



HAL
open science

Horace de Saint-Aubin : de la figure à la fiction. L'exemple du Centenaire

Christine Marcandier

► **To cite this version:**

Christine Marcandier. Horace de Saint-Aubin : de la figure à la fiction. L'exemple du Centenaire. Claire Barel-Moisan et José-Luis Diaz. Balzac avant Balzac, Editions Christian Pirot, 2006, 978-2868082442. <hal-01719151>

HAL Id: hal-01719151

<https://hal.science/hal-01719151v1>

Submitted on 2 Mar 2018

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.



HAL Authorization

Balzac avant Balzac
Claire Barel, Noison et
Joxe. Luis Diaz dir.
ed. Christian Pilot, 2006

Christine Marcandier

HORACE DE SAINT-AUBIN,
DE LA FIGURE À LA FICTION.
L'EXEMPLE DU CENTENAIRE

Les romans de jeunesse balzaciens ont souvent été lus comme des exercices préparatoires à *La Comédie humaine*, comme un lieu d'expérimentation, un laboratoire¹. Or Balzac, d'autant plus libre qu'il écrit sous pseudonyme, fait ses exercices de style au moment même où le roman se pense, se réfléchit et définit sa poétique, au sein de textes préfaciels comme dans l'espace narratif même, dans une pratique métatextuelle constante². L'expérimentation romanesque « pré-balzacienne » semble donc liée à la pratique pseudonymique et plus encore, le nom d'emprunt se voit lui-même commenté, analysé, mis en abyme, et ce, dès l'apparition de Lord R'Hoone³. Mais il ne s'agit pas là encore d'un réel hétéronyme, l'identité balzacienne se donnant à lire dans l'anagramme, au contraire de Saint-Aubin, qui relève d'une véritable création onomastique, désignant l'ensemble d'une famille,

1. Voir Maurice Ménéard, « *Le Vicaire des Ardennes*, un roman de la curiosité » (*AB* 1998, p. 107-120) ; Roland Chollet et René Guise, *Notice des Essais romanesques*, dans *OD*, t. I, 1990, p. 1489.

2. Voir Stéphane Vachon, « Balzac, théoricien du roman », dans Balzac, *Écrits sur le roman, anthologie*, Le Livre de Poche, coll. « Références », 2000, p. 9-36.

3. Le premier chapitre d'*Une heure de ma vie*, par exemple, s'intitule « Moi », le pseudonyme balzacien se met « en scène » (*Une heure de ma vie*, *OD*, t. I, p. 869), ouvrant à une sorte de « pseudo-autobiographie ». Nous empruntons ce terme à la *Notice* de R. Chollet et R. Guise, *op.cit.*, p. 1621.

comme le montrent une première ébauche de *L'Excommunié*⁴ ou la présence d'un frère aîné, Victor de Saint-Aubin, à la fin du *Centenaire*. Le pseudonyme Saint-Aubin est donc paradoxal, à la fois pluriel et singulier, « bachelier » au sens de « jeune célibataire », comme l'a souligné Pierre Barbéris⁵. De fait Balzac, de pseudonyme en pseudonyme, construit une poétique, ou, pour reprendre l'analyse de Jacques Neefs, « un écrivain se dessine et se distingue, par une succession de naissances, jusqu'à coïncider avec son nom propre⁶ ».

Au-delà des questions nécessaires soulevées par le pseudonyme Saint-Aubin – celles de l'identité, de la construction d'un personnage, de la censure ou du rejet par un auteur confirmé de ces « cochonneries » antérieures –, nous voudrions considérer le pseudonyme Saint-Aubin comme une matrice narrative ou, plus précisément, analyser en quoi cette écriture hors de son nom propre permet à l'écrivain de souligner et de signer la part fictionnelle de son œuvre. Ce nom d'emprunt, qui exhibe le masque, en ne se retranchant pas derrière l'anonymat de l'initiale ou de l'astérisque, construit un rapport à la fiction, en créant un roman autour du nom. De plus, ce pseudonyme se voit mis en abyme au sein de la fiction romanesque. En effet, comme l'a montré Claude Duchet à propos de *La Comédie humaine*, si « le nom est une structure fictionnelle », il est aussi le « fondement du romanesque balzacien⁷ ». Saint-Aubin, au-delà d'un personnage, d'une figure, peut être analysé en tant que fiction, « métalepse de l'auteur », pour reprendre la terminologie de Gérard Genette⁸. En somme, il s'agira de voir en quoi la pseudonymie, en tant que distance et forme de métadiscours, vient illustrer une poétique, une définition du roman, une analyse des rapports du réel et de la fiction.

Nous focaliserons notre étude sur *Le Centenaire*, car ce roman, le premier dû à Saint-Aubin, est sous-tendu par une évidente quête identitaire et a pour personnage éponyme une figure de la fiction et du

4. Cette ébauche présentait la famille Saint-Aubin en 1408, partagée entre deux frères, Georges et Jacques, partisans des Bourguignons et Armagnacs.

5. Pierre Barbéris, *Avec sources de Balzac. Les Romans de jeunesse*, Slatkine Reprints, Genève-Paris, 1985 (1967), p. 19. On pense également à la préface d'*Annette et le criminel*, dans laquelle Saint-Aubin déclare : « je suis à peu près seul de mon bord », renvoyant cette fois à une singularité, hautement revendiquée (*PR*, t. II, 1999, p. 444).

6. Jacques Neefs, « *Annette et le criminel* : crime, mort et réconciliation », *AB* 1986, p. 89.

7. Claude Duchet, « De A à Z : Balzac, faiseur de noms », *Le Magazine littéraire*, février 1999, n° 373, p. 49 et 51.

8. Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Éditions du Seuil, 2004. Cet essai récent est centré sur la « métalepse de l'auteur », c'est-à-dire, la « manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle [...] de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même » (p. 14).

savoir. De fait, à travers ce roman, il s'agira de voir en quoi la pseudonymie, « force énonciative⁹ », doit être analysée comme une stratégie narrative, comme un pré-texte, exhibant une fiction centre et objet du roman. Le pseudonyme offre un programme de lecture : roman du nom, *Le Centenaire* est aussi un roman de la quête du sens, de la curiosité et du savoir, refusant tout discours monologique pour célébrer, avant Balzac, la polyphonie et l'ambiguïté, et afficher les machines du romanesque. En ce sens, « Balzac avant Balzac » apparaît déjà en quête d'une modernité du roman.

Un roman du nom

Le pseudonyme ouvre d'abord à une lecture du *Centenaire* comme roman du nom. Ce thème, le plus immédiat pour le lecteur, se voit mis en abyme à de nombreuses reprises. Une note à la fin du roman précise par exemple que « nous avons changé les noms des villes et de tous les personnages dont il est question dans cette histoire singulière¹⁰ » ; et de fait la majorité des noms employés dans le roman sert un commentaire métanarratif : le café où se déroule une conversation sur Mesmer et le fluide vital se nomme le café de Foy et ce lieu est le théâtre d'un débat sur une croyance possible à ces phénomènes aux limites de la science et de la fiction¹¹. Par ailleurs, si le pseudonyme est, comme l'a montré Jean Starobinski, le signe d'une « insubordination¹² », du refus d'une lignée comme d'une filiation directe, personnelle comme littéraire, il est à noter que ces mêmes noms de personnages permettent au narrateur de jouer d'un intertexte ou d'un modèle littéraire à la fois convoqué et ironiquement mis à distance. Ainsi lorsque Lagloire obtient des renseignements sur Marianine, c'est grâce à la « recommandation de Mlle Paméla Balichet, la fille de la grosse marchande » (1036). Le prénom littéraire Paméla, lié au roman de Richardson (1740), se voit doublement rabaisé par le nom de famille (Balichet) et la contamination du syntagme péjoratif « la grosse marchande ».

9. Maurice Lauga, *La Pensée du pseudonyme*, PUF, coll. « Écriture », 1986, p. 36.

10. *Le Centenaire*, t. IV, chapitre 26, in Balzac, *Premiers Romans* (1822-1825), éd. établie par A. Lorant, Robert Laffont, coll. « Bouquins », t. I, 1999, p. 1025. Toutes les références de pages entre parenthèses renvoient à cette édition.

11. *Ibid.* « Cette aventure du café de Foy ne fut presque pas répandue et par conséquent elle ne fit pas grande sensation. Ceux qui la racontèrent furent bafoués par ceux qui l'écoutèrent, et bientôt les premiers craignirent de s'être laissés tromper par leurs yeux et leurs oreilles. »

12. Jean Starobinski, « Stendhal pseudonyme », *L'Œil vivant*, Gallimard, 1961, p. 197.

Par ailleurs, nombre de personnages sont en quête de leur nom, comme Béringheld fils¹³, ou changent de nom, se voient forcés par l'Histoire de prendre une identité d'emprunt. Ainsi Marianine et son père, qui deviennent Euphrasie et Masters (1002) pour échapper à la police impériale, sont contraints à l'exil et ne peuvent rentrer en France que sous un « nom supposé » (1003). C'est ce nom d'emprunt qui perdra Marianine face au Centenaire ; le sorcier la condamne car ce nom d'Euphrasie n'évoque en rien pour lui celui de l'amante de son fils¹⁴. Par ailleurs, Jacques Butmel, qui accompagne Béringheld dans ses campagnes militaires, se voit dès la première bataille, digne du « surnom de Lagloire, qui lui resta toujours » (966). Dès lors, le surnom devient le nom du personnage dans le roman¹⁵.

Enfin, le nom sert également une ambiguïté : les premiers chapitres du *Centenaire*, visant à fonder le mystère fondamental du personnage fantastique éponyme, jouent d'une onomastique fuyante, volontairement ambiguë, refusant tout repère au lecteur : ainsi, aux premières pages du roman, lorsque apparaît le général Béringheld, son prénom, Tullius, est mis entre parenthèses (858), Saint-Aubin jouant d'un flou identitaire entre le Centenaire et son fils. La lecture du roman commence donc par un apprentissage des noms. Le lecteur doit apprendre à reconnaître qui est qui, tâche d'autant plus ardue que ces noms changent, que les périphrases, avatars, surnoms, changements de titres, etc. abondent¹⁶.

Aucun repère de lecture n'est simple : ni le nom de l'auteur, pseudonyme, ni ceux des personnages, souvent pseudonymiques eux aussi. De fait, ces derniers apparaissent comme des figures, dont l'auteur exhibe le caractère factice. Balzac, déjà masqué par Saint-Aubin, crée des avatars de sa propre identité et se contemple dans ses personnages. Ainsi de même que le Centenaire ou son fils Béringheld sont

13. Il désire rejoindre les armées napoléoniennes pour se faire « un nom » (938).

14. « — Jeune fille, dit le vicillard, quel est ton nom ? Car il est, parmi les femmes, une amante que je ne dois pas approcher. — Je me nomme Euphrasie Masters, répondit Marianine sans savoir que cette méprise lui était funeste » (1016). Même méprise lorsque Béringheld tente de sauver Marianine. Lagloire, sur les traces de la jeune femme, se laisse tromper par son pseudonyme (1036).

15. Voir p. 983. Le changement d'identité trouble les repères du lecteur, l'obligeant à une lecture attentive aux moindres indices. Le suspens comme la construction romanesque reposent donc, pour une large part, sur les noms.

16. Marianine et Béringheld sont séparés pendant une période fluctuante sous la plume du narrateur : parfois 13 ans (987), parfois 15 (991), ou même 14 (1025). Le Centenaire, personnage qui traverse les siècles, « notre vieux sempiternel » (1035), brouille lui aussi la chronologie comme la narration, fonctionnant par amples analepses et prolepses.

atteints de mélancolie¹⁷, de même que le géant vit dans un antre plein d'ossements, Saint-Aubin, dans la préface du *Vicaire* se dit « morose et sujet aux affections nerveuses », ironisant immédiatement sur ses « hypocondres très gros ». Il se promène au Père-Lachaise, « au milieu de ces archives de la mort¹⁸ », qui rappellent à tout lecteur du *Centenaire* l'antre du savant, déjà désigné par ce même syntagme d'« archives de la mort » (1040).

Le Centenaire, personnage « factice », maître de la fabula

Le Centenaire est un « homme factice » (873), écrit Saint-Aubin. Cet adjectif rappelle certes le *Frankenstein* de Mary Shelley¹⁹, mais il est aussi une nouvelle forme de métadiscours, désignant la fiction. Comme Balzac, derrière le pseudonyme de Saint-Aubin, le Centenaire est un être paradoxal, entre présence et absence, « puissance invisible et réelle » (961) ; il est même désigné explicitement comme « l'être qui portait ce nom » (962). Le Centenaire est le « surnom²⁰ » du personnage, une sorte de pseudonyme là encore. Le personnage est par ailleurs doté d'un pouvoir d'écriture de l'histoire, individuelle comme collective. Il décide des destinées de Lagradna ou de Butmel, change le cours du destin de Tullius, a un pouvoir de vie ou de mort, mais est aussi présenté comme le personnage auquel Bonaparte doit son pouvoir : « j'ai vu ce vieillard, c'est à lui que je dois mon invulnérabilité, et... beaucoup d'autres choses ! » (973). Le Centenaire apparaît en effet comme un maître de la *fabula*, il est une dynamique textuelle, une « machine », opérant un trouble fondamental des repères²¹ autour desquels se construit la fiction, proposant, à l'image de l'auteur pseudonyme, des discours paradoxaux, soulignés par son « sourire sardonique » et son « air ironique » (885-886). Véritable « Protée » (le terme est employé en italiques, p. 996), il est à l'image d'une narration hétérogène, protéiforme. Bien plus, il est à l'origine de nombreux récits enchâssés, contribuant à l'hétérogénéité narrative, à la dissolution de la figure de l'auteur-narrateur : histoire de

17. La mélancolie, qui touche nombre de personnages du roman, Béringheld comme Marianine, est figuration du manque, de l'incomplétude, mais aussi d'un désir infini. En ce sens, elle peut être lue comme une autre mise en abyme, dans la sensibilité des personnages, de questions narratologiques.

18. *Le Vicaire des Ardennes*, PR, t. II, p. 146 et 147.

19. *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelley (1813), autre figure d'*homo-duplex* et de récit fantastique appariant science et superstition.

20. « Béringheld-Sculdans, surnommé le Centenaire » (968).

21. Son premier portrait illustre, appariant les contraires, vie et mort, peau et pétrification, il est un « être bizarre », susceptible de soulever l'intérêt tant du romancier que du savant (p. 870 à 873).

Fanny (t. I, chap. 2), histoire de l'ouvrier (t. I, chap. 3), récit oral de Lagradna, véritable figure d'aède, histoire de Butmel (t. II, chap. 11), manuscrit de Tullius, etc. ; et tous ces récits ont le Centenaire pour moteur²². Ces récits se transmettent, de personnages en personnages, de génération en génération, manière pour Saint-Aubin de souligner la puissance de la fiction : ainsi, lorsque les ouvriers apprennent la mort de Fanny, « chemin faisant, des circonstances de plus en plus magiques volaient de bouche en bouche et exaltaient d'autant les imaginations de cette multitude ivre de vengeance » (883). Plus tard, lorsque le Centenaire sauve les pestiférés de Jaffa, « des récits, plus ou moins magiques, furent répandus sur cette apparition et sur cette nuit mystérieuse » (973). Enfin, le récit du postillon, interrogé par Béringheld, en offre un exemple significatif : l'homme raconte ce qu'il sait, ou a tenté de savoir, sur le Centenaire, et ses répliques sont ponctuées de formules mettant en valeur des discours rapportés, citations encore soulignées par les italiques : « Il y en a qui disent qu'il est sorcier [...]. J'ai entendu conter à ma mère. [...] *Il paraît toujours, à ce que disait ma mère [...].* » Ce discours du postillon est particulièrement intéressant en ce qu'il mêle deux graphies, plusieurs discours et qu'il est une véritable mise en abyme de la fiction, de ses enchâssements et de ses modes de transmission. Chaque affirmation du personnage est suivie d'un « *vous m'entendez ?* » au sens d'« écouter » comme de « croire », métadiscours sur la fable, les lecteurs, conclu par un ironique « toute cette histoire est facile à deviner » (985-986).

Ainsi, partout où le Centenaire passe, il fait naître la fiction, qu'il s'agisse de récits oraux ou écrits. Lui-même écrit la destinée des principaux personnages de l'histoire, celle de son fils Tullius, celle de Bonaparte ou celle de Marianine. Son discours à cette dernière, dans lequel il se présente comme maître d'une jeune femme devenue sa créature (nouvelle mise en abyme d'une fiction au sens de « *fingere* », façonner), annonce celui de Carlos Herrera à Lucien de Rubempré. L'« ironie » et la « puissance » de ses paroles (1011) charment la jeune femme, Le Centenaire est doué du pouvoir d'écrire son histoire, passée comme à venir : « je remplace le *Destin* et le *Hasard*. [...] écoute, enfant d'un jour, reprit-il, cherche à me connaître, tu trouveras en moi les attributs d'une divinité... et pour te prouver mon pouvoir, je vais te dire

22. Voir t. II, chap. 11, note, à propos de l'histoire de Butmel, enchâssée dans les Mémoires du général, eux-mêmes insérés dans la narration principale : « cette aventure, contenant des renseignements sur *Le Centenaire*, nous l'avons laissée : elle se lie évidemment à l'histoire du général et se rattache à tous les événements que l'on vient de rapporter, en un mot, elle fait corps avec tous les documents que le général a rassemblés, touchant son ancêtre » (928).

en deux mots toute ton histoire » (1010). Par ailleurs, le vieillard raconte « des anecdotes des temps les plus reculés, il parlait quelquefois à la première personne, et se mêlant comme acteur. Il avait soigné François I^{er} et Charles IX... Enfin, les choses les plus curieuses, racontées avec un genre d'esprit original, sortirent de sa large bouche²³ ». Figure du savoir, du médecin comme du charmeur de serpent, figure du conte, de l'enchantement, capable de lire un destin sur les traits d'un visage ou d'écrire le cours de l'histoire collective, *Le Centenaire* est l'autre nom du récit, de la fiction comme de l'Histoire.

Le Centenaire est par ailleurs personnage éponyme et Saint-Aubin se joue de cette fonction, le syntagme apparaissant souvent en italiques, ou le nom Béringheld-Sculdans suivi d'un « dit le centenaire » (926), comme pour souligner que ce nom désigne l'œuvre comme le personnage²⁴. Mais le Centenaire est aussi un pseudonyme : Marianine, à la fin du roman, demande au vieillard s'il n'est pas « Béringheld-Sculdans, surnommé le Centenaire » (1017-1018), manière de souligner une fois encore la polysémie, voire la polyphonie de ce nom, désignant un narrateur comme la fiction dans son ensemble. Ainsi peut-on lire en note, après une mention du *Centenaire* en italiques : « on verra plus tard la cause de ce nom donné au vieillard » (880).

Le Centenaire, « machine » littéraire

Le Centenaire, qu'il s'agisse du personnage ou du roman, est bien une aventure du nom, mais aussi un signifiant, un métadiscours. De fait, il s'agit d'une machine – le terme est employé à propos du personnage « vaste machine » (924) – à faire peur et à plaire, une « construction » (1025). Les « opérations de Littérature marchande²⁵ » des premiers romans balzaciens apparaissent comme des procédés destinés à susciter l'adhésion émotionnelle du lecteur (la peur, la

23. P. 1026. Son antre, « archives de la mort », annonçant bien d'autres capharnaïms balzaciens, figure aussi des archives historiques : « quelques fragments du bûcher de *Jeanne d'Arc* ; à côté, voici une des dernières pierres de la Bastille ; plus loin ce crâne est celui de Ravallac ; ce livre est la bible de Cromwell ; cette arquebuse a appartenu à Charles IX [...] enfin tout ce que vous voyez sont des souvenirs qui me rappellent tous mes amis et les siècles passés » (1042-1043). Il est à noter que cet inventaire, cette collection s'inscrivent dans un discours du Centenaire, une nouvelle fois maître du récit historique.

24. Que le nom apparaisse dans le récit ou soit employé par le personnage lui-même. Ainsi lorsque le vieillard s'adresse à Marianine, il parle de lui-même à la troisième personne, l'écart identitaire étant accentué par les italiques : « Quoique *Le Centenaire* ne ramasse jamais ce qui tombe de sa main [...] » (1017).

25. Préface du *Vicaire des Ardenes*, PR, II, *op. cit.*, p. 151.

compassion, la terreur) pour mieux le séduire au sens étymologique du terme, le mener sur un autre chemin, bien plus subversif puisqu'il s'agit de montrer la salle des machines du roman. Ainsi la vie apparaît-elle à Béringheld telle « un mécanisme sans prestige, une décoration d'opéra dont il n'apercevait que les ressorts et les machines²⁶ » ; le personnage, qui a perdu ses illusions, « ressemblait à une machine qui se meut par un mécanisme ingénieux » (954), phrases que l'on peut également commenter comme des métadiscours, des procédés de « littérature réfléchie²⁷ ». Les paysages qui servent de cadre à l'action sont eux aussi systématiquement présentés comme des « construction(s) », « fantasmagorie(s) », « décoration d'opéra », des « archives de l'art²⁸ ». Le métadiscours est constant sous la plume de Saint-Aubin : lorsque Béringheld fait le « récit » de son aventure avec Fanny, lors du procès, « il raconta succinctement ce qui fait la matière des premiers chapitres de cet ouvrage » (889). Lorsqu'il décide d'apporter son témoignage écrit au procès, il s'agit des « Mémoires de la vie du général écrits par lui-même », d'un « manuscrit », dont Saint-Aubin, cette fois « éditeur » commente en note le style et la vraisemblance (895). Même chose lors de l'histoire de Butmel : « ces aventures ont été recueillies et seront publiées sous le titre de *Mémoires du collège des Bramines du Mont-Coranel* » (931). Tout se fait métadiscours : l'amour est un « alphabet » (940²⁹), le visage de Tullius est si aisément déchiffirable qu'« on y lisait comme dans un livre » (941). Amoureux de Mme de Ravenssi, il oublie « tout ce qu'il sait pour déchiffrer le *livre d'amour* » (945). Un des personnages de la fiction s'appelle même « M. Lerdangin » (985) et il est difficile de ne pas y lire un emploi ironique du nom, désignant le personnage machine, « engin », figure...

26 *Le Centenaire*, *op. cit.*, 975. Autant de termes qui rappellent au lecteur du Balzac « devenu » Balzac, un motif fondamental d'*Illusions perdues*.

27. Pour reprendre le titre de l'essai de F. van Rossum-Guyon, *Balzac : la Littérature réfléchie. Discours et autorprésentations*. Montréal, « Paragraphes », 2002.

28. Les deux premiers termes sont employés lors de la première description, celle d'un paysage « ossianique », cadre de la rencontre de Béringheld et Fanny (857). Le troisième apparaît lors des scènes amoureuses entre Tullius et Sophie de Ravenssi, le dernier sert à décrire le château de la famille Béringheld, ensemble « tout à fait romantique » (889).

29. Le terme d'alphabet, *sopra* amoureux, est déjà employé deux fois en p. 940. Il est repris et amplifié, par l'ironie comme la métaphore filée, p. 946 : « elle n'en resta pas aux premières lettres de l'alphabet, et sans aller jusqu'au Z, on peut affirmer, d'après les aveux du général, que Madame la Marquise fit épeler à son jeune ami beaucoup plus que les deux tiers, ce qui doit arrêter à la dix-sept ou dix-huitième lettre »...

Le nom, (en)quête du sens

Introduisant à un roman du nom et de la fiction, le pseudonyme s'offre également comme un pacte de lecture. En effet, comme l'a montré Jean Starobinski à propos de Stendhal, le pseudonyme impose un « défi » au lecteur. Le nom de l'auteur nous est refusé, mais « nous voulons savoir, nous entreprenons de le démasquer ». Loin de garantir un anonymat, la pseudonymie est un « art de paraître³⁰ ». En ce sens, le pseudonyme Saint-Aubin invite à une lecture fondée sur la quête de sens, dans une tension permanente, puisque tous les éléments narrés échappent au rationnel, que le texte, dans son rapport au savoir, à la science, laisse en suspens la question du fantastique et de l'inspiration mesmérénne. *Le Centenaire* est un roman de l'enquête : celle de Béringheld sur ses origines³¹, sur son nom³², celles des différents personnages qui ont croisé le Centenaire (qui collectent des indices puis les rapportent), celle du narrateur qui tente de rassembler papiers, manuscrits et témoignages pour compléter son histoire. Toute narration linéaire et monologique est refusée. Au contraire, les narrations enchâssées, emboîtées, morcelées, travaillent à la mise en place d'un suspens, excitent le démon de la curiosité du lecteur. De fait, cette volonté de savoir permet d'unir les éléments les plus disparates, les plus hétérogènes, comme le montre Saint-Aubin, lors de l'apparition du Centenaire au milieu des pestiférés de Jaffa, en une scène qui est un nouveau métadiscours : il évoque en effet « l'étonnement général produit par l'aspect de cet être bizarre, qui réussit à faire taire tous les sentiments, les réunissant dans un seul qui n'abandonne jamais l'homme : la curiosité » (971)³³.

Le tour de force de Saint-Aubin est de savoir maintenir ce désir de savoir alors que paradoxalement tout est su, puisque la narration

30. J. Starobinski, « Stendhal pseudonyme », *L'Œil vivant, op. cit.*, p. 191-192.

31. Dès sa jeunesse, Tullius fait montre d'un esprit curieux (934, 936, 939), alliant passion du « romanesque » (935) et amour des sciences. Nombre de personnages ont la curiosité en partage, Marianine est ainsi comparée à « Tantale, qui s'élance à chaque instant pour saisir l'eau qui doit assouvir sa soif » (997).

32. Ainsi les initiales par lesquelles le Centenaire signe ses lettres ont une conséquence simple sur Tullius : « sa dose de curiosité fut augmentée d'une dose encore plus forte » (939).

33. Cette curiosité est sans cesse mise en abyme dans le roman et analysée dans son rapport à la peur. Ainsi lorsque les magistrats achèvent la lecture du manuscrit de Tullius : « En achevant ce manuscrit, les magistrats se trouvèrent en proie à un singulier sentiment d'horreur ; ils croyaient voir le vieillard, et ils se regardaient les uns les autres avec l'expression de la peur. Lorsqu'on se retira, le préfet réclama le silence le plus absolu sur cette lecture » (980).

fonctionne en partie en analepse, que les chapitres rhématiques³⁴ annoncent les principaux événements qui vont suivre et que les récits, prémonitions et pressentiments de nombre de personnages permettent de même de pré-écrire l'histoire, de fonder ce suspens paradoxal du savoir partagé... Une nouvelle fois, le procédé d'écriture et de réception est mis en abyme dans le roman lui-même, à travers le personnage de Marianine : la jeune femme sait qui est le Centenaire, son désir de connaissance comme sa peur sont nés de récits entendus depuis son enfance, elle pressent le dénouement funeste de ses rencontres avec le vieillard mais, comme l'écrit le narrateur, « son désir s'augmenta singulièrement par cette attente » (1018). Marianine préfigure même la duchesse de Langeais dans le roman balzacien éponyme, sa curiosité est telle qu'elle « aurait, je crois, joué avec la hache avant qu'on lui tranchât la tête » (1044).

Du nom au « non »

Tout, dans le roman, engendre donc un questionnement sur le savoir, la connaissance, comme le montre la tension entre le premier titre donné au roman (*Le Savant*) et sa conclusion ironique sur un « je ne sais », déjà employé par la comtesse de Béringheld au centre du roman³⁵ ou par Marianine qui ne veut expliquer la puissance que le Centenaire exerce sur elle³⁶.

« Marianine est-elle morte ? le Centenaire existe-t-il encore ? l'a-t-on revu ?... tout ceci n'est-il qu'une fiction, un délire d'une imagination malade ?... À toutes ces questions, l'éditeur ne peut répondre que par la phrase que Socrate trouvait la plus difficile à prononcer pour l'homme. *Je ne sais...* » (1050). Tout dénouement est refusé, le roman se clôt sur l'indécidable : des lignes de points, le mot FIN en toutes lettres immédiatement récusé par un métadiscours et l'ajout de notes. La première note, de l'éditeur, commente « ce dénouement qui ne dénoue rien » et ne peut donc « satisfaire la curiosité de ceux qui cherchent dans

34. Exemple au chapitre 15 du t. II : « *Désastres dans les amours – Madame de Ravendil quitte le château – Douleur de Tullius – Sa première entrevue avec Marianine* » (951). Nul besoin de lire le chapitre pour en connaître les principales étapes. Il est par ailleurs à noter que certains sous-titres rhématiques contribuent à une mise en abyme de la fiction par l'usage de termes métatextuels (histoire, Mémoires...).

35. Narrant la conception de son enfant, ou son accouchement, elle dit avoir vécu « un songe », « un rêve » et conclut son histoire par un « *je ne sais...* » (926).

36. « En vain elle s'efforçait de repousser cette nouvelle manière d'être, qui s'emparait de son âme, elle sentait un *je ne sais quoi*, invisible, indistinct, indéfini, qui la gagnait de proche en proche, comme l'inondation d'un fluide imperceptible aux sens, mais dont l'âme éprouvait l'atteinte » (1016).

un livre une action soumise aux règles de l'art dramatique, et qui veulent absolument un cinquième acte et un mariage » (1051).

Pourtant ces conclusions successives du roman voient l'apparition d'un nouveau personnage, d'un nouveau pseudonyme, Saint-Aubin l'aîné, un frère « mort présumé » (1051), paradoxalement à l'origine du récit, qui a donné une « liasse, fort incomplète » (1051) de documents ; la fiction est même relancée par le renvoi à une autre fiction (la préface du *Vicaire des Ardennes*, 1051) et à un roman à venir, celui du *Dernier Béringheld*, jamais écrit (1055). Les dernières pages du *Centenaire* apparaissent donc comme un commentaire de la béance énonciative ouverte par le pseudonyme sur la page de couverture du roman : l'énonciation s'affiche comme hétérogène, polyphonique, contradictoire, la fiction s'exhibe, et c'est au lecteur qu'il revient de « suppléer à tout ce qui manquera » (1052). La fin du *Centenaire* qui se déploie, se déploie après le mot « Fin » fonctionne comme un micro-roman, reprenant le système d'enchâssement des récits et des énonciations hétérogènes, revenant sur la question des noms, des identités, des rapports du réel et de la fiction. Le roman est construit en boucle, en miroir, selon un système d'énonciation ironique. Saint-Aubin laisse donc le lecteur face à un sens ouvert, face à l'indécidable, au « je ne sais quoi » (1016). Ici se donne à lire un des traits les plus romantiques du jeune Balzac, si l'on se réfère aux catégories analysées par René Bourgeois, le soulignement de l'arbitraire fictionnel, jusqu'à la tentation de « l'autodestruction de l'œuvre³⁷ ». En définitive, le pseudonyme, béance initiale relayée par le « non-dénouement », fonctionne comme un point d'ironie, ce signe typographique, point d'interrogation inversé, inventé à la fin du siècle par Alcanter de Brahm³⁸.

Le nom, affiche et chimère

Pour conclure, nous pourrions reformuler la question posée par Balzac dans *La Peau de Chagrin* : « un nom, est-ce donc une solution³⁹ ? » Le pseudonyme Saint-Aubin apparaît comme une affiche, au sens étymologique du terme, une annonce au public, fixant une pratique narrative comme un pacte de lecture. L'identité de l'auteur, fondée sur un défaut initial, un jeu, au sens d'une pratique ludique comme d'une

37. René Bourgeois, *L'Art romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 32.

38. *L'Ostensoir des ironies*, 1899.

39. Balzac, *La Peau de chagrin*, CH, X, 243.

béance, exhibe un espace vacant⁴⁰, celui-là même où se construit un récit « de nature chimérique⁴¹ », pour reprendre les termes de Pierre Laforgue dans son récent essai sur George Sand, un roman curieux, s'achevant sur sa négation, fonctionnant ironiquement comme une célébration des pouvoirs de la fiction. Le pseudonyme, premier métadiscours de l'auteur, n'est qu'en apparence extérieur à la fiction, il en fixe de fait le mode de fonctionnement et la poétique. L'énonciation demeure dans l'indécidable, comme le montre une intrusion du narrateur, commentant sa fonction par l'usage d'un verbe réfléchi désignant une béance : « je ne sais si c'est par cette formule oratoire que Cicéron l'aurait remerciée, je ne la mets que parce qu'elle m'échappe à moi-même, et que, lorsqu'on écrit, c'est bien le moins de mettre ce que l'on pense. Il y a tant de gens qui ne peuvent pas y parvenir !... de peur que de pareilles choses ne m'arrivent, je saisis l'occasion de placer une phrase aussi claire, et qui peint aussi fidèlement ma pensée » (989). Le narrateur n'affirme ici sa prise de parole que pour mieux souligner le vide sur lequel elle repose. Ainsi Saint-Aubin est en quelque sorte la préfiguration de Camille Maupin, « masque » sous lequel se cache Félicité des Touches qui « passa longtemps pour un auteur réel à cause de la virilité de son début. Tout le monde connaît aujourd'hui les deux volumes de pièces non susceptibles de représentation, écrites à la manière de Shakespeare ou de Lope de Vega, publiées en 1822, et qui firent une sorte de révolution littéraire, quand la grande question des romantiques et des classiques palpitait dans les journaux, dans les cercles, à l'Académie. [...] Aussi, quoiqu'elle ne soit ici qu'un personnage secondaire, comme [...] elle joue un rôle dans l'histoire littéraire de notre époque, personne ne regrettera de s'être arrêté devant cette figure un peu plus de temps que ne le veut la poétique moderne⁴² ». *Béatrix*, roman signé Balzac, renvoie aux années 1822, celles du *Centenaire*, faussement signé Saint-Aubin, en un commentaire qui pourrait se rapporter à un autre pseudonyme, à une autre quête de « révolution littéraire » : il s'agissait bien déjà, en 1822, de « poétique moderne », certes encore tâtonnante, mais le terme même de modernité n'apparaît-il pas pour la première fois dans le *Centenaire*, et par trois fois⁴³ ?

40. Tullius déclare à Marianine : « On doit n'avoir que deux manières d'être et deux divisions de temps : l'absence et la présence » (958). Le pseudonyme permet à l'auteur d'apparier ces deux modes d'être.

41. P. Laforgue, *Corambé. Identité et fiction de soi chez George Sand*, Paris, Klincksieck, p. 41. Le terme est employé par Saint-Aubin à propos des histoires que Lagradna raconte sur le *Centenaire* : « cette tradition ne lui parut plus une chimère » (968).

42. Balzac, *Béatrix*, CH, II, 688.

43. 948, 997 et 1016. Alain Rey, dans son *Dictionnaire historique de la langue française*, atteste qu'il s'agit là du premier emploi du substantif « modernité » (Paris, Le Robert, 1998,

La modernité de ce roman réside dans le suspens du sens, la polyphonie, une stratégie textuelle qui seule permet de saisir peu à peu l'identité de l'auteur dans le croisement des discours. Et dans une ironie qui est celle de l'équivoque, annonçant le conseil donné aux lecteurs dans les *Errata* de la *Physiologie du mariage* : « dans presque tous les endroits du livre où la matière peut paraître sérieuse, et dans tous ceux où elle semble bouffonne, pour saisir l'esprit de l'ouvrage, *équivoquez*⁴⁴ ».

Comme l'a montré Starobinski, le pseudonyme, en défaisant le lecteur de « l'illusion nominaliste », le défait parallèlement de toute « illusion réaliste⁴⁵ ». Le nom, devenu signe, reconnu comme convention, ne désigne plus directement, et s'affiche comme une fiction première, inaugurale. Le pseudonyme déplace vers l'imaginaire et vers une polyphonie actantielle. L'auteur s'invente et renverse les repères, « la fiction est vécue comme vérité, la vérité se déploie en fiction⁴⁶ ». Le « il était une fois⁴⁷ » prend la forme, dans *Le Centenaire*, d'un « il paraît » (985).

(Université de Provence)

t. II, p. 2261). Les deux premiers emplois du terme, p. 948 et 997 du *Centenaire*, dans un contexte de commentaire esthétique, montrent qu'il s'agit bien pour « Balzac avant Balzac » de travailler sur le rapport du roman à la modernité.

44. Balzac, *Physiologie du mariage*, CH, XI, 1928.

45. Starobinski, *L'Œil rivant*, *op. cit.*, p. 195.

46. *Ibid.*, p. 219.

47. *Incipit* de *La Dernière Fée* : « il était une fois un chimiste et sa femme qui faisaient bon ménage ensemble », *FR*, *op. cit.*, II, 19.