un rapprochement incongru. La répétition, dans un contexte peu romantique, de la formule hypocoristique paraît cruellement ironique.

3. L'ironie comme commentaire

Bien souvent l'ironie prend la forme d'insertions, qui fonctionnent comme autant de commentaires. L'ironie est alors comme le dit Christèle Couleau « discours du récit, elle

[22] Agnese Silvestri « Ce qui se dit par la langue dans *Le Cousin Pons* », *Balzac et la langue*, sous la direction d'Éric Bordas, Kimé, 2019, p. 189-204.
[23] Agnese Silvestri, *Art.cit*, p. 192.

commente ce qu'elle rapporte, elle évalue ce qu'elle met en scène[24] ». Ainsi, lorsque Schmucke raconte à Pons qu'alors qu'il est aimé des grandes dames auxquelles il a donné jadis des leçons, il n'a pas été reçu par elle depuis trois ans, le narrateur précise, à l'intérieur d'une parenthèse : « (Il est vrai que Schmucke se présentait chez ces grandes dames à dix heures du matin) » (p. 103) : l'ironie est discrète, elle prend la forme d'une simple précision factuelle, mais elle souligne en creux le décalage entre les mœurs du naïf Schmucke et celle des dames du grand monde. On peut également citer le commentaire qui explique avec ironie l'amour de l'art de l'ancien ministre Popinot : « l'ancien ministre avait, depuis son avènement en politique, contracté la manie de collectionner les belles choses, sans doute pour faire opposition à la politique qui collectionne secrètement les laides » (p. 79). L'ironie se fait encore une fois discrète, cette fois-ci par l'emploi d'un groupe prépositionnel adverbial (« sans doute »), mais elle dévoile une fois de plus les rouages du monde social : personne, pas même Popinot, n'aidera Pons, et la collection révélera toutes les laideurs des personnages.

4. L'ironie comme dérobades

Le sérieux du narrateur peut donc être mis à mal par l'ironie, mais aussi par certains dérobades. Le discours affirmatif du narrateur peut alterner avec des marqueurs d'incertitude. Le ton didactique du narrateur omniscient peut laisser place au doute. On peut peut-être lier cette tension, ces effets de mystère, à la structure narrative spécifique du roman-feuilleton : en témoigne ainsi la fin du chapitre LXVI: « Puis il souffla dans l'oreille de la Cibot un mot, un seul que personne ne put entendre, et il descendit avec les deux marchands dans sa loge » (p. 287). Ici le mot mystérieux suscite la curiosité (quel dessein cache-t-il ? comment ce dessein fera-t-il évoluer l'intrigue ?) : il est caractéristique de ce que Raphaël Baroni appelle la « tension narrative[25] ». Les exemples sont nombreux, mais en matière de dérobades, on pense bien sûr à la pirouette finale « Excusez les fautes du copiste ! » (p. 383). La désinvolture affichée de cette pirouette, qui semble annuler toute l'énonciation sérieuse construite précédemment, n'est que plus frappante lorsqu'on sait que le terme de « copiste » a remplacé celui, choisi précédemment par Balzac, d'« auteur »…

Cependant, comme l'a analysé Christèle Couleau, il ne s'agit pas uniquement, dans *Le Cousin Pons*, de malicieuse déstabilisation, mais d'un « double mouvement de dégradation et

[24] Christèle Couleau, « L'ironie balzacienne ou le roman au second degré », *Ironies balzaciennes*, sous la direction d'Éric Bordas, C. Pirot, 2003, p. 208.
[25] Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Seuil, 2007.

de provocation », si bien que le métadiscours narratorial « n'hésite pas à mettre en doute sa propre fiabilité[26] ». Le discours narratorial peut se retourner contre lui-même dans la même phrase. Ainsi, comme le montre Christèle Couleau, ce qui apparaissait comme une démonstration dans le titre du chapitre XVII (« Où l'on voit que les enfants prodigues finissent par devenir banquiers et millionnaires quand ils sont de Francfort-surMein », p. 112) tourne à la blague. Le début de la phrase (qui annonce, avec le pluriel, un mouvement de généralisation, un énoncé à valeur générale) est nié par la précision géographique finale. De même, on remarque, toujours en suivant Christèle Couleau, que le texte peut brusquement s'interrompre au beau milieu d'une phrase « En Italie et en Allemagne, les Français sont la raison de tous les malheurs, la cible de toutes les balles ; *mais le dieu poursuivant sa carrière...* (la suite comme dans l'ode de Lefranc de Pompignan) » (p. 114). Alors que le début du discours semblait annoncer une digression sérieuse, l'interruption et le renvoi à un autre texte, ôtent non seulement toute gravité, mais aussi toute originalité romanesque à ce même discours. On croirait presque retrouver le narrateur de la *Physiologie du mariage* !

On retrouve dans *Le Cousin Pons*, un schéma narratif énonciatif assez régulier dans *La Comédie humaine* : une oscillation entre sérieux et ironie, une polyphonie des discours du narrateur, une construction ambiguë d'un narrataire et d'un contre-narrataire, qui jouent sur la frontière fiction et réalité, récit et discours. Mais il nous semble que dans *Le Cousin Pons*, le principe de contrepoint permanent, ce mouvement « d'ironisation[27] » générale, sont particulièrement forts, et remettent en question non seulement le sérieux mais la stabilité du discours narratorial et par là du discours romanesque. Mais, et cela a été déjà souligné, on peut penser qu'à cette déstabilisation répond la structure en boucle du roman, avec les fameux observateurs anonymes du début du roman qui semblent revenir, sous d'autres traits, à la fin du roman, comme de meilleurs observateurs, plus sages, plus avisés. Comme le dit Christèle Couleau, le réalisme, et le pacte de croyance à l'énonciation narrative qui l'accompagne, semble se présenter plus sous l'aspect d'un « marché » d'une « constante négociation[28] » que d'un donné.

[26] Christèle Couleau, « Des paroles à triple dard : les discordances du discours auctorial », *Honoré de Balzac, Le Cousin Pons*, sous la direction d'Aude Déruelle, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 59.
[27] Sur ce terme, voir Vincent Bierce, *Le Sentiment religieux dans « La Comédie humaine ». Foi, ironie, ironisation*, Classiques Garnier, 2019.
[28] Christèle Couleau, *Art. cit.*, p. 52.

Nous ne pouvons que souscrire à cette analyse, mais nous voudrions également proposer une interprétation qui nous semble quelque peu laissée de côté : c'est le fait que ce jeu de remise en question du discours narratorial par le dicours narratorial lui-même peut aussi témoigner d'une certaine liberté drolatique vis-à-vis du discours et de l'acte d'écriture romanesque. *Le Cousin Pons* est aussi le roman d'une langue en liberté et d'une expérimentation langagière[29]. Une des manifestations saillante de cette liberté la multitude de néologismes, et notamment de mots composés, inventés et maniés avec joie par le narrateur. *Le Cousin Pons* est un roman de la maturité, mais c'est peut-être aussi (et c'est ce qui lui permet de rejoindre, sous une toute autre forme, les tous premiers écrits de Balzac comme *La Physiologie du mariage*) le roman d'une expérimentation romanesque toujours renouvelée.

[29] Voir l'article d'Éric Bordas « "Un mot fera comprendre". Sur un aspect de la poétique (lexicale) de l'énergie chez Balzac » et notre propre article Laélia Véron « Le réalisme langagier », *Honoré de Balzac, Le Cousin Pons*, *Op. cit.* p. 101-114 et p. 167-182.