

Gilles Couffignal et Adeline Desbois-lentile (dir.)



*Marie de France*

*Marot*

*Scarron*

*Marivaux*

*Balzac*

*Beauvoir*

*Marie de France, Marot, Scarron,  
Marivaux, Balzac, Beauvoir*

**MARIE DE FRANCE,  
LAIS**

**Anne Paupert**

« E jeo l'ai trové en escrit » : de la voix à la lettre dans les *Lais* de Marie de France

**Yannick Mosset**

La versification des *Lais* de Marie de France

**CLÉMENT MAROT,  
L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE**

**Agnès Rees**

Les épithètes métatextuelles dans *L'Adolescence clémentine*

**Jérémié Bichuë**

Voix singulières, voix collectives : pratiques du discours rapporté dans les formes poétiques à refrain de *L'Adolescence clémentine*

**PAUL SCARRON,  
LE ROMAN COMIQUE**

**Élodie Bénard**

« Le lecteur discret est, possible, en peine de savoir » : la mise en intrigue dans *Le Roman comique*

**MARIVAUX, LA DOUBLE  
INCONSTANCE & LA DISPUTE**

**Alice Dumas**

La représentation d'une langue naturelle dans *La Double Inconstance* et *La Dispute*

**Julien Rault**

De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans *La Dispute*

**Virginie Yvernault**

Marivaux ou les illusions de la raison : les présentatifs et la dramaturgie de l'apprentissage dans *La Dispute* et *La Double Inconstance*

**HONORÉ DE BALZAC,  
LE COUSIN PONS**

**Laélia Véron**

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

**Alice De Georges**

Classifications naturalistes et analogies grotesques dans *Le Cousin Pons* de Balzac

**SIMONE DE BEAUVOIR,  
MÉMOIRES D'UNE JEUNE  
FILLE RANGÉE**

**Isabelle Serça**

À petits pas rapides : Beauvoir ou une ponctuation *staccato*

ISBN 979-10-231-0627-5



9 791023 106275 15 €

STYLES, GENRES, AUTEURS N° 18

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES  
collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

*Styles, genres, auteurs*

- 1 Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo, Aragon
- 2 Montaigne, Bossuet, Lesage, Baudelaire, Giraudoux
- 3 *La Chanson de Roland*, Aubigné, Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
- 4 *La Queste del Saint Graal*, Louis Labé, Cyrano de Bergerac, Beaumarchais, Tocqueville, Michel Leiris
- 5 Marguerite de Navarre, Cardinal de Retz, André Chénier, Paul Claudel, Marguerite Duras
- 6 *La Suite du roman de Merlin*, Marot, Molière, Prévost, Chateaubriand, Saint-John Perse
- 7 Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq
- 8 Jean Bodel, Adam de la Halle, Viau, Des Périers, Voltaire, Hugo, Bernanos
- 9 Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett
- 10 Charles d'Orléans, Montaigne, Racine, Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet
- 11 Bérroul, Rabelais, La Fontaine, Saint-Simon, Maupassant, Lagarce
- 12 Guillaume de Lorris, Scève, Mme de Sévigné, Rousseau, Musset, Gide
- 13 *Le Couronnement de Louis*, Jodelle, Tristan L'Hermite, Montesquieu, Stendhal, Éluard
- 14 *Roman d'Eneas*, La Boétie, Corneille, Marivaux, Baudelaire, Yourcenar
- 15 Jean Renart, Ronsard, Pascal, Beaumarchais, Zola, Bonnefoy
- 16 Christine de Pizan, Montaigne, Molière, Diderot, Hugo, Giono
- 17 Chrétien de Troyes, Rabelais, Racine, Chénier, Flaubert, Bouvier

Gilles Couffignal et Adeline Desbois-Ientile (dir.)

Marie de France, Marot,  
Scarron, Marivaux,  
Balzac, Beauvoir

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES  
Paris

Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française  
et de l'équipe « Sens, texte, informatique, histoire » (EA 4509)  
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

Les SUP, sont un service de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2018

© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de la version papier : 979-10-231-0627-5

PDF complet – 979-10-231-2106-3

I Paupert – 979-10-231-2107-0

I Mosset – 979-10-231-2108-7

II Rees – 979-10-231-2109-4

II Bichüe – 979-10-231-2110-0

III Bénard – 979-10-231-2111-7

IV Dumas – 979-10-231-2112-4

IV Rault – 979-10-231-2113-1

IV Yvernault – 979-10-231-2114-8

V Véron – 979-10-231-2115-5

**V De Georges – 979-10-231-2116-2**

VI Serça – 979-10-231-2117-9

Composition : 3dzs/Emmanuel Marc DUBOIS (Paris/Issigeac)

## SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

Honoré de Balzac

*Le Cousin Pons*





# CLASSIFICATIONS NATURALISTES ET ANALOGIES GROTESQUES DANS *LE COUSIN PONS* DE BALZAC

Alice De Georges

*Pension [...] des deux sexes et autres*

Balzac, *Le Père Goriot*, 1834

La classification des espèces telle que la conçoit le naturaliste Buffon dans son *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*, parue en 36 volumes de 1749 à 1789, offre une grille de lecture efficace du monde. Elle l'ordonne selon un système logique fondé sur l'observation. Les descriptions anatomiques et générales des espèces auxquelles se livre Buffon présentent une taxinomie précise qui lie les espèces entre elles et met en relief les analogies entre l'homme et l'animal. La classification rigoureuse, mais aussi l'unité de composition qui en découle, ont fortement inspiré *La Comédie humaine* comme le revendique maintes fois Balzac dans son « Avant-Propos » :

Pénétré de ce système bien avant les débats auxquels il a donné lieu, je vis que, sous ce rapport, la Société ressemblait à la Nature. La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie ? [...] Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l'ensemble de la zoologie, n'y avait-il pas une œuvre de ce genre à faire pour la société<sup>1</sup> ?

En toute rigueur, la classification naturaliste permet non seulement d'élucider les comportements individuels et interindividuels, mais aussi

1 Honoré de Balzac, « Avant-propos » à *La Comédie humaine* [juillet 1842], Paris, Furne, Dubochet et Cie, Hetzel, Paulin, repris dans *Écrits sur le roman. Anthologie*, éd. Stéphane Vachon, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Références », 2000, p. 281.

de prévoir le devenir de chacun. « Ainsi dépeinte, précise Balzac, la Société devait porter avec elle la raison de son mouvement<sup>2</sup>. »

Dans un premier temps, la classification telle que la conçoit Buffon se fait opérateur de lisibilité et structure *Le Cousin Pons* selon un modèle naturaliste. Ce procédé élucide le dénominateur commun des différentes strates de la société parisienne sous la monarchie de Juillet. Il est aussi confirmé par deux autres modèles de classification, littéraires cette fois, que Balzac emprunte à Dante et à La Fontaine. Dans un second temps, pourtant, Balzac se joue du sérieux même de ces classifications en les exhibant de façon outrancière pour créer des effets comiques. Enfin, il remet en question le caractère systématique de la classification naturaliste en désignant clairement ses limites.

190

#### LA CLASSIFICATION DES ESPÈCES COMME OPÉRATEUR DE LISIBILITÉ

la classification des espèces empruntée à Buffon a pour charge d'ordonner le référent du monde en le faisant entrer dans les cases d'une grille de lecture stable, aux frontières catégoriales étanches. La phase d'observation et d'analyse étant déjà établie, *La Comédie humaine* la transpose à l'humanité. Le monde contemporain ainsi représenté gagne en lisibilité immédiate :

C'est que l'œuvre dit ce qui est encore inclassé ; mais c'est aussi qu'elle contribue à le faire entrer dans le champ de la conscience. Sur ce point, l'œuvre est d'une efficacité supérieure à celle de la théorie économique ou politique, puisqu'il lui est possible de rendre saisissable ce qui ne relève pas encore de la science et des idées claires et n'est transmissible qu'en termes d'expérience sensible et diffuse<sup>3</sup>.

Le modèle naturaliste permet de faire entrer la société de la monarchie de Juillet dans un seul roman grâce aux différents personnages qui, par leur analogie avec une espèce animale, sont chacun le *miroir concentrique* d'une « espèce » sociale :

---

2 *Ibid.*, p. 289.

3 Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973, p. 125.

Les différences, entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d'état, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis, etc. Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques<sup>4</sup>.

### La classification structure le roman

Le système analogique est vertigineux dans *Le Cousin Pons*, parce qu'il transpose la classification des espèces animales aux catégories sociales. C'est ainsi que le système dominant dans ce roman est l'analogie, et le *leitmotiv* majeur la proposition : « A est à B ce que C est à D », par exemple :

À Paris, où les pavés ont des oreilles, où les portes ont une langue, où les barreaux des fenêtres ont des yeux, rien n'est plus dangereux que de causer devant les portes cochères. Les derniers mots qu'on se dit là, et qui sont à la conversation ce qu'un post-scriptum est à une lettre, contiennent des indiscretions aussi dangereuses pour ceux qui les laissent écouter que pour ceux qui les recueillent. (p. 157<sup>5</sup>)

Ces phénomènes microstructuraux se retrouvent de ce fait au niveau macrostructural par le système de doubles des personnages (la Cibot/la Sauvage, Poulain/Fraisier, Schmuke/Pons...), le redoublement du roman par les récits dans le récit (Wilhem et Fritz Brunner), par l'hypertextualité (notamment les fables de La Fontaine, implicites et explicites), par la composition en binôme (*La Cousine Bette* et *Le Cousin Pons*). Nous ne développerons pas ce phénomène, cependant, qui a été déjà maintes fois glosé par Balzac comme par ses commentateurs.

4 Balzac, « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, éd. cit., p. 281.

5 Balzac, *Le Cousin Pons* [1847], éd. Gérard Gengembre, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993, mise à jour en 2015 (notre édition de référence).

D'autant que, très rapidement, la classification des espèces animales empruntée à Buffon glisse vers un autre modèle heuristique, celui de *La Divine comédie* de Dante. La bascule est à la fois logique et étonnante, puisqu'elle confirme un système scientifique par une référence littéraire. Si Buffon établit une nomenclature précise des différents types de serpents sur un volume entier, *Le Cousin Pons* en décline à son tour de nombreux spécimens aux formes et caractéristiques diverses. Or, du reptile à la langue bifide au serpent tentateur, la frontière est bien trop poreuse pour que le roman y échappe. De ce fait, la faune qui investit le roman est un effrayant pandémonium qui relève autant de l'étude zoologique que de l'Enfer dantesque. C'est que la classification des espèces a ici pour fonction de pointer du doigt le travers majeur de la monarchie de Juillet. En effet, toutes les strates sociales se rejoignent sur un point qui devient le creuset dans lequel elles se confondent : le désir d'ascension sociale. La métaphore du serpent réunit tous les antagonistes de Pons en une espèce unique, si bien que la classification naturaliste fait place à l'allégorie du Mal. « Ainsi est une œuvre d'art. Elle est, dans un petit espace, l'effrayante accumulation d'un monde entier de pensées, c'est une sorte de résumé<sup>6</sup>. »

Quant au milieu dans lequel grouillent ces différentes espèces, il est clairement explicité par le quartier du Marais dans lequel s'inscrit l'action. Le substantif *marais*, employé souvent en syllepse<sup>7</sup>, désigne au sens propre le quartier parisien, au sens figuré le milieu naturel marécageux. Poulain, après son échec professionnel, « se trouva replongé dans le Marais où il pataugeait chez les pauvres » (p. 218), il habite « au fond du Marais » (p. 215). Les bêtes discrètes et sournoises qui l'habitent sont les plus dangereuses. Il n'est que de constater la « nature vénéneuse » (p. 242) de Fraisier, sa « main, froide comme la peau d'un serpent » (p. 242) et son « regard de vipère » (p. 238). Ou encore, lorsqu'il « parvient sans peine jusqu'à Madeleine Vivet. Ces deux natures

6 Balzac, « Des artistes », *La Silhouette. Album lithographique*, 11 mars 1830, p. 91.

7 Jean Mazaleyrat et Georges Molinié définissent la syllepse de sens comme une « variété de trope, telle qu'un signifiant a au moins deux signifiés, soit un tropique et un non-tropique – cas général –, soit deux tropiques différents » (*Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989, p. 345).

de vipère se reconnaissent pour être sorties du même œuf. » (p. 261), la pandémie de cette nature se voyant résumée dans le nom du relieur « Thouvenin » (p. 184). Or, et c'est ici le comble de l'ironie balzacienne, ce nom – miroir concentrique de tous les personnages du roman – confirmerait le jeu auquel se livre Balzac avec l'onomastique dans ce roman, si ce n'était justement le véritable nom de son propre relieur...

#### La classification des espèces comme clef de lecture

Pouvant servir d'hyperonyme à toutes les espèces qui peuplent le Marais, le patronyme Thouvenin fait glisser la typologie naturaliste vers le texte biblique : « Fraisier, calme, froid comme un serpent qui se serait dressé sur sa queue, allongeait sa tête plate et se tenait dans la pose que les peintres prêtent à Méphistophélès. » (p. 285.) Si tous appartiennent à l'espèce animale du serpent, ils sont tous héritiers du Malin, et, après Fraisier, Brunner a « des moustaches rouges, une barbe fauve », de tons « presque sinistres » (p. 111), quand le médecin parlant à la Cibot « sentit qu'il avait laissé le diable le prendre par un de ses cheveux, et que ce cheveu s'enroulait sur la corne impitoyable de la griffe rouge. Effrayé de perdre son honnêteté pour si peu de chose, il répondit à cette idée diabolique par une idée non moins diabolique. » (p. 223.) Le bestiaire naturaliste devient bestiaire des péchés capitaux. La faune qui l'investit relève autant de l'étude zoologique que de l'Enfer de Dante.

Inutile de rappeler que *Le Cousin Pons* est dédié à Don Michele Angelo Cajetani, grand commentateur de Dante. Et de fait, la composition du roman se calque sur les cercles concentriques des Enfers dantesques transposés à l'Enfer social de la monarchie de Juillet. Car chaque cercle social, depuis la haute bourgeoisie des Camusot et Popinot jusqu'au petit peuple des Cibot et Rémonencq, en passant par la moyenne bourgeoisie des Fraisier et Poulain se resserre autour du musée Pons qui en figure le centre, le lieu mystérieux dans lequel il faut entrer par effraction. Or plus on s'élève dans les cercles des catégories sociales, plus on descend dans les cercles de l'Enfer. Les crimes de la haute société sont les plus graves. Tous se liguent pour tuer Pons et tirer profit de sa mort, la portière deviendra boutiquière, le petit avocat sera nommé juge de paix, etc. Mais ceux qui ont porté le premier coup, fatal,

et en tireront le plus grand profit, ce sont les Camusot. « Balzac n'a pas cessé, tout au long de son œuvre, de faire une place à l'étrange pouvoir que possède le mal de nous projeter au-delà de nous-même et d'ouvrir à notre imagination cette échappée sur l'infini qui est pour lui le propre de la poésie<sup>8</sup>. »

194

À la lecture allégorique du monde que promet la référence à Dante s'ajoute ensuite celle de l'apologue. La faune des marais fangeux, en effet, se double de celle des fables de La Fontaine, et notamment de celle du « Loup et l'agneau » qui, pour n'être pas citée, n'en est que plus présente. Au glissement de Buffon à Dante s'ajoute le glissement de Buffon à La Fontaine. Si bien qu'un triple bestiaire se met en place qui épouse les trois temps du roman, le bestiaire naturaliste des bêtes rampantes du Marais, le bestiaire biblique du serpent tentateur qui met en place le vaste complot, enfin le bestiaire des fables. Trois modèles de lecture du monde, la science naturaliste, la mythologie et l'apologue, se conjuguent pour offrir une interprétation globale. La faune particulière du marais parisien ne laisse quelque temps ses agneaux s'abreuver à leurs eaux fétides que pour mieux lâcher sur eux les serpents venimeux et les loups faméliques. Il n'est que de transposer à l'espèce humaine la description des fauves et des brebis par Buffon, et de remplacer le substantif *homme* par celui d'*humanité*, dans le sens de « bienveillance pour ses semblables », pour élucider la structure du *Cousin Pons*: « dans tous les lieux où l'homme ne commande pas, le lion, le tigre, le loup règnent par la force et par la cruauté, [...] ces animaux de sang et de carnage vivent plus longtemps et se multiplient tous beaucoup plus que la brebis<sup>9</sup> ». Ici s'explique la stérilité de Schmuke et de Pons, invariablement qualifiés d'agneau ou de mouton<sup>10</sup>. Ils relèvent à la fois de l'agneau qui s'en va

8 Max Milner, « La poésie du Mal chez Balzac », *L'Année balzacienne*, 1963, p. 321.

9 Georges-Louis Leclerc Buffon, *Histoire naturelle des animaux* [1749-1804], dans *Œuvres*, éd. Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 595.

10 Entre autres exemples, Gaudissart s'exclame au sujet de Pons « Pauvre mouton ! » (p. 373), puis « Pauvres moutons » (p. 373) au sujet des deux amis. Schmuke est nommé « notre mouton » (p. 247) par Pons et « mon cher mouton » (p. 213) ou son « cher agneau d'homme ! » (p. 194) par la Cibot. Sur l'image du mouton, voir également ci-dessus, Laélia Véron, « Les images dans *Le Cousin Pons* de Balzac. Du drame humain à la comédie animale », p. 167-188.

désaltérant dans le courant quelques pas au-dessous du loup comme de l'agneau christique sacrifié par les Judas et autres philistins. Ce « féroce parvenu » de Gaudissart, comme tous les autres prédateurs du roman, ne fera qu'une bouchée de « cet agneau divin » de Schmuke (p. 373), comme de Pons, une fois que la Cibot aura fait entrer un à un tous les loups dans la bergerie qu'est le musée Pons.

Cependant, Balzac s'entend à éroder la rigueur scientifique et le sérieux mythologique de cette étude sociologique par l'exacerbation du procédé qui fait basculer l'analyse dans le comique.

#### CLASSIFICATION NATURALISTE ET COMIQUE

L'hypercohérence du système analogique entre espèces animales et espèces sociales bascule souvent dans le comique. Tour à tour fondé sur l'ironie, le jeu de mots, les allusions graveleuses ou le grotesque, l'humour offre un large panel d'effets de décalage.

##### Jeux d'analogies

Que le quartier du marais soit le milieu géologique au sein duquel pullulent les espèces rampantes des rongeurs, crapauds et serpents, élucide le fonctionnement de la société régie par la recherche du profit tout en prêtant à rire.

[La caricature], en accumulant fantastiquement les signes de réalité, n'éloigne de celle-ci, en un premier temps, que pour y ramener le lecteur, pour l'amener à interroger le réel. C'est ce type de comique instable, de comique des limites, qui fait percevoir, grâce à une lecture mobile, les composantes du réel et, mieux encore, les multiples questions qu'il pose<sup>11</sup>.

Mais si le comique peut s'intégrer au processus réaliste, les analogies animalières cependant, au sein de leur cohérence herméneutique, brillent souvent par leur gratuité grotesque. Ainsi en va-t-il du

11 Maurice Ménard, *Balzac et le comique dans « La Comédie humaine »*, Paris, PUF, 1983, p. 94.

panégyrique de Cibot : « cet être-là, explique la portière, m'a soignée comme une reine, en me pleurant comme un veau... » (p. 214). Ou de la lutte entre canidés sauvages ou domestiqués : « Schmuke ressembla tout à fait à un chien qui mord tous ceux qui veulent toucher au cadavre de son maître. La Sauvage impatientée saisit l'Allemand [...] » (p. 332.) Pour Pascal Charaudeau, l'humour n'est pas une fin en soi, mais « un moment de libération d'une contrainte, de négation d'une évidence, de relativisation d'un pouvoir doxique [...] l'humour ne propose pas autre chose à la place : s'il désacralise, ce n'est pas pour resacraliser en même temps<sup>12</sup> ». Le comique est donc ici une sortie temporaire du sérieux de la classification, qui en relativise le caractère systématique. Le nom de la domestique de Fraisier, de ce fait, est l'occasion – par la syllepse sur son nom – de produire des phrases à double entente. C'est le cas du titre du chapitre LXIV – « Où la femme Sauvage répareît » (p. 324) –, selon que le terme *sauvage* est entendu comme nom propre ou adjectif qualificatif. L'utilisation grotesque de la classification zoologique se retrouve maintes fois comme lorsque Pons, en « oiseau picoreur » (p. 65) est en butte aux « trois oiseaux de proie » (p. 285) venus faire main basse sur sa collection. Ces « corbeaux flairant leur cadavre » (p. 284) profitent de son agonie. La fonction heuristique de la classification bascule vite dans la gratuité ludique, sans pour autant en nier la pertinence : « La Cibot fit signe aux trois corbeaux de s'envoler ; puis elle saisit Pons, l'enleva comme une plume » (p. 286).

Le pathétique surgit dans le mouvement qui démasque l'ordre social et montre au grand jour la Machine économique dont les rouages dirigent la circulation des biens comme les existences individuelles. C'est dans cette optique que la veine comico-sérieuse de *La Comédie humaine*, alliant le rire à l'analyse critique autant qu'à l'émotion, trouve dans *Le Cousin Pons* un terrain privilégié<sup>13</sup>.

12 Pascal Charaudeau, « Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments », dans María Dolores Vivero García (dir.), *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 6.

13 Ruth Amossy, « L'esthétique du grotesque dans *Le Cousin Pons* », dans Françoise van Rossum et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres (« Le Cousin Pons », « La Cousine Bette »)*, Paris, SEDES, 1981, p. 145.



La classification, même dans ses modalités comiques, illustre la théorie de Lamarck sur l'adaptation de l'espèce au milieu, puisque les vainqueurs du roman sont ceux qui ont réussi leur mutation sociale, quand les agneaux ou oiseaux picoreurs sont en voie d'extinction. Les bêtes rampantes du Marais ont muté en fauves lorsque la proie s'est montrée affaiblie, pour se faire enfin « humaines », ce qui constitue la dernière étape de la cruauté. Les crimes de haute civilisation, indétectables et dépourvus de remords par les soins de l'avocat et du médecin sont l'acmé de l'adaptation de l'espèce bourgeoise au milieu de la monarchie de Juillet.

C'est en ce sens que la découverte par la Cibot de la maison de Fraisier est centrale dans la logique de la classification malgré sa portée humoristique. Pour y parvenir, la portière doit pénétrer dans une cour intérieure puis gravir un étroit escalier afin d'entrer dans un appartement sombre et sale au centre duquel l'on entend la lourde respiration de la Sauvage. Dans cette structure centripète domine le principe de clôture : la porte d'entrée est fermée par un guichet, lui-même « bouché par des scories » (p. 229) et couverte d'une couche noirâtre. Autant dire que la sauvagerie est le cœur de la société civile et que cette description est – bien plus que la manifestation du déterminisme du milieu – l'allégorie de la nature humaine. Autant dire aussi que le « Fraisier », « rue de la Perle » est moins avenant que l'onomastique ne le laisserait penser<sup>14</sup>. L'arrivée de la nourrice qui – selon le calembour de la Cibot – « a encore beaucoup de laid » (p. 232) vaut pour scène épiphanique : « Et madame Sauvage se manifesta ! » (p. 230). Révélation d'autant plus inquiétante qu'elle se manifeste d'abord par le bruit sourd de son pas et de sa respiration :

*La Cibot entendit le bruit d'un pas pesant, (et)*

*La respiration asthmatique(e) d'un(e) femm(e) puissante.*

14 « Le grotesque procéderait [...], en effet, d'une patiente pédagogie qui part du rire, de l'écart incongru pour mener à une vision inversée du monde où le sublime se cache dans le bas, la stupeur et l'épouvante dans la banalité et l'insignifiance. » (Michèle Dereu, « Figures langagières du grotesque », *La Revue des Lettres Modernes*, Léon Bloy, 2, « Le rire de Léon Bloy », dir. Joseph Royer et Bernard Sarrazin, 1994, p. 73.)

Ici, l'ironie balzacienne est à son comble, qui offre deux vers blancs pour l'entrée en scène de la Sauvage. Cette phrase se scinde en deux alexandrins, de part et d'autre de la conjonction de coordination *et*, à condition d'éliider les [ə] muets comme en prose. Et ces alexandrins sont agrémentés d'allitérations en [p] pour marteler le pas pesant, et en [s] pour faire siffler la respiration asthmatique de la femme puissante. Ce jeu phonique est souligné par les assonances en [a] et [i] et par les échos à la rime en [ɑ̃] qui prolongent les sonorités de cette respiration. L'usage de la classification tourne donc à la gratuité comique, comme dans les accumulations de patronymes signifiants lorsque Poulain annonce à la Cibot : « Je verrai mon ami Fraisier ce soir. Allez chez lui demain de bonne heure, il connaît monsieur Louchard, le garde de commerce ; monsieur Tabareau, l'huissier de la Justice de paix ; monsieur Vitel, le juge de paix ; et monsieur Trognon, notaire » (p. 225). Tabareau en effet peut se lire comme un mot valise à partir des substantifs *tabac* et *barreau*, tout en se faisant paronomase de *tabouret*.

#### Une métaphore filée grotesque

En passant, avec Fraisier, de la faune à la flore, le substrat naturaliste perd ici toute sa valeur heuristique. Tout d'abord parce qu'à l'instar de son double, Poulain, l'avocat est doté d'un patronyme qui ne le classe pas dans la catégorie à laquelle il appartient. Mais aussi parce qu'à coup de titres de chapitres, Balzac file la métaphore<sup>15</sup> grotesque du fraisier en fleurs :

XLVII – Le fin mot de Fraisier

LII – Le Fraisier en fleurs

LXXIV – Les fruits du Fraisier

C'est presque un récit parallèle qui s'instaure au cœur des titres de chapitres. Tout d'abord parce qu'ils suivent l'évolution de la pousse naturelle de la plante depuis son état premier de fraisier, en passant par

15 Georges Molinié estime que la métaphore est constituée « d'un transfert dénotatif opéré par l'intermédiaire d'une même isotopie de connotation » (*Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 2011, p. 115).

les « fleurs » qui donnent les « fruits ». Ensuite parce que le glissement se fait progressif du patronyme vers le substantif. La première occurrence utilise le nom sans déterminant, ce qui en fait clairement un nom propre. La deuxième occurrence est ambivalente, puisque « Fraisier » est précédé d'un déterminant que l'on peut comprendre soit comme introducteur du nom commun, soit comme idiolecte sur le modèle de « la Sauvage ». Le nom fonctionne en syllepse. Quant au complément du nom « en fleurs », parce qu'il est postposé à « Fraisier », il peut se lire au sens propre et justifier l'usage substantival de « fraisier ». Mais il peut aussi être lu comme une expression figée pour signifier l'épanouissement. Cette dernière acception est confirmée par le propos du chapitre qui montre Fraisier en train de parvenir à ses fins. Enfin, le troisième intertitre utilise aussi la syllepse sur le nom par les mêmes procédés, mais l'antéposition cette fois-ci du groupe nominal « les fruits » induit une lecture florale avant l'apparition du terme ambivalent. La dimension ludique de cet ensemble est soulignée à son tour par le retour de l'allitération en [f] renforcée en [fr] dans la dernière occurrence. Enfin, on parvient au comble du grotesque lorsque l'expression « en fleurs », traditionnellement associée aux « jeunes filles », vient qualifier l'ignoble avocat miséreux. Ce procédé atteint son paroxysme lorsque la narration justifie cette expression par « sa maladie cutanée » (p. 259). En effet, « sur cette peau réfractaire et bouchée par d'affreuses maladies » (p. 261-262), les pores de la peau obstrués justifient la métaphore florale pour décrire « sa figure bourgeonnée » (p. 259). Et lorsque l'émotion prend l'avocat en entrant dans le salon de la présidente Camusot, « il eut ce qu'aucun sudorifique, quelque puissant qu'il fût, n'avait pu produire encore » (p. 261), « il se sentit une légère sueur » (p. 262) qui débouche ses pores empoisonnés. Les bourgeons acnéiques, de ce fait, s'épanouissent, transformant Fraisier en jeune fille en fleurs<sup>16</sup>. Et la

16 « Le rabaissement est enfin le principe artistique essentiel du réalisme grotesque : toutes les choses sacrées et élevées y sont réinterprétées sur le plan matériel et corporel. Nous avons parlé de la balançoire grotesque qui fond le ciel et la terre dans son vertigineux mouvement ; toutefois l'accent y est mis moins sur l'ascension que sur la chute, c'est le ciel qui descend dans la terre et non l'inverse. » (Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, p. 368.)

sudation répandant le poison chez la présidente procure une version grotesque de la pandémie.

L'usage comique de l'analogie est particulièrement récurrent dans le traitement de ce personnage dont la description est maintes fois prétexte à des jeux gratuits avec les comparants. Ainsi de cette métaphore accouchant d'une comparaison et soulignée d'une allitération en [p] pour décrire Fraasier, ce « bocal de poisons couvert d'une perruque rougeâtre et qui parlait comme les portes crient » (p. 242). Ou encore de l'hypertrophie du comparant qui laisse supposer un jeu gratuit : « Fraasier, en cravate blanche, en gants jaunes, en perruque neuve, parfumé d'eau du Portugal, ressemblait à ces poisons<sup>17</sup> mis dans du cristal et bouchés d'une peau blanche dont l'étiquette, et tout jusqu'au fil, est coquet, mais qui n'en paraissent que plus dangereux. » (p. 259.)

200

#### L'(im)pertinence des comparants

Le jeu sur les comparants revient de manière récurrente pour reverser du côté du grotesque la fonction heuristique de la classification. Et c'est la Cibot, ancienne belle écaillère, qui en fait les frais. En effet, le principe de l'analogie consiste à prélever dans une catégorie allogène le comparant afin d'éclairer le comparé par la sélection des sèmes communs. Balzac prélève donc dans la catégorie « animal » des comparants qui présentent des éléments analogues au comparé « humain » afin de décrire ses personnages. Cependant, la cohérence de la classification des espèces dans *Le Cousin Pons* est telle, qu'elle crée des effets comiques. En effet, le portier Cibot s'adapte si bien à son milieu qu'il semble y adhérer comme une huître à son écaille. Mais l'analogie ne se contente pas de transférer le comparé humain vers une autre catégorie, elle sélectionne ici le comparant dans le contexte immédiat du personnage, marié à une « ancienne belle écaillère » (p. 97), si bien que cette analogie se construit sur une métonymie, créant un effet de redondance comique par cette sursaturation dans la transition entre le portrait du portier mâle et celui du portier femelle :

---

17 Signalons au passage que l'édition de Gérard Gengembre remplace « poison » (comme on le trouve dans l'édition Furne des *Œuvres complètes* de Balzac par « poisson », ce qui est certainement une coquille car la cohérence de la métaphore semble disparaître.

Il travaillait encore, quoiqu'il eût cinquante-huit ans; 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!*

Madame Cibot, ancienne belle écaillère, avait quitté son poste au *Cadran bleu* par amour pour Cibot. (p. 97)

L'adaptation au milieu est donc doublement justifiée par la métaphore, qui révèle plus une adhérence qu'une adhésion. L'effet grotesque de cette hyper-cohérence analogico-métonymique<sup>18</sup> ne s'arrête pas ici, comme pour la métaphore filée du fraisier en fleurs. Lorsque la Cibot vante à Schmuke sa puissance de séduction, elle en prend pour témoins ses bras qui, dit-elle, « ont ouvert autant de cœurs que mon couteau ouvrait d'huîtres! » (p. 198). À la redondance comique du comparant s'ajoute l'(im)pertinence de la métaphore construite par la Cibot, car si son bras est un couteau, le cœur des hommes est une huître, forcée, fouaillée, suintante... Inapte à choisir les imageants, la Cibot, en voulant réactualiser la métaphore figée « ouvrir les cœurs », construit un réseau analogique grotesque qui, plutôt que de la représenter selon son souhait, en femme fatale, induit l'image d'une virago qui force les cœurs et les broie<sup>19</sup>.

18 Pour Michele Prandi, la métaphore, transfert motivé par une analogie, se fonde sur une ressemblance qui n'est pas observable dans l'expérience quotidienne. Elle est créée par la métaphore, contrairement à la synecdoque et à la métonymie. « De ce fait, la métaphore prend, parmi les tropes, un relief singulier : plutôt que de nous rappeler une énigme à clé, elle se présente comme un conflit conceptuel ouvert, dépourvu d'une issue prédéterminée ; plutôt que comme une valorisation des schèmes conceptuels acquis, elle apparaît comme un instrument de création conceptuelle. » (*Grammaire philosophique des tropes, mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 18.) Mais les métaphores que nous citons ici ont la particularité, parfois, de choisir leur comparant non pas dans un réservoir d'images étrangers au texte, mais bien en lui. C'est la proximité des termes ou des référents qui tient lieu alors d'analogie. Elles fonctionnent dans ce cas à la fois comme des métaphores et des métonymies. Il y a donc un phénomène de fermeture conceptuelle, réduite à l'espace du texte.

19 Cette esthétique rejoint en cela le « rire populaire [médiéval] qui organise toutes les formes du réalisme grotesque [et] a été lié de tout temps au bas matériel et corporel. Le rire rabaisse et matérialise. » (M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire, op. cit.*, p. 29).

Image horrifiante que surpasse encore celle que construit le narrateur pour dépeindre la beauté fanée de la Cibot : « nulle fleur ne mûrit plus vite que celle d'une belle écaillère ». Le narrateur ironise sur la métaphore convenue de la beauté des jeunes filles comparée à la fleur, transposée ici à la « beauté virile » de cette « grosse dondon à barbe » (p. 97). Mais l'effet grotesque ne s'arrête pas là. La métaphore de la fleur « Qui ce matin avait déclose / Sa robe de pourpre au soleil<sup>20</sup> » est aussi, notamment par l'image des pétales qui s'écartent, le comparant des jambes de la jeune fille en fleur. Les allusions, quelques lignes plus haut à « toutes les aventures qu'une belle écaillère rencontre sans les chercher » (p. 97) éclairent donc sous un autre angle la fleur trop vite mûrie de la portière. Si bien que cette phrase, par la promiscuité entre « fleur [...] mûrit » et « belle écaillère », laisse l'image de la corolle éclore glisser vers celle de l'huître ouverte. On le voit, la transposition à l'homme de l'étude naturaliste de la faune et de la flore est l'occasion pour Balzac d'établir une connivence ludique avec le lecteur.

Cette sortie du cadre de la classification des espèces peut sembler se contenter d'être une simple échappée, au-delà de sa fonction systémique. Cependant, le comique ne se contente jamais d'être un simple jeu, une connivence gratuite avec le lecteur. Il est, fondamentalement, une remise en question des présupposés sur lesquels se fonde notre lecture du monde. En jouant avec les classifications, Balzac en fragilise donc la légitimité. D'autant qu'un second procédé vient s'y ajouter, qui consiste à distiller quelques discrètes remises en question de son caractère systématique.

#### QUELQUES FISSURES DANS LA CLASSIFICATION

« La femme ne se trouve pas toujours être la femelle du mâle »

Le chapitre XII est au cœur de la réflexion sur la classification des espèces et l'adaptation de l'espèce à son milieu. En effet, le titre du chapitre 6, « Spécimen de portier (mâle et femelle) » (p. 96), suivi de

<sup>20</sup> Pierre de Ronsard, « Mignonne, allons voir si la rose... » (*Odes*, I, 17 « À Cassandre », v. 2-3), dans *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993, p. 667.

la description de l'homme Cibot et de sa femme, annonce clairement le modèle heuristique. Cependant, l'ironie du titre et l'outrancière cohérence du réseau analogique désorientent la théorie même sur laquelle le chapitre se fonde. Mais ce n'est pas tout. La structure du chapitre suppose une analogie parfaite entre le mâle et la femelle, car, nous dit Balzac, « [q]uand Buffon peignait le lion, il achevait la lionne en quelques phrases<sup>21</sup> ». Ainsi, le premier paragraphe décrit le milieu (la rue de Normandie dans le Marais), le deuxième paragraphe, le mâle « Cibot, petit homme rabougri », le troisième, la femelle « Madame Cibot, ancienne belle écaillère ». Le modèle heuristique est posé, l'observation de l'espèce est en cours, les lois à en tirer se formuleront donc naturellement après la lecture du chapitre.

L'isotopie du double qui parcourt le premier paragraphe (« deux, deuxième, double, monsieur et madame ») semble confirmer la mise en place de l'analogique entre la zoologie et la sociologie, entre le mâle et la femelle. Ainsi, « parmi messieurs les concierges », soit l'espèce « portier », le spécimen prélevé semble prospérer parce que l'adaptation au milieu est parfaite. L'aridité du milieu, puisque Cibot n'a « pas des émoluments assez forts », est compensée par le travail de tailleur auquel il s'adonne. L'espèce Cibot s'épanouit pleinement dans une « loge vaste et saine » (p. 96).

Pourtant, un premier signe disjonctif vient perturber la parfaite harmonie, il s'agit de l'ironie du nom « si beau », proprement antiphrastique pour ce portrait d'homme « rabougri » et « olivâtre ». Mais l'ironie onomastique redouble lorsque l'adjectif masculin compris dans « si beau » s'applique à la femelle à la « beauté virile ». Qui plus est, à force de s'adapter à son milieu, de rester assis sur son tabouret, immobile derrière sa grille, Cibot rétrécit et s'assombrit comme s'il se desséchait littéralement, ce qui explique sa stérilité. Les Cibot n'ont pas d'enfant. Il semble donc que le mâle soit en voie d'extinction, ce que confirmera la suite du roman, tandis que la femelle s'épanouit tant que son embonpoint rend ses chairs semblables « aux mottes de beurre d'Isigny » (p. 97). Cette fêlure dans le système analogique se fait inversion lorsque

21 Honoré de Balzac, « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, éd. cit., p. 282.

le portrait de la portière déploie toutes les connotations de puissance et de virilité dont le mâle est strictement dépourvu. L'intertitre était donc un leurre qui mettait les catégories à mal. Si bien que l'obsession de la classification se complexifie dans *La Comédie humaine* d'une donnée qui rend impossible l'exacte application de l'étude de la faune à l'étude de l'homme. Il n'est que de lire intégralement la citation de Balzac au sujet de Buffon pour s'en convaincre :

Mais la Nature a posé, pour les variétés animales, des bornes entre lesquelles la Société ne devait pas se tenir. Quand Buffon peignait le lion, il achevait la lionne en quelques phrases ; tandis que dans la Société la femme ne se trouve pas toujours être la femelle du mâle. Il peut y avoir deux êtres parfaitement dissemblables dans un ménage. La femme d'un marchand est quelquefois digne d'être celle d'un prince, et souvent celle d'un prince ne vaut pas celle d'un artiste. L'État Social a des hasards que ne se permet pas la Nature, car il est la Nature plus la Société. La description des Espèces Sociales était donc au moins double de celle des Espèces Animales, à ne considérer que les deux sexes<sup>22</sup>.

Le principe même de l'analogie montre ici sa fêlure. Or, le brouillage de la classification ne s'arrête pas à la catégorie femelle dans *Le Cousin Pons*. C'est aussi « l'espèce » du Juif qui vient perturber les grilles de lecture du monde.

#### Le juif et le sacré

Le portrait d'Élie Magus est l'occasion de répertorier les caractéristiques supposées du « juif », c'est-à-dire de ce que l'on nommait encore la « race juive »<sup>23</sup>. Une grande partie des stéréotypes sur les juifs, si répandus chez les contemporains de Balzac, se retrouvent chez ce personnage. Donc, miroir concentrique de cette « race » au « vice endémique », guidée par

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Pour Ketty Kupfer, « [p]lus que comme une religion, Balzac considère le judaïsme comme une race, comme il le définit dans *Le Cousin Pons* » (*Les Juifs de Balzac*, Paris, NM7 éditions, 2001, p. 107). Elle ajoute que « la judéité des personnages de Balzac n'est pas religieuse mais est une nationalité qui a pour toile fond tout un héritage biblique, obscur, mystérieux, attirant et inquiétant à la fois. » (p. 108.)



un « instinct de peuple », il pratique évidemment le « commerce » et « jouissait d'une immense fortune inconnue » (p. 183). Ainsi, le mot *juif*, conformément au « préjugé antisémite » « toujours brûlant »<sup>24</sup>, est employé de manière récurrente comme synonyme de « cupide » et de « spéculateur ».

Dans la classification zoologique du Marais, il relève tout d'abord du renard, car « il entassait ruse sur ruse » (p. 187). Buffon précise que le « renard est fameux par ses ruses, et mérite en partie sa réputation ; ce que le loup ne fait que par la force, il ne le fait que par adresse, et réussit le plus souvent »<sup>25</sup>. C'est ce qui distingue donc Rémonencq de Magus et rend la fraude de ce dernier plus efficace. Sous ses « dehors misérables » (p. 183), Magus cache sa fortune afin de tromper ses proies et ne s'anime que lorsqu'il peut spéculer sur un tableau. Son principe vital, c'est « un coup à monter, une affaire à mener, une bataille à Marengo à gagner » (p. 187). Le double crescendo sémantique (« à monter, à mener, à gagner »/« coup, affaire, bataille à Marengo ») doublé de l'expansion rythmique des groupes nominaux élucide clairement le type du « juif » et le fonctionnement mécanique du personnage dominé par la soif de l'argent et tendu vers l'effort de fructification. Ce « tableaumane » cependant est, pour son amour des tableaux, le pendant de Pons. Seulement, si le musicien adule sa maîtresse/musée, Magus, lui, veut « avoir sa nouvelle sultane à bon marché ». La même métaphore est utilisée pour dépeindre ces deux monomaniaques, mais l'adoration de Pons pour une maîtresse unique s'oppose au sérail d'Élie. Ainsi, la métaphore de « la sultane à bon marché » concentre plusieurs connotations négatives. La pingrerie, la spéculation et l'hérésie, pour l'allusion orientale. Il est intéressant de remarquer que la même manie qui unit Pons et Magus, celle de collectionner les œuvres d'art et de les considérer comme des maîtresses, jouit de métaphores similaires

24 Nous citons les termes de Francesca Melzi D'Eril dans son article « La revue *Romantisme* et le préjugé antisémite en France. Entre littérature et histoire » (*Cahiers Jaurès*, 183-184, 2007/1, p. 117) : « Nous sommes donc en présence d'un problème qui est littéraire, mais qui est aussi politique et social », explique-t-elle pour justifier son choix « d'analyser sous différents points de vue un sujet toujours brûlant tel que le préjugé antisémite ».

25 Buffon, *Histoire naturelle des animaux*, éd. cit., p. 778.

mais axiologiquement inverses. C'est qu'avant tout Magus est le miroir concentrique de ses « coreligionnaires » (p. 187) dont les réseaux souterrains établissent une « carte d'Europe » des coups à faire, et espionnent « dans chaque endroit » les œuvres à acquérir à bas prix. Les stéréotypes antisémites orientent donc la monomanie de Magus dont les yeux font « l'office des balances d'un peseur d'or » (p. 189-190). Le portrait est complet lorsqu'il est intégré à son milieu, ici la collection d'œuvres d'une immense valeur marchande : « Un Juif, au milieu de trois millions, sera toujours un des plus beaux spectacles que puisse donner l'humanité » (p. 188).

206

De la catégorie du renard, le « juif » glisse donc bien évidemment vers celle du serpent avec sa « peau rugueuse et froide » (p. 188). Mais il passe directement vers celle du serpent biblique, comme l'impose son origine judaïque. Car, en digne continuateur de l'œuvre de Judas, il trahit le Christ. De fait, explique le narrateur, « [c]e Juif garde le chef-d'œuvre du Titien : *Le Christ mis au tombeau* » (p. 187). Il dérobe donc aux chrétiens leur Sauveur, le met au tombeau dans son propre musée. Passée rapidement de la catégorie du renard à celle du serpent tentateur, sa nature méphistophélique se confirme dans son « menton menaçant et pointu » (p. 188).

Le portrait du juif Élie Magus semble donc confirmer le substrat naturaliste sur lequel Balzac construit *La Comédie humaine* et qu'il laisse à la Cibot le soin de théoriser avec maladresse :

Une femme de chambre est une femme de chambre, comme moi je suis n'une concierge ! Pourquoi donc a-t-on des épaulettes à grains d'épinards dans le militaire ? À chacun son grade ! Tenez, voulez-vous que je vous dise le fin mot de tout ça ? Eh bien ! la France est perdue !... Et sous l'Empereur, pas vrai, monsieur ? tout ça marchait autrement. (p. 202)

Sa grille de classification est si figée que la tautologie seule lui sert de caractérisation des espèces, elle ne conçoit pas le déplacement. Or seul le décalage peut rendre compte de cette société nouvelle, qui n'est justement plus celle de l'Empire qui lui sert d'étalon, mais celle de la monarchie de Juillet où l'ordre militaire n'a plus cours et où règne

en sa place le capitalisme débridé de la spéculation. C'est pour cette raison que le portrait d'Élie Magus, miroir concentrique du vice de la spéculation, pourrait bien valoir pour tout le personnel bourgeois qui investit *Le Cousin Pons*. Et de ce fait, le portrait de Rémonencq lui est similaire et se clôt sur la sentence suivante : « Comme on le voit, tous les Juifs ne sont pas en Israël. » (p. 163.)

Mais dans un roman construit sur la classification des espèces, si les Auvergnats ont les mêmes caractéristiques que les juifs, si les juifs ne sont pas qu'en Israël et si la femme n'est pas toujours la femelle de l'homme, alors les grilles taxinomiques s'effritent et les épaulettes à grains d'épinards se perdent. Que penser encore lorsque le narrateur ajoute : « Les Juifs, les Normands, les Auvergnats et les Savoyards, ces quatre races d'hommes ont les mêmes instincts, ils font fortune par les mêmes moyens. Ne rien dépenser, gagner de légers bénéfices, et cumuler intérêts et bénéfices, telle est leur Charte » (p. 162). Il faut croire que la catégorie des juifs a gangréné une grande partie de la société de la monarchie de Juillet et que le mal endémique de la spéculation a gagné toutes les strates sociales. Si bien que, selon la catégorisation antisémite présente dans *Le Cousin Pons*, et pour reprendre deux formules chères au narrateur, Magus est aux juifs ce que la « race juive » est à la société bourgeoise : le miroir concentrique de ses vices.

Le second point problématique dans la classification du « juif », c'est le lien entre la valeur marchande et la valeur artistique des œuvres d'art. Et ce lien se mesure très nettement à chaque fois qu'un des personnages du roman pénètre dans le musée Pons. Les femmes Camusot, Cibot et Schmuke, au milieu des Rubens, Titien et autres Watteau, n'en saisissent ni la valeur artistique ni la valeur marchande. Les Rémonencq et les Fraisier en saisissent vaguement la valeur marchande, Pons en connaît la valeur artistique, mais pas la valeur marchande et Brunner parvient à transposer globalement la valeur artistique de ces œuvres en valeur marchande. Mais il en est un seul qui connaît très exactement la valeur artistique de ces œuvres et qui peut en évaluer très précisément la valeur marchande, c'est Élie Magus. L'impéritie des autres personnages – et notamment des bourgeois que leur statut social devrait rendre particulièrement compétents en matière d'évaluation des valeurs,

artistiques, marchandes et morales – fait la place belle au « juif » qui, seul, en détient les clefs.

Il est aussi et surtout le seul à éprouver une émotion esthétique face aux tableaux du cousin Pons. Or l'art est la clef de voûte du roman, sans laquelle l'édifice s'effondre. Le musée Pons, en effet, est pour la première fois scrupuleusement décrit au chapitre XXXIX, et, puisque le roman est pourvu de soixante-dix-sept chapitres auxquels s'ajoute un soixante-dix-huitième, intitulé « Conclusion », le chapitre XXXIX se positionne très exactement au centre du roman. C'est justement dans ce chapitre que Magus pénètre dans « ce sanctuaire » (p. 204), si bien qu'au cœur de ce roman à la structure centripète, le musée Pons figure l'Éden caché, hors du temps, hors de la corruption sociale. Et chaque personnage qui y pénètre sans y être invité est associé au serpent tentateur. La nature méphistophélique du « juif » entre donc en pleine cohérence avec cette structure, et, de fait, il repère immédiatement les quatre chefs-d'œuvre, « les plus beaux de cette collection » (p. 204). Il les négocie immédiatement avec la Cibot pour les accaparer pour une somme modique.

208

Pourtant, l'émotion esthétique qui s'empare de lui devant ces tableaux fissure pour quelques instants la catégorie à laquelle il appartient : « L'admiration, ou, pour être plus exact, le délire du Juif, avait produit un tel désarroi dans son intelligence et dans ses habitudes de cupidité, que le Juif s'y abîma, comme on voit. » (p. 205-206.) Ces quatre tableaux, un chevalier de Malte en prière par Sebastiano del Piombo, une Sainte Famille par Fra Bartholomeo, un paysage de Meindert Hobbema et un portrait de femme d'Albrecht Dürer, contiennent deux sujets chrétiens. Or la Cibot « trouva Magus immobile devant les quatre tableaux. Cette immobilité, cette admiration ne peuvent être comprises que par ceux dont l'âme est ouverte au beau idéal, au sentiment ineffable que cause la perfection dans l'art » (p. 207). Au sein de ce « sanctuaire », face au Beau et à des représentations à caractère sacré, « Élie Magus eut les larmes dans les yeux en regardant tour à tour ces quatre chefs-d'œuvre. » (p. 205.) Quelques chapitres plus haut, en apprenant qu'il allait entrer dans le musée Pons, il avait eu « comme un éblouissement intérieur » (p. 190). Enfin, devant

l'empressement de la Cibot à le faire sortir des lieux avant que Pons ne découvre l'infraction, « [l]e Juif s'en alla lentement à reculons, regardant les tableaux comme un amant regarde une maîtresse à laquelle il dit adieu. » (p. 208.) Cette dernière métaphore, cependant, semble en deçà de ce que la scène décrit. L'immobilité et le mutisme face au beau idéal, l'émotion qui frôle le « délire », le départ à reculons pour ne pas tourner le dos à la représentation sacrée au sein du sanctuaire laissent glisser l'émotion esthétique vers l'émotion sacrée. La découverte des quatre tableaux est une scène d'épiphanie. Est-ce à dire que le « juif » est ici converti au Bien ? Certes non, et la suite nous montre que son atavisme demeure inchangé<sup>26</sup>. Aucune remise en question des préjugés antisémites ne s'ébauche ici<sup>27</sup>. Mais cette scène déstabilise discrètement la classification à l'œuvre dans le roman et confirme que des mutations ont lieu qui en empêchent la stabilité. De même que la femme n'est pas toujours la femelle de l'homme, le vice de la spéculation ne se trouve pas qu'en Israël et l'émotion sacrée ne se retrouve que chez Judas. Balzac, tout en construisant son œuvre sur le principe de la classification, en élimine certains fondements.

#### L'AUTRE DE LA CLASSIFICATION

Si la classification des espèces a servi de modèle à chaque roman de *La Comédie humaine*, elle prend ironiquement dans *Le Cousin Pons* un aspect obsessionnel que les « tableaumanes » du roman ne désavoueraient

26 Selon Ketty Kupfer, « aucun des personnages juifs de *La Comédie humaine* n'effectue un retour spirituel vers la pratique et la foi juives. Nul désir dans ce sens n'est formulé par aucun des personnages de Balzac ; leur recherche de spiritualité est toujours dirigée par le catholicisme. » (*Les Juifs de Balzac, op. cit.*, p. 136.)

27 Comme l'explique Ketty Kupfer, Balzac « préfère dans son œuvre ignorer ou occulter les coutumes juives religieuses. Dans son désir de voir les juifs s'assimiler, se fondre dans le pays où ils sont établis, le romancier avance des déductions rapides et assez malveillantes proches à nouveau des stéréotypes utilisés par les antisémites. » (*Ibid.*, p. 97-98.) Elle cite à ce sujet une lettre de Balzac : « Les Juifs en Allemagne, en France sont des gens comme vous et moi ; leur religion, leurs mœurs sont tellement fondus dans le monde social auquel il s'agrègent que tout ce qui fait le Juif a disparu, sauf son habileté commerciale, son avidité ; mais son avidité met des gants jaunes, son habileté se francise » (cité par Arlette et Roger Pierrot, « Notes sur Balzac et les juifs », *Revue des études juives*, CXLVI/1-2, 1987, p. 85-99).

pas<sup>28</sup>. Proliférante, la taxinomie s'emballa. Balzac construit ainsi, avec beaucoup d'ironie, un narrateur maniaque des grilles classificatoires, poussant à la caricature la théorie même sur laquelle il a construit son œuvre. Cependant, le comique qui en découle instaure un malaise, car il met l'accent sur une mutation discrète qui érode les fondements de la structure sociale de la monarchie de Juillet. On peut à bon droit s'interroger sur ce qui a poussé l'auteur à transgresser les principes sur lesquels il construit sa représentation du monde contemporain. Et c'est ici que se comprend l'insistance, dans l'*incipit* du *Cousin Pons*, sur la date à laquelle se situe l'action, 1844, et sur le décalage entre le costume de Pons, son fameux spencer, et son époque. C'est que les « deux casse-noisettes » pétris des valeurs qui avaient cours sous le règne de Napoléon I<sup>er</sup>, voire sous l'Ancien Régime, lisent le monde à l'aide de typologies qui n'ont plus cours. Les temps glorieux sont effondrés, mais les mutations profondes sont demeurées invisibles pour les deux protagonistes centraux, herméneutes incompetents. C'est ce qui les rend ridicules et comiques, mais aussi ce qui décide du tragique de leur destinée. Car ils sont tous deux inadaptés à leur milieu.

Plus globalement, encore, la société de la monarchie de Juillet est minée de l'intérieur. La classification ouvre grand les portes au mal endémique qui la ronge, celui du désir de réussite sociale appuyé sur la spéculation, évinçant les valeurs artistiques et les rêveries romantiques. Le désordre social qui en découle transforme le marais putride de la comédie humaine en pandémonium<sup>29</sup> où plus aucune catégorie sociale comme zoologique n'échappe à la pulsion spéculative. Le docteur Poulain n'a pour sème commun avec la classe animale dans laquelle l'inscrit son nom que le fait de vivre toujours aux côtés de sa mère, mais en aucun cas l'innocence que son nom suppose. « Il est rare, en effet, précise André Vanoncini, que *La Comédie humaine* nous fasse assister

28 Boris Lyon-Caen précise que « *La Comédie humaine* collectionne les collections, dans les années 1840. » (*Balzac et la comédie des signes. Essai sur une expérience de pensée*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 169.)

29 Pour Ruth Amossy, « le texte balzacien se refuse à polariser les sentiments de son destinataire entre l'adhésion au Bien absolu, et la condamnation du Mal. » (« L'esthétique du grotesque dans *Le Cousin Pons* », art. cit., p. 145.)

à un tel défilé de spectres dantesques<sup>30</sup> ». Chaque classe sociale ne vise qu'à atteindre, quels qu'en soient les moyens, la case supérieure, depuis la portière qui deviendra boutiquière, jusqu'au président de Chambre à la cour qui devient député. L'esprit bourgeois promet de ce fait l'avoir au détriment de l'être et détruit les valeurs encore en cours sous le règne de Napoléon et la Restauration.

Ce que signalent donc ces fissures dans le système du roman, c'est l'effondrement des valeurs, morales et esthétiques, qui entraîne de ce fait l'érosion des nomenclatures. La classification des espèces sociales reste analogue à la classification zoologique, comme le suppose Balzac : « Si quelques savants n'admettent pas encore que l'Animalité se transborde dans l'Humanité par un immense courant de vie, explique Balzac, l'épicier devient certainement pair de France, et le noble descend parfois au dernier rang social<sup>31</sup>. » À ceci près cependant que toutes les espèces humaines finissent par se rejoindre en un point fondamental : la manie de la possession. Ce qui distingue l'homme de l'animal, c'est donc bien le principe d'humanité. Le narrateur le dit très précisément quand, au chapitre LXVII, il annonce que Madame Sauvage s'humanise. Est-ce à dire que l'animalité se rehausse grâce au principe de bienveillance, qui est l'une des acceptions du substantif *humanité*? Vérifions le contexte de cette phrase. Schmuke, qui prépare l'enterrement de Pons se voit harcelé par le courtier en pompes funèbres qui espère profiter de son désespoir pour lui vendre très cher une concession. La Sauvage, pour protéger Schmuke, repousse le courtier avec brusquerie... jusqu'à ce qu'il lui propose une commission si elle décide l'Allemand à signer. « Eh bien ! donnez-moi votre adresse, dit madame Sauvage en s'humanisant. » (p. 339.) Ainsi donc, *s'humaniser*, dans ce contexte, signifie passer de la nature animale à la nature humaine, c'est-à-dire d'un instinct protecteur à l'inhumanité par profit. Le passage de l'état sauvage à l'état civilisé est l'apprentissage de la déshumanisation.

30 André Vanoncini, « La dialectique du beau et du faux dans *Le Cousin Pons* », *L'Année balzacienne*, 2011, p. 293-305.

31 Balzac, « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, éd. cit., p. 282.

Cette manie, en poussant chacun des personnages à viser la case qui se situe au-dessus de la sienne, transfigure la structure globale du roman. Aux cercles concentriques de l'enfer dantesque se superposent ceux du jeu de l'oie<sup>32</sup>. Traditionnellement disposées en spirales enroulées autour du point d'arrivée – ici la fortune –, les cases comportent des pièges comme celui du cimetière. Au départ du jeu, chaque personnage est frustré par un manque d'avoir, sauf le bienheureux Schmuke qui baigne dans la joie de son amitié inconditionnelle pour Pons. Une fois les trois pions mangés, Pons, Cibot, Schmuke, chacun a pu progresser d'une case dans l'échiquier social.

212

La classification binaire n'est donc pas suffisante pour représenter le monde contemporain, il lui faut une voie autre qui rende compte des troubles du temps. Concluons donc sur cette étonnante proposition inscrite sur l'enseigne de la maison Vauquer et qui nous semble parfaitement illustrer le fonctionnement de la classification dans *Le Cousin Pons* : « Pension bourgeoise des deux sexes et autres<sup>33</sup> ». Comment comprendre cet *autres*, cette troisième voie proposée à la répartition binaire pourtant hermétiquement close du féminin et du masculin ? On peut y voir une allusion à l'homosexualité de Vautrin, mais l'ex-bagnard, spécimen s'il en est de la virilité, pour être homosexuel n'appartient pas moins pleinement à la catégorie mâle. On peut y voir une allusion érotique que le goût évident de Balzac pour les clins d'œil au lecteur accrédite certainement et que confirme à maintes reprises le portrait de la Cibot. Mais ici encore, le jeu n'empêche pas l'enseigne de la pension Vauquer de valoir pour analyse des problèmes de la classification. Elle nous annonce, au frontispice du roman, que les catégories auxquelles s'arrimait jusqu'ici le lecteur seront mises à mal au fil du récit.

---

32 Le jeu de l'oie fut inventé vers la fin du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle. Il a été déposé au *Registre des Libraires de Londres* en 1597. Nous empruntons ce rapprochement entre structure du roman et jeu de l'oie à l'excellent article sur *Le Père Goriot* de Jeannine Guichardet, « Un jeu de l'oie maléfique : l'espace parisien du *Père Goriot* », *L'Année balzacienne*, 1986, p. 169-189.

33 Balzac, *Le Père Goriot*, dans *La Comédie humaine*, éd. dirigée par Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1976, p. 51.



## BIBLIOGRAPHIE

### MARIE DE FRANCE

#### Édition de référence

*Lais bretons (XII<sup>e</sup>- XIII<sup>e</sup> siècles) : Marie de France et ses contemporains*, édition bilingue établie, traduite, présentée, annotée et revue par Nathalie Koble et Mireille Séguy, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques », 2018 (2<sup>e</sup> éd. revue).

#### Autres éditions des *Lais* et œuvres de Marie de France citées

« *Lais* » de Marie de France (éd. N. Koble et M. Seguy), concordancier établi par Denis Hüe, [http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/laisMF/lmf\\_complet.pdf](http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/laisMF/lmf_complet.pdf)

*Les Fables*, éd. et trad. Charles Brucker, Louvain, Peeters, coll. « Ktemata », 1991.

*Les Lais de Marie de France*, éd. Jean Rychner, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1966.

*Les Lais de Marie de France*, trad. Pierre Jonin, Paris, Champion, coll. « Traductions des CFMA », 1982.

*Lais*, éd. Karl Warnke, trad. Laurence Harf-Lancner, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1990.

#### Autres œuvres citées

BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie*, éd. et trad. Emmanuèle Baumgartner et Françoise Vielliard, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1998.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, éd. et trad. Jean-Marie Fritz, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1992.

–, *Le Conte du Graal ou le Roman de Perceval*, éd. et trad. Charles Méla, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1990.

GUERNES DE PONT-SAINTE-MAXENCE, *La Vie de saint Thomas Becket*, éd. Emmanuel Walberg, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1936.

DENIS PIRAMUS, *La Vie seint Edmund le rei, poème anglo-normand du XII<sup>e</sup> siècle*, éd. Hilbing Kjellman, réimpr. Genève, Slatkine, 1974.

*La Vie seinte Audree, poème anglo-normand du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Östen Södergård, Uppsala/Wiesbaden, Lundequistska bokhandeln/Harrassowitz, 1955.

WACE, *Roman de Rou*, éd. Anthony J. Holden, Paris, Picard, coll. « Société des anciens textes français », 1970-1973, 3 vol.

### Études critiques

236

ABIKER, Séverine, *L'Écho paradoxal. Étude stylistique de la répétition dans les récits brefs en vers, XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles*, thèse, dir. Danièle James-Raoul et Claudio Galderisi, Université Bordeaux III/Université de Poitiers, 2008.

–, « Style de genre? Les rimes jumelées dans les lais narratifs », dans Danièle James-Raoul (dir.), *Les Genres littéraires en question au Moyen Âge*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 133-46.

BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Jeux de rimes et roman arthurien », *Romania*, 412, 1982, p. 550-560.

–, « Écrire, disent-ils. À propos de Wace et de Benoît de Sainte-Maure », dans Danielle Buschinger (dir.), *Figures de l'écrivain au Moyen Âge*, Göppingen, Kümmele Verlag, 1991, p. 37-47; repris dans *De l'histoire de Troie au Livre du Graal. Le temps, le récit (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 15-25.

BLOCH, R. Howard, *The Anonymous Marie de France*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2003.

BRUCKNER, Matilda T., *Shaping Romance. Interpretation, Truth and Closure in Twelfth-Century French Fictions*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993.

–, « Conteur oral/recueil écrit : Marie de France et la clôture des *Lais* », *Op. cit., revue de littérature française et comparée*, 5, novembre 1995, p. 5-13.

BURGESS, Glynn S., *The « Lais » of Marie de France: Text and Context*, Manchester, Manchester UP, 1987.

CLANCHY, Michael T., *From Memory to Written Record. England 1066-1307*, 2<sup>e</sup> éd., Malden (Mass.)/Oxford, Victoria/Blackwell, 1993.

- DELBOUILLE, Maurice, « À propos des rimes familières à Chrétien de Troyes et à Gautier d'Arras (signification de la fréquence relative des "rimes répétées") », dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Champion, 1973, p. 55-65.
- DRAGONETTI, Roger, « Une fleur dans l'oreille », [*vwa*]. *Revue littéraire*, 3, hiver 1983-1984, p. 121-128.
- , « Le lai narratif de Marie de France, *pur quei fu fez, coment et dunt* » (1973), repris dans *La Musique et les Lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, p. 99-121.
- FRAPPIER, Jean, « La brisure du couplet dans *Érec et Énide* », *Romania*, 86, 1965, p. 1-21.
- , « Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement », dans *Du Moyen Âge à la Renaissance. Études d'histoire et de critique littéraire*, Paris, Champion, 1976, p. 15-35.
- , « Une édition nouvelle des *Lais* de Marie de France », *Romance Philology*, 22, 1969, p. 600-613 ; repris dans *Du Moyen Âge à la Renaissance. Études d'histoire et de critique littéraire*, Paris, Champion, 1976, p. 51-75.
- FREEMAN, Michelle A., « Marie de France's Poetics of Silence: the Implications for a Feminine *Translatio* », *PMLA*, 99/5, octobre 1984, p. 860-883.
- GALLAIS, Pierre, *L'Imaginaire d'un romancier français de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Description raisonnée, comparée et commentée de la « Continuation-Gauvain » (première suite du « Conte du Graal » de Chrétien de Troyes)*, Amsterdam, Rodopi, 1988-1989, 4 vol.
- JAMES-RAOUL, Danièle, *Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*, Paris, Champion, 2007.
- KINOSHITA, Sharon, McCracken, Peggy, *Marie de France, A critical companion*, Cambridge, D.S. Brewer, 2014.
- LOTE, Georges, *Histoire du vers français, Le Moyen Âge*, Paris, Hatier, 1949-1955, 3 vol.
- MCCASH, June Hall, « *La Vie sainte Audree: a fourth text by Marie de France?* », *Speculum*, 77/3, 2002, p. 744-777.
- MCLELLAND, Denise, *Le Vocabulaire des Lais de Marie de France*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977.
- MÉNARD, Philippe, *Les Lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventure du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1995.
- MEYER, Paul, « Le couplet de deux vers », *Romania*, 23, 1894, p. 1-35.

- MIKHAÏLOVA, Milena, *Le Présent de Marie*, Paris, Diderot éditeurs, Arts et Sciences, 1996.
- NICHOLS, Stephen G., « Working late: Marie de France and the Value of Poetry », dans Michel Guggenheim (dir.), *Women in French Literature*, Saratoga, Anma Libri, 1988, p. 7-16.
- OLLIER, Marie-Louise, « Les lais de Marie de France ou le recueil comme forme », dans Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano et Paula D. Stewart (dir.), *La Nouvelle: genèse, codification et rayonnement d'un genre littéraire*, Montréal, Plato Academic Press, 1984, p. 64-79.
- PAUPERT, Anne, « Les femmes et la parole dans les *Lais* de Marie de France », dans Jean Dufournet (dir.), *Amour et merveille. Les « Lais » de Marie de France*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1995, p. 169-187.
- PICKENS, Rupert T., « La poétique de Marie de France d'après les prologues des *Lais* », *Les Lettres romanes*, XXXII/4, 1978, p. 367-384.
- RIQUER, Martin de, « La "aventure", el "lai" y el "conte" de Maria de Francia », *Filologia romanza*, 2, 1955, p. 1-19.
- ROSSI, Carla, *Marie de France et les érudits de Cantorbéry*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- SPITZER, Leo, « The prologue to the *Lais* of Marie de France and medieval poetics », *Modern Philology*, 41/2, 1943-1944, p. 96-102.
- STOCK, Brian, *The Implications of literacy: written language and models of interpretation in the eleventh and twelfth century*, Princeton, Princeton UP, 1983.
- WARREN, F.M., « Some features of style in early French narrative poetry (1150-70) – Concluded », *Modern Philology*, 4/4, 1907, p. 1-21.
- ZUMTHOR, Paul, *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

## CLÉMENT MAROT

### Édition de référence

- MAROT, Clément, *Adolescence clémentine*, éd. François Roudaut, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2<sup>e</sup> éd. 2018.

## Autres œuvres et éditions de Marot citées

*Œuvres poétiques complètes*, éd. Gérard Defaux, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1990-1933, 2 vol.

*Œuvres complètes*, éd. François Rigolot, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007-2009, 2 vol.

## Autres œuvres citées

*Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Edmond Faral [1924], Genève, Slatkine, 1982.

DU BELLAY, Joachim, *La Deffence, et illustration de la langue françoise* [1549], éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001.

ÉRASME, *De duplici copia verborum ac rerum* [éd. de 1538], éd. Betty I. Knott, dans *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterdami*, Amsterdam, North-Holland, t. I-6, 1988.

FABRI, Pierre, *Le Grand et vrai Art de pleine Rhetorique* [1521], éd. Alexandre Héron (1889), Genève, Slatkine, 1969.

FOUQUELIN, Antoine, *La Rhétorique française* [1555], dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, LGF, coll. « Classiques de poche », 2001, p. 315-428.

MAROT, Jean, *Les Deux Recueils*, éd. Gérard Defaux et Thierry Mantovani, Genève, Droz, 1999.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd et trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. V (*Livres VIII et IX*), 1978.

RONCARD, Pierre de, *Abbrégé de l'art poétique* [1565], dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, M. Didier, 1949, t. XIV.

## Études critiques

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, 73, 1984, p. 98-111.

–, « Pour l'agrégation. Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, 55, 1992, p. 38-42.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993.

–, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1998.

- BAUER, Franck, « Ballades clémentines : l'ordre du sens », *Cahiers Textuel*, 30, 2007, p. 137-152.
- BERLAN, Françoise « Épithète grammaticale et épithète rhétorique », *Cahiers de lexicologie*, 39, 1981, p. 5-23.
- BERTHON, Guillaume, et LE FLANCHEC, Vãn Dung, *Clément Marot. « L'Adolescence clémentine »*, Neuilly-sur-Seine, Atlante, rééd. 2018.
- BRITNELL, Jennifer, « “Clôre et rentrer” : the decline of the rondeau », *French Studies. A Quarterly Review*, 37/3, juillet 1983, p. 285-295.
- BUZON, Christine de, « Le dialogue poétique dans *L'Adolescence clémentine* », *Cahiers Textuel*, 16, 1997, p. 23-41.
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline, « *Un engin si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1985.
- CHOMARAT, Jacques, *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, 2 vol.
- COLOMBAT, Bernard, « L'adjectif. Perspectives historique et typologique. Présentation », *Histoire, épistémologie, langage*, 14/1, 1992, p. 5-23.
- COMBETTES, Bernard, MONSONEGO, Simone, « Un moment la constitution du système de l'hypothèse en français : la période XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle », *Verbum*, 6/3, 1983, p. 221-240.
- DESBOIS-IENTILE, Adeline, « L'éclat de l'épithète dans les temples des Grands Rhétoriciens », *Seizième siècle*, 12, 2016, p. 311-324.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin, 2<sup>e</sup> éd. 2010.
- GARNIER-MATHEZ, Isabelle, *L'Épithète et la connivence. Écriture concertée chez les Évangéliques français (1523-1534)*, Genève, Droz, 2005.
- HALÉVY, Olivier, « “Je rime en prose”. Style simple et veine comique dans *L'Adolescence clémentine* », *Cahiers Textuel*, 30, 2007, p. 23-45.
- HEGER, Henrik, « La ballade et le chant royal », dans Daniel Poirion (dir.), *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. 8, *La Littérature française au XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle*, t. 1, *Partie historique*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1988, p. 59-69.
- JODOGNE, Omer, « La ballade dialoguée dans la littérature française médiévale », dans *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges offerts à Robert Guiette*, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1961, p. 71-85.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1997.

- KOTLER, Éliane, « Des contrastes énonciatifs dans *L'Adolescence clémentine* », dans Christine Martineau-Géniéys (dir.), *Clément Marot et « L'Adolescence clémentine »*, Nice, Association des publications de la faculté des Lettres de Nice, 1997, p. 79-100.
- LARDON, Sabine, THOMINE, Marie-Claire, *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- MARNETTE, Sophie, « Je vous dis que l'autocitation c'est du discours rapporté », *Travaux linguistiques*, 52, 2006, p. 25-40.
- , « La signalisation du discours rapporté en français médiéval », *Langue française*, 149, 2006, p. 31-47.
- MCKINLEY, Mary, « Marot, Marguerite de Navarre et "L'Épître du Despourveu" », dans Gérard Defaux et Michel Simonin (dir.), *Clément Marot, « Prince des poètes français » 1496-1996*, Paris, Champion, 1997, p. 615-626.
- NEUHOFFER, Peter, *Das Adjektiv als Stilelement bei Clément Marot*, Wien/Stuttgart, Wilhelm Braumüller, 1963.
- PANTIN, Isabelle, « Clément Marot : une poétique en creux ? », dans Jean-Charles Monferran (dir.), *Le Génie de la langue française : autour de Marot et La Fontaine*, Fontenay-aux-Roses, ÉNS éditions, 1997, p. 17-34.
- POIRION, Daniel, *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, PUF, 1965.
- POUEY-MOUNOU, Anne-Pascale, « Des mots qui font sens : pour une poétique de l'épithète (La Porte et la Pléiade) », *Seizième siècle*, 12, 2016, p. 325-337.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 7<sup>e</sup> éd. 2018.
- ROQUES, Gilles, « *Papelard, paper lard, avoir mangé lard (et la chair toute crue)* », dans Eva Havu, Mervi Helkkula, Ulla Tuormarla (dir.), *Du côté des langues romanes. Mélanges en l'honneur de Juhani Härmä*, Helsinki, Mémoires de la Société néophilologique d'Helsinki, t. 72, 2009, p. 67-82.
- ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté en français*, Paris, Orphys, 2008.
- VIGNES, Jean « "Rentrez de bonne sorte" : le rentrement des rondeaux », dans Van Dung Le Flanchec et Claire Stolz (dir.), *Styles, genres, auteurs 6*, Paris, PUPS, 2006.
- ZINK, Michel, « Le lyrisme en rond. Esthétique et séduction des poèmes à forme fixe au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 32, 1980, p. 71-90.

PAUL SCARRON

Édition de référence

*Le Roman comique*, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985.

Études critiques

BARONI, Raphaël, « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique », *Littérature*, 127, 2002, p. 105-127.

—, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

BELLEMARE, Alex, *La Poétique du rire dans « Le Roman comique » de Scarron*, mémoire sous la dir. d'Antoine Soare, université de Montréal, 2012.

—, « Tissure et bigarrure dans *Le Roman comique* de Scarron », *@nalyse*, 9/1, 2014, p. 60-92.

BERTHOD, *La Ville de Paris en vers burlesques*, Paris, Vve G. Loyson et J.-B. Loyson, 1652.

DEJEAN, Joan, *Scarron's « Roman comique ». A Comedy of a the novel, a Novel of Comedy*, Bern, Peter Lang, 1977.

DE VOS, Wim, « Défaillances et de chevaux et crises narratives : motifs métanarratifs dans *Le Roman comique* », dans Jan Herman et Paul Pelckmans (dir.), *L'Épreuve du lecteur. Livres et lecture dans le roman d'Ancien Régime*, Louvain, Peeters, 1995, p. 89-99.

GAGNON, Ingrid, « Ruse et rusé dans *Le Roman comique* de Scarron », dans Elzbieta Grodek (dir.), *Écriture de la ruse*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 187-195.

GARAPON, Robert, « Les préparations dans *Le Roman comique* de Scarron », dans *Actes du colloque Renaissance-classicisme du Mans*, Paris, Nizet, 1975, p. 11-18.

GERVAIS, Bertrand, « Lecture de récits et compréhension de l'action », *Vox poetica*, dossier « Passion et narration », <http://www.vox-poetica.org/t/pas/bgervais.html>, mis en ligne le 10 novembre 2005.

HAUTCŒUR, Guiomar, « Scarron et l'héritage quichottesque : une lecture comparatiste du *Roman comique* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 63, 2011, p. 215-228.



- LANDRY, Jean-Pierre, « *Le Roman comique* ou le nécessaire inachèvement », dans Annie Rivara et Guy Lavorel (dir.), *L'Œuvre inachevée*, Lyon, CEDIC, 1998, p. 71-82.
- LEPLATRE, Olivier, « Un titre, à l'origine : *Le Roman comique* (Scarron) », dans Claude Lachet (dir.), *À plus d'un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, CEDIC, 2000, p. 101-109.
- POULET, Françoise, *L'Extravagance : enjeux critiques des représentations d'une notion dans le théâtre et le roman du XVII<sup>e</sup> siècle (1623-1666)*, thèse, dir. Dominique Moncond'huy et Michèle Rosellini, université de Poitiers, 2012.
- SERROY, Jean, *Roman et réalité : les histoires comiques au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minard, 1981.
- TOCANNE, Bernard, « Scarron et les interventions d'auteur dans *Le Roman comique* », dans Noémie Hepp, Robert Mauzi et Claude Pichois (dir.), *Mélanges de littérature française offerts à M. René Pintard*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 141-150.
- VERDIER, Gabrielle, « Les interventions du narrateur-auteur dans *Le Roman comique* », dans Jean Macary (dir.), *Colloque de la SATOR à Fordham*, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, « Biblio 17 », 1991, p. 89-99.

## MARIVAUX

### Édition de référence

- La Double Inconstance*, éd. Christophe Martin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996.
- La Dispute*, éd. Sylvie Dervaux-Bourdon, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2009.

### Autres œuvres et éditions de Marivaux citées

- Œuvres de jeunesse*, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- Théâtre complet*, éd. Henri Coulet et Michel Gilot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993-1994, 2 vol.
- Journaux*, éd. Marc Escola, Mark Leborgne et Jean-Christophe Abramovici, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010, 2 vol.

## Autres œuvres citées

COURTIN, Antoine de, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, Paris, Josse et Robustel, 1712.

D'ALEMBERT, Jean le Rond, *Éloge de Marivaux* [1785], repris dans Marivaux, *Théâtre complet*, éd. Bernard Dort, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Intégrale », 1964, p. 17-38.

PALISSOT, Charles de, *La Dunciade*, Londres, [s.n.], 1771.

VAUGELAS, Claude Favre de, *Remarques sur la langue française*, Paris, Louis Billaine, 1662.

## Études critiques

244

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, Paris, Larousse, 1995.

BARTHES, Roland, « Marivaux au TNP », dans *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Loup Rivière, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2002, p. 186-188.

BOISSIERAS, Fabienne, MARCHAND, Sophie, « *Le Jeu de l'amour et du hasard* », « *La Surprise de l'amour* », « *La Seconde Surprise de l'amour* », Neuilly-sur-Seine, Atlante, 2009.

BONH TE, Nicolas, *Marivaux ou les Machines de l'opéra.  tude de sociologie de la littérature*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1974.

BOUCHARD, Robert, « Alors, donc, mais... , "particules énonciatives et/ou connecteurs" ? Quelques considérations sur leur emploi et leur acquisition », *Syntaxe et sémantique*, 3/1, 2002, p. 63-73.

CAUSSE, Pierre, « Marivaux : exp rimer la naissance du sentiment », *Carnet de recherches du laboratoire junior « sentiment et modernité »*, « Sentiment et modernité, la naissance du sentiment à l'âge classique », <https://sentiment.hypotheses.org/112>, mis en ligne le 11 décembre 2014.

COL, Gilles, DANINO, Charlotte, RAULT, Julien, «  l ments de cartographie des emplois de *voilà* en vue d'une analyse instructionnelle », *Revue de sémantique et pragmatique*, 37, p. 37-59.

CORBLIN, Francis, « *Ceci et cela* comme formes à contenu indistinct », *Langue française*, 75, « La clarté française », 1987, p. 75-93.

COULET, Henri, GILOT, Michel, Notice   *La Dispute*, dans Marivaux, *Th tre complet*,  d. H. Coulet et M. Gilot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1994, p. 1065-1073.

- DEGUY, Michel, *La Machine matrimoniale ou Marivaux* (1981), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986.
- DELOFFRE, Frédéric, *Une préciosité nouvelle: Marivaux et le marivaudage* [1955], 2<sup>e</sup> éd. Paris, Armand Colin, 1971.
- GOFFMAN, Erwin, *Les Rites d'interactions* [1967], Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- GOLDZINK, Jean, Introduction à *La Dispute*, dans Marivaux, *L'Épreuve, La Dispute, Les Acteurs de bonne foi*, éd. J. Goldzink, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2017, p. 101-113.
- GRANIER, Jean-Maxence, « Faire référence à la parole de l'autre : quelques questions sur l'enchaînement "sur le mot" chez Marivaux », dans Jacqueline Authier-Revuz *et al.* (dir.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 217-231.
- HACHE, Sophie, « "Voici qui est plaisant" : l'emploi des présentatifs *voici* et *voilà* dans *Le Malade imaginaire* de Molière », dans Vân Dung Le Flanchec et Claire Stolz (dir.), *Styles, genres, auteurs 6*, Paris, PUPS, 2006, p. 73-89.
- JOUSSET, Philippe, « Le penser de la littérature, une lecture de *La Dispute* de Marivaux », *Littérature*, 136, 2004, p. 34-61.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Le Discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005.
- MANNO, Giuseppe, « La politesse et l'indirection : un essai de synthèse », *Langage et société*, 100, 2002/2, p. 5-47.
- MATUCCI, Mario, « Sentiment et sensibilité dans l'œuvre romanesque de Marivaux », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 25, 1973, p. 127-139.
- , « De la vanité à la coquetterie », dans Henri Coulet, Jean Ehrard et Françoise Rubelin (dir.), *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui*, Paris, Éditions du CNRS, 1991, p. 199-206.
- MOSER, Walter, « Le prince, le philosophe et la femme-statue : une lecture de *La Dispute* », *Études littéraires*, 24, 1991, p. 63-80.
- NARJOUX, Cécile, « "C'est cela que c'est, la tragédie" ou les présentatifs dans *Électre* de Giraudoux », *L'Information grammaticale*, 96, 2003, p. 43-53.
- PAILLET-GUTH, Anne-Marie, « Ironie et construction dialogale dans le théâtre de Marivaux », *Coulisses*, 34, octobre 2006, p. 169-186.

ROUSSET, Jean, « Marivaux ou la structure du double registre », dans *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires, de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962, p. 45-64.

SCHÉRER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France* [1950], Paris, Nizet, 2001.

SPERBER, Dan, WILSON, Deirdre, « Les ironies comme mention », *Poétique*, 36, 1978, p. 399-412.

WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, Bruxelles, De Boeck, 2007.

## HONORÉ DE BALZAC

### Édition de référence

246

*Le Cousin Pons*, éd. Gérard Gengembre, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993, mise à jour en 2015.

### Autres œuvres et éditions de Balzac citées

« Des artistes », *La Silhouette. Album lithographique*, 11 mars 1830, p. 89-92.

*La Comédie humaine*, éd. dirigée par Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol.

« Avant-propos » à *La Comédie humaine*, Paris, Furne, Dubochet et Cie, Hetzel, Paulin, [juillet 1842], rééd. dans *Écrits sur le roman. Anthologie*, éd. Stéphane Vachon, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Références », 2000, p. 275-306.

### Autres œuvres citées

BUFFON, Georges-Louis Leclerc, *Histoire naturelle des animaux* [1749-1804], dans *Œuvres*, éd. Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, éd. Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

### Études critiques

AMOSY, Ruth, « L'esthétique du grotesque dans *Le Cousin Pons* », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 135-145.

- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.
- BARBÉRIS, Pierre, *Le Monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973.
- , « Dialectique du prince et du marchand », dans Claude Duchet et Jacques Neefs (dir.), *Balzac. L'invention du roman*, Paris, Pierre Belfond, 1982, p. 181-211.
- BARDÈCHE, Maurice, *Balzac, romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du « Père Goriot »* [1940], Genève, Slatkine, 1967.
- BIERCE, Vincent, *Le Sentiment religieux dans « La Comédie humaine » de Balzac. Foi, ironie et ironisation*, thèse, dir. Éric Bordas, École normale supérieure de Lyon, 2017.
- , « La “bonne foi” contre le “système des incroyants” : le système des croyances dans *Le Cousin Pons* », dans Aude Déruelle (dir.), *Honoré de Balzac, « Le Cousin Pons »*, Rennes, PUR, à paraître.
- BORDAS, Éric, « Balzac, “grand romancier sans être grand écrivain” ? », dans Anne Herschberg-Pierrot (dir.), *Balzac et le style*, Paris, SEDES, 1998, p. 113-131.
- , *Les Chemins de la métaphore*, Paris, PUF, 2003.
- BORDERIE, Régine, « Le propre de l'homme : ses figurations animalières dans les portraits de *La Comédie humaine* », dans Aude Déruelle (dir.), *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, actes de la journée d'études tenue en juin 2009 à la Maison de Balzac dans le cadre du GIRB (<http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>).
- BOUVEROT, Danielle, « Comparaison et métaphore », *Le Français moderne*, 37, 1969, p. 132-147.
- CHARAUDEAU, Pascal, « Des catégories pour l'humour. Précisions, rectifications, compléments », dans María Dolores Vivero García (dir.), *Humour et crises sociales. Regards croisés France-Espagne*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 5-8.
- DÉRUELLE, Aude, « Préambule » à *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, actes de la journée d'études tenue en juin 2009 à la Maison de Balzac dans le cadre du GIRB (<http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>).
- DÉRUELLE, Aude (dir.), *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, actes de la journée d'études tenue en juin 2009 à la Maison de Balzac dans le cadre du GIRB (<http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>).
- DIAZ, José-Luis, « “Avoir de l'esprit” », *L'Année balzacienne*, 2005, p. 145-174.

- EBGUY, Jacques-David, *Le Héros balzacien. Balzac et la question de l'héroïsme*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2010.
- FAGUET, Émile, *Balzac*, Paris, Hachette, 1913.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine »*, Paris, Klincksieck, 1976.
- GAILLARD, Françoise, « La stratégie de l'araignée », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 179-187.
- GENETTE, Gérard, « La rhétorique restreinte », *Communications*, 16, 1970, p. 158-171, repris dans *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 21-40.
- GUICHARDET, Jeannine, « Un jeu de l'oie maléfique : l'espace parisien du *Père Goriot* », *L'Année balzacienne*, 1986, p. 169-189.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La Connotation*, Lyon, PUL, 1984.
- KLEIBER, Georges, « Pour une pragmatique de la métaphore : la métaphore, un acte de dénomination prédicative indirecte », dans G. Kleiber (dir.), *Recherches en pragma-sémantique*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 123-163.
- KUPFER, Ketty, *Les Juifs de Balzac*, Paris, NM7 éditions, 2001.
- LAZLO, Pierre, « Buffon et Balzac : variations d'un modèle descriptif », *Romantisme*, 58, « Figures et modèles », 1987, p. 67-80.
- LORANT, André, *Les Parents pauvres d'Honoré de Balzac*, Genève, Droz, 1967.
- LYON-CAEN, Boris, *Balzac et la comédie des signes. Essai sur une expérience de pensée*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006.
- MAZALEYRAT, Jean, MOLINIÉ, Georges, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989.
- MELZI D'ERIL, Francesca, « La revue *Romantisme* et le préjugé antisémite en France. Entre littérature et histoire », *Cahiers Jaurès*, 183-184, 2007/1, p. 117-130.
- MÉNARD, Maurice, *Balzac et le comique dans « La Comédie humaine »*, Paris, PUF, 1983.
- MILNER, Max, « La poésie du Mal chez Balzac », *L'Année balzacienne*, 1963, p. 321-335.
- MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 2011.

- MOZET, Nicole, « *La Cousine Bette*, roman du pouvoir féminin ? », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 3-46.
- MUSTIÈRE, Philippe, NÉE, Patrick, « De l'artiste et du pouvoir : l'Allemagne comme horizon mythique du romantisme dans *Le Cousin Pons* », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 47-60.
- PERRET, Maxime, *Balzac et le XVIII<sup>e</sup> siècle. Mémoire et création littéraire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.
- PIERROT, Arlette et Roger, « Notes sur Balzac et les Juifs », *Revue des études juives*, CXLVI/1-2, 1987, p. 85-99.
- POTTIER, Bernard, *Linguistique générale, théorie et description*, Paris, Klincksieck, 1974.
- PRANDI, Michele, *Grammaire philosophique des tropes, mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- ROSEN, Elisheva, « Le grotesque et l'esthétique du roman balzacien », dans Claude Duchet et Jacques Neefs (dir.), *Balzac. L'invention du roman*, Paris, Pierre Belfond, 1982, p. 139-157.
- , *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, « Redondance et discordances : métadiscours et auto-représentation dans *Les Parents pauvres* », dans Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode (dir.), *Balzac et les Parents pauvres* (« *Le Cousin Pons* », « *La Cousine Bette* »), Paris, SEDES, 1981, p. 147-164.
- VANONCINI, André, « La dialectique du beau et du faux dans *Le Cousin Pons* », *L'Année balzacienne*, 2011, p. 293-305.

## SIMONE DE BEAUVOIR

### Édition de référence

*Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008.

### Autres œuvres de Simone de Beauvoir citées

*Cahiers de jeunesse*, éd. Sylvie Lebon de Beauvoir, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2008.

*La Force de l'âge*, dans *Mémoires*, éd. dirigée par Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, t. I.

### Autre œuvres citées

*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, par une société de gens de lettres, Paris/Neuchâtel/Amsterdam, 1751-1780, 35 vol.

GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant* [1981], dans *Œuvres complètes*, éd. Bernhild Boie, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, t. II.

SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

–, *Qu'est-ce que la littérature?* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.

### Études critiques

DUCROT, Oswald *et al.*, *Les Mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

GOUX, Jean-Paul, « De l'allure », *Semen*, 16 « Rythme de la prose », dir. Éric Bordas, 2003.

« Les *Mémoires* de Simone de Beauvoir », émission de France Culture, *Les Chemins de la philosophie*, 18 mai 2018.

JEANNELLE, Jean-Louis, Introduction à Simone de Beauvoir, *Mémoires*, éd. dirigée par J.-L. Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, t. I.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, LGF, coll. « Les usuels de poche », 1992.

PHILIPPE, Gilles, PIAT, Julien (dir.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009.

SEGUIN, Jean-Pierre, *L'Invention de la phrase au XVIII<sup>e</sup> siècle. Contribution à l'histoire du sentiment linguistique français*, Louvain/Paris, Peeters/Société pour l'information grammaticale, 1993.

SERÇA, Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2012.



## RÉSUMÉS

MARIE DE FRANCE, LAIS

Anne PAUPERT (Université Paris Diderot)

« “E jeo l’ai trové en escrit” : de la voix à la lettre dans les *Lais* de Marie de France »

Cet article étudie la place respective de l’oralité et de l’écriture dans les *Lais* de Marie de France, en se fondant d’abord sur une étude précise, à la fois statistique et lexicale, du vocabulaire : *oïr*, *dire* et *cunter*, ainsi qu’*entendre* et *escouter*, d’une part ; et d’autre part, *escrit* et *escriture*, beaucoup moins représentés, mais néanmoins bien présents, dans des emplois très significatifs, en particulier lorsqu’ils se rapportent à l’activité d’écriture de Marie. Alors qu’elle ne se réfère qu’à des sources orales, comme on le montrera, et que la voix de l’auteure-narratrice s’inscrit dans un cadre de communication orale, Marie met aussi l’accent sur son travail d’écriture, dans le prologue général du recueil des *Lais* et parfois aussi dans les brefs prologues et épilogues qui encadrent chaque lai (notamment dans le vers 6 du lai du *Chèvrefeuille*, « E jeo l’ai trové en escrit »). Elle donne également à voir dans ses récits diverses représentations de l’écriture : on s’intéressera successivement aux livres, aux lettres et aux inscriptions gravées sur des objets à forte valeur symbolique. Si l’écriture des lais s’inscrit dans le prolongement de la voix et se donne à entendre comme une voix, la place de l’écrit y est aussi très fortement marquée, par une écrivaine consciente de sa singularité.

Yannick MOSSET (Université Bordeaux Montaigne – CLARE)

« La versification des *Lais* de Marie de France »

Marie de France a la réputation de ne se soucier que peu de style. L’étude de la versification des *Lais* montre en effet qu’elle ne cherche

pas l'éclat de la rime : peu de rimes riches, presque aucun jeu de rime, les mots à la rime sont souvent topiques. Marie privilégie ainsi la menée du récit à la virtuosité formelle. L'étude du rythme révèle, quant à elle, le choix d'une esthétique traditionnelle de la régularité : peu de rejets ou de couplets brisés, le rythme 4/4 est privilégié, parfois au profit de l'écriture formulaire. Cet aspect traditionnel de la versification semble devoir cependant moins être analysé comme une indifférence à la forme que comme un choix délibéré qui n'est pas sans effets esthétiques.

#### CLÉMENT MAROT, *L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE*

252

Agnès REES (Université Toulouse-Jean-Jaurès, PLH/ELH)

« Les épithètes métatextuelles dans *L'Adolescence clémentine* »

Si les poètes et les théoriciens du xvi<sup>e</sup> siècle commencent, dès avant la Pléiade, à s'intéresser aux vertus ornementales mais aussi significantes de l'épithète en poésie, l'emploi assez massif des épithètes métapoétiques chez Marot nous invite à étudier plus spécifiquement la manière dont ces adjectifs contribuent à caractériser et à définir la poétique de l'auteur, en l'absence de prise de position théorique explicite sur cette question. Après une mise au point générale sur les définitions de l'épithète dans les traditions rhétorique et grammaticale, des textes antiques aux contemporains de Marot, nous proposons d'étudier les épithètes métatextuelles du recueil en fonction de leur fréquence d'emploi et de leur valeur sémantique (évaluative, axiologique et affective, classifiante). Enfin, l'étude des épithètes métatextuelles en contexte, dans leurs différentes configurations poétiques et stylistiques, entend montrer comment elles contribuent à définir la poétique du recueil, soulignant l'attachement du poète au style « simple » tout en suggérant d'autres voies possibles de la poésie marotique.

Jérémy BICHÔE (Université Sorbonne Nouvelle)

« Voix singulières, voix collectives : pratiques du discours rapporté dans les formes poétiques à refrain de *L'Adolescence clémentine* »

Cet article se propose d'étudier les différents usages du discours rapporté dans les formes fixes à refrain de *L'Adolescence clémentine*. Si le phénomène grammatical n'est pas propre aux deux sections de rondeaux et de ballades, il permet toutefois de mesurer l'originalité avec laquelle Marot s'empare de ces formes poétiques profondément liées à l'idée de répétition. Le discours rapporté crée des interactions variées entre voix singulières et collectives grâce auxquelles s'élabore le sens des poèmes. Alors même qu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle, ballades et rondeaux semblent disparaître au profit de formes plus souples comme l'épigramme, l'étude des différents phénomènes d'hétérogénéité énonciative qui parcourent ces deux sections montre combien Marot renouvelle la pratique de ces formes à contraintes.

PAUL SCARRON, *LE ROMAN COMIQUE*

Élodie BÉNARD (Sorbonne Université)

« “Le lecteur discret est, possible, en peine de savoir” : la mise en intrigue dans *Le Roman comique* »

La critique a longtemps considéré le romanesque dans *Le Roman comique* comme une anomalie, aggravant le caractère composite de l'œuvre, et dont la présence, çà et là, n'avait d'autres fonctions que de remplissage et d'appât pour attirer le public mondain. Depuis, de nombreuses analyses se sont attachées à montrer la fécondité d'une œuvre, où la démystification burlesque des procédés romanesques n'interdit pas le romanesque. De fait, l'intrigue principale du *Roman comique*, relative à l'identité et aux amours du Destin, génère de la curiosité et du suspense. Néanmoins, tout en accomplissant le travail de mise en intrigue, visant à produire ces deux effets, Scarron s'en joue, en introduisant une « instance narratrice extravagante », selon la formule de Françoise Poulet. Il s'agit d'envisager ce que la dualité du *Roman comique* – l'attrait du romanesque et la subversion de ses codes – fait à

la curiosité et au suspense. Nous montrerons notamment que la remise en question de la mise en intrigue n'aboutit pas à une disparition de l'effet d'attente, mais que celui-ci est suscité autant par l'action narrée que par la narration ; la narration elle-même faisant l'objet d'une mise en intrigue.

**MARIVAUX, LA DOUBLE INCONSTANCE ET LA DISPUTE**

Alice DUMAS (Université Jean Moulin, Lyon III)

« La représentation d'une langue naturelle dans *La Double Inconstance* et *La Dispute* »

254

Marivaux, en choisissant des personnages déplacés, Silvia et Arlequin à la cour dans *La Double Inconstance* ou Azor et Églé élevés hors du monde dans *La Dispute*, a travaillé à la représentation d'une langue hors des usages habituels, insoumise à la norme conversationnelle, en un mot, une langue qui se permet, semble-t-il, le naturel ; un terme important s'il en est, pour cet auteur qui le revendique dans nombre de ses écrits théoriques. Cet article a donc pour objectif à travers l'observation de phénomènes stylistiques précis (à savoir la rhétorique du pragmatisme et le débordement linguistique dans *La Double Inconstance*, l'immédiateté du langage et la détermination dans *La Dispute*) de questionner cette possible représentation d'une langue naturelle.

Julien RAULT (Université de Poitiers)

« De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans *La Dispute* »

Expérience de langage, mettant les personnages aux prises avec le mythe de la transparence et de la coïncidence du mot à la chose, *La Dispute* témoigne de l'émergence d'une réflexivité éristique qui travaille l'écart à tous les niveaux et œuvre, inexorablement, à la distanciation.

Virginie YVERNAULT (Université de Picardie Jules Verne)

« Marivaux et les illusions de la raison : les présentatifs et la dramaturgie de l'apprentissage dans *La Dispute* et *La Double Inconstance* »

Cet article se propose d'analyser l'usage des présentatifs dans *La Dispute* et *La Double Inconstance* comme mise en évidence stylistique de la question de l'apprentissage, au cœur de la dramaturgie marivaudienne et de la réflexion philosophique et morale qui l'accompagne. Dans *La Double Inconstance* et surtout dans *La Dispute*, les phrases à présentatifs apparaissent bien souvent comme des instruments de manipulation, soit que le locuteur souhaite donner à son raisonnement une cohérence apparente, soit que le dramaturge veuille faire entendre sa voix et s'adresser, par le jeu de la double énonciation, aux spectateurs. La récurrence de ces structures à présentatifs engage donc un questionnement qui se situe sur un plan énonciatif, pragmatique et rhétorique et mène à l'étude des rapports complexes et parfois cruels entre le cœur et la raison, le savoir et l'ignorance, dans des pièces où de jeunes amoureux se découvrent en même temps qu'ils découvrent un monde radicalement étranger qu'ils apprennent à nommer et à habiter.

HONORÉ DE BALZAC, *LE COUSIN PONS*

Laélia VÉRON (Université d'Orléans)

« Les images dans *Le Cousin Pons* de Balzac, du drame humain à la comédie animale »

Les images de Balzac ont longtemps été considérées comme l'une des manifestations de son absence de style. Souvent incongrues, caractérisées par un fort écart sémantique entre comparé et comparant, elles ont été jugées outrées, excessives, et mêmes grossières. Cet article entend, dans la perspective tracée par Lucienne Frappier-Mazur, analyser ces images non plus comme des marques de maladresse, mais comme les manifestations de l'expressivité romanesque balzacienne. Le réseau métaphorique était particulièrement dense dans *Le Cousin Pons*, nous concentrerons notre étude sur les images animales. Ces images peuvent être lues comme un système de caractérisation du personnel romanesque (I), mais l'ironie, très présente dans l'œuvre, bloque toute interprétation univoque (II) : les

images, constamment changeantes et transformées, contribuent à une esthétique grotesque qui interroge la poétique même du roman, bien loin des normes traditionnelles du roman-feuilleton (III).

Alice DE GEORGES (Université Côte d'Azur, CTCL)

« Classifications naturalistes et analogies grotesques dans *Le Cousin Pons* de Balzac »

La classification des espèces telle que la conçoit le naturaliste Buffon offre une grille de lecture efficace du monde sur laquelle se fonde *La Comédie humaine* de Balzac. Elle se fait donc opérateur de lisibilité et structure le roman du *Cousin Pons* selon un modèle naturaliste. Si ce procédé élucide le dénominateur commun des différentes strates de la société parisienne sous la monarchie de Juillet, pourtant, Balzac se joue du sérieux même de ces classifications en les exhibant de façon outrancière pour créer des effets comiques. Il semble alors remettre en question le caractère systématique de la classification naturaliste en désignant clairement ses limites.

256

SIMONE DE BEAUVOIR, *MÉMOIRES D'UNE JEUNE FILLE RANGÉE*

Isabelle SERÇA (Université Toulouse Jean Jaurès, PLH/ELH)

« À petits pas rapides : Beauvoir ou une ponctuation *staccato* »

La ponctuation des *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir dessine une phrase proprement rhétorique, peu avare de renversements et autres figures de construction. Cependant, par la place qui est faite à l'humour et à l'empathie, cette écriture néo-classique ne délivre pas un récit de soi froid ou impersonnel, contrairement à l'imagerie qu'en a donnée la critique. Cette phrase courte et tendue vers sa chute est à l'image de la voix de Beauvoir, rapide et emportée, qui tranche comme un couperet dans ses réponses incisives. C'est ainsi que doit se jouer la prose de Beauvoir, martelée par les points-virgules et les deux-points : *staccato*, sur un tempo *allegro*.

## TABLE DES MATIÈRES

MARIE DE FRANCE

### *LAIS*

« E jeo l'ai trové en escrit » : De la voix à la lettre dans les <i>Lais</i> de Marie de France Anne Paupert .....	9
La versification des <i>Lais</i> de Marie de France Yannick Mosset .....	35

CLÉMENT MAROT

### *L'ADOLESCENCE CLÉMENTINE*

Les épithètes métatextuelles dans <i>L'Adolescence clémentine</i> Agnès Rees .....	61
Voix singulières, voix collectives : Pratiques du discours rapporté dans les formes poétiques à refrain de <i>L'Adolescence clémentine</i> Jérémie Bichüe .....	79

PAUL SCARRON

### *LE ROMAN COMIQUE*

« Le lecteur discret est, possible, en peine de savoir » : La mise en intrigue dans <i>Le Roman comique</i> Élodie Bénard .....	99
---	----

MARIVAUX

### *LA DOUBLE INCONSTANCE & LA DISPUTE*

La représentation d'une langue naturelle dans <i>La Double inconstance</i> et <i>La Dispute</i> Alice Dumas .....	117
---	-----

De la transparence à l'émergence de la réflexivité éristique dans *La Dispute*  
Julien Rault .....135

Marivaux ou les illusions de la raison : Les présentatifs et la dramaturgie  
de l'apprentissage dans *La Dispute* et *La Double Inconstance*  
Virginie Yvernault .....147

HONORÉ DE BALZAC  
*LE COUSIN PONS*

Les images dans *Le Cousin Pons* de Balzac, du drame humain à la comédie  
animale  
Laélia Véron.....167

258

Classifications naturalistes et analogies grotesques dans *Le Cousin Pons*  
de Balzac  
Alice De Georges.....189

SIMONE DE BEAUVOIR  
*MÉMOIRES D'UNE JEUNE FILLE RANGÉE*

À petits pas rapides : Beauvoir ou une ponctuation *staccato*  
Isabelle Serça.....215

Bibliographie .....235

Résumés.....251