

Title	La premiere apparition du theme de <<pacte avec le diable>> dans l'oeuvre de Balzac : Le Centenaire
Author(s)	MURATA, Kyoko
Citation	国際文化. 2001, 2, p.15-45
Issue Date	2001-03-31
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10466/1081">http://hdl.handle.net/10466/1081</a>
Rights	

# La première apparition du thème de «pacte avec le diable» dans l'œuvre de Balzac: *Le Centenaire*

Kyoko MURATA

## Introduction

Avant de publier en 1829 son premier roman signé, *Le Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800*, Balzac a écrit plusieurs œuvres sous des pseudonymes, tels que Lord R'Hoone et Horace de Saint-Aubin. Ces œuvres publiées entre 1822 et 1825, où le futur auteur de *La Comédie humaine* fit, en quelque sorte, son apprentissage d'écrivain, sont désignées sous l'appellation globale «Romans de jeunesse». Parmi eux figure *Le Centenaire ou les deux Béringheld* (1822), rédigé sous le nom d'Horace de Saint-Aubin. Les sources d'inspiration de ce roman seraient diverses selon maints chercheurs balzaciens<sup>1</sup>: *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelly, *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis, *Le Vampire* de Polidori et son adaptation au théâtre par Charles Nodier, *Le Juif errant*, *Ossian* de Macpherson, *Le Nécromancien ou le Prince à Venise* de Friedrich Schiller, etc. Cependant, comme beaucoup de commenta-

---

<sup>1</sup> Sur ce sujet, voir P. Barrière, *Honoré de Balzac. Les Romans de jeunesse*, Hachette, 1928, pp.16-24, pp.54-55; Albert Prioult, *Balzac avant La Comédie humaine (1818-1829)*, Georges Courville, Paris, 1936, pp.170-178; Pierre Barbéris, *Aux sources de Balzac. Les Romans de jeunesse*, Les Bibliophiles de l'Originale, Paris, 1965, pp.175-197; André Lorant, «*Le Centenaire*» in *L'Année balzacienne 1986* et Préface au *Centenaire* dans *Premiers romans*, t.1, Bouquins, Paris, 1999; Hiroshi Maruyama, «Aux sources du *Centenaire*» (I) in *L'Année balzacienne 1993* et (II) in *L'Année balzacienne 1995*.

teurs l'accordent<sup>2</sup>, *Le Centenaire* devrait beaucoup plus à *Melmoth ou l'Homme errant* de Charles Robert Maturin<sup>3</sup>. Et les contemporains de Balzac ont aussi associé cette œuvre de Saint-Aubin à celle du romancier Irlandais, et l'ont dénommé «jeune adepte<sup>4</sup>» du roman noir terrifiant qu'est par excellence *Melmoth*.

Dans le *Melmoth*, Maturin traite le thème du pacte avec le diable. Il y relate l'histoire d'un homme doté d'un pouvoir extraordinaire en vertu d'un pacte satanique; celui-ci erre à travers le monde sur un laps de 150 ans à la recherche vaine de son remplaçant. *Le Centenaire* peut être donc considéré comme le roman où le thème du pacte diabolique apparaît pour la première fois dans l'œuvre balzacienne. Le jeune Balzac y fait entrer en scène le vieux Béringheld qu'il dénomme le Centenaire,

---

<sup>2</sup> Sur les rapports de *Melmoth* de Maturin avec *Le Centenaire*, voir en outre des références citées plus haut, Marcel A. Ruff, «Maturin et les romantiques français» dans *Bertram ou le château du Saint-Aldobrand* de Maturin, traduit par Taylor et Nodier, José Corti, Paris, 1956; Maurice Bardèche, *Balzac, Romancier*, Slatkine Reprints, Genève, 1967, pp.125-130; Max Milner, *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, José Corti, Paris, 1960, t.I, pp.315-343; Moïse Le Yaouanc, «Melmoth et les romans du jeune Balzac» dans *Balzac and the nineteenth century*, Leicester University Press, 1972; Hachiro Kusakabe, «Remarques sur le jeune Balzac et Maturin» in *EQUINOXE*, 11, Rinsen, Kyoto, 1994.

<sup>3</sup> Le roman de Maturin, publié en Angleterre en 1820, a été traduit en français l'année suivante : deux traductions, celle de Mme E.-F. Bégin en mars qui a pour titre *L'Homme du mystère, ou Histoire de Melmoth le voyageur*, et celle de Jean Cohen en avril 1821, qui a pour titre *Melmoth ou l'Homme errant*. Balzac s'est intéressé au roman de cet écrivain Irlandais aussitôt sortie sa traduction. Il aurait d'abord lu la traduction de Mme Bégin, mais se serait référé à partir d'avril 1822 à celle de Cohen (Voir Moïse Le Yaouanc, *op. cit.*, pp.35-37).

<sup>4</sup> Le *Journal des théâtres* daté du 1<sup>er</sup> décembre 1822 commente ainsi *Le Centenaire*: «vous, auteur terrible de *Melmoth*, souriez au jeune adepte qui marche sur vos traces : faites-lui place à vos côtés, il est digne de s'asseoir sur le siège de bronze d'où vous foudroyez toutes les tendres affections humaines» (cité par Stéphane Vachon, «De nouveau sur Balzac : l'écho des romans de jeunesse» in *L'Année balzacienne 1998*, p.138).

le calquant sur le personnage de Melmoth. En outre, le roman de l'écrivain Irlandais lui suggère non seulement des personnages et des intrigues, mais aussi la technique du roman même pour ce qui est de l'enchevêtrement des récits particuliers. Et pourtant, malgré les ressemblances entre les deux romans, *Le Centenaire* ne se réduit pas à une pure imitation de *Melmoth*. Balzac cherche à se démarquer de son maître, nous semble-t-il, de par une approche et une conception originales du pacte. Nous allons donc établir un parallèle entre les deux romans, et examiner comment s'est élaborée et constituée l'idée balzacienne du pacte satanique dans ce roman de jeunesse qu'est *Le Centenaire*.

### 1) Le Melmoth de Maturin et le Centenaire de Balzac

Comme plusieurs commentateurs ont déjà comparé le Centenaire avec Melmoth, nous nous bornerons ici à résumer les quelques points qui proviennent de toute évidence "en droite ligne" du livre de Maturin. D'abord, le personnage du vieux Béringheld : celui-ci a les mêmes traits que Melmoth : l'éclat de rire sarcastique, les yeux flamboyants et magnétiques, l'impassibilité et l'inflexibilité devant la souffrance des victimes innocentes, la longévité incroyable, les vastes connaissances des choses de tout genre, et le pouvoir de pénétrer dans les lieux les mieux scellés et de se transporter au loin l'espace même d'un instant. En somme, ils se rangent tous les deux parmi les êtres tout-puissants, omniscients et omniprésents. L'imitation très étroite entre même dans les détails : dans les scènes similaires de la tempête furieuse, le manteau de l'être extraordinaire reste immobile contre le vent ; le portrait de l'être bizarre et étrange semble — aux yeux de certains — jeter un regard fulgurant et vivant. En outre, quelques épisodes de *Melmoth* sont directement transposés dans *Le Centenaire*. Par exemple, la scène du début qui se déroule dans la cuisine de l'oncle Melmoth cor-

respond à celle du tournebride du château Béringheld : dans les deux scènes, une atmosphère de terreur où s'impose la présence d'une vieille femme se donnant comme une sibylle. Également la description du repaire du Centenaire dans les Catacombes qui est calquée sur celle de l'appartement souterrain du Juif Adonias dans l'Histoire de Monçada. Autre transposition : Fanny et Marianine dans *Le Centenaire* sont jumelles d'Immalie-Isidora dans *Melmoth*, incarnant toutes les trois le type de la jeune fille pure et dévouée.

Surtout, comme l'indiquent bien Paulo Ronai<sup>5</sup> et Albert Prioult<sup>6</sup>, Balzac s'inspirant directement de la définition de «l'amour» que Melmoth donne à Isidora, l'applique dans la scène où Tullius essaye de vérifier l'amour de Marianine. La théorie de l'amour que Maturin détaille par l'intermédiaire de son protagoniste, consiste à renoncer à sa propre existence individuelle pour s'absorber totalement dans celle de l'objet aimé. Cette conception de l'amour convient si bien à Balzac que les phrases de Melmoth où sont employés les mots «la *présence*» et «l'*absence*» pour dépeindre l'état d'âme de vrais amoureux, se voient copiées dans leurs grandes lignes dans *Le Centenaire*<sup>7</sup>. L'emprunt à

---

<sup>5</sup> Paulo Ronai, «Une page de Maturin copiée par Balzac» in *Revue de Littérature Comparée*, juillet-septembre 1931.

<sup>6</sup> Albert Prioult, *op. cit.*, pp.173-175.

<sup>7</sup> Voici les phrases de Melmoth adressées à Isidora : «Pour ceux qui aiment, il n'y a ni jour ni nuit, ni été ni hiver, ni société ni solitude. Leur délicieuse mais illusoire existence n'offre que deux époques, la *présence* et l'*absence*» (*Melmoth ou l'Homme errant*, traduit par Jean Cohen, dans *Romans terrifiants*, Bouquins, Paris, 1984, p.839). D'autre part, les phrases de Tullius envers Marianine : «on doit n'avoir que deux manières d'être et deux divisions de temps : l'*absence* et la *présence*; d'autres saisons que le printemps lorsque vous jouissez de la *présence*, et l'hiver que produit l'*absence*» (*Le Centenaire ou les deux Béringheld*, dans *Premiers Romans*, édition établie par André Lorant, Bouquins, Paris, 1999, p.958). Toutes les références faites ici au *Centenaire* se rapportent à cette édition.

Maturin ne se limite pas là. Dans la vie privée aussi, Balzac se sert de ces mêmes mots pour expliquer à Mme de Berny dans une lettre (datée d'avril 1822 selon la présomption de Roger Pierrot), ce qu'il entend par le terme «aimer»<sup>8</sup>.

Mais une lecture attentive nous permet de découvrir les nuances démarquant l'idée de Balzac de celle de Maturin. L'objectif de Melmoth faisant une dissertation sur l'amour avec tant d'empressement qu'il y déploie toute son éloquence, c'est avant tout de persuader Isidora d'abandonner sa religion pour accepter le pacte diabolique qu'il veut lui proposer. En témoigne cette formule de Melmoth par laquelle se termine son long discours : «la femme qui aime ne doit plus se rappeler son existence individuelle; elle ne doit considérer ses parents, sa patrie, la nature, la société, la *religion* elle-même [...] que comme des grains d'encens qu'elle jette sur l'autel du cœur<sup>9</sup>». Ici Maturin met l'accent sur la religion en employant l'italique afin de suggérer au lecteur la véritable intention de Melmoth. A ces paroles, Isidora tremble et dit en pleurant : «Je renoncerais, s'il le faut, à mes parents, à ma patrie, aux habitudes que j'ai prises, aux pensées que l'on m'a enseignées, à la religion que je... Oh non! mon Dieu! mon Sauveur! [...] non, je ne vous renoncerai jamais! vous ne m'abandonnerez point à l'heure de la mort! vous ne me déserterez point à l'heure des épreuves!<sup>10</sup>». Ces phrases sont suivies du prosternement aux pieds du crucifix et de la prière sincère de la jeune fille. Et cette image pieuse d'Isidora-Immalie qui

---

<sup>8</sup> «Aimer, [...] c'est ne connaître ni le temps ni ses divisions, ni le jour ni la nuit, ni l'hiver ni printemps; le jour et le printemps sont la présence de l'objet aimé; il n'y a dans la nature qu'un seul endroit, c'est le lieu où l'on se voit, un seul individu celui que l'on aime, le reste n'est rien!» (*Correspondance*, Garnier Frères, Paris, 1960, t.I, p.170).

<sup>9</sup> *Melmoth*, p.840.

<sup>10</sup> *Ibid.*

incarne «le génie même de la prière<sup>11</sup>» touche le cœur de Melmoth lui-même et le fait palpiter violemment. Mais en se rappelant qu'il est interdit pour toujours à un être maudit comme lui de participer à cette exaltation sublime, il éprouve de terribles douleurs métaphysiques. Cela nous permet dès lors de dire que cette scène s'inscrit dans un contexte religieux. Et Isidora, malgré son amour pour Melmoth et le tourment infligé par l'Inquisition, n'écouterà jamais Melmoth qui lui proposera de s'enfuir avec lui et de mener une vie heureuse en échange de son salut. Si Maturin prétend dans la Préface que ce roman a été inspiré par un passage de son propre sermon<sup>12</sup>, c'est que cet ouvrage a pour objet, quoiqu'en apparence, de démontrer qu'aucune personne ne cède à la tentation diabolique sous quelle condition que ce soit. Par contre, l'œuvre de Balzac n'est pas du tout teintée de couleur religieuse. La conversation analogue entre Tullius et Marianine débouche sur un autre sens. A preuve cette citation :

— Tu t'es, reprit Tullius, tellement confondue avec un autre, qu'il n'a plus de trace d'individualité; tu vis d'une autre vie que la tienne, et cependant tu te sens exister par le bonheur d'un autre; alors tu abjurerais ta croyance, tu quitterais ton père...

— Mon père!

— Ta mère...

— Ma mère!...

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.841.

<sup>12</sup> L'auteur de *Melmoth* cite un passage de son sermon comme suit : «Est-il parmi nous, en dépit de nos écarts, de nos désobéissances à la volonté du Seigneur, de notre indifférence à Sa parole, est-il à cet instant un seul d'entre nous qui, en échange de tout ce que la terre et l'homme peuvent dispenser, serait prêt à renoncer à l'espoir de son salut? Non, il n'en est pas, il n'existe pas sur la terre un être assez fou pour accepter pareille offre, même si l'ennemi du genre humain venait à la jeter en travers de sa route! » (Préface de *Melmoth ou l'Homme errant*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1988, p.5).

- Ta patrie...
- Ma patrie!...
- Sur un seul de ses regards, sur son premier ordre; et, la religion, les parents, la patrie, l'honneur, tout ce qu'il y a de sacré n'est plus pour toi qu'un grain d'encens que tu feras fumer en son honneur. Tu renonces à tout pour son sourire...
- Oui, dit-elle en baissant la voix et en rougissant d'amour. (p.959)

Dans le texte de Balzac, Marianine n'a aucunement mauvaise conscience quand elle abandonne la religion au profit de son bien aimé. Chez elle, aussi bien que chez Tullius, la religion ne constitue point une valeur supérieure : parents, patrie, et religion relèvent d'une même échelle. En fin de compte, il ne s'agit plus de salut de son âme. Ce qui importe le plus pour Balzac dans cette dissertation, c'est que l'essentiel de l'amour consiste à abandonner toute son individualité pour s'identifier complètement à l'âme d'un autre et vivre d'une autre vie que la sienne. Dans la lettre adressée à Mme de Berny que nous avons mentionnée plus haut, l'on retrouve le même mode : « Aimer, c'est se confondre tellement qu'il n'y ait pas trace d'individualité, c'est vivre de la vie d'un autre<sup>13</sup> ».

D'ailleurs il rapproche la conception de l'amour de celle de la création, en assimilant un amoureux à un poète. Dans la même lettre, il dit par la suite : « Aimer, c'est l'exaltation de tout notre être, l'inspiration constan[te] d'un poète, en la portant dans le cœur et dans la vie, c'est nager dans l'univers, [...] alors les sentiments de l'homme ont une espèce de majesté, et jettent sur lui quelque vestige de ce qu'on se figure de la création<sup>14</sup> ». Il en est de même dans *Le Centenaire*. Tullius s'exprime ainsi : « un tel amour est l'exaltation de toutes nos qualités

---

<sup>13</sup> *Correspondance*, t.1, p.170.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.171.



sensibles; [...] c'est porter la *poésie* dans le cœur, dans la vie, et s'élançant aux cieux en dédaignant la terre» (p.959). Chose très intéressante, plusieurs particularités de l'amoureux peuvent s'appliquer à celles de l'artiste que Balzac définira plus tard dans un article de *La Silhouette*, intitulé «Des artistes». L'apanage de l'amoureux tel que «voir la nature autre qu'elle est, être en contradiction perpétuelle avec toutes les idées reçues<sup>15</sup>» se retrouve chez l'artiste. Car «Là où tout un public voit du rouge, il [= l'artiste] voit du bleu. Il est tellement intime avec les causes secrètes qu'il s'applaudit d'un malheur, qu'il maudit une beauté; il loue un défaut et défend un crime<sup>16</sup>». L'amoureux «lève sa tête dans les cieux et ses pieds reposent dans la boue de ce globe de misère» (p.959); de même l'artiste «marche la tête dans le ciel et les pieds sur cette terre<sup>17</sup>». En fait, Balzac met l'artiste et l'amoureux sur le même plan dans la scène où Tullius rencontre Fanny sur la montagne de Grammont : voyant «*un air inspiré*» de la jeune fille, il n'hésita pas à penser que «c'était une *artiste*, ou une jeune fille guidée par une passion violente» (p.861). Si l'amour consiste à «se plonger *dans l'infini*» (p.958), l'artiste est «l'homme plongé dans la sphère inconnue des choses<sup>18</sup>». De même que l'artiste, l'amoureux peut donc se classer dans la catégorie de chercheur de l'infini et de l'absolu, et étant «digne des plus nobles efforts, des plus grandes choses» (p.959), il se situe aux antipodes du vulgaire mesquin. Ainsi, bien que Balzac s'inspire de l'œuvre de son prédécesseur et en reprenne diverses expressions, il déforme le texte de Maturin au profit de sa propre idée philosophique sur l'amour, rattachant celui-ci à la création poétique.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Balzac, «Des artistes» dans *Œuvres diverses*, Pléiade, 1996, t.II, p.715.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.714.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.712.

Ainsi les quelques détails directement issus de l'écrivain Irlandais apparaissent dans l'œuvre de Balzac sous une lumière tout à fait différente. Dans le cas d'Isidora-Immalié, l'enjeu du pacte diabolique est son amour pour Melmoth lui-même; chez Marianine, ce qui est en jeu, c'est son amour pour Tullius. Il est vrai que Marianine, parvenue dans un grand dénuement, conclut un pacte avec le Centenaire en échange de l'or, ce qui évoque plutôt les malheurs de la famille Walberg dans l'Histoire de Guzman de *Melmoth*. Mais si Marianine suit le Centenaire dans son palais souterrain, c'est qu'elle a envie de revoir son amant disparu avec l'aide de l'être diabolique. Le tentateur fait miroiter une puissance spirituelle devant les yeux de la jeune fille :

Ne veux-tu pas, jeune fille, toi qui désespères d'épouser celui que tu aimes, ne veux-tu pas le voir? Là, une lueur surnaturelle, fruit de mon art tout-puissant, peut te le montrer, en quelque lieu qu'il soit. Tu entreras dans l'atmosphère pur et vide de la pensée, tu parcourras le monde idéal, ce vaste réservoir d'où sortent les *Cauchemars* [...] tu verras, par un regard *hors les regards* de la vie! Tu te remueras, sans te mouvoir; [...] tu contempleras ton amant!... (p.1017)

Le pacte avec le Centenaire fournit à Marianine une sorte de seconde vue. « Cette vue [qui] ne dépend ni du temps, ni d'aucune circonstance dirimante » (*Ibid.*). Et elle en arrive à "voir" Tullius en franchissant les grandes distances séparées entre eux. « non par la vertu visuelle de l'*œil extérieur*, mais par une *vision interne* » (p.1049). Alors son cerveau est devenu « un miroir » (p.1047) où comparaît toute la nature de l'univers. Devenue voyante, elle acquiert la vue qui permet de remonter aux principes des choses. C'est ainsi que l'enjeu du pacte balzacien se rapporte non seulement à la richesse terrestre, mais aussi à une connaissance supérieure, voire une puissance métaphysique, étroitement liée avec la création. Tout en mettant en scène le même type de la jeune

fille amoureuse et dévouée, sur laquelle jette son dévolu un être diabolique, Balzac se différencie de Maturin par un changement radical de la nature du pacte.

Cette faculté que Marianine s'est procurée par la vertu d'un pacte diabolique, appartient aussi à la nature même de l'artiste. Car pour Balzac, l'artiste est «un homme habitué à faire de son âme un miroir où l'univers tout entier vient se réfléchir<sup>19</sup>». Il écrit dans la préface de la première édition de *La Peau de chagrin* (1831) :

[...] l'écrivain doit être familiarisé avec tous les effets, toutes les natures. Il est obligé d'avoir en lui je ne sais quel miroir concentrique où suivant sa fantaisie, l'univers vient se réfléchir; sinon, le poète et même l'observateur n'existent pas [...] <sup>20</sup>

Pendant que son âme se transforme en «miroir concentrique», l'artiste se sent dépossédé de lui-même et dominé par une autre volonté. Balzac dépeint cet état d'âme comme suit : «il est reconnu qu'il [= l'artiste] n'est pas lui-même dans le secret de son intelligence. Il opère sous l'empire de certaines circonstances, dont la réunion est un mystère. Il ne s'appartient pas. Il est le jouet d'une force éminemment capricieuse<sup>21</sup> » ; et n'étant qu'«humble instrument d'une volonté despotique, il obéit à un maître<sup>22</sup> ». Cette situation ressemble beaucoup à celle de Marianine auprès du Centenaire. Celle-ci qui se laisse entraîner par «une puissance invisible, irrésistible» (p.1018), avoue elle-même : «je ne m'appartiens plus» (p.1015). En effet, elle n'est investie de la vue interne qu'à un moment onirique où elle est tombée dans la passivité

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.713.

<sup>20</sup> Préface de *La Peau de chagrin*, Pléiade, t.X, p.51.

<sup>21</sup> «Des artistes», p.710.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.711.

absolue; alors «son âme voltige au gré de la volonté d'un être dont elle ne peut secouer le joug dominateur» (p.1047). Comme André Lorant le fait remarquer avec pertinence<sup>23</sup>, Balzac étant profondément initié au magnétisme animal de Mesmer, la description sur l'état hypnotique de Marianine peut se rattacher à cette science qui était en vogue à cette époque-là. Et on peut considérer que, tenant le magnétisme pour une «réalité objective<sup>24</sup>», Balzac voulait expliquer ce phénomène étrange d'une façon rationnelle par le recours au discours scientifique de ses contemporains. Certes, mais il y a là matière à une autre interprétation à contresens, nous paraît-il. Même si le pouvoir extraordinaire du Centenaire peut être interprété comme provenant du magnétisme, Balzac n'en accentue pas moins le côté surnaturel du vieux Béringheld. En témoigne son portrait : tandis que le Melmoth de Maturin est peint comme «un homme de moyen âge, [...] dont l'aspect n'a rien de remarquable» excepté «l'éclat de deux yeux brûlants dont le lustre est presque insupportable»<sup>25</sup>, le Centenaire se distingue non seulement par «le feu sec et flamboyant de son œil infernal» (p.968), mais aussi par sa taille gigantesque et son «*aspect monumental*» (p.887), dépassant là le cadre d'un être humain<sup>26</sup>, ainsi que par son «étonnante caducité» (p.870), soulignée par les expressions telles que «ce crâne comme *pétrifié*» (p.871), «ce visage cadavéreux» (p.889), «sa voix sépulcrale» (p.890), «ces mains desséchées» (p.923), et «ce cadavre ambulante»

---

<sup>23</sup> André Lorant, Préface du *Centenaire*, pp.840-849. Sur la description de Marianine hypnotisée, il écrit ainsi : «ce fragment est en parfaite conformité avec l'analyse du sommeil magnétique que l'on peut trouver dans les traités contemporains» (p.848).

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.849.

<sup>25</sup> Maturin, *Melmoth ou l'Homme errant*, p.879.

<sup>26</sup> Par exemple, Balzac dépeint le Centenaire ainsi : «Alors, le vieillard se leva, sa taille gigantesque, la grosseur de ses os parurent, chacun crut voir sa tête et son front d'airain menacer le plafond» (p.1024).

(p.1027). D'autre part, ce vieillard gigantesque est caractérisé par sa nature incorporelle, comme le prouvent les phrases suivantes : «un grand vieillard [...] s'avança lentement et d'une manière incorporelle!» (p.916); «il marcha d'un pas tellement lent qu'il n'existe aucune idée pour rendre l'effet produit par cette *incorporéité*» (p.1027). En outre, il se voit comparé non seulement au Satan comme Melmoth, mais aussi à d'autres êtres surnaturels et symboliques, tels que le Temps, la Mort, l'Esprit, le Destin, le Hasard, voire même l'Éternel ou le Dieu<sup>27</sup>. A la différence de Melmoth qui reste sobre en paroles à l'égard de sa puissance, le Centenaire déclare lui-même : «Tout m'obéit dans la nature [...] : j'en suis le maître, je ne dépends ni de la mort, ni du temps, je les ai vaincus!... » (p.1013). Par conséquent, il ne peut pas se réduire au niveau humain à titre de simple magnétiseur compétent; il se montre sous le signe du surnaturel, possédant une puissance presque divine. Dans *La Peau de chagrin*, Balzac considère le genre humain comme le «produit dégénéré d'un type grandiose, brisé peut-être par le Créateur<sup>28</sup>». De ce point de vue, le Centenaire incarne précisément le «type grandiose» ou la figure originelle, par sa taille gigantesque. Etant donné qu'il représente les idées abstraites avec majuscule que nous avons indiquées ci-dessus, ce grand vieillard nous semble une représentation allégorique plutôt qu'un être vivant. Il est, pour ainsi dire, la personnification de la force supérieure, celle qui constitue en même temps la source de l'inspiration chez l'artiste. Aussi s'établit le parallèle entre la relation de Marianine avec le Centenaire et celle de l'artiste avec la force inspiratrice. Cela nous permet de dire que la

---

<sup>27</sup> C'est le Centenaire lui-même qui se met au même niveau que le Dieu. A la question de Tullius : «Qui es-tu?», il répond «L'Éternel!» (p.972). Ou il déclare ailleurs : «sauvant la vie des bons, et laissant mourir les méchants : un tel homme remplace le destin, il est presque Dieu!... » (p.1024).

<sup>28</sup> *La Peau de chagrin*, Pléiade, t.X, p.75.

Marianine investie d'une vue intérieure par un pacte diabolique, représente sous sa forme allégorique l'artiste balzacien possédé par l'inspiration. Dans l'esprit de Balzac, la faculté propre à l'artiste de faire comparaître l'univers tout entier dans son cerveau, a quelque chose d'onirique et de diabolique, d'autant plus qu'il l'éprouve lui-même. Au lieu de procéder à une explication scientifique sur l'instant de l'inspiration, il se sert des mots «talisman» et «magiques fantasmagories» :

Les hommes ont-ils le pouvoir de faire venir l'univers dans leur cerveau, ou leur cerveau est-il un talisman avec lequel ils abolissent les lois du temps et de l'espace?... [...] Toujours est-il constant que l'inspiration déroule au poète des transfigurations sans nombre et semblables aux magiques fantasmagories de nos rêves<sup>29</sup>.

Ce n'est pas donc étonnant que les artistes comme Frenhofer et Gambara dans *La Comédie humaine* s'accompagnent d'une atmosphère fantasmagorique. C'est que Balzac établit un rapport intime entre création artistique et pacte satanique : c'est là que la conception que Balzac se fait du pacte se démarque fondamentalement de celle de Maturin. Là est la différence, la grande différence.

## 2) Le jeune Béringheld : Tullius

Une autre différence majeure distinguant le roman de Balzac de celui de son prédécesseur, consiste en ce que Tullius Béringheld joue un rôle principal dans cette histoire du pacte. Il est vrai que ce personnage s'apparente au jeune John Melmoth de Maturin par sa filiation et par son rôle de fil conducteur de la narration. Mais le jeune Irlandais n'est qu'«un personnage assez effacé<sup>30</sup>», qui n'a rien de la prestance

---

<sup>29</sup> Préface de *La Peau de chagrin*, p.53.

<sup>30</sup> Albert Prioult, *op. cit.*, p.171.

ni du prestige militaire du général Béringheld. Le jeune John Melmoth, si l'on excepte son nom et prénom qu'il partage avec son ancêtre extraordinaire, ne partage par contre aucune ressemblance avec celui-ci. Par ailleurs il n'apparaît qu'au début et à la fin de ce roman volumineux, et tout à fait étranger aux récits emboîtés. Il se borne à un rôle passif, celui de simple témoin oculaire de son ancêtre; il n'est qu'un lecteur des manuscrits, ou un auditeur de récit concernant ce personnage diabolique. Situé en dehors de la narration — si l'on excepte certes la partie préliminaire et le dénouement —, le jeune Melmoth ne participe guère à l'intrigue elle-même. Par contre, comme l'indique bien le titre : *Le Centenaire ou les deux Béringheld*, le pivot de cette œuvre, c'est plutôt le jeune Béringheld : la narration du Centenaire est axée sur lui. Et sauf l'écart d'âge, il ressemble tellement à son ancêtre que la vue de sa figure plonge dans un profond étonnement tous ceux qui connaissent le dernier. Leur ressemblance apparaît non seulement sur le plan physique, mais aussi sur le plan moral. De même que le vieux Béringheld qui, dans l'altercation du café de Foy, s'en prend à un petit propriétaire et rentier, et conteste fermement le voltairianisme dégénéré en rationalisme bourgeois, Tullius a une âme «énergique et grande, incapable de ces choses mitoyennes qui dévoilent des esprits étroits et des conceptions rétrécies» (p.934). Le jeune et le vieux ont plusieurs points communs. En un mot, le jeune est un "Double" du Centenaire.

Si Balzac, faisant de Tullius un noble de vieille souche, accorde à son héros un statut social différent de celui du roman de Maturin, étudiant pauvre et orphelin, ce n'est pas sans raison. La famille de Béringheld appartient à la haute noblesse et ses origines remontent aux temps les plus reculés des anciens Germains. Cette maison qui connut une période de gloire et de prospérité quelques siècles durant, a déchu progressivement et a perdu ses honneurs et ses apparats de dignité, pour, à la fin, tomber en dégénérescence : l'on aboutit à une dégrada-

tion de l'esprit et des qualités morales de l'âme. C'est le comte de Béringheld, père de Tullius, qui est le dernier rejeton de cette famille. Se trouvant «l'être le plus faible [...] qu'il fût possible de voir», le comte est marqué du sceau de «l'espèce d'abâtardissement» et de «l'espèce d'infirmité morale» (p.896). Chose curieuse, son épouse, héritière de la maison de Welley-Tilna, qui manque elle aussi de caractère, est aussi «le dernier rejeton de cette famille» (p.897). Il en résulte l'union des «deux infirmités de deux familles mourantes» (*Ibid.*), dont l'infertilité mentale est symbolisée par l'infécondité de la comtesse. De cette union naît, par l'intervention d'un pouvoir surnaturel, cet enfant miraculeux qu'est Tullius. Comme André Lorant le remarque, on peut y voir le «mythe de la naissance du héros<sup>31</sup>». Et tenant compte du fait que le père légal est écarté de la chambre conjugale pour céder le rôle de géniteur à un être muni d'une force vigoureuse, on peut considérer, du point de vue psychanalytique, cette œuvre comme un «roman familial<sup>32</sup>». Il est donc possible de penser que ce roman se fonde sur le «désir œdipien du fils<sup>33</sup>», ou bien que le jeune Balzac projette son propre rêve de gloire sur son héros qui accomplit des exploits militaires sous l'égide de Napoléon. Mais ce n'est pas que là que réside l'essentiel de ce roman, qui dépasse le cadre de l'expérience personnelle. Car la maison de Béringheld représente par son ancienneté et sa célébrité la féodalité même<sup>34</sup>, et le comte et la comtesse, parents de Tullius, incarnent par leur faiblesse la décadence de leur classe aristocratique.

Le point le plus notable de la naissance du jeune Béringheld, c'est

---

<sup>31</sup> André Lorant, «*Le Centenaire*» in *L'Année balzacienne 1986*, p.61.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Balzac explique les anciens comtes de Béringheld comme «antiques piliers du système féodal» (p.996).



qu'il est considéré comme «le régénérateur» (p.932) d'une illustre maison, comme en témoigne le nom même de Tullius, nom remontant à celui du «premier chef de cette famille antique» (p.926). D'ailleurs il est né le jour des Morts, où, d'après le *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Larousse, on célébrait une fête des Morts, conformément aux «antiques croyances de la mort et de la renaissance périodique du monde». Et c'est ce jour-là que Butmel, qu'on avait cru mort depuis environ trois quarts de siècle, revient dans sa patrie pour revoir Lagradna, sa maîtresse; c'est une sorte de résurrection, comme cette dernière l'avait exactement prophétisée<sup>35</sup>. Le paysage qui s'est découvert dans cette belle soirée d'automne, semblant tenir du printemps, produisait lui aussi dans l'âme «l'effet d'une *renaissance*» (p.927). Ce présage de la renaissance ne concerne pas seulement Butmel, mais Tullius, qui vient d'être mis au monde. Malgré la ressemblance frappante entre Tullius et le Centenaire, qui est à la fois son ancêtre et son géniteur, le signe de la mort se trouve du côté du dernier; de l'autre côté, le signe de la vie énergique. Balzac précise ainsi : «le gros enfant ressemblait parfaitement au vieillard, avec cette différence qu'il portait un caractère de jeunesse et de fraîcheur partout où la décrépitude des tombeaux et le froid de la mort se faisaient sentir chez *le Centenaire*» (p.925). Le jeune Béringheld est donc, bel et bien, une réincarnation du Centenaire. Au moment critique où cette famille noble est menacée de son extinction, le vieux Béringheld intervient directement. Il est même dénommé le «*génie*» (p.896) et ce génie, c'est qu'il avait protégé la maison, de par sa puissance occulte, sur un long laps de temps. Pour la revivifier, le Centenaire est venu infuser à son descendant sa propre

---

<sup>35</sup> Lagradna prédit ainsi dans la scène du tournebride : «l'*Esprit* voltige sur la contrée!... il est rare de le voir deux fois par siècle... il y aura du nouveau!... car, si l'esprit n'emporte pas quelque âme avec lui, il ferait plutôt revenir des morts!... » (p.904).

énergie vitale, la substituant à celle affaiblie du comte. Il nous semble pourtant que le but de son intervention ne se borne pas à assurer la survie à sa famille; il réside aussi dans son envie de faire renaître en Tullius la noblesse même qui est tombée en déchéance. C'est pourquoi le jeune Béringheld naît avec l'esprit de la féodalité, ayant «une certaine tendance à l'exaltation, mêlée à un certain ensemble de grandeur chevaleresque» (p.933). Ceci dit, l'intention de l'auteur n'est pas de retourner en arrière et de restaurer la classe aristocratique de l'époque, celle d'après la Révolution, mais à mon avis, d'inventer une nouvelle noblesse dans un autre sens. C'est que Balzac fait une distinction nette entre les parents et leur fils quant à l'appellation. Le narrateur appelle les parents le comte et la comtesse, ou Monsieur et Madame de Béringheld avec la particule nobiliaire «de», sans jamais les appeler par leur prénom; ce qui nous incite à penser que ces deux personnages ne remplissent que leur fonction sociale de nobles —excepté certes la maternité de la comtesse<sup>36</sup>. En revanche, Tullius est nommé le général Béringheld, ou simplement le général, ou bien tout court, soit Béringheld, soit Tullius. Il n'est jamais nommé avec la particule nobiliaire. A la différence de ses parents qui symbolisent la classe aristocratique en train de disparaître, Tullius est vu, par Balzac, comme un jeune officier brillant de Napoléon : l'accent n'est point mis sur son ascendance noble. Ne tenant aucun compte de la hiérarchie, Balzac, tout auteur libéral qu'il était à cette époque-là, n'hésite pas à marier son protagoniste avec la fille de son intendant, type de républicain intransigeant. Si Tullius représente la noblesse, ce n'est pas la noblesse

---

<sup>36</sup> Après avoir mis au monde Tullius, Madame de Béringheld vit seulement de l'amour maternel pour lui. Balzac la dépeint ainsi : «il semblait que cette âme, faible et nulle dans tout le reste, eût été dédommée par la nature en recevant une dose de tendresse, où s'était réfugié tout l'esprit et le sentiment qui peut animer l'âme d'une femme» (p.932).

socio-politique, mais la noblesse morale, c'est-à-dire, une âme «taillée, sur des proportions grandioses, dans tout ce qu'il y a de noble et de plus sublime dans la nature humaine» (p.934).

Ce que Tullius a toujours poursuivi tout au long de sa vie de jusqu'alors, ce n'est pas la restauration de la noblesse, mais la quête de sa propre origine. En sentant bien qu'une mystérieuse hérédité pèse sur sa vie et sur la formation de son caractère, il cherche à déchiffrer cette énigme. C'est la raison pour laquelle il court après le Centenaire, personnage-clef du mystère de sa naissance. Or dans ce roman, Balzac a très souvent recours aux représentations mythiques pour dépeindre la situation. Par exemple, Marianine est comparée tantôt à «Antigone» (p.1002), tantôt à «Daphné» (p.1019), tantôt à «Eurydice» (p.1050). D'autre part, Tullius qui descend dans les souterrains pour la secourir est assimilé à «Orphée» (p.1055). Quant au Centenaire, il est appelé par deux fois «nouveau Protée». Citons là l'explication que le *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* donne de Protée :

dieu marin, fis de Neptune de Phénice [...] Neptune lui confia la garde de ses troupeaux [...], et, pour le récompenser des soins qu'il en prenait, lui accorda le don de prédire l'avenir, la connaissance de toutes choses [...]. Mais, contrairement à l'usage des prophètes, qui rendent leurs oracles de bonne grâce [...], Protée se faisait arracher les siens. Pour le déterminer à parler, il fallait le surprendre pendant son sommeil et le lier de manière qu'il ne pût s'échapper; car il avait également reçu de son père la faculté de revêtir successivement toutes sortes de formes [...]. [...] Ce n'était qu'après avoir lutté avec lui de force et d'adresse, [...] qu'il reprenait sa première figure et consentait enfin à répondre aux questions qu'on lui adressait.

Si Balzac utilise cette métaphore, c'est d'abord pour montrer la figure du Centenaire telle qu'elle est vue par Tullius : «il [= Tullius] résolut de rester à Tours, pour connaître à fond l'être extraordinaire [...], et,

puisque l'on tenait ce nouveau Protée enchaîné, de pénétrer ce mystère qui enveloppait son existence» (p.893) [souligné par nous]. La seconde fois que Protée apparaît, c'est quand il est question de Napoléon expédiant l'ordre de rechercher le Centenaire et de «s'emparer de ce nouveau *Protée*» (p.996). Etant donné que dans cette œuvre, Napoléon doit son invulnérabilité au Centenaire<sup>37</sup>, voire même que l'auteur identifie pratiquement ces deux personnages dans la scène de Jaffa où le Centenaire guérit miraculeusement les soldats atteints de la peste<sup>38</sup>, Napoléon a partie liée avec cet être diabolique. C'est que pour Napoléon également, le Centenaire se révèle être le possesseur d'un mystère impénétrable. Toute tentative, tant celle de Tullius que celle de Napoléon, d'aller à la recherche du mystère, est vouée à l'échec, le vieux Béringheld y échappant toujours d'une façon magique. En somme, tel le Protée, s'il est tenu pour un objet-clef à saisir à tout prix, il est en même temps, un être fuyant, difficile à attraper.

Ainsi que Protée, le vieux Béringheld peut se transformer en personnes différentes avec la plus grande facilité qui soit. Lagradna en parle de la manière suivante : «on l'a rencontré sous diverses formes, quelquefois à pied comme un mendiant, d'autres fois dans un brillant équipage, sous le nom d'un prince» (p.917). Cette faculté se lie étroitement à son «incorporité» que nous avons considérée dans le chapitre

---

<sup>37</sup> Napoléon confie à Tullius sa relation secrète avec le Centenaire : «Colonel, [...] j'ai vu ce vieillard, c'est à lui que je dois mon *invulnérabilité*, et... *beaucoup d'autres choses!*» (p.973).

<sup>38</sup> André Lorant fait observer que Balzac écrit cette scène, inspiré par le tableau de Gros, *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, et dit : «C'est le Centenaire qui se trouve à la place de Bonaparte, chef glorieux et général responsable de la mort de centaines de milliers de jeunes gens. Le romancier établit des rapports analogiques entre le conquérant et l'errant» («Sources iconographiques des romans de jeunesse de Balzac» in *L'Année balzacienne 1998*, p.77).

dernier, puisque grâce à cette incorporité, il peut endosser toute forme humaine et toute identité. Cette absence de formes se rapporterait au fond à l'amorphie de la matière originelle. Personne ne peut saisir le Centenaire ni même le fixer avec les mots, parce que c'est un «être indéfinissable» (p.967). «Conquérant toutes les sciences et tous les pouvoirs» (p.935), il détient un secret profond qui concerne l'essentiel des choses ou le pouvoir suprême et originel. Enfin il incarne l'infini et l'absolu mêmes, digne d'être un objet de quête de la part des âmes nobles et grandes telles que celles de Napoléon et de Tullius<sup>39</sup>. Pour les faibles qui sont incapables de supporter l'infini et l'absolu, la poursuite de cet être mystérieux s'accompagne d'un risque certain: la désintégration de leur propre personnalité. C'est pourquoi, après avoir raconté à Lagradna ses expériences extraordinaires, Butmel finit par dire : «craignons Dieu! et ne cherchons pas à pénétrer de pareils mystères» (p.932)<sup>40</sup>. En réalité, c'est le comte de Béringheld qui devient la victime de cette puissance dangereuse : l'apparition du Centenaire frappe son esprit trop faible d'une terreur si profonde qu'il est désormais condamné à la dépossession de sa volonté. «En effet, depuis cette apparition, il devint sujet à des absences; et sa raison, sans l'abandonner entièrement, le quittait par intervalles. Alors il tombait dans une rêverie

---

<sup>39</sup> Balzac explique ainsi la grandeur de Tullius, en le séparant du vulgaire : «Cet enthousiasme profond qui donne aux âmes véritablement sensibles des plaisirs si violemment purs et grandioses, des plaisirs qui diffèrent de ceux du vulgaire, de la defférence qu'il y a entre les pyramides d'Egypte et les constructions mesquines de la *modernité* [...], Ces cœurs qui battent pour l'immense et pour les conceptions fortes n'éprouvent rien que d'infini» (p.948).

<sup>40</sup> Un témoin oculaire du Centenaire dans le café de Foy conseille la même chose : «ce que je puis vous conseiller, pour votre tranquillité, c'est de ne pas parler de ce vieillard, et lorsque vous le rencontrerez, s'il est à gauche, prenez à droite; et si vous êtes en face, gardez-vous bien de le heurter!...» (p.1027).

profonde» (p.916).

Quant à Tullius, la quête de sa propre origine se relie intimement à la recherche de l'infini. Comme nous l'avons déjà vu, l'artiste se définit aussi comme le chercheur de l'infini. Or dans l'esprit de Balzac, la notion de «l'artiste» comprend non seulement des artistes au sens strict du terme comme un poète, un musicien, un peintre, un sculpteur, mais aussi «des coordonnateurs, des créateurs d'ordre<sup>41</sup>» à la manière des saint-simoniens. Tout un éventail de personnes des plus variées a droit, sous la plume de Balzac, à l'appellation «artiste» :

Un homme qui dispose de la pensée, est un souverain. Les rois commandent aux nations pendant un temps donné, l'artiste commande à des siècles entiers; il change la face des choses, il jette une révolution en moule; il pèse sur le globe, il le façonne. Ainsi de Gutenberg, de Colomb, de Schwartz, de Descartes, de Raphaël, de Voltaire, de David. Tous étaient artistes, car ils créaient, ils appliquaient la pensée à une production nouvelle des forces humaines [...] <sup>42</sup>.

Balzac, dans les pages ultérieures, comptera aussi Napoléon parmi les artistes : «Napoléon est un aussi grand poète qu'Homère<sup>43</sup>». Destiné à «planer en aigles» (p.935) et plein d'énergie créatrice comme Napoléon, Tullius Béringheld peut lui aussi se ranger dans cette catégorie «artiste». Comme le montre bien cette formule : «Un homme qui dispose de la pensée, est un souverain», pour Balzac, il n'y a que «l'artiste» qui puisse remplacer l'aristocratie de l'ancien régime pour établir une nouvelle noblesse; celle basée sur la capacité créative, non

---

<sup>41</sup> Claude Millet, *Esthétique romantique en France*, Agora Pocket, Paris, 1994, p.42.

<sup>42</sup> «Des artistes», p.708.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.711.

plus sur le sang. Cela nous amène à penser que ce qui est enfin transmis à Tullius par le Centenaire<sup>44</sup>, c'est la faculté de disposer de la pensée à sa guise, faculté sur laquelle se fondent toutes les sciences et tous les pouvoirs. Nous pouvons donc dire que si Balzac fait du descendant d'une famille noble, symbole de la féodalité, son personnage principal, c'est qu'il veut mettre en relief, vivement, l'opposition entre la noblesse et la grandeur de «l'artiste», et la mesquinerie et la vulgarité de la société moderne. Autrement dit, le personnage de Tullius est chargé d'annoncer la venue d'une nouvelle noblesse, qui sera composée des artistes, y compris Balzac lui-même. C'est justement l'âme noble et la faculté de «l'artiste» que le Centenaire veut léguer à Tullius, après avoir survécu en s'investissant du «souffle vital» de ceux qui conclurent un pacte avec lui.

### 3) L'essentiel du pacte diabolique

Si nous tournons notre regard sur les victimes du Centenaire, les victimes masculines n'étant mentionnées qu'épisodiquement, comme les principales, il reste trois jeunes filles (Fanny, Inès, Marianine). Elles représentent toutes le même type de l'innocence, de la pureté, et du dévouement, que celui de la victime traditionnelle du pacte diabolique telle Immalie-Isidora dans *Melmoth*<sup>45</sup>. Les jeunes filles sont prêtes à tout

---

<sup>44</sup> L'auteur insère cette note sous la forme de «Note de l'éditeur» comme suit : «Le général Béringheld, lorsque Marianine lui raconta les diverses magies de cette nuit singulière, a fait une note qui prouve que, lorsqu'il l'écrivait, il avait acquis tous les pouvoirs déployés par le vieillard» (p.1013).

<sup>45</sup> Par exemple, Tullius compare ainsi la pureté et la virginité de Marianine à celles de la nature : «tu es pure comme cette neige voisine du ciel, que rien n'a souillée» (p.960). Et son dévouement pour son amant est absolu tellement qu'elle attend son retour fidèlement pendant 13 ans.

sacrifier à leur objet aimé, au père pour l'une, aux amants pour les autres. Fanny et Marianine surtout se ressemblent comme deux sœurs : non seulement elles représentent la virginité et le dévouement absolu, mais aussi elles sont musiciennes, l'une jouant du piano, l'autre de la harpe, et ceci pour consoler leur père malheureux. Sur ce point, elles ne diffèrent pas du tout des héroïnes pures et angéliques, victimes-clichés des romans noirs<sup>46</sup>. On peut donc dire que le roman de Balzac, tout comme les autres romans noirs, est «l'apothéose de la jeune fille<sup>47</sup>». Certes, mais il y a une différence subtile entre les romans noirs et celui de Balzac. Dans *Le Centenaire*, sans parler d'Inès, devenue folle après avoir vu son amant assassiné par son frère, toutes les filles portent sur elles le signe de l'aliénation mentale. Dans le cas de Fanny, l'amour filial poussé à l'extrême provoque un état d'esprit qualifié voisin de l'aliénation mentale : le général Béringheld est convaincu à l'aspect de son attitude extatique qu'elle est «en proie à une aliénation mentale» (p.861). Quant à Marianine, le Centenaire, «expérimenté et savant dans les *grandes douleurs*», reconnaît à sa physionomie égarée et à sa réponse incohérente, «le ton, l'accent, les manières d'un sujet qui tend à l'aliénation» (p.1009). Dans chaque cas, cet état d'esprit provoque l'apparition du Centenaire. C'est justement l'aliénation mentale qui donne matière à l'intervention de l'être diabolique dans le roman du jeune Balzac.

Chose à remarquer, à l'encontre du tableau manichéen du genre terrifiant, où un être diabolique se réduit au rôle de persécuteur, le

---

<sup>46</sup> Alice M. Killen, dans son analyse des romans noirs, trouve le même type de la victime : «toujours des jeunes filles belles, innocentes et persécutées», qui «ont toutes un luth qui ne les quitte jamais» (*Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe*, Slatkine Reprints, Genève-Paris, 1984, p.32).

<sup>47</sup> *Ibid.*



Centenaire joue le rôle de bienfaiteur<sup>48</sup> avant d'être bourreau. Auprès de Marianine, il apparaîtra d'abord comme «libérateur» (*Ibid.*). Car s'il n'était pas venu à son secours juste à temps, Marianine se serait laissée tuer par un factionnaire. Quand il s'est montré devant elle, elle s'était déjà décidée à se suicider, prête à renoncer à sa vie terrestre. A ce moment-là, il lui propose le pacte suivant :

je te comblerai de tout ce que la nature, le pouvoir, la richesse ont de plus splendide. Tu seras reine, tu pourras épouser ton amant, le couronner, et... pour toute cette royale opulence, je n'exige d'autre récompense que de te voir quelquefois me demander la permission de vivre... (p.1011)

Ici il ne s'agit pas tant d'échanger le salut de l'âme que la vie terrestre contre la richesse. Comme l'ont remarqué nombre de commentateurs, ce qui est en jeu dans le pacte de l'œuvre balzacienne —et ceci à la différence du thème typique du pacte diabolique—, ce n'est pas la possession de l'âme spirituelle du contractant, mais sa vie en propre. Plus exactement, le Centenaire veut lui enlever les sources de son existence, ce qu'il nomme le «*fluide vital*» (p.1023), auquel il doit le prolongement de sa vie. On peut donc considérer le Centenaire comme une sorte de vampire, tuant les victimes pour se recharger de fluide vital, le fluide vital remplaçant le sang. La vie contre la richesse ou les connaissances supérieures, c'est la condition du pacte proposé par cet être diabolique. Marianine, qui s'en est aperçue, se dit en voyant son père et sa ser-

---

<sup>48</sup> Le Centenaire dit à Marianine ainsi : «verse tous tes chagrins dans l'abîme de mon sein, il est fécond en consolations, et tu vois avec moi tout le cortège d'un bon père : la douceur, l'humanité, la tendresse [...]. Je parcours la terre et fais oublier les injures du sort, [...] terminant les misères incurables et guérissent toutes les plaies, rachetant les *effets d'une nécessité cruelle* par une multitude de bienfaits» (p.1012).

vante jouir avec avidité d'un festin splendide dû à l'or donné par le Centenaire : «Ils mangent ma vie» (p.1015).

Mais ce n'est pas seulement là que réside l'essentiel du pacte balzacien. Le Centenaire ne se saisit pas seulement du fluide vital, il s'empare aussi de l'âme de la victime, non pas celle de l'au-delà, mais terrestre. Rappelons qu'avant de le rencontrer, Marianine se trouvait déjà aliénée de soi, quasi morte au niveau mental. C'est le moment où le Centenaire intervient pour pénétrer dans son âme vide à elle. Après l'avoir sauvée de la mort immédiate, le Centenaire lui dit : «tu voulais mourir? regarde-toi *comme morte!*...[...]. Tu n'existes plus, je m'empare de ton corps, [...]. *Tu m'appartiens donc!*» (p.1011). Comme en témoignent ses paroles adressées à elle : «tu voulais mourir, ne vaudrait-il pas mieux mourir pour sauver ton père?...» (p.1012), le Centenaire émet cette proposition pour retarder le moment de la mort de Marianine. Et elle l'accepte en regardant un tas d'or qui gît en face d'elle et dit : «Mon père se meurt, [...] pourquoi ne me vendrais-je pas pour le sauver?» (p.1013). A partir de de cet instant-là, «Marianine n'appartenait plus à ce monde» (p.1007). Elle ne peut plus désormais disposer de son propre corps; «une force invincible» (p.1029) la contraint à se rendre chez le vieillard malgré elle : «Marianine marche, ou plutôt elle erre, et se débat contre une volonté qui n'est pas la sienne : mais, ses détours et ses hésitations n'aboutissent qu'à lui faire reprendre le chemin qu'elle a vu idéalement» (p.1032). De plus, elle se sent envahie par la volonté d'un autre, jusqu'au fond de son cœur. Balzac dépeint son état d'âme de la manière suivante :

[...] 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 éprouvât l'atteinte. (p.1016)

En somme, Marianine est dominée par la volonté du Centenaire sur le plan physique, aussi bien que sur le plan moral. Son corps et son âme devenant étrangers à elle-même, c'est la volonté d'un autre qui les manipule à son gré.

Or juste après la publication du *Centenaire*, un conte intitulé *Le Pacte*, placé à la suite du *Tartare ou le retour de l'exilé*, fut publié sous le nom d'A. de Viellerglé. C'est aussi une histoire à la manière de Maturin, celle d'un homme espagnol qui a signé un pacte avec Satan pour posséder le pouvoir de se mettre librement à la place de l'être dont le sort lui paraît digne d'envie, et qui a vécu 200 ans à travers multiples avatars pour assouvir en vain son insatiable désir de félicité. Malgré les objections de certains critiques, nous penchons à croire avec Albert Prioult<sup>49</sup>, Pierre Barbéris<sup>50</sup>, et Max Milner<sup>51</sup>, qu'il y eut quelque collaboration du jeune Balzac. En effet, comme l'indique A. H. Armstrong<sup>52</sup>, apparaît dans ce conte un personnage commun avec *Le Centenaire* : c'est Napoléon. Dans toute *La Comédie humaine*, la figure de Napoléon obsède l'esprit de l'auteur : Napoléon, envisagé comme un grand génie du Mal, est classé dans «la postérité de Caïn», descendant de la ligne en qui «le diable a continué de souffler le feu<sup>53</sup>». De plus, le contenu du *Pacte* ressemble bizarrement à un passage de *Facino Cane* où le narrateur parle de sa «seconde vue» : «elle [= l'observation] me donnait la faculté de vivre de la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait, en me permettant de me substituer à lui comme le derviche des *Mille et Une Nuits* prenait le corps et l'âme des personnes sur lesquelles il

---

<sup>49</sup> Albert Prioult, *op. cit.*, pp.158-160.

<sup>50</sup> Pierre Barbéris, *op. cit.*, p.37.

<sup>51</sup> Max Milner, *op. cit.*, pp.330-331.

<sup>52</sup> A.H. Armstrong, «Is Balzac the Author of *Le Pacte*?» in *French Studies Bulletin*, No.24, autumn 1987, p.11.

<sup>53</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, Pléiade, t. VI, p.819.

prononçait certaines paroles<sup>54</sup> ». Comme l'indiquent clairement ces mots, ce à quoi Balzac porte son intérêt le plus extrême, c'est le pouvoir de prendre possession du corps et de l'âme d'un autre et d'en disposer à sa guise. Là réside le sens véritable du pacte balzacien, affirmerons-nous.

### Conclusion

Comme nous l'avons vu plus haut, dans *Le Centenaire*, le jeune Balzac imite et reprend plusieurs épisodes de *Melmoth* de Maturin, mais c'est qu'en même temps, il les déforme et transmue au profit de sa propre idée philosophique. La définition de «l'amour» de Maturin est reprise, non plus dans un contexte religieux, mais pour souligner l'identification complète avec l'âme d'un autre, ce qui constitue un des fondements de la réflexion de Balzac sur la création artistique. Le pacte avec le Centenaire permet à Marianine d'être «artiste», une artiste dont le cerveau devient «un miroir» où comparaît tout l'univers. Ainsi, tout en empruntant des expressions et des événements au roman de Maturin, Balzac transfère l'essentiel du pacte diabolique : il ne s'agit plus du salut éternel de l'âme, mais de la recherche de l'infini et de l'acquisition d'une connaissance supérieure. Et Tullius de Béringheld, chercheur de l'infini incarné par le Centenaire, représente l'âme grande et noble de «l'artiste», qui pourra établir une nouvelle noblesse se substituant à l'ancienne aristocratie en voie de disparition. Et si Balzac a recours au procédé du genre terrifiant, c'est que l'espace fantastique propre à ce genre, est l'espace approprié, adéquat à l'évocation de l'univers fantasmagorique que crée la faculté inhérente à «l'artiste».

D'ailleurs dans l'œuvre de Balzac, l'enjeu de pacte diabolique con-

---

<sup>54</sup> *Facino Cane*, Pléiade, t. VI, p.1019.

cerne, non pas la vie de l'au-delà, mais la vie terrestre, de sorte que le pacte, loin de promettre à un contractant le prolongement de sa vie, a bien au contraire, pour corollaire le rétrécissement de la vie. Et ce qui importe le plus dans le pacte balzacien, c'est la saisie du corps et de l'âme d'un autre : il s'agit de les manipuler à son gré. Pour cela, les victimes sont choisies parmi les personnes prêtes à mourir et tombées dans un état d'aliénation mentale : le vide de leur âme y rend facile l'envahissement de la volonté d'un être diabolique.

Là est l'originalité de Balzac qui le distingue de Maturin. Ceci dit, la figure des victimes n'échappe pas pour autant au cliché du genre roman noir. Comme nous l'avons vu, les victimes sont toutes des jeunes filles pures et innocentes comme Immalie-Isidora de *Melmoth*. Etant interchangeables entre elles, et n'ayant presque rien à voir avec la structure socio-politique, elles ne peuvent pas être considérées comme des existences enracinées fortement dans l'époque. Ces personnages féminins sont tous taillés d'après le schème-patron basé sur cette psychologie universelle : la vision globale de la Femme, de sa "nature" faible, de ses sentiments, de son comportement amoureux. Cela revient à dire qu'elles représentent l'éternel féminin, stéréotype familier de la femme a-historique. *Le Centenaire* lui aussi, se présente comme une Idée incarnée ou une figure allégorique plutôt que comme un être vivant. Quant à Tullius de Béringheld, en tant qu'officier de Napoléon, il représente un type socio-historique tranché qui s'inscrit dans un moment précis de l'Histoire. Certes, mais pour lui, la gloire militaire n'est qu'une de ses tentatives de recherche de l'infini, et à la fin, il s'en lasse et l'abandonne définitivement. Par ailleurs si le château Béringheld est préservé de tous les mouvements révolutionnaires, les vies des aristocrates et leurs immenses fortunes demeurant intactes, c'est grâce à l'intervention d'une force surnaturelle. Or comme le signale Pierre Barbéris, dans *Le Centenaire*, la question d'argent est encore

absente. Reprenons là les mots de Pierre Barbèris : «Le problème de la possession de la richesse, de son acquisition, de son influence, n'est pas encore posé<sup>55</sup>». Le jeune Balzac, croyant au paternalisme du XVIII<sup>e</sup> siècle, ne voit aucune contradiction dans sa considération que le père de Fanny, malgré sa position de capitaliste et sa richesse, est respecté de tous ses ouvriers, tel qu'il serait même leur père, ni dans celle que Véryno, type de républicain incorruptible, ne se gêne pas pour être riche. Lors les déterminations socio-historiques, même si elles ne sont pas tout à fait absentes, ne sont pas susceptibles de modeler les personnages ni d'exercer une influence décisive sur leur comportement. Au stade du *Centenaire*, l'appartenance sociale, politique, et idéologique reste un point secondaire, ceci à la différence de *La Comédie humaine* où l'auteur a l'intention d'être «le secrétaire<sup>56</sup>» de la Société française, dont il rend compte en son intégralité. C'est ainsi que dans cette œuvre, le récit de pacte diabolique se déroule dans un espace fantastique, en dehors de la réalité, mais le fantastique balzacien ne se fonde plus sur celui de Maturin, mais sur ses authentiques préoccupations.

En outre, *Le Centenaire* annonce une autre œuvre fantastique à venir, *La Peau de chagrin*. Le Centenaire l'affirme à Marianine : «j'aurais cherché d'autres victimes! Je n'en manque pas dans Paris... et les tripots du palais de Richelieu m'en fournissent plus qu'il ne m'en faut...» (p.1046), et l'on aura ultérieurement la scène du tripot du Palais-Royal, scène amorçant le récit de *La Peau de chagrin*, et incombera à un jeune homme ruiné le tour de conclure un pacte diabolique. On peut donc dire qu'au fur et à mesure que Balzac rédige *Le Centenaire*, sa propre réflexion fondatrice sur le pacte diabolique se forme pour se développer dans *La Comédie humaine*. *Le Centenaire* en est l'embryon.

---

<sup>55</sup> Pierre Barbèris, *op. cit.*, p.184.

<sup>56</sup> *Avant-Propos de La Comédie humaine*, Pléiade, t.I, p.11.

## Bibliographie

- Armstrong (A.H.) : «Is Balzac the Author of *Le Pacte?*» in *French Studies Bulletin*, No.24, autumn 1987.
- Barb ris (Pierre) : *Aux sources de Balzac. Les Romans de jeunesse*, Les Bibliophiles de l'Originale, Paris, 1965.
- Bardèche (Maurice) : *Balzac, Romancier. La formation de l'Art du Roman chez Balzac jusqu'à publication du "Père Goriot" (1820-1835)*, Slatkine Reprints, Genève, 1967, pp.125-130.
- Barrière (P.) : *Honoré de Balzac. Les Romans de jeunesse*, Hachette, Paris, 1928.
- Erre (Michel) : «*Le Centenaire : un anti-roman noir*» in *L'Année balzacienne 1978*.
- Citron (Pierre) : Préface de *Sarrasine*, Pléiade, t. VI, pp.1035-1041.
- Guise (René) : Préface du *Sorcier*, José Corti, Paris, 1990, pp.I-XIX.
- Killen (Alice M.) : *Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole   Anne Radcliffe*, Slatkine Reprints, Genève-Paris, 1984.
- Kusakabe (Hachiro) : «Remarques sur le jeune Balzac et Maturin» in *EQUINOXE*, 11, Rinsen, Kyoto, 1994.
- Laubriet (Pierre) : «Légende et mythe napoléoniens chez Balzac» in *L'Année balzacienne 1968*.
- Leare (François Van) : «*Les Deux Béringheld* ou la préfiguration des *Etudes philosophiques*» in *L'Année balzacienne 1968*.
- Lévy (Maurice) : *Le roman "gothique" anglais 1764-1824*, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Toulouse, Toulouse, 1968
- Lorant (André) : Préface à l'édition Bouquins du *Centenaire* dans *Premiers Romans*, Paris, 1999, t.I. pp.829-853.
- : «*Le Centenaire*» in *L'Année balzacienne 1986*.
- : «Sources iconographiques des romans de jeunesse de Balzac» in

*L'Année balzacienne 1998.*

Martonyi (Eva) : «L'expression de la peur révolutionnaire dans *Le Centenaire*» in *L'Année balzacienne 1990.*

Maruyama (Hiroshi) : «Aux sources du *Centenaire* (1) » in *L'Année balzacienne 1993.*

: «Aux sources du *Centenaire* (2) » in *L'Année balzacienne 1995.*

Meininger (Anne-Marie) : « André Campi. Du *Centenaire* à *Une Ténébreuse Affaire* » in *L'Année balzacienne 1969.*

Millet (Claude) : *L'Esthétique romantique en France*, Agora-Pocket, Paris, 1994.

Milner (Max) : *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, José Corti, Paris, 1960, t.I, pp.315-343.

Prioult (Albert) : *Balzac avant La Comédie humaine*, Georges Courville, Paris, 1936, pp.170-178.

Ronai (Paulo) : «Une page de Maturin copiée par Balzac» in *Revue de Littérature Comparée*, juillet-septembre 1931.

Ruf (Marcel A.) : «Maturin et les romantiques français» dans *Bertram ou le château du Saint-Aldobrand de Maturin*, José Corti, Paris, 1956.

Tolley (Bruce) : «Balzac et les romans de Viellerglé» in *L'Année balzacienne 1964.*

Yaouanc (Moïse Le) : «Melmoth et les romans du jeune Balzac» in *Balzac and the nineteenth century*, Leicester University Press, 1972.

: «Présence de *Melmoth* dans *La Comédie humaine*» in *L'Année balzacienne 1970.*

Vachon (Stéphane) : «Du nouveau sur Balzac : l'écho des romans de jeunesse» in *L'Année balzacienne 1998.*