

MURATA (Kyoko), *Les Métamorphoses du pacte diabolique dans l'œuvre de Balzac*, préface de Nicole Mozet, Paris / Osaka, Klincksieck / Osaka Municipal Universities Press, 2003, 328 p.

Issu d'une thèse de doctorat, l'ouvrage de Kyoko Murata suit chronologiquement le traitement du motif du pacte diabolique chez Balzac et permet de mesurer l'importance de celui-ci : il traverse, en effet, véritablement l'œuvre, où il est présent du *Centenaire* (1822) à *La Dernière Incarnation de Vautrin* (1847). L'analyse trace un parcours dont les étapes sont *La Peau de chagrin*, *Melmoth réconcilié*, *Le Père Goriot* (avec un détour par *Argow le Pirate* et *Ferragus*), *César Birotteau*, *Le Contrat de mariage*, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *La Cousine Bette*.

16. Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Le Seuil, « Points-Essais », 2001, p. 109 (cité par Alexandre Péraud, p. 253).

Elle montre, de manière très précise, comment, de l'espace fantastique où il prend naissance (*Le Centenaire*, 1822, puis *La Peau de chagrin*, 1831), le pacte avec le diable se déplace, pour s'y ancrer, vers l'espace réaliste : *Melmoth réconcilié* (1835), avec son fantastique de la réalité, constitue à cet égard une œuvre-charnière. Avec l'entrée en scène de Vautrin dans *Le Père Goriot* (1835 également), le tournant est accompli : le révolté va s'imposer dans l'univers romanesque de Balzac et y jouer le rôle du Tentateur diabolique. C'est alors, pour K. Murata, que l'idée du pacte prend tout son sens et devient l'un des fondements de *La Comédie humaine*. À dater de ce moment, le monde du pacte (convention officieuse, parfois clandestine, conclue sans l'intervention de la loi, et souvent en dehors d'elle) se confronte au monde du contrat (convention officielle, institutionnelle, souvent établie légalement). Dans *César Birotteau* (contrat commercial), comme dans *Le Contrat de mariage*, cette confrontation est celle de deux séries de valeurs dont l'une (celle qui s'exprimera par le pacte), nouvelle, n'est pas légitime encore : celle de la bourgeoisie capitaliste et libérale, incarnée par du Tillet dans le premier cas ; celle du pouvoir féminin, contestant l'ordre patriarcal, dans le second. Cette entrée, dans l'univers romanesque, de la féminité diabolique marque un autre tournant : là est à présent le vrai danger pour le monde du contrat. C'est ainsi que l'on assiste, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, et dans *La Cousine Bette*, à la « transfiguration » du pacte satanique : Vautrin perd de sa puissance démoniaque, la maternité devient un modèle d'énergie et la transformation aboutit, dans *La Dernière incarnation de Vautrin*, à une surprenante féminisation de celui qui, jusque-là, incarnait la virilité...

Le contexte de ce pacte, original par rapport à la tradition noire, puis faustienne, n'est plus religieux : son enjeu est toujours, depuis sa constitution (*Le Centenaire*), la vie terrestre. La relation entre les contractants est toujours similaire : comme il s'agit de s'emparer de l'autre pour le manipuler à sa guise et lui imposer ses volontés, la victime sera choisie pour son état proche de l'anéantissement – tombée dans l'aliénation, et prête à mourir. Comme il ne s'agit plus, pour le personnage diabolique, de posséder l'âme de sa victime, mais son fluide

vital, le pacte balzacien, au rebours du pacte maturinien, aura pour effet de *rétrécir* la vie du contractant. Quand Vautrin surgit, se met en place une structure triangulaire, propre, selon l'auteur, au pacte diabolique balzacien : elle permet au hors-la-loi, issu de la classe dangereuse et interdit d'ascension sociale, d'agir sur la société par l'intermédiaire d'un tiers. Le pacte conclu entre Lucien et Vautrin trouvera des avatars dans ceux qui unissent Claparon à du Tillet, Natalie à Mme Évangélista, Steinbock à Bette, ou encore Bette à Valérie. On voit quelque peu s'infléchir le sens du pacte dans celui que Vautrin passe avec Esther, pour ôter, cette fois, à la courtisane son propre pouvoir diabolique ; puis s'inverser, entre Vautrin et Lucien, le rapport dominateur-dominé, dans le cadre de la transformation finale du faux abbé Herrera en « mère », sur fond de crise de la paternité.

L'analyse trouve l'un de ses fils conducteurs dans la question du rapport, fondamental, du pacte et de la création artistique : tous les personnages contractants sont, à des degrés divers (y compris Melmoth !), des figures de l'*artiste*, et, de la faculté voyante de Marianine (*Le Centenaire*) à l'anti-crédation divine de Vautrin, on assiste à l'évolution de l'idée esthétique chez Balzac, jusqu'à l'association finale, en Vautrin toujours, de la paternité et de la maternité créatrices.

Est également interrogée, tout au long de l'étude des métamorphoses du pacte, la dimension fantastique qu'il conserve, au sein même de l'espace réaliste. Le personnage diabolique, chez Balzac, ne doit plus grand-chose à l'image traditionnelle du diable, et le pacte lui-même n'est plus un dispositif du Mal à strictement parler. L'un et l'autre sont pour la littérature le moyen d'enregistrer le surgissement de réalités nouvelles, incompréhensibles. Celles de l'espace intérieur (la découverte de l'altérité du sujet), celles de l'espace social : une des idées-forces de l'étude, mainte fois rappelée, est que, dans l'univers balzacien, l'être diabolique s'introduit toujours dans les failles et les faiblesses d'un système sociopolitique. Ce qui est montré, de manière très éclairante, à chaque changement de contexte.

L'étude progresse de façon méthodique et nous fait découvrir, dans sa démarche d'investigation systématique, des

aspects inattendus du sujet : l'existence, par exemple, d'un « pacte angélique », qui s'oppose au pacte diabolique, mais le rejoint, aussi, et finalement le contamine.

Les qualités de l'ouvrage sont grandes : rigueur, clarté, finesse des analyses, maîtrise de l'œuvre balzacienne. La lecture en est fort intéressante, et stimulante (il est dommage toutefois que la révision du manuscrit ait été insuffisante et que subsistent de nombreuses coquilles). Elle nous convainc que le pacte diabolique est bien, comme le souligne la conclusion, au carrefour de plusieurs notions fondatrices de *La Comédie humaine*, et qu'il a un rôle structurant : en suivant ses transformations, l'ouvrage nous révèle, pour parler en termes balzaciens, une véritable « colonne vertébrale » de l'œuvre.

Chantal MASSOL.