



HAL
open science

Balzac et le coup de l'éventail. Lecture du "Cousin Pons"

Boris Lyon-Caen

► **To cite this version:**

Boris Lyon-Caen. Balzac et le coup de l'éventail. Lecture du "Cousin Pons". Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire, 2018, 184, pp.195-204. hal-03882020

HAL Id: hal-03882020

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03882020>

Submitted on 10 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.

BALZAC ET LE COUP DE L'ÉVENTAIL

Lecture du *Cousin Pons*

Boris Lyon-Caen

Le Seuil | « Poétique »

2018/2 n° 184 | pages 195 à 204

ISSN 1245-1274

ISBN 9782021406450

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-poetique-2018-2-page-195.htm>

Pour citer cet article :

Boris Lyon-Caen, « Balzac et le coup de l'éventail. Lecture du *Cousin Pons* », *Poétique* 2018/2 (n° 184), p. 195-204.
DOI 10.3917/poeti.184.0195

Distribution électronique Cairn.info pour Le Seuil.

© Le Seuil. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Boris Lyon-Caen Balzac et le coup de l'éventail

Lecture du *Cousin Pons*

Ouvrons l'éventail du *Cousin Pons*. Celui qu'au chapitre IX, intitulé « Une bonne trouvaille », le héros vient offrir à sa cousine Cécile. Celui qui laisse augurer, sur le plan diégétique, une heureuse union entre le collectionneur et la jeune fille à marier. Déplions, déployons l'éventail.

Il le mérite, manifestement, tant Balzac s'y attarde. *Nous* le méritons aussi : ne promet-il pas quelque respiration bienvenue, à qui laboure sans discontinuer – agrégation oblige¹ – les pentes d'un roman si accidenté ? Mais quelle respiration, quelle aération offre-t-il exactement au lecteur, cet objet initialement destiné à une créature de fiction méprisante et méprisable ? On suggérera ici que l'éventail présenté par l'écrivain met le lecteur dans des dispositions herméneutiques toutes neuves, essentiellement dues à l'écrin narratif dont il est serti. Ventilation paradoxale, donc, qui ne saura garantir l'interprétation « des chocs imprévus » (p. 57) craints par son détenteur et « messenger² »... Soi-disant peint par Watteau et ainsi déplié par Balzac, « ce divin chef-d'œuvre » (p. 87) pourrait bien devenir le foyer d'une appréhension métatextuelle du roman – propre en tout cas à réfléchir son mode de signification et son mode de lecture.

Pourquoi, d'abord, un éventail ? Et pourquoi *cet* éventail ? Circonstances biographiques mises à part³, quel intérêt l'écrivain retire-t-il d'un tel choix ? Il semble que cet accessoire cristallise et *replie* les unes sur les autres, en quelque sorte, plusieurs fonctions capitales.

1. Dans le cadre de cet article, l'édition de référence est celle de Gérard Gengembre, mise au programme du concours de l'agrégation de lettres (2018) : Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, Paris, G.-F., 2015. Les autres citations extraites de *La Comédie humaine* renvoient à l'édition publiée sous la dir. de Pierre-Georges Castex, dans la collection de la « Bibliothèque de la Pléiade », entre 1976 et 1981.

2. La formule est de Pierre Barbéris : « Sur le boulevard, bruyant et faux, au milieu des passants, des voitures, le long des façades neuves, Pons est le messenger de quelque chose » (*Mythes balzaciens*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 258).

3. Sur ces circonstances, qui voient évoluer le collectionneur Balzac entre 1846 et 1847, voir l'édition du *Cousin Pons* procurée par Anne-Marie Meininger (Paris, Garnier, 1974, p. 351-352) : l'on y apprend qu'une première version du chapitre IX faisait état non d'un éventail peint par Watteau, mais d'un crucifix conçu par Girardon. Crucifix programmatique, si l'on en croit le sort de Pons : « [Schmucke] baisa son ami sur les yeux comme ces Marie que les grands sculpteurs italiens ont sculptées dans leurs bas-reliefs appelés *Piéta*, baisant le Christ » (p. 289).

1. Une fois offert, l'éventail demande à être ouvert. Il joue ainsi un rôle de pivot : les trente premières pages du roman ont entretenu une forme de *suspense*¹, gravitant autour d'un point d'interrogation, d'un « objet évidemment précieux » mais mystérieux, caché par Pons « sous les deux basques gauches de son double habit » (p. 87) ; notre chapitre révèle au grand jour sa nature, met en contact les acteurs du drame, ce faisant, et lance véritablement l'intrigue. Placé de la sorte sur le devant de la scène, cet éventail est le petit frère de la bourse, dans la nouvelle éponyme de Balzac (1832), et du diamant circulant dans *La Paix du ménage* (1830) ; il est l'héritier de la peau de chagrin, découverte par Raphaël dans le premier « bric-à-brac » de *La Comédie humaine* (1831), peau de chagrin également euphorisante et mortifère².

2. Nul doute qu'au déploiement de cet objet *corresponde*, sur le plan de la caractérisation, le déploiement progressif du cousin Pons lui-même. L'éventail est à son image, ou plutôt à l'image de son portrait : diffracté, feuilleté, étagé. Balzac a conjugué la méthode de la distribution « sérielle » et la pratique de la « superposition » pour présenter notre héros, dans les pages qui précèdent, comme « un débris de l'Empire » (p. 53), comme une figure du musicien, du collectionneur, du gourmand, du parasite, du célibataire, de l'ami *et* de la victime. Autant de facettes qui distinguent et qui compliquent la voilure du personnage. En termes de composition littéraire, l'éventail présente au demeurant cette particularité essentielle d'être biface. Or, comme on sait, *Les Parents pauvres* sont placés sous le signe de la « double entente³ » :

Homo duplex, a dit notre grand Buffon, pourquoi ne pas ajouter : *Res duplex*? Tout est double, même la vertu. Aussi Molière présente-t-il toujours les deux côtés de tout problème humain [...]. Mes deux nouvelles sont donc mises en pendant, comme deux jumeaux de sexe différent (p. 50).

3. Il s'agit aussi et surtout de la première œuvre d'art du roman, occasionnant cette première *ekphrasis* d'allure diderotienne :

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 ! (p. 89).

L'éventail se sépare ici de son double, le *spencer*, cet attribut qui caractérisait également le cousin Pons des premières pages. Se creuse une distance décisive entre le monde des objets-attributs (renvoyant à un univers de référence), celui où « l'éventail ne sert

1. Sur cet *incipit*, voir Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 218-224.

2. Brigitte Grente-Méra esquisse ce rapprochement, dans une étude pour le reste assez éloignée des perspectives qui sont les nôtres (« A propos d'un éventail », *L'Année balzacienne*, 2002, p. 315-326).

3. Voir Sophie Balace et Pierre-Henri Biger, « Une œuvre exceptionnelle : l'éventail INV. 7768 des Musées royaux d'Art et d'Histoire et les éventails à double-entente », *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles, n° 83, janvier 2012, p. 193-216.

plus qu'à s'éventer¹», et celui des objets pourvus d'une qualité propre (renvoyant à un système de préférences); entre le monde des utilités et l'empire de la valeur; entre ce que Marx appellera, vingt ans plus tard, la « valeur d'usage » et la « valeur d'échange ».

4. Ainsi distingué, comparé d'ailleurs à une « princesse » de conte oriental (p. 89), l'éventail devient le lieu et l'occasion d'un déplacement libidinal qui tend à substituer l'esthétique à l'érotique: c'est à ce déplacement que la jeune fille pourtant élue semble réagir, Cécile, « à qui le bijou paraissait trop vieux » (p. 87), Cécile qui aura « pour rivales toutes les madones peintes de Pons » (p. 139). Ce déplacement, particulièrement sensible dans l'évocation du collectionneur Elie Magus², se trouvait déjà au cœur du *Chef-d'œuvre inconnu* de 1831: autre plissure « archaïque » de l'éventail *Comédie humaine*... Au chapitre des éléments sémantiquement programmatiques, notons que la question du trucage et de la supercherie n'est pas absente de la pastorale³ elle-même (« une ronde dansée par de fausses paysannes et par des bergers grands seigneurs ») – pas plus d'ailleurs, nous le verrons, qu'elle ne l'est de la *situation* ayant permis à Pons de l'acquérir...

5. Le sens que Pons confère au don de l'éventail, cet éventail qu'un Watteau « frenhoferisé » se serait « exterminé à composer » (p. 90) pour la Pompadour, est empreint d'un libertinage aussi étrange que subtil: « Il est temps que ce qui a servi au Vice soit aux mains de la Vertu! dit le bonhomme en retrouvant de l'assurance. Il aura fallu cent ans pour opérer ce miracle » (p. 90). Etrange assertion, dans la bouche du prude cousin: l'objet jusqu'alors sublimé se voit brutalement plongé dans un contexte « Régence » (selon la formule récurrente de *La Cousine Bette*⁴). Mais assertion subtilement libertine *sous la plume de Balzac*, supposant une double énonciation: pour en connaître un rayon sur les Camusot de Marville, nous lisons comme antiphastique et ironique cette affirmation de « vertu ». La phrase s'est faite « éventail à double entente ». Elle prendra une saveur toute particulière à la fin du roman⁵, lorsque, *rouverte*, mise dans la bouche de Cécile (pâle succédanée de la

1. « Hélas! oui, dit Blondet. Notre époque n'a plus ces belles fleurs féminines qui ont orné les grands siècles de la Monarchie française. L'éventail de la grande dame est brisé. La femme n'a plus à rougir, à médire, à chuchoter, à se cacher, à se montrer. L'éventail 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 » (*Autre étude de femme*, III, p. 690).

2. « Ce Don Juan des toiles [...] vivait dans un sérail de beaux tableaux! » (p. 184): « Pouvoir examiner la magnifique collection du pauvre musicien, c'était, pour Elie Magus, le même bonheur que celui d'un amateur de femmes parvenant à se glisser dans le boudoir d'une belle maîtresse que lui cache un ami » (p. 190).

3. Pierre-Henri Biger appelle « bergerade » ce type de pastorale (*Sens et sujets de l'éventail européen de Louis XIV à Louis-Philippe. Art et histoire de l'art*, Thèse de doctorat, sous la dir. de Guillaume Glorieux, Université de Rennes-II, 2015, p. 210-225 (en ligne: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01220297>).

4. Citons ici quelques énumérations de Crevel, le « parfumeur-Régence » (VII, p. 323) de *La Cousine Bette*: « C'est Régence, c'est Louis XV, Œil-de-Bœuf! c'est très bien » (p. 60); « vie nécessaire, vie débraillée, Régence, Pompadour, maréchal de Richelieu, etc. » (p. 158); « Nous sommes, c'est convenu, Régence, Justeaucorps bleu, Pompadour, Dix-huitième siècle, tout ce qu'il y a de plus maréchal de Richelieu, Rocaille, et, j'ose le dire, *Liaisons dangereuses!* » (p. 230); « Je suis plus que jamais Régence, Mousquetaire gris, abbé Dubois, et maréchal de Richelieu! sacrebleu! » (p. 434).

5. Voir la belle analyse de Laélia Véron, dans *Le Trait d'esprit dans « La Comédie humaine » de Balzac. Etude stylistique*, Thèse de doctorat, sous la dir. d'Eric Bordas, Université de Lyon, 2017, p. 563-564.

Volanges de Laclos), elle passera pour un « mot charmant » et conduira tel milord à observer la mère Camusot « d'un air de doute extrêmement flatteur pour une femme si sèche » (p. 382)...

Tel qu'il est déplié par le texte du *Cousin Pons*, notre accessoire fait alors signe vers un autre objet froissé (et érotisé) de l'éventail *Comédie humaine*: non plus la peau de chagrin, mais la robe d'organdi, dans *La Muse du département* (1843). Nous y renvoyons le diligent lecteur. Il fait également écho à la pratique mallarméenne du poème sur éventail, culturellement aux antipodes d'un autre objet portatif et plissé: le « parapluie », si cher au roman de mœurs du XIX^e siècle¹.

Une évidence apparaît, progressivement: cet éventail ne saurait être envisagé *pour lui-même*. Balzac l'a conçu, consciemment ou non, comme un élément polyvalent d'une série elle-même étagée (*Le Cousin Pons*, *Les Parents pauvres*, *La Comédie humaine*). Il intègre et modifie un univers composé d'objets, de personnages, de passions dont les interrelations font sens. Sa présence révèle et réveille un système complexe de ventilation littéraire, que Lucien Dällenbach avait jadis placé sous le signe de la mosaïque². Sa *présence*, mais aussi, précisons-le maintenant, son *mode d'apparition*. Trêve de cachotteries, en effet: si le chapitre IX s'intitule « Une bonne trouvaille », c'est que l'éventail est serti d'un écrin qui n'a rien d'insignifiant. Dans *La Peau de chagrin*, Raphaël de Valentin avait rencontré la peau et l'avait achetée à l'antiquaire juste après s'être détourné d'un « portrait de Jésus-Christ peint par Raphaël » (X, p. 79)! Dans *Le Cousin Pons*, la contiguïté n'est plus de mise: l'éventail tire sa valeur d'avoir été *extrait* d'une gangue tout à fait singulière, et d'instaurer une dialectique de l'intérieur et de l'extérieur lourde d'implications romanesques.

Dans ce chapitre IX, Pons raconte dans quelles conditions il a fait l'acquisition de l'éventail. La scène se passe « rue de Lappe, chez un brocanteur qui venait de le rapporter d'un château qu'on a dépecé près de Dreux » (p. 85). Retenons de cette indication le geste déjà condamné du démembrement, contre lequel s'élèveront le collectionneur (dans son testament postiche du chap. LXI) et les hypocrites Camusot de Marville (en utilisant chacun l'image-repoussoir de la vente à la criée³), après avoir fait l'objet d'une critique en règle dans *Les Paysans* (1844). Et poursuivons:

1. Voir, respectivement, « Rien qu'un battement aux cieus »: l'éventail dans le monde de Stéphane Mallarmé, Vulaines-sur-Seine: Musée départemental Stéphane Mallarmé, Montreuil-sous-Bois: Lienart, 2009; et Philippe Hamon, « Le parapluie: une icône dix-neuviémiste », *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 2007, p. 395-434.

2. De Lucien Dällenbach, voir « Du fragment au cosmos (*La Comédie humaine* et l'opération de lecture I) », *Poétique*, n° 40, novembre 1979, p. 420-431; et « Le tout en morceaux (*La Comédie humaine* et l'opération de lecture II) », *Poétique*, n° 42, avril 1980, p. 156-169.

3. Pons: « Or, comme j'ai passé ma vie à rassembler, à choisir quelques tableaux, qui sont de glorieuses œuvres des plus grands maîtres, [...] je n'ai pas pensé sans chagrin que ces toiles, qui ont fait le bonheur de ma vie, pouvaient être vendues aux criées; aller, les unes chez les Anglais, les autres en Russie, dispersées comme elles étaient avant leur réunion chez moi » (p. 315). La présidente: « monsieur le comte a préféré acheter tout en bloc plutôt que de voir vendre cette collection à la criée; et nous aussi nous avons mieux aimé la vendre ainsi, car il est si affreux de voir disperser de belles choses qui avaient tant amusé ce cher cousin » (p. 383).

« Mon brocanteur a trouvé cet éventail dans un *bonheur-du-jour* en marqueterie » (p. 85). Le système d'emboîtement se révèle tenir des poupées russes, si l'on en croit cette précision ultérieure :

« Tenez, monsieur, me dit-il, je viens de trouver dans un petit tiroir fermé, dont la clef manquait et que j'ai forcé, cet éventail ! vous devriez bien me dire à qui je peux le vendre... » Et il me tire cette petite boîte en bois de Sainte-Lucie sculptée. « Voyez ! c'est de ce Pompadour qui ressemble au gothique fleuri » (p. 88).

C'est de sa position, deux fois « intérieure », que l'éventail retire son caractère précieux : avant que d'être (déc)ouvert, il demande que se (déc)ouvre un étui joliment enluminé (la petite boîte), lui-même situé au cœur d'un petit meuble ouvragé (le bonheur-du-jour). Au sein d'un chapitre lui-même « silénique¹ » (« la drogue dedans contenue est bien d'autre valeur que ne promettait la boîte »), cette *aspiration* (au double sens du terme) est le fait d'une culture de l'intime, comme l'a montré Manuel Charpy après Walter Benjamin, que le XIX^e siècle des collectionneurs doit largement à la redécouverte du « style Louis XV » et des « objets du secret » ainsi idéalisés². En termes thématiques, rien donc de plus signifiant que ce dispositif d'enchâssement de l'éventail.

Or de quoi *l'intrigue à venir* est-elle le siège, sinon de l'inversion ou du renversement de sa découverte ? Que raconte et que dramatise le roman, sinon précisément la recherche et la captation scélérates des trésors amassés par ce « chasseur » (p. 120) de chefs-d'œuvre ? L'appartement du collectionneur devient très vite l'écrin où s'« introduire » (p. 164, p. 190), dans un mouvement centripète qui distingue *Le Cousin Pons* de l'arachnéenne *Cousine Bette*³. Ce mouvement prend au moins trois formes, inégalement intrusives. D'une part, le coup d'œil⁴ : notre roman comporte deux séquences narratives (aux chap. XXXVIII-XLI et LVI-LVII) tout entières consacrées à l'expertise de la collection, où « les yeux [font] l'office des balances d'un peseur d'or » (p. 189), lançant des regards « comme en jettent les voleurs pour

1. Formule de Raymond La Charité : voir « Rabelais and the Silenic Text: The Prologue to *Gargantua* », *Rabelais's Incomparable Book. Essays on his Art*, sous la dir. de Raymond La Charité, Lexington, French Forum, 1986, p. 72-86.

2. Voir Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Paris, éd. du Cerf, 1989, p. 53 ; et Manuel Charpy, *Le Théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914*, Thèse de doctorat, sous la dir. de Jean-Luc Pinol, Université de Tours, 2010, vol. 1, p. 363-373.

3. « La relation qui unit le centre et la périphérie s'inverse d'un roman à l'autre : Pons est littéralement assiégé par la conspiration familiale et sociale ; une pression s'exerce donc de l'extérieur vers l'intérieur. La dynamique du roman jumeau se développe en revanche à partir du centre où Bette occupe une position stratégique comme l'araignée au milieu de sa toile. C'est de là qu'elle dirige systématiquement ses attaques contre le cercle de famille » (Alain Henry et Hilde Olrik, « Deux jumeaux de sexe différent », *Balzac et « Les Parents pauvres »*, études réunies par Françoise Van Rossum-Guyon et Michiel Van Brederode, Paris, CDU-SEDES, 1981, p. 209).

4. Sur cette question, voir Max Milner, « Les dispositifs voyeuristes dans le récit balzacien », *Balzac. Une poétique du roman*, sous la dir. de Stéphane Vachon, Montréal : XYZ, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996, p. 157-171 ; et José-Luis Diaz, « La stratégie de l'effraction », *Balzac et la tentation de l'impossible*, sous la dir. de Raymond Mahieu et Franc Schuerewegen, Paris, SEDES, 1998, p. 19-28.

deviner les cachettes où doit se trouver l'argent» (p. 331). D'autre part, le vol pur et simple (par exemple aux chap. LV et LXII). Enfin, plus complexe et plus féconde, la stratégie de l'entrisme : celle-ci consiste à diligenter « un aveugle et involontaire instrument » (p. 323) sur le théâtre des opérations, susceptible d'obtenir / de conserver la confiance de la victime *et* de servir l'intention du scélérat ; ainsi la position légitime de Mme Cantinet auprès de Pons permet-elle à la Sauvage d'être enrôlée comme cuisinière – façon adroite pour Fraisier d'investir la place (chap. LXIII-LXIV) ; entre le modèle de l'éventail et celui des poupées russes, ce principe de « gouvernement » assoit la conquête sur l'idée chère à Balzac d'*influence*, qui demanderait bien sûr de très amples développements.

Le « coup de l'éventail » est donc spéculaire à plusieurs titres. Sur un plan paradigmatique, il peut engendrer une réflexion sur la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur : celle-ci, conjuguée à l'imaginaire balzacien de « l'huître et [de] son rocher (II, p. 966), dispose d'une portée heuristique, d'une fécondité évidente. Sur un plan syntagmatique, notre séquence narrative représente « en petit » ce que les intrigants de tout poil rêveront de produire à l'inverse, dans *Le Cousin Pons*, en tentant de s'accaparer la collection. Elle inaugure, dans les deux cas, une longue série de mises en abyme éclairant d'un jour toujours différent l'épine dorsale du récit¹. La première, en quelque sorte, elle les *exemplifie*. Elle devient un instrument d'optique, braqué tout à la fois sur un thème (qui est aussi un schème) et sur son propre régime de signification.

L'essentiel, pourtant, n'est encore pas là. Car l'enrobage de l'éventail favorise une opération d'enfumage ou d'enrhumage (gloire au vocabulaire footballistique !) qui confine à la mystification. Ceci, nous l'avons pour l'instant passé sous silence – adoptant précisément la stratégie (intradiciogétique) pratiquée par Pons, et qui sera décrite quelques lignes plus bas. Prenons pleinement la mesure des enjeux déployés à la faveur de l'éventail : celui-ci est certes un objet « transitionnel » [1], pourvu de significations multiples² ; il doit certes à sa situation, dans l'espace décrit [2], une grande part de ses vertus ; mais il se trouve au centre d'une mystification sur laquelle il convient de revenir, une mystification qui touche à l'idée de ruse [3] et, peut-être, au fait même d'être *racontée* [4].

Au cœur du chapitre se trouve un récit : l'histoire d'une roublardise. Non content d'offrir un « simple » éventail, Pons fait l'offrande à sa cousine de l'histoire étonnante de son acquisition :

1. Exemples de microfictions « spéculaires », parfois inventées (par telle ou telle créature) à des fins stratégiques : p. 157-158, p. 185-186, p. 194-195, p. 233, p. 240, p. 268. Le chap. LVIII tout entier est un cas limite, lui qui relate l'empoisonnement d'un personnage secondaire par un autre personnage secondaire. Autre cas limite : les prédictions de Mme Fontaine, au chap. XXXIII, qui *prétendent* annoncer le dénouement du roman.

2. Cette étude porte les traces de deux articles marquants, portant sur deux autres « objets transitionnels » (le premier flaubertien, le second proustien) : de Jacques Neefs, « Le parcours du Zaïmph », *La Production du sens chez Flaubert* [1975], sous la dir. de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Hermann, 2017, p. 227-241 ; de Serge Doubrovsky, « Faire catleya », *Poétique*, n° 37, février 1979, p. 111-125.

« Si je l'achète, dis-je à Monistrol, c'est à cause de cela, voyez-vous, il n'y a que la boîte qui me tente. Quant à ce bonheur-du-jour, vous en aurez plus de mille francs, voyez donc comme ces cuivres sont ciselés! c'est des modèles... On peut exploiter cela... ça n'a pas été reproduit, on faisait tout *unique* pour madame de Pompadour... » Et mon homme, *allumé* pour son bonheur-du-jour, oublie l'éventail, il me le laisse à rien pour prix de la révélation que je lui fais de la beauté de ce meuble de Riesener. Et voilà! (p. 88-89).

Appelons mystification, avec Jean-François Jeandillou, l'exploitation d'une telle crédulité: « tandis que tout mensonge repose sur un *faire-croire*, la mystification repose sur un *laisser-croire*¹ ». L'attention du brocanteur-à-flouer se trouve déportée sur l'écrin (la boîte), et sur l'écrin de l'écrin (le secrétaire): notre nouvel Ulysse emporte ainsi la mise, à un prix inespéré, *et* tire un bénéfice secondaire – auprès des destinataires, les Marville – de pouvoir mettre en récit sa mystification. Par trois fois, le roman théâtralise un recours assez comparable au *leurre*: au début du chap. XXV, la présidente suspecte Pons (mais à tort) d'avoir utilisé un personnage secondaire et séduisant (Fritz Brunner) comme un appât, pour se concilier ses grâces (elle « aperçoi[t] la trame ourdie par monsieur », à cet effet); aux chap. LV-LVII, toute une série de « tableaux capitaux » (p. 288) se trouvent subtilisés par les voleurs et remplacés par « des tableaux inférieurs » (p. 281), sur le conseil de la concierge (« car un tableau ou un autre, qu'est-ce que ça fait? », p. 280); aux chap. LX-LXI, enfin, Pons tente de renverser ce renversement (l'arroseur a été arrosé) en rédigeant un « testament postiche » et en se le faisant dérober à dessein – mais sous les yeux de Schmucke – par la concierge ainsi démasquée, « la main dans le sac » (p. 290). La morale de la fable, temporairement en tout cas, est ici qu'un train peut en cacher *plusieurs* autres. Du reste: « Dès que madame Cibot eut le dos tourné, Fraisier substitua vivement une feuille de papier blanc au testament, qu'il mit dans sa poche » (p. 316).

L'attention du lecteur, elle, se trouve reportée sur l'intelligence du héros. Balzac a besoin, pour des raisons narratives et axiologiques, que Pons sache ruser. Les raisons narratives vont de soi: sans cette capacité à « dissimuler » (p. 314), sans cette « défiance » (p. 206, 292, 300), sans cette capacité à surprendre l'adversaire, le roman serait resté une courte nouvelle. De même que l'œuvre *Peau de chagrin* exige – pour se développer – une endurance minimale de l'objet « peau de chagrin », de même *Le Cousin Pons* demande, ici et là, quelques coups d'éventail. Mais pour des raisons axiologiques, ces coups d'éventail doivent être à la fois récurrents et délicats: ils tranchent avec le tempérament par ailleurs naïf du héros, et leur finalité est galante ou vertueuse, loin de toute malfaisance. S'ils surviennent, c'est par exemple parce que « dans sa tendresse pour Schmucke, Pons essa[ie] de le protéger du fond de son cercueil » (p. 302-303). Aussi notre personnage, « figure médiatrice entre le paradis habité par Schmucke – où seuls la musique et l'altruisme ont droit de cité – et l'enfer d'ignorance et de cupidité habité par tous les autres », « à la fois amoureux

1. Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minuit, 1994, p. 23.

désintéressé de l'art et spéculateur avisé¹», contrevient-il au simplisme que l'on prête souvent au roman populaire. En lui se présente une formation de compromis, au sens freudien du terme, mettant Balzac aux prises avec ce démon générique des années 1840, avec « ce parti pris *essentialiste* qui produit à la chaîne des caricatures, accentue à l'extrême la lisibilité immédiate du texte paralittéraire² ».

Mais revenons au détail de la mystification. Pour arriver à ses fins, à l'en croire, Pons aurait raconté au brocanteur des histoires :

« Oh ! lui ai-je répondu, la boîte est jolie, elle pourrait m'aller, la boîte ! car l'éventail, mon vieux Monistrol, je n'ai point de madame Pons à qui donner ce vieux bijou ; d'ailleurs, on en fait des neufs, bien jolis. On peint aujourd'hui ces vélin-là d'une manière miraculeuse et assez bon marché. Savez-vous qu'il y a deux mille peintres à Paris ! » Et je dépliais négligemment l'éventail, contenant mon admiration, regardant froidement ces deux petits tableaux d'un laisser-aller, d'une exécution à ravir (p. 88).

Ainsi thématisée, la parole fait ici diversion. Ce n'est là que « du vent », en un sens : une parole éventée... Mais une parole congruente : pour jouer cet office, elle doit occuper la tirade, accaparer l'oreille (et le regard) du malheureux vendeur, le rassurer – c'est-à-dire en définitive « décadrer » son attention (sans que le procédé ne heurte le lecteur connivent par sa grossièreté). Remarquons-le de nouveau : assez proche en cela d'une rhétorique de l'hypallage, ce biais assigne au langage une fonction surexploitée dans le roman à venir. C'est la stratégie subreptice du cheval de Troie, dont nous avons rappelé le caractère *influent*. Une stratégie chère à l'avocat Fraisier ou à la concierge, Mme Cibot³ :

Rémonencq était allé chercher monsieur Trognon, notaire. Pons fut frappé de ce nom, que la Cibot lui jetait si souvent dans ses interminables discours, en lui recommandant ce notaire comme la probité même (p. 300).

Censée expliquer les origines d'une trouvaille, notre mystification cesse pourtant d'être purement distrayante dès lors qu'elle se trouve *racontée*. Qu'un rhéteur aussi consommé que le collectionneur s'étende sur cette supercherie devant Cécile, et que l'auteur Balzac développe à notre destination l'histoire du cousin Pons : voilà

1. Voir respectivement Agnese Silvestri, « Ce qui se dit par la langue dans *Le Cousin Pons* », *Balzac et la langue*, sous la dir. d'Eric Bordas, à paraître aux éditions Kimé en 2018 ; et Paul Pelckmans, *Concurrences au monde. Propositions pour une poétique du collectionneur moderne*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1990, p. 67. Sur ce dernier point, voir Pierre-Marc de Biasi, « La collection Pons comme figure du problématique », *Balzac et « Les Parents pauvres »*, *op. cit.*, p. 62-64.

2. Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992, p. 160. « Assignant à chacun sa place, écrit Jean-Claude Vareille, le roman populaire est nostalgique d'un Ordre. Pas de vacillement ni d'entre-deux » (*Le Roman populaire français [1789-1914]. Idéologies et pratiques*, Limoges, Presses universitaires de Limoges / Nuit blanche éditeur, 1994, p. 90).

3. « Pons faisait de vains efforts pour répondre, la Cibot parlait comme le vent marche. Si l'on a trouvé le moyen d'arrêter les machines à vapeur, celui de *stopper* la langue d'une portière épuisée le génie des inventeurs » (p. 200).

qui pourrait bien devenir suspect. Que le personnage revendique explicitement sa stratégie du leurre, que Balzac s'y arrête et brode dessus : aussitôt se lèvent un doute, une hésitation sur l'interprétation à faire du texte de fiction, même et surtout lorsque réalisme il y a. Nous renvoyons, sur ce point, à la lecture par Derrida de « La Fausse monnaie » de Baudelaire¹. Ici, sans que Cécile ni le lecteur ne se sentent du tout floués, pas plus que ne le sont les admirateurs des *Fables* de La Fontaine ou des *Liaisons dangereuses* (deux grands textes sur le mensonge), le coup de l'éventail ne devient-il pas un « miroir grossissant » pour « mélire » et pour mieux lire ces deux mises en intrigue – au même titre que toute supercherie intradiégétique reposant sur une manipulation verbale² ?

Mieux lire ? Le problème consistera alors à « éventailier³ » les dessous de la communication, lorsque se trouvent ainsi *découplés* le dire et sa fonction : à se demander quelles fins peuvent bien poursuivre nos deux manœuvriers, indirectement, lorsqu'ils font don... de leur récit ; à distinguer, peut-être, leurs visées respectives ; à comparer, enfin, l'échec final de Pons et le succès littéraire de Balzac...

Le corpus balzacien présente bien des « mystificateurs » (Gaudissart, Bixiou)⁴, réels (Vautrin) ou supposés (Chabert), et bien des modèles de mystification. Le chapitre IX ici parcouru nous a permis d'en apprécier un, reposant *in fine* sur une conduite de *diversion*. Ce modèle fait l'objet de variations brillantes, dans *La Comédie humaine* : par exemple à la fin de la *Physiologie du mariage* (IX, p. 1202-1205), ou bien lors de l'épisode de la chasse à la loutre imaginaire, dans *Les Paysans* (IX, p. 71-76). Autrement trompeuse s'avère la stratégie de la pure et simple *substitution* : dans le « Guide-Ane à l'usage des animaux » (1841), un pseudo-savant fait croire à la transformation d'un âne en zèbre grâce à une liqueur secrète, modifiant la couleur de son pelage ; dans *Pierre Grassou* (1840), le peintre éponyme connaît le succès en pratiquant la copie des maîtres anciens ; dans *Modeste Mignon* (1844), Ernest se fait passer pour le grand poète Canalis, afin de correspondre avec l'héroïne et d'espérer lui plaire... Dans le présent cas de figure, élu pour sa dimension heuristique, un objet cristallise l'attention. Un objet instrumentalisé, sorti de ses gonds, ouvert à tous les vents du roman. Une provocation, enfin, pour l'historien de l'art. Ainsi s'explique la tonalité de ces quelques lignes, sur lesquelles nous concluons :

Balzac n'est pas le seul romancier à faire jouer à l'éventail un rôle de composition. Nous pourrions augmenter cette liste des éventails maltraités dans les publications,

1. « Tout ce qui se dira, dans l'histoire, de la fausse monnaie pourra se dire de l'histoire, du texte fictif portant ce titre. [...] L'histoire est – peut-être – elle-même, comme littérature, de la fausse monnaie » (Jacques Derrida, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991, p. 113-114). Sur ce point, voir Scott Carpenter, « La généalogie du faux : vers *La Fausse monnaie* », *Mélire? Lecture et mystification*, sous la dir. de Nathalie Preiss, Paris, L'Improviste, 2006, p. 33-45 ; et Franc Schuerewegen, « Faux amis : sur Baudelaire et Derrida », *Poétique*, n° 95, septembre 1993, p. 371-378.

2. Voir Frank Wagner, « A mystificateur, mystificateur et demi. Sur les degrés du rapport à la mystification dans le récit de fiction », *Mélire?...*, *op. cit.*, p. 111-112.

3. « Tu t'approches, moi je m'éventaille », dit la très inventive héroïne de *L'Esquive*, d'Abdellatif Kéchiche.

4. Voir respectivement IV, p. 561 ; et VII, p. 973.

illustrations, émissions de télévision de toutes sortes, y compris à caractère historique ou artistique. Au cinéma, notre litanie serait presque sans fin. Nous supposons que tout connaisseur dans quelque domaine que ce soit se trouve ainsi choqué [...]. Notre but n'est ici que d'attirer l'attention sur les « dégâts collatéraux » causés¹.

Sorbonne-Université

1. Pierre-Henri Biger, *Sens et sujets de l'éventail européen de Louis XIV à Louis-Philippe...*, op. cit., p. 551.