

REVUE d'HISTOIRE LITTÉRAIRE de la FRANCE

LITTÉRATURE ET DÉMOCRATIE

MARC FUMAROLI, FRANÇOISE MÉLONIO, JOSEPH JURT,
MICHEL AUTRAND, JÉRÔME THÉLOT, FRITZ NIES, NELLY WOLF

FLORENCE MAGNOT-OGILVY

L'économie de l'amitié dans la seconde partie des *Confessions*
de J.-J. Rousseau : étude d'un fonctionnement du système du don

ANNE VIBERT

Fontanier : autour et au-delà
La rhétorique dans le premier tiers du XIX^e siècle

MATHILDE BERTRAND

Du « barbare à sensations » au « dilettante d'architecture ».
Prose et poésie dans l'œuvre de Jules Barbey d'Aurevilly et de Marcel Proust

KYOKO MURATA, **Les métamorphoses du pacte diabolique dans l'œuvre de Balzac**. Préface de NICOLE MOZET. Osaka et Paris, OMUP et Klincksieck, 2003. Un vol. 15 × 21 de 328 p.

Le livre de Mme Kyoko Murata est clairement, heureusement, divisé en deux parties : « Le pacte diabolique dans l'espace fantastique » (p. 9-121), « Le pacte diabolique dans l'espace réaliste » (p. 123-290). Dans sa préface elle montre notamment, en se fondant sur la concordance Kiriu, la coloration toujours plus ou moins satanique du Pacte dans l'œuvre balzacienne.

1. Voir sa lettre du 3 septembre 1847, *Lettres à madame Hanska*, éd. R. Pierrot, « Bouquins », t. II, p. 681.

D'abord elle examine *Le Centenaire*, *La Peau de chagrin*, *Melmoth réconcilié*. Pour le premier texte, elle convainc aisément que le romancier imite et transforme l'inspiration de Maturin en occultant totalement l'horreur sacrée du pacte. L'évocation du désenchantement de 1830, hommage avoué à Barbéris et à d'autres, de la laïcisation du pacte dans *La Peau de chagrin*, celle du « Pouvoir », du « Vouloir », était inévitable, mais l'auteur sait faire preuve de singularité : elle présente la peau comme la figure de l'autre en soi, du double, du même, suscitant chez le personnage un ébranlement violent et total. Néanmoins est-ce seulement après avoir acquis la peau que Raphaël, auparavant plongé dans un vide intrinsèque, acquiert sa vie individuelle, sa personnalité (p. 62) : d'une marginalité, d'un isolement sociaux évidents, peut-on conclure à un vide moral ? L'auteur note justement que Balzac écrit *Melmoth réconcilié* non pour plaire à un public déjà lassé de ce genre de littérature mais pour créer un fantastique nouveau qui mette « en lumière l'étrangeté de la réalité même » (p. 109). Cependant le refus abrupt de tout regard spiritualiste sur le texte étonne — on se rappelle notamment les références à Pascal données par M. Le Yaouanc dans l'édition de la Pléiade — mais la démonstration lexicale des pages 114-115 est forte.

Dans la seconde partie, on découvre sous un nouveau jour maints textes familiers, notamment *César Birotteau*, et ce n'est pas un léger mérite. Mme Murata met l'esprit en éveil. Elle soutient que Balzac, plaçant à la conclusion d'*Annette et le Criminel* Vernyct, toujours révolté, et non Argow, « voulait vraiment écrire » moins « la conversion du grand criminel que le dynamisme de cette énergie sauvage » (p. 138). Mais par ailleurs, la déchéance de Ferragus résulte-t-elle uniquement de la transgression d'un tabou, le forçat ne devant échapper à sa condition ? Est-ce que la dissolution des Treize tient vraiment à la disparition de Napoléon, au passage du temps de l'énergie et de l'organisation à celui de la décomposition ? car ils furent actifs après 1815 et l'ilotisme auquel la Restauration réduisait les jeunes gens poussait sans doute à la rébellion. Sans doute comme le dit l'auteur citant Balzac : « Napoléon seul put » les employer « à son choix » (p. 147), mais en fait il ne sut pas vraiment user d'eux puisqu'ils se constituèrent en contre-pouvoir. Balzac écrit bien qu'« ils n'ont » pas « tremblé devant le Prince » (*PL*, V, p. 787) et qu'« un hasard » les « a dissous » (*ibid.*). Oui, Mme Evangélista (*Le Contrat de mariage*) a quelque chose de Vautrin ; il existe un pacte terrible entre elle et Natalie pour annihiler Paul. Mais celle-ci n'est pas une innocente : par exemple, elle comprend d'emblée, trop bien, les conseils conjugaux, les conseils intimes de sa mère, cyniques et audacieux. Cette femme ne se « loge » pas dans une âme « à la place du Créateur ». Elle amène Natalie à assumer sa vraie nature. Quand elle dit : « Ma fille n'est-elle pas un autre moi ? » (cité p. 208), ne reconnaît-elle pas son sang ? Sans doute possible, dans *Splendeurs [...]*, Esther est « assimilée à "tous les artistes de génie" ». Mais pourquoi noter, incidemment il est vrai : « la figure courtisanesque en sa généralité est dans *La Comédie humaine* souvent comparée aux artistes » (p. 237). Des artistes ? des faiseurs le plus souvent. La Torpille, elle, comme Vautrin, atteint à « la poésie du mal » ; elle reste un météore sublime. Peut-on vraiment affirmer que dans *La Comédie humaine* « tout contact avec le corps féminin mène à la destruction » (p. 239) ? ni Joséphine Claës, ni madame Jules, ni Adeline Hulot ne sont des anges mariés. A maintes épouses délaissées Balzac reproche de n'avoir pas eu « un peu » du « chique » des courtisanes (*La Cousine Bette*, *PL*, VII, p. 385). Il y a sans doute malentendu entre Esther et Vautrin : elle désire épurer sa sexualité, l'épanouir, la rendre exclusive. Lui, sans conteste, veut « réprimer la sexualité féminine », « neutraliser et exterminer ce pouvoir féminin » (p. 239). Mais parle-t-il pour le compte de Balzac ? Il est vrai, à la fin de *La Cousine Bette*, que le corps de Valénie Marneffé est réduit à « l'abject » (comme plus tard celui de Nana). Le lecteur de Mme Murata

pourrait dire que Balzac punit ainsi l'ignominie morale. Mais un Maxime de Trailles (*Le Député d'Arcis*) finit assez bien. L'auteur soutient donc, un peu catégoriquement, mais avec raison, du moins pour ce moment de la création balzacienne, que la puissance féminine apparaît « comme quelque chose d'inquiétant à conjurer et à éliminer » (p. 276-277). Le lecteur est donc face à l'ambiguïté, essentielle, prodigieuse, d'un ensemble, *La Comédie humaine*, qui jamais n'est univoque.

Toujours soucieuse du développement de l'œuvre, attentive au travail sur épreuves, éclairant tel changement de titre (le pouvoir féminin l'emporte sur l'autorité paternelle à travers le passage de *La Fleur des Pois* au *Contrat de mariage*), rappelant heureusement que la dernière partie de *Splendeurs [...]* est influencée par la création récente de *La Cousine Bette*, Kyoko Murata met l'accent à maintes reprises sur l'adéquation entre la forme et l'idée. Par exemple la communication totale entre Félix et Henriette n'était qu'une vision subjective de Félix d'où la nécessité du roman à la première personne, et dans *César Birotteau* l'abondance des oxymores traduirait sur le plan de l'écriture la cohabitation sous la Restauration entre modernité capitaliste et archaïsme féodal. Vraiment neuf et suggestif est l'ensemble des pages sur le pacte dans l'« espace réaliste », et d'un bel intérêt l'analyse du pacte angélique, notamment à propos du *Lys dans la vallée*. On goûte le rapprochement entre Nucingen et Vautrin et l'idée que l'ordre bourgeois incarné par Nucingen en vient à neutraliser le dynamisme anarchique du révolté d'où la défaite d'Herrera à la fin de *Splendeurs [...]* (p. 248), qu'il y a un passage chez Vautrin du statut de père (dans *Le Père Goriot*, *Illusions perdues*) à celui de mère (*Splendeurs [...]*) au cours de ces années 1840 où Balzac (comme l'a montré N. Mozet, citée p. 283) rattache par une volte-face radicale la création artistique à la maternité plutôt qu'à la paternité. A l'occasion le titre : « La Dernière incarnation [...] », est réinterprété de manière neuve, p. 296. Du *Centenaire* (à travers le personnage de Marianine) à *La Peau de chagrin*, de *Melmoth réconcilié*, dont le protagoniste se range « dans la catégorie de "l'artiste", chercheur de l'infini » (p. 119) à *Splendeurs [...]*, le lien entre le pacte et la création artistique est une ligne de force de cet ouvrage.

À propos du *Centenaire*, de Vautrin, P.-G. Castex, P. Citron, A. Lorant, M. Milner notamment ont écrit des pages remarquables et canoniques. Mme Murata résume parfaitement tous ces acquis en sachant y ajouter maints détails intéressants et fins, en ouvrant des perspectives toujours stimulantes¹.

ALEX LASCAR.