



**HAL**  
open science

“ Le Cousin Pons : ‘une histoire complète du XIXe siècle’ ”

Eleonore Reverzy

► **To cite this version:**

Eleonore Reverzy. “ Le Cousin Pons : ‘une histoire complète du XIXe siècle’ ”. Relire Le Cousin Pons de Balzac, Pierre Glaudes; Eléonore Reverzy, 2018, Paris, France. p. 139-156. hal-03874602

**HAL Id: hal-03874602**

**<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03874602>**

Submitted on 18 Dec 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# LE COUSIN PONS, « UNE HISTOIRE COMPLÈTE DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE AU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE »

« la fiction [...] joue sur une stratification de sens, elle raconte une chose pour en dire une autre, elle se trace dans un langage dont elle tire, indéfiniment, des effets de sens qui ne peuvent être ni circonscrits ni contrôlés. [...] Elle est 'métaphorique'. »  
(Michel de Certeau<sup>1</sup>)

Tout lecteur de Balzac connaît le fameux spencer noisette qui pose Pons, à l'orée du récit, en « homme-Empire » (55). Le récit ne va cesser de dire et de redire au lecteur que Pons n'est plus de ce monde, au point de produire, sur les passants, un effet de déréalisation que le narrateur introduit par la métaphore du théâtre et la référence à l'acteur Hyacinthe. Ce dernier, accessoirisant lui-même ses rôles, avait coutume, apprend le lecteur, de conserver ses tenues démodées. Pons, « comédien sans le savoir », ne choisit pas de garder guêtres, spencer et triple gilet : c'est en partie la nécessité, en partie la nostalgie et peut-être l'impossibilité d'accompagner son temps qu'indexe sa manie conservatrice. Faudrait-il dès lors voir en Pons un acteur de lui-même ? Un Pons de la monarchie de Juillet continuant à jouer le Pons de l'Empire<sup>2</sup>, par incapacité à sortir de cette période heureuse (où Prix de Rome, découverte des antiquités et soupers fins faisaient de lui un homme presque comblé, ayant trouvé toutes les compensations à son absence de séduction) ? Ou une façon pour Balzac de lancer le motif théâtral qui contribue à la structuration narrative<sup>3</sup> ?

On verrait volontiers un autre élément proleptique dans l'usage de la seconde métaphore que Balzac applique à son personnage : « Tout concordait si bien à ce spencer que vous n'eussiez pas hésité à nommer ce passant un homme-Empire, comme on dit un meuble-Empire » (54-55<sup>4</sup>). Le lecteur, impliqué dans le commentaire du narrateur, se trouve lui aussi dans la position du public, évaluant cette fois, non le costume d'un acteur mais un meuble et sa conformité à un style, puisque Pons décline tous les traits de l'habillement sous l'Empire (l'habit, le port (du chapeau), l'accessoire (la bague à diamant, les guêtres, la cravate bouffante). La métaphore mobilière, qui déréalise aussi le pauvre cousin, inscrit plus nettement encore la référence à la période impériale, omniprésente dans les premiers chapitres du roman : « glorieux débris de l'Empire » (53), Pons est une chose, figée dans une époque au point d'en avoir entièrement pris l'apparence. Sorte de pendant drolatique du colonel Chabert – vêtu, lui, d'un carrick qui suscite l'hilarité des clercs à l'ouverture du récit de 1835<sup>5</sup> –, Pons est un survivant, non un revenant sorti d'entre les morts, mais un inadapté : un homme qui n'est plus de son temps. Chabert et Pons connaîtront d'ailleurs un sort à bien des titres comparable, même si, nous y reviendrons, la lecture de l'Empire se modifie d'un récit à l'autre.

Le lecteur comprend vite en tout cas que la mode adoptée par le personnage – et donc contrariée dans son essence même qui suppose le changement – sert d'abord d'index historique entrant en réseau avec d'autres index. L'auteur du *Traité de la vie élégante* et collaborateur de *La Mode* dès la fin des années 1820 voit dans le vêtement bien autre chose que le signe d'une élégance, d'une distinction ou au contraire de la soumission à un diktat : l'indice d'une classe, d'un milieu et surtout

---

1 Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2002 [1986], p. 56.  
2 Il faut à ce propos signaler une des origines possibles du patronyme du personnage : un Pons de l'Hérault accompagna Napoléon à l'île d'Elbe.  
3 Voir, sur la question des modèles herméneutiques, Boris Lyon-Caen : *Balzac et la comédie des signes. Essai sur une expérience de pensée*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, coll. « la philosophie hors de soi », 2006, p. 31-37.  
4 Voir également la référence aux « meubles grêles de Jacob » (p. 57) qu'évoque l'ensemble de la mise de Pons.  
5 La première phrase du roman est : « 'Allons ! Encore notre vieux carrick !' » qui réduit Chabert à sa houppe (Le Colonel Chabert, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. III, p. 311).

la marque de la détention d'un pouvoir<sup>6</sup>. La mode est sans nul doute du temps concrété ; elle est aussi le signe visible de la puissance. Dès lors, ne pas être à la mode signifie qu'on n'est rien dans la société de son temps. Pons qui a arrêté le Directoire et l'Empire en en demeurant la vivante image, ne *représente* rien dans la société de Juillet. C'est ce rapport du personnage au temps que notre étude cherchera d'abord à définir : Pons est un homme en retard et donc sans pouvoir<sup>7</sup>. Cependant, un certain nombre de caractérisations (son parcours et en particulier le développement de sa collection) indexent un relatif accord avec son époque, voire et paradoxalement, font de lui, dans sa passion de collectionneur et les choix qu'elle lui inspire, un homme en avance sur son temps ; d'autres personnages datés sont, eux, porteurs d'un avenir (le docteur Poulain). On se tromperait donc en affirmant que cet « homme-Empire » n'est pas du tout un homme de Juillet, contrairement à ceux qui causeront sa mort (de la portière à la Présidente Camusot en passant par leurs sbires), Balzac s'attachant à brouiller la sémiologie qu'il paraît mettre en place au début du roman<sup>8</sup>.

## UN « HOMME-EMPIRE »

Car ce n'est pas seulement l'habit qui pointe la période, mais également les mœurs et habitudes du personnage qui, de surcroît resté célibataire, ne s'est pas prolongé par une descendance : néant social, Pons n'a pas trouvé les moyens de sortir de son immobilité. Cette dimension allégorique du personnage, qu'on rencontre parallèlement dans *La Cousine Bette* où les Hulot, leur mobilier Empire défraîchi et les mœurs libertines du général font signe vers une gloire qui n'est plus, tend à souligner l'inadaptation de Pons à son temps. Avec *Les Parents pauvres* Balzac a bien entrepris de représenter des survivants, dont la passion (l'érotomanie de Hulot, la gourmandise et la manie du collectionneur chez Pons) cause la perte – lorsqu'elle trouvait une satisfaction aisée sous l'Empire et la Restauration. C'est la monarchie de Juillet qui, chez ces hommes vieillissés, accompagne la surchauffe du désir et détermine les accidents finals. Les hommes-Empire ne peuvent survivre à l'époque brillante de leur jeunesse – ou, quand ils survivent, c'est pour finir, comme Hector Hulot, dans les bras d'une Agathe Piquetard, au nom savoureux<sup>9</sup>. Cependant l'un a conquis l'Europe tandis que l'autre n'a pas été plus loin que Rome et est un homme du boulevard, un Parisien qui, pour avoir vécu sous l'Empire, n'en a que les insignes vestimentaires – et ni les galons ni les cicatrices. Là est aussi la grande différence entre Pons et Chabert.

S'enracinent également dans la période impériale les passions nées dans la facilité des conquêtes pour le militaire, dans le succès au concours et le Prix de Rome pour le musicien. La grandeur de l'Empire est ainsi chez Balzac constamment contrecarrée ou minée par les avancées démocratiques du régime napoléonien : on sait la critique des lycées aussi bien dans *Le Lys dans la vallée* (dans la bouche d'Henriette de Mortsauf<sup>10</sup>) que dans *La Vieille fille* (autour du cas d'Athanase Granson<sup>11</sup>) ; c'est au « Concours » que s'en prend, dans *Le Cousin Pons*, le narrateur, soulignant l'opposition

6 Balzac dans son *Traité de la vie élégante* consigne, en 1830 : « En l'an de grâce 1804, comme en l'an MCXX, il a été reconnu qu'il est infiniment agréable, pour un homme ou une femme, de se dire en regardant ses concitoyens : « Je suis au-dessus d'eux ; je les éclabousse, je les protège, je les gouverne, et chacun voit clairement que je les gouverne, les protège et les éclabousse ; car un homme qui éclabousse, protège ou gouverne les autres, parle, mange, marche, boit, dort, tousse, s'habille, s'amuse autrement

que les gens éclaboussés, protégés et gouvernés. »/ Et la VIE ÉLÉGANTE a surgi !... / Et elle s'est élancée, toute brillante, toute neuve, toute vieille, toute jeune, toute fière, toute pimpante, toute approuvée, corrigée, augmentée et ressuscitée par ce monologue merveilleusement moral, religieux, monarchique, littéraire, constitutionnel, égoïste : « J'éclabousse, je protège, je... », etc. » (Balzac, *Traité de la vie élégante*, *La Comédie humaine*, éd. citée, t. XII, p. 219).

7 Voir l'emploi du terme de « démonétisation » p. 80.

8 Analysant la « logique déductive » que met en place le discours d'escorte à propos du jupon de Mme Vauquer, Florence Terrasse-Riou montre ainsi que « l'insistance sur la notion d'indice est pour le moins fondée à la légère, et que la force démonstrative ne repose finalement que sur un jeu d'implications réciproques » (*Balzac : le roman de la communication*, Paris, SEDES/HER, 2000, p. 31). De même est-on tenté de voir dans le spencer noisette et les accessoires de mode qui l'accompagnent la série de détails qui orientent le lecteur en partie sur la piste d'un leurre, du moins sur une piste qu'il ne convient pas de suivre uniquement.

9 Voir le second dénouement de *La Cousine Bette*.

10 « Vous avez sucé dans vos lycées le lait de la Révolution, et vos idées politiques peuvent s'en ressentir, mais en avançant dans la vie, vous apprendrez combien les principes de liberté mal définis sont impuissants à créer le bonheur des peuples », déclare Henriette de Mortsauf à Félix de Vandenesse (*Le Lys dans la vallée*, *La Comédie humaine*, éd. citée, t. IX, p. 1043).

entre le génie, c'est-à-dire le talent inné (*ingenium*) et la production d'artistes « par ce procédé mécanique » qu'est l'élection au mérite (59). L'ingérence de l'État dans l'éducation de la jeunesse comme dans la qualification des artistes n'aboutit qu'à des échecs patents : le jeune Athanase, dans *La Vieille fille*, ne semble y gagner que de mauvaises habitudes ; quant au cousin : « [e]nvoyé à Rome, pour devenir un grand musicien, Sylvain Pons en avait rapporté le goût des antiquités et des belles choses d'art. [...] Cet enfant d'Euterpe revint donc à Paris, vers 1810, collectionneur féroce, chargé de tableaux, de statuettes, de cadres, de sculptures en ivoire, en bois, d'émaux, porcelaines, etc. qui, pendant son séjour académique à Rome, avaient absorbé la plus grande partie de l'héritage paternel, autant par les frais de transport que par les frais d'acquisition. » (59) La dépense somptuaire remplace un apprentissage artistique dont on comprend qu'aux yeux de Balzac, il ne peut s'accomplir que sous l'égide d'un maître, jamais mentionné dans le cas du musicien, et suivant une relation qu'il a maintes fois représentée dans ses récits de l'artiste, notamment dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*.

Pons, personnage placé sous le signe de l'anachronisme et de l'inadaptation, est donc chargé d'incarner les valeurs impériales du côté civil, aussi bien dans son *ethos* que dans son parcours. Le spencer noisette qui signait l'élégant de 1806 est, comme le jupon de madame Vauquer dans *Le Père Goriot*<sup>12</sup>, l'indice sur-visible disposé par Balzac à l'attention de son lecteur. Mais cet « homme-Empire » l'est aussi en ce qu'il est le produit de la méritocratie initiée par Napoléon 1<sup>er</sup>. *Le Cousin Pons*, d'abord intitulé « Les deux musiciens », ne sera donc pas l'histoire de deux artistes : dès le troisième chapitre, le lecteur a compris que Pons ne faisait pas partie de la liste des « gens [...] poussés en pleine terre sous les rayons de ce soleil invisible, nommé la Vocation » (59). Il s'agira en effet pour Sylvain Pons de gérer une carrière, d'abord de compositeur de romances puis de compositeur pour le théâtre avant de terminer chef d'orchestre, « bâton de maréchal des compositeurs inconnus » (73). Et, parallèlement, de satisfaire son estomac car c'est bien d'abord de « ses romances » dont il offre un exemplaire à ses hôtes ou de loges de théâtre qu'il paie « ses amphitryons » (63). Entrent en réseau une pratique institutionnelle (le Concours), le succès qui l'accompagne, la gastrolâtrie contente de Pons et la période qui précède Juillet – comme si Empire et Restauration formaient non un bloc homogène mais du moins un ensemble politique où un pique-assiette pouvait trouver son bonheur. À ceci près cependant que « la funeste habitude de bien dîner » (64) est gagnée entre 1810 et 1816, au moment où l'empire napoléonien atteint son extension maximale et semble à son sommet avec le remariage de l'empereur (en 1810) avant de connaître, dans les années qui suivent, les campagnes désastreuses de la sixième coalition. Sa gastrolâtrie ne connaît ensuite, sous la Restauration, qu'un « automne pluvieux » où Pons « se maintint gratuitement à table » mais « en s'acquittant d'une multitude de commissions, en remplaçant les portiers et les domestiques dans mainte et mainte occasion. » (65)

Cette façon de raconter l'histoire à travers le rapport à la Table confirme que Balzac historicise aussi bien l'apparence du cousin que les mœurs d'une société et les passions qu'elle détermine : parce que sous l'Empire, « beaucoup de maisons imitaient les splendeurs des rois, des reines, des princes dont regorgeait Paris », parce qu'[o]n jouait beaucoup alors à la royauté », on menait grand train, « se procurant des primeurs, débouchant les meilleurs vins, soignant le dessert, le café » (64) pour accueillir un lauréat du prix de Rome comme Pons. Là où l'Empire favorise une forme d'excès par imitation des fastes d'Ancien Régime, la Restauration maintient un certain pied sans pour autant – et presque paradoxalement – retrouver les grandeurs de la royauté, avant que le régime de Juillet ne mette un terme définitif à semblables habitudes dispendieuses : le règne de la

11 Le chevalier de Valois critique, auprès de Rose Cormon, « ces détestables lycées impériaux » dont « les mœurs » sont « horribles » (*La Vieille fille*, éd. citée, t. IV, p. 877-878). Il est vrai qu'il cherche alors à ruiner tous les espoirs de succès du jeune homme auprès de la vieille fille.

12 « Son jupon de laine tricotée, qui dépasse sa première jupe faite avec une vieille robe, et dont la ouate s'échappe par les fentes de l'étoffe lézardée, résume le salon, la salle à manger, le jardinet, annonce la cuisine et fait pressentir les pensionnaires. » (*Le Père Goriot*, éd. citée, t. III, p. 55).

bourgeoisie d'argent n'est pas favorable à l'estomac, elle ignore la grandeur et le faste que suppose la Table.

### DES INDICES D'HISTORICITÉ

Il n'est ainsi d'abord pas autrement question des changements politiques que pour leurs résonances sur la Table : toutes les dates, fort nombreuses dans la première partie du roman, n'accrochent que du social (modes vestimentaires, modes de vie, trouvailles du collectionneur...) et l'événement est toujours traité à distance, comme en sourdine, voire sur le mode ironique<sup>13</sup> ou lourdement sarcastique. « Historien des mœurs modernes mises en action<sup>14</sup> », Balzac semble avoir décidé dans *Le Cousin Pons* de passer sous silence tout changement de régime, révolution, batailles, c'est-à-dire tout ce qui serait la grande histoire pour ne retenir que des indices d'historicité. Et la multiplication des dates est d'autant plus frappante qu'elles ne coïncident pas, bien souvent, avec des événements majeurs : ainsi les intervalles, tels 1810-1816 (64) (et non, comme attendu, 1810-1815), « de 1810 à 1814 » (60) (découpage beaucoup plus net), « de 1811 à 1816 » (61) ou « de 1836 à 1843 » (65), moment où Pons est peu invité ; ainsi l'inscription de dates comme 1809 (année où l'on porte « une énorme cravate en mousseline blanche », 56), 1824 et 1831, deux étapes dans l'orbe décroissant de la carrière musicale du musicien (60), 1834 (lorsque Gaudissard a l'idée de « réaliser un opéra pour le peuple » (74), et au moment où les Marville sont encore « gênés », 80), ou 1834 et 1835, années où se rencontrent et se lient Pons et Schmucke (68, 69)... Certes ces dates prennent sens dans le récit et au vu de la carrière des personnages mais elles sont si insistantes que le lecteur est tenté d'y voir des signaux à déchiffrer. Pourquoi dater aussi précisément ce qui relève de la sphère du privé – sinon parce que ce privé dissimule du public ?

Le spencer noisette en 1806 pourrait ainsi renvoyer à une des années fastes de l'Empire. En 1806, le calendrier républicain est abandonné, les troupes napoléoniennes remportent la victoire d'Iéna, c'est la fin du Saint Empire germanique ; 1809 voit de nouvelles victoires napoléoniennes (Eckmühl, Wagram), l'annexion des États pontificaux (et l'arrestation de Pie VII), la paix de Vienne et le divorce de Napoléon d'avec Joséphine ; 1834 est une année particulièrement troublée : à la révolte des canuts en avril succède le massacre de la rue Transnonain ; aux élections de juin, l'opposition remporte 150 sièges ; c'est la valse des ministères<sup>15</sup> (deux se succèdent en novembre dont l'un ne dure que trois jours...). L'an 1835 est marqué par l'attentat de Fieschi contre le roi, suivi de lois d'exception en particulier contre la presse. Ainsi, derrière chacune de ces dates inscrites à titre privé, le lecteur peut accrocher des faits qui viennent doubler l'histoire racontée, les aventures de Pons et de son entourage constituant le tissu visible dont ces événements sont *la doublure et l'envers*. Ce serait l'histoire du premier XIX<sup>e</sup> siècle que Balzac écrirait en creux. Pons serait ainsi un personnage outil ou plutôt un écran qui servirait la visée balzacienne<sup>16</sup>.

Le plus significatif est sans doute la référence à la « révolution de juillet » toujours mentionnée par rapport à la carrière de tel ou tel personnage. 1830 est pour la première fois évoqué à propos de « l'adoration » des bourgeois « devant les résultats », c'est-à-dire ce qu'ils « avaient conquis depuis 1830 : des fortunes ou des positions éminentes » (65-66). Ce sont ces dernières sur lesquelles le récit revient régulièrement : le ministre Popinot, « ce héros bourgeois de la révolution de Juillet » (73), cet Anselme Popinot « que la révolution de Juillet avait lancé [...] au cœur de la politique la

13 Le chapitre IV s'ouvre ainsi : « Les plus beaux hommes de la France échangeaient en ce temps-là des coups de sabre avec les plus beaux hommes de la coalition ; la laideur de Pons s'appela donc *originalité*, d'après la grande loi promulguée par Molière dans le fameux couplet d'Éliante » (p. 63-64).

14 Préface de la première édition d'*Une fille d'Ève*, éd. citée, t. II, p. 262.

15 C'est, dans le cadre d'un propos général que la durée des ministères est traitée par le narrateur : « La ressemblance est assez grande entre le solitaire et l'égoïste pour que les médisants paraissent avoir raison contre l'homme de cœur, surtout à Paris, où personne dans le monde n'observe, où tout est rapide comme le flot, où tout passe comme un ministère ! » (p. 66)

16 Et on songe alors à ce qu'écrit Boris Tomachevski : « Le héros n'est guère nécessaire à la fable. La fable comme système de motifs peut entièrement se passer du héros et de ses traits caractéristiques. Le héros résulte de la transformation du matériau en sujet et représente d'une part un moyen d'enchaînement des motifs et d'autre part une motivation personifiée du lien entre les motifs. » (Boris Tomachevski, « Thématique », *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil, coll. « Tel quel », 1965, p. 296).

plus dynastique » (77), donne à Gaudissard le privilège du théâtre de l'Opéra-Comique, et à Pons et Schmucke un métier qui accompagne pour eux l'entrée dans l'anonymat :

Pons et Schmucke s'éclipsèrent dans la gloire, comme certaines personnes se noient dans leur baignoire. À Paris, surtout depuis 1830, personne n'arrive sans pousser, *quibuscumque viis*, et très fort, une masse effrayante de concurrents ; il faut alors beaucoup trop de force dans les reins, et les deux amis avaient cette gravelle au cœur, qui gêne tous les mouvements ambitieux. (74)

Si 1830 accélère la carrière des Camusot<sup>17</sup> et autres Popinot, c'est le moment où Pons et son ami, pour trouver des revenus réguliers et modiques, entrent dans l'obscurité définitive. À la courbe ascensionnelle de la bourgeoisie s'oppose l'éclipse des deux musiciens, tous deux épris de la beauté. Le récit est clair sur ce point encore quant à l'anachronisme de ces deux personnages : ils échappent à l'ambition et à la concurrence déchaînées par les trois Glorieuses<sup>18</sup>.

De là à ce que le lecteur y voie un présage de ce que n'y ayant pas leur place, ils y succombent, il n'y a qu'un pas. Fortement sarcastique – et comme une ironie par rapport au passage que nous venons de citer – la description réservée au monument funéraire de Pons, d'abord prévu pour abriter les restes du ministre Marsay puis du banquier Keller (mort en 1839) :

Ces trois figures représentaient alors les journées de juillet, où se manifesta ce grand ministre. Depuis, avec des modifications, Sonet et Vitelot avaient fait des *trois glorieuses*, l'Armée, la Finance et la Famille pour le monument de Charles Keller, qui fut encore exécuté par Stidmann. Depuis onze ans, ce projet était adapté à toutes les circonstances de famille ; mais, en le calquant, Vitelot avait transformé les trois figures en celles des génies de la Musique, de la Sculpture et de la Peinture. (352)

Comme un double tombeau – celui de Pons et celui du récit dont il est le singulier héros, puisque toutes les valeurs, bourgeoises et artistiques, qui ont dominé sa vie, sont ici réunies –, ce monument kitsch pourrait devenir une autre sorte d'emblème esthétique d'un régime dont *Le Cousin Pons* a engagé la critique totale.

Force dès lors serait-il d'estimer que les premiers chapitres du *Cousin Pons* contiennent tout le récit et que l'issue est dessinée nettement dès le sixième chapitre : ne suivront que les illustrations de l'inadaptation initialement définie dans ce roman exemplaire. Le lecteur n'aura finalement qu'à se demander qui va l'emporter dans le match Cibot-Camusot – suspens qui le tient, à dire-vrai, que modérément en haleine à moins qu'il ne soit passionné par les histoires de successions. Si *Le Cousin Pons* intéresse le lecteur, ce n'est donc peut-être pas tant comme récit (les aventures d'un personnage alité dès le chapitre XXVII et mort au chapitre LXV) que pour ce qui double ce récit : « une histoire complète de la société française au XIX<sup>e</sup> siècle » (178).

## **RACONTER L'HISTOIRE AUTREMENT**

Dans cette histoire des mœurs se dissimule en effet le projet de parler autrement du régime de Juillet ou des victoires impériales et de tenir ainsi un discours sur l'inanité de ces succès et changements de régime. En somme en ramenant l'Empire à un spencer, une manière de porter son chapeau et ses guêtres, au culte de « la Gueule » et en faisant de la Restauration la période d'un moindre faste, tandis que la monarchie de Juillet marque pour Pons « l'hiver de la vie » (65), le romancier peut aussi signifier qu'il n'y a rien d'autre à en dire. À ce titre, le roman de 1847 est plus sombre encore que *La Cousine Bette*, son jumeau, car nulle énergie, nul héroïsme passés ne le fondent : le champ de bataille où les Hulot fondaient leur fortune a les traits du boulevard du Gand, les conquêtes, ceux de la Chine d'antiquités. Il est à ce propos frappant que ce soit Rome qui

17 Voir le passage suivant : « Le dévouement du président à la dynastie nouvelle lui avait valu récemment le cordon de commandeur, faveur attribuée par quelques jaloux à l'amitié qui l'unissait à Popinot » (p. 91).

18 Cette ambition frappe aussi le ferrailleur Rémonencq dont les débuts datent de « 1831, après la révolution de Juillet » (p. 160). Pour la carrière de l'Auvergnat, voir le chapitre XXIX. Il est également comparé, pour son impassibilité, à un vieux soldat de 1799 (p. 162). Balzac ici encore montre l'esprit de 1830 déjà à l'œuvre dans les suites de la Révolution.

détermine la manie du collectionneur : c'est précisément en Italie que les troupes françaises constituèrent les collections qui allaient enrichir le Louvre et plus tard les musées de province, lorsque Bonaparte y entra en 1796.

Cette histoire inscrit aussi des considérations esthétiques en proposant la parodie du grand style académique du premier XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, les allégories grammaticales inventées par Balzac (la Table, la Gueule, mais aussi la Volupté, la Recette, la Dépense) introduisent la modalité ironique dans une double inter-médialité : en rappelant le goût pour l'allégorie dans la peinture sous la monarchie de Juillet et en référant implicitement à la presse qui recourt aux personnifications caricaturales<sup>19</sup>. On voit d'ailleurs se multiplier ces allégories modernes dans l'œuvre balzacienne au fil de l'avancée dans la monarchie bourgeoise et s'imposer dans les romans grinçants des années 40<sup>20</sup>, volontiers sur le mode ironique. Les allégories de la Table ou de la Dépense dans *Le Cousin Pons* relèvent à l'évidence de ces allégories modernes et circonstanciées qui permettent à celui qui les emploie de dignifier ironiquement les nouvelles valeurs de son temps<sup>21</sup>, tout en empruntant à d'autres médias iconiques leurs procédés. C'est aussi, dans le cas présent, un moyen de figurer le jeu des passions : la théâtralisation qu'implique l'emploi des allégories grammaticales dessine pour le lecteur un ballet dans lequel l'homme cherche à connaître « la Volupté » par le seul canal (« la Gueule ») qui lui est possible :

La Volupté, tapie dans tous les plis du cœur, y parle en souveraine, elle bat en brèche la volonté, l'honneur, elle veut à tout prix sa satisfaction. On n'a jamais peint les exigences de la Gueule, elles échappent à la critique littéraire par la nécessité de vivre ; mais on ne se figure pas le nombre de gens que la Table a ruinés. La Table est, à Paris, sous ce rapport, l'émule de la courtisane ; c'est, d'ailleurs, la Recette dont celle-ci est la Dépense. (64)

Ce pouvoir de la Table, qui date de l'Empire, est pris entre le général (les passions d'un vieux garçon) et le particulier (un moment historique identifiable globalement au premier tiers du siècle). Son évocation complète, sur le mode implicite, la batterie d'index historiques précédemment relevés. Elle permet aussi de critiquer, en creux, l'esthétique d'un temps qui cherche à dissimuler sa platitude et sa trivialité sous le couvert des personnifications : Recette et Dépense sont les maîtres-mots de cette société.

Comme diront plus tard les Goncourt, le seul moyen de rendre une époque, c'est d'en livrer « un échantillon de robe » ou « un menu de dîner<sup>22</sup> » ; Balzac, dans *Le Cousin Pons*, fait dire au Président Camusot, à propos de l'éventail que le cousin a offert à sa femme : « Ces petites bêtises-là, ma chère enfant, sont souvent les seuls témoignages qui nous restent de civilisations disparues. » (120). C'est bien l'histoire sociale et l'histoire culturelle qu'esquisse ici l'historien des mœurs Balzac. Les historiens du premier XIX<sup>e</sup> siècle, autour d'Augustin Thierry ou de Guizot, ont voulu, sans toujours la réaliser, écrire cette histoire globale, qui prenne en compte aussi bien les conditions matérielles de la vie, les identités régionales et nationales, leurs parlers propres, les mentalités et représentations, mettant de la sorte au premier plan le peuple ou la nation, en lieu et place du grand homme qu'exaltait l'histoire sous l'Ancien Régime. Balzac est leur héritier. Mais il se distingue nettement de l'histoire telle qu'elle s'écrit à compter de 1830, porteuse d'une idéologie progressiste : pour Balzac, 1830 « a consommé l'œuvre de 1793 », comme il l'écrit dans *La*

19 On pourrait évoquer le genre des Physiologies (du portier et de la portière, du brocanteur, de la tireuse de cartes...) qui travaille aussi la description dans *Le Cousin Pons*, avec l'iconographie qui l'accompagne. Voir par exemple le titre du chapitre XXIX : « Iconographie du genre brocanteur », qui affiche nettement la typologie propre à la littérature panoramique.

20 Voir ainsi, pour *Les Parents pauvres*, le portrait de la cousine Bette dépeinte à travers la catégorie de la virginité : « La Virginité, comme toutes les monstruosité, a des richesses spéciales, des grandeurs absorbantes. [...] Lorsque les gens chastes ont besoin de leur corps ou de leur âme, lorsqu'ils recourent à l'action ou à la pensée, ils trouvent alors de l'acier dans leurs muscles ou de la science infuse dans leur intelligence, une force diabolique ou la magie noire de la Volonté » (*La Cousine Bette*, éd. citée, t. VII, p. 152).

21 Voir Jean-Louis Cabanès et Éléonore Reverzy, « Allégories réelles », *Romantisme* 2011-2, p. 39-60.

22 « Un temps dont on n'a pas un échantillon de robe et un menu de dîner est un temps mort, un temps *ingalvanisable*. L'histoire ne peut y revivre, le postérité ne peut pas le revivre » (*Journal*, éd. Cabanès, Paris, Champion, 2009, t. II, p. 258).

*Cousine Bette*<sup>23</sup>. Ainsi, autre souvenir de l'Empire, le mobilier du docteur Poulain ne dit pas seulement la pauvreté de ce médecin de quartier<sup>24</sup> : il indexe cette envie démocratique qui travaille l'ami de Fraisier (219) et le conduit à servir les visées de la Cibot. Un même référent, l'Empire, est donc susceptible de signifier de multiples manières et Pons n'est pas le seul à en indiquer l'ambiguïté. Ce passé est aussi porteur d'un avenir. La collection de Pons, où l'on a voulu voir soit l'une des manifestations de ce goût bourgeois pour la distinction dans une société démocratique (Boris Lyon-Caen<sup>25</sup>), soit un reflet de l'œuvre (Nicole Mozet<sup>26</sup>), peut ainsi renvoyer à la prescience du cousin qui accompagne et parfois anticipe les choix esthétiques qu'imposera la mode en fait d'objets anciens après 1850. Ce revenant est donc aussi un lanceur de modes.

### UN ÉVENTAIL PEINT PAR WATTEAU

Pierre-Marc de Biasi dans son analyse des déviations de la collection montre à quel point Pons en tant que personnage « n'est que la médiation abstraite par laquelle de la collection se produit selon la légalité d'une activité marginale probablement inassignable<sup>27</sup> » ; Balzac présentait d'ailleurs la collection du célibataire comme « l'héroïne de cette histoire » (381). On ne s'engagera pas ici sur le terrain de la collection en tant que telle qui a suscité d'éminents travaux<sup>28</sup>. Importe davantage non tant la question de la valeur (esthétique et économique) de l'objet collectionné que le rapport au temps que pose la collection. Comme le rappelle Nicole Mozet, « [l]a collection est [...] l'intertexte idéal entre le passé et le présent, par-dessus la rupture révolutionnaire que le début du XIX<sup>e</sup> siècle a eu tant de mal à intégrer dans son univers mental », ce qui lui confère de la sorte le rôle « de médiation et d'outil conceptuel<sup>29</sup> ». C'est cette passerelle entre le passé, le présent et l'avenir que les lignes qui suivent vont s'efforcer d'emprunter.

Pons collectionne un certain passé et sa pratique de collectionneur a une certaine signification au moment où il constitue sa collection. On l'a rappelé à propos de la naissance de son collectionnisme à Rome peu après la campagne d'Italie ; on le constate plus nettement encore dans la sélection qu'il opère parmi les trophées issues des destructions révolutionnaires :

C'était des tableaux triés dans les quarante-cinq mille tableaux qui s'exposent par an dans les ventes parisiennes ; des porcelaines de Sèvres, pâte tendre, achetées chez les Auvergnats, ces satellites de la Bande-Noire, qui ramenaient sur des charrettes les merveilles de la France-Pompadour. Enfin, il avait ramassé les débris du dix-septième et du dix-huitième siècle, en rendant justice aux gens d'esprit et de génie de l'école française, ces grands inconnus, les Lepautre, les Lavallée-Poussin, etc., qui ont créé le genre Louis XV, le genre Louis XVI, et dont les œuvres défraient aujourd'hui les prétendues inventions de nos artistes, incessamment courbés sur les trésors du Cabinet des Estampes pour faire du nouveau en faisant d'adroits pastiches. (61)

---

23 *La Cousine Bette*, éd. citée, VII, p. 151. Voir aussi *La Vieille fille* (1836) où le personnage de du Bousquier, ayant raté son rendez-vous avec l'histoire sous l'Empire, triomphe finalement avec l'avènement de la bourgeoisie au pouvoir en 1830. Nous renvoyons aux analyses de Nicole Mozet dans *Balzac et le temps* (Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éd., coll. « Balzac », 2005, p. 208-211 et *passim*).

24 « L'appartement du docteur n'avait pas été changé depuis quarante ans. Les peintures, les papiers, la décoration, tout y sentait l'Empire » (p. 215).

25 *Op. cit.*, p. 166-171.

26 Voir « Le passé au présent. Balzac ou l'esprit de la collection » (*Romantisme*, 2001, n°112, p. 83-94), ainsi que le chapitre « Mémoriser, classer, collectionner » dans *Balzac et le temps* (Saint-Cyr sur Loire, Christian Pirot, 2005).

27 Pierre-Marc de Biasi, « Système et déviations de la collection à l'époque romantique (*Le Cousin Pons*) », *Romantisme*, 1980, p. 77-93.

28 On renverra aux travaux de Dominique Pety : *Poétique de la collection au XIX<sup>e</sup> siècle : du document de l'historien au bibelot de l'esthète* (Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, p.en part. p. 140-142), au numéro de la revue *Romantisme* consacré à la collection (*Romantisme*, 2001, n°112) et en particulier à l'article de Nicole Mozet précité.

29 Nicole Mozet, art. cité, p. 93.

C'est bien le caractère novateur<sup>30</sup> de la démarche du collectionneur qui dégage de la gangue du passé des auteurs et des œuvres oubliés, qui font vieillir d'un seul coup les prétendus découvreurs contemporains – qui ne sont que des imitateurs. Les collections particulières, rappelle Krzysztof Pomian, « restent toujours les lieux d'innovations culturelles car elles ouvrent les chemins que les musées parcourront à leur suite » lors même qu'elles sont « nostalgiques<sup>31</sup> » et tournées vers le passé. « Le mérite du collectionneur est de devancer la mode » (86), déclare ainsi Pons en offrant à la présidente un éventail qui appartenait à la Pompadour.

Cet éventail qui déclenche le drame et lance la narration, peut sans doute être appréhendé comme un emblème de la pratique collectionneuse de Pons et ce, de multiples façons<sup>32</sup>. Il renvoie d'abord à la France rococo et à la sensualité légère des mœurs de la cour de Louis XV. Son décor par Watteau<sup>33</sup> renforce encore cette valorisation des grâces féminines et du jeu subtil du montré et du caché qui semblera aux frères Goncourt, dans *L'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle*, une des grandes caractéristiques du peintre des fêtes galantes<sup>34</sup>. Il est un objet d'art en même temps qu'un accessoire : utile, l'éventail peut dissimuler et se faire, selon qu'il est plié ou déplié, suivant la façon dont il est manipulé, langage. Il signale la classe à laquelle appartient sa détentrice – significatif à ce propos le commentaire d'une « dame russe » découvrant un tel objet dans les mains d'une bourgeoise (119). Plus intéressant peut-être : l'éventail attribué à la Pompadour s'oppose à l'éventail d'aujourd'hui, en passe de devenir un produit manufacturé<sup>35</sup>, en tant qu'il est une pièce unique, dotée d'une valeur esthétique incontestable et signée<sup>36</sup>, mais il s'oppose aussi à celui d'abord recherché par Pons pour la présidente : celui de Marie-Antoinette, « le plus beau de tous les éventails célèbres » (87). Dans l'un et l'autre cas, c'est bien l'Ancien Régime qui s'indexe : d'un côté la courtisane princière, bourgeoise parvenue par l'amour, de l'autre l'épouse légitime mais étrangère, mal-aimée, toutes deux apparaissant comme des figures de pouvoir et de séduction. Lorsque l'objet d'art fait « Chit ! Chit » (87) au passant connaisseur, on songe à la Pompadour et à cette figure de la prostituée qui court métaphoriquement la première partie du roman<sup>37</sup>, mais à propos des trésors volés par la Bande noire et des châteaux dépecés, c'est la guillotine qui fit tomber la tête de Marie-Antoinette en 1793 qui se dresse. En 1844, se mettre en quête de l'éventail de la reine guillotinée renforce peut-être implicitement le lien entre 1830 et 1793 ; plus généralement la

30 Voir à ce propos Éric Bordas : « Le rôle de la peinture dans *Le Cousin Pons* », *Australian Journal of French Studies*, janvier 1995, Vol. 32, Issue 1, p. 19-37, p. 27.

31 Krzysztof Pomian, « Collection : une typologie historique », *Romantisme*, 2001, n°112, p. 9-22.

32 Ainsi pour l'étude de la signification symbolique de cet éventail notamment dans la perspective d'études genre, nous renvoyons à l'article de Susan Hiner : « Fan fashion in Balzac's *Cousin Pons* », *Romance studies*, vol. 25 (3), July 2007, p. 175-187.

33 Voir à ce propos la note d'André Lorant dans l'édition du *Cousin Pons* dans l'édition de la Pléiade : la marquise pouvait posséder un éventail peint par Watteau, mais non le lui avoir commandé – Watteau mourut en 1721, l'année de la naissance de Jeanne-Antoinette Poisson (éd. citée, p. 1407, n. 3). Dans *Les Paysans*, c'est à Boucher que Mme Soudry doit son éventail d'ivoire et l'ensemble de sa parure, notamment son ombrelle du XVIII<sup>e</sup> siècle, la fait ressembler de loin à « une figure de Watteau » (*Les Paysans*, éd. citée, t. IX, p. 259).

34 Ainsi, écrivent-ils dans l'étude qu'ils lui consacrent : « Comme cette mode d'Italie, étincelante et bizarre, se marie heureusement à la mode française du XVIII<sup>e</sup> siècle enfant ! Et quelle mode adorable naît de ces modes alliées et brouillées : la mode de Watteau ! Une mode d'aventure et de liberté, errante et bénie, qui attrape le neuf, le piquant, le provoquant ; des ciseaux d'artiste qui trouvent, en se jouant, la négligence et la parure, l'abandon du matin, et le bel habillé des après-midi ; ciseaux de fée dotant le temps qui viendra des patrons des mille et une nuits, madame de Pompadour, du *négligé* qu'elle baptisera, et le Bertin de la fortune ! Ils couraient et coupaient en pleine volupté, dans l'argent du satin, ne ménageant ni l'étoffe, ni l'oeil des galants. Jolis retroussis de jupes, ravissante rocaille des plis, étroits corsages, prisons friponnes, corbeilles de soie d'où se sauvait la chair fleurie ! Ô ciseaux enrubannés de Watteau, quel joli royaume de coquetterie vous tailliez dans le monde embéguiné de la Maintenon ! » (*L'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Jean-Louis Cabanès, Tusson, Du Lérot, 2007, vol. 1, p. 34).

35 « [...] on en fait des neufs, bien jolis. On peint aujourd'hui ces vélins-là d'une manière miraculeuse et assez bon marché » (p. 88).

36 « — Watteau ! ma cousine, un des plus grands peintres du dix-huitième siècle ! Tenez — ne voyez-vous pas la *signature* ? dit-il en montrant une des bergeries qui représentait une ronde dansée par de fausses paysannes et par des bergers grands seigneurs. C'est d'un entrain ! Quelle verve ! quel coloris ! Et c'est fait ! tout d'un trait ! comme un *paraphe* de maître d'écriture ; on ne sent plus le travail ! Et de l'autre côté, tenez ! un bal dans un salon ! c'est l'hiver et l'été ! Quels ornements ! et comme c'est conservé ! » (p. 89, nous soulignons). Cf. également la porcelaine signée (p. 86-87). En cela, à l'évidence, l'éventail est un répondeur allégorique de l'œuvre balzacienne.

37 Voir p. 59, 64, 67, 76 notamment. C'est celle de la sultane et du harem qui resurgit à propos d'Élie Magus (p. 187, 190), teintée de candaulisme (p. 190).

référence à Watteau et aux plaisirs galants paraît singulièrement anachronique à l'époque où règnent les Camusot : le « bon mot » de Pons sur le Vice et la Vertu dissimule mal l'impossible retour d'une Pompadour et des fastes de la cour de Louis XV. Quant à la superposition des figures de la présidente et de la marquise, elle relève à l'évidence du court-circuit burlesque<sup>38</sup>. Comme le dit Joseph Bridau dans *Autre étude de femme*, « [l'] éventail de la grande dame est brisé » : il « ne sert plus qu'à s'éventer. Quand une chose n'est plus que ce qu'elle est, elle est trop utile pour appartenir au luxe<sup>39</sup>. »

L'insistance sur le prix de cet objet, sur l'argent que Pons a versé, la proposition d'achat faite par une dame russe témoignent cependant bien qu'une ère nouvelle s'est ouverte : celle où un objet singulier peut faire l'objet de tractations et de spéculations. La monarchie de Juillet, dans ses représentants exemplaires, n'en honore pas la beauté mais y identifie à la fois la valeur-travail (l'insistance sur le décor peint par Watteau le souligne comme la délicatesse de l'ivoire sculpté et du fermoir en or) et la valeur-désir au sens walrasien du terme<sup>40</sup> (le désir de la Russe qui propose six mille francs pour l'éventail). Pons, offrant un tel objet à la présidente, est à la fois un représentant de cette « galanterie du dernier siècle » maintenue par l'Empire (125) mais il accomplit aussi un geste de son temps : la bourgeoisie (plus que la Vertu) détient désormais des objets aristocratiques dont elle se pare pour se distinguer – lors même qu'elle ignore le nom du peintre qui l'a décoré<sup>41</sup>. La conclusion du roman, autour de cet éventail, fait sans nul doute partie des moments les plus sarcastiques du récit, de ceux qui laissent au lecteur le goût le plus amer : la pensée du roman est alors explicite en inscrivant le triomphe de la bourgeoisie ignorante sur le savoir de l'amateur. Cette bourgeoisie nouvelle qui est devenue « classe installée » l'emporte sur « l'homme pour qui la valeur suprême est ce que l'Homme est capable de faire », selon les formules de Pierre Barbéris<sup>42</sup>. Désormais plus de Beau mais l'argent « s'emparant de l'œuvre d'art pour en faire à nouveau de l'argent<sup>43</sup>. » Et surtout plus de singularité comme l'indique « le mot [...] stéréotypé » de la comtesse (382) : Flaubert est bien à l'horizon du *Cousin Pons*<sup>44</sup>.

## CONCLUSION

En tout état de cause, cet éventail historique ressortit à ce beau XVIII<sup>e</sup> siècle que les collectionneurs français redécouvrent alors. Dans sa conversation avec sa femme, le Président Camusot use de l'argument-massue : Watteau « est très à la mode » (121). Comme dans le choix de certains maîtres du XVII<sup>e</sup> siècle, Pons est un précurseur. Balzac lui-même décrit à Ève Hanska l'installation du « petit salon vert » de la rue Fortunée : « Tout y sera marqueterie, Louis XV et rococo. Tu y auras ton *Adam et Ève*, le Greuze et d'autres tableaux du siècle de Mme de Pompadour, je t'y voudrais 2 Watteau<sup>45</sup> ». Mais, on l'aura compris, ce que permet d'indexer cet objet, c'est aussi et surtout une époque où le Beau s'alliait au luxe, où la valeur de l'objet ne l'assimilait pas à une marchandise et n'était pas susceptible de le faire entrer dans le régime de la spéculation. Pons a beau être un « vestige » (57), il est aussi à la pointe du goût de son époque, et peut-être jusque dans ce legs esquissé dans le faux testament au roi Louis-Philippe et à son Louvre : ne s'agirait-il pas d'exposer

38 Ce court-circuit peut prendre la forme du raccourci lorsque Pons s'exclame qu'il est « Empire, rococo ! » (p. 274).

39 *Autre étude de femme*, éd. citée, t. III, p. 690.

40 C'est en 1874, dans ses *Éléments d'économie pure*, que Léon Walras théorise le rôle moteur du désir dans la consommation : ce sont la rareté de l'objet et l'intensité du désir du consommateur qui prévalent sur la peine prise par le producteur. Voir à ce propos de Jean-Joseph Goux, *L'Art et l'argent. La rupture moderniste (1860-1920)*, Paris, Blusson, 2011, p. 30-34.

41 La culture de Mme Camusot est assez éloquente : elle ne connaît que des peintres contemporains, du néo-classique David, conventionnel et peintre officiel sous l'Empire, jusqu'à d'obscurs petits maîtres de la Restauration en passant par Gérard, Gros et Girodet qui hésitent entre l'héritage de David et le romantisme. Il s'agit donc principalement de peintres d'histoire, pratiquant l'un des genres les plus élevés dans la hiérarchie à l'opposé des scènes de genre des peintres du XVIII<sup>e</sup> siècle dont les noms sont énumérés par Pons (p. 83-84). Ce sont ainsi deux esthétiques qui s'opposent également.

42 Pierre Barbéris, *Mythes balzaciens*, Paris, Armand Colin, 1972, resp. p. 255 et 258.

43 *Ibid.*, p. 261.

44 Voir à ce propos Franc Schuerewegen, « Muséum ou Croutéum ? Pons, Bouvard, Pécuchet et la collection », *Romantisme*, 1987, n°55, p. 41-54.

45 Lettre à Ève Hanska du 19 septembre 1846, *Lettres à madame Hanska*, t. II, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 323.

au regard de tous une collection privée (« le musée-Pons ») pour lui conserver sa valeur esthétique et la soustraire à la spéculation ? Mais ce qui plaît à ses contemporains (comme au garde-national Crevel dans *La Cousine Bette*), c'est soit ce qui distingue (Crevel croit se distinguer des bourgeois ordinaires en exaltant les souvenirs de la Régence et des petites maisons), soit ce qui coûte, toutes choses qu'ignore le vieux garçon qui aime les œuvres d'art pour elles-mêmes. Comme le dit le notaire Berthier, « 'on ne court pas deux siècles à la fois' » (127) : ce pourrait être une des morales de cette fable.

Éléonore REVERZY