

MASQUES

Réflexions sur la question des genres

Pierre Brunel

Paris IV

1

Ma grande amie d'Argentine, Martha Vanbiesem de Burbridge, m'a offert, lors de son dernier séjour à Paris un livre magnifique *Mujeres imaginadas en Buenos Aires*, publié sous les auspices du Fondo Nacional de los Artes l'année dernière.¹ Des textes d'écrivains ont été choisis par Maria Martha Estrado, et l'album est illustré par de superbes photographies d'Antonia Robirosa.

Je pourrais choisir l'un des textes, qui sont autant de portraits pris le plus souvent dans des contes et des nouvelles, découvrir Roberto Arlt ou Rodolfo Walsh (les deux extrêmes dans l'ordre alphabétique), retrouver Jorge Luis Borges ("El duelo") ou Julio Cortázar (comentario sobre Rayuela), Ernesto Sabato (Sobre héroes y tumbas, fragmento) ou Macedonio Fernández (Una novela que comienza, fragmento). Mais, plus paresseusement peut-être, je porterai mon attention sur une photographie, celle, admirable, qui vient d'abord illustrer le texte de Federico Peltzer, *Casos extremos*. Est-ce un masque, est-ce un visage? Ou encore: est-ce une morte ou une vivante? Les paupières sont baissées, les traits sont immuables. Mais aucune raideur, les lèvres sont charnues et sous les longs cils on est prêt à deviner un regard filtrant. Tout de blancheur, l'ovale du visage se détache du noir. La question revient: est-ce un masque, ou n'est-ce pas plutôt un visage de femme dans toute sa pureté?

On a rêvé, surtout au début du XXe siècle, de poésie pure (l'abbé Henri Bremond), de roman pur (André Gide, dans *Les Faux Monnayeurs*), et sans doute d'un théâtre pur qui, à la limite, pourrait se passer de texte. À l'inverse a resurgi la tentation du baroque, du Soulier de satin de Claudel, ajoutant une immense quatrième Journée aux tres jornadas traditionnelles de la comedia du Siècle d'or, au roman d'Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, où le "réel merveilleux" se déplace du folklore afro-cubain vers la Venise des XVIIe et XVIIIe siècles, la cité des doges, mais aussi la cité des masques, avec son légendaire carnaval. Au centre de cette évocation se trouve le Prêtre roux, Antonio Vivaldi, et son opéra *Montezuma*, sur un

livret de Giusti, où était représenté un empire inca de fantaisie. Les visages s’y mêlent aux masques, l’histoire du Mexique au Carnaval vénitien, en particulier quand paraît sur scène un Montezuma accoutré à l’espagnole, “si insolite”, écrit le romancier, si inadmissible, que l’action s’embrouille, s’enchevêtre, s’empêtre de nouveau dans l’esprit du spectateur, de telle sorte que devant les nouveaux atours du Protagoniste, de Xerxès vaincu, de la tragédie musicale, il confond le chanteur avec les innombrables individus masqués qui s’étaient exhibés au carnaval fêté la veille, l’avant-veille ou je ne sais quand, jusqu’au moment où le rideau de velours rouge tombe sur un vigoureux appel au combat naval lancé par un certain Asprano”.²

Est-ce un roman impur que Concert baroque? du théâtre impur que Le Soulier de satin? J’en doute, mais dans l’un et l’autre cas l’œuvre littéraire me semble être à l’image de l’homme qui la veille participe à la fête, avec ou sans masque, et le lendemain se trouve confronté au memento mori, aux “Mori de la tour de l’Horloge”. Dans l’évocation vénitienne d’Alejo Carpentier, ces Mori ne cessent de sonner les heures, “attentifs à leur rôle déjà fort ancien de mesurer le temps” même quand, comme cela arrive quelquefois à Venise, ils doivent frapper leur marteaux dans la grisaille, “enveloppés dans une bruine qui, dès l’aube, assourdi(t) les voix du bronze”.³

Exemplaire est à cet égard l’action de tous les Don Juan, et en particulier du Don Giovanni de Mozart et Da Ponte, quand au milieu du festin apparaît la Statue du Commandeur tué naguère par le libertin, porteur à lui seul du memento mori que don Juan a jusqu’alors chassé de sa pensée. Don Juan est sans doute l’homme des masques, mais à l’heure fatale, c’est le masque de la Mort qui s’incruste sur son visage, qui s’en empare et qui abolit en lui le vivant, d’une manière plus radicale encore que la main de pierre ou le gouffre béant.

“Repens-toi, change de vie; C’est le dernier instant”, demandait le Commandeur à son meurtrier dans le finale de Don Giovanni.⁴ Dans le drame de Montherlant, où le héros est âgé de soixante-six ans, à peu près comme son auteur à la date de son Don Juan, en 1958, la Statue n’est que l’invention grotesque de carnavaliers, et la Mort, présente tout au long de la pièce, est une vieille putain qui fait le trottoir. Mais don Juan la porte en lui, comme il la porte sur lui, et dans l’étonnante scène finale le masque de la mort ne fait plus qu’un avec ce qui fut son prétendu visage de vivant, de viveur plutôt.⁵

2

J’aimerais reprendre certains des exemples précédents dans une autre perspective. Montherlant donne en 1958 à don Juan son âge, la soixantaine passée. Claudel confie au Soulier de satin le secret de sa relation avec Rosalie Vetch, passionnément aimée vingt ans plus tôt, perdue et récemment

retrouvée. Avant même de publier *Concierto barroco* en 1974, Alejo Carpentier avait accordé à César Leante pour la revue mensuelle *Cuba*, en avril 1964, un entretien qui parut sous le titre de *Simple confessions d'un écrivain baroque* (*Confesiones sencillas de un escritor barroco*).

Ce mot confession me retient pour une réflexion sur les genres. Il devrait s'agir en effet du degré zéro de tout genre. Absente du Dictionnaire du littéraire de Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (PUF, 2002), l'entrée CONFESSIO est heureusement présente dans l'ouvrage dirigé par Claude Eterstein *La Littérature française de A à Z* (Hatier, 1998) et elle devrait avoir sa place dans un Dictionnaire de littérature comparée, s'il existait.

Au point de départ on place les *Confessions* de saint Augustin (397-401), définies comme "une autobiographie religieuse", ("spirituelle" conviendrait mieux), "ayant une visée apologétique", la célébration de Dieu. On en retient un itinéraire, "Augustin découvre Dieu", dans le chapitre 10 du Livre VII, l'invitation lancée au lecteur pour qu'il suive le même parcours, c'est-à-dire qu'il se reconnaisse comme pécheur et qu'il se convertisse. Ce que ne sait pas faire don Juan, précisément, qui jusqu'à la fin s'obstine dans son refus.

Le genre a ses lettres de noblesse au Moyen Âge, avec par exemple la *Confessio amantis* de John Gower, poème composé en 1383-1384 qui est une "énorme compilation de contes en quarante mille octosyllabes".⁶ Le titre est latin, mais le texte fut rédigé en anglais à la demande du roi Richard qui voulait pouvoir le lire lui-même. La confession est plutôt païenne ici: c'est Vénus qui, un jour de mai, conseille à l'amant de se confesser au prêtre Genius. Il devra ainsi énumérer chacun de ses vices, qui chaque fois seront illustrés par une histoire, telle l'histoire du chevalier Florent, afin que l'amant se rende compte s'il est coupable du même péché. Vénus finira par se moquer de ce pitoyable amant, le renvoyer au chemin de la vertu, et à ses livres.

Ce sont les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau qui inaugurent l'autobiographie moderne et c'est par des extraits de ce livre illustre que Philippe Lejeune commence l'anthologie qu'il a placée à la fin de son livre sur *L'Autobiographie en France*.⁷ Le préambule du manuscrit de Neuchâtel, écrit en 1764 et remplacé par un prologue plus mesuré dans l'édition définitive, oppose à l'histoire des Rois une histoire bien "plus intéressante" selon l'auteur, ce qu'il appelle "l'histoire de mon âme". La problématique n'est pas exactement celle du masque et du visage. À des "romans ingénieux bâtis sur quelques actes extérieurs", Rousseau veut substituer l'histoire de la formation d'un être, de celui qu'il connaît le mieux et qu'il veut connaître mieux encore en écrivant, - lui-même. Il sait pourtant le danger: en s'écrivant, on risque de se déguiser,⁸ sinon de se masquer, de tromper le lecteur par des silences sur soi, comme l'a fait Montaigne, qui ne s'est "peint ressemblant que de profil". Jean-Jacques dira tout, il

prendra soin d'écrire sans se farder. Il va, dit-il, "travailler dans la chambre obscure" (Barthes retrouvera cette expression et saura la mettre en valeur). Peu importe que ces Confessions paraissent ou non de son vivant:

J'y dis de moi des choses très odieuses et dont j'aurais horreur de vouloir m'excuser; mais c'est aussi l'histoire la plus secrète de mon âme, ce sont mes confessions à toute rigueur. Il est juste que ma réputation expie le mal que le désir de la conserver m'a fait faire. Je m'attends aux discours publics, à la sévérité des jugements prononcés tout haut, et je m'y sou mets. Mais que chaque lecteur m'imite, qu'il rentre en lui-même comme je l'ai fait, et qu'au fond de sa conscience il se dise, s'il osc: "je suis meilleur que ne fut cet homme-là".

Philippe Lejeune rappelle à son tour comment l'autobiographie reste douteuse quand il s'agit d'une "autobiographie apocryphe", ou d'une "autobiographie mensongère",⁹ et l'on sait combien depuis la date de son premier essai en 1971, l'introduction par Serge Doubrovski du terme "autofiction" et le développement de ce genre ont rendu le problème plus aigu que jamais.¹⁰

3

Rousseau révélait l'abandon de ses enfants, dans les Confessions, Gide, son homosexualité dans *Si le grain ne meurt*. De même Mishima dans sa Confession d'un masque (*Kamon no Kokuhaku*) qui, ne nous y trompons pas, est un roman.¹¹ Publiée en juillet 1949, l'œuvre a établi la réputation de l'écrivain qui, diplômé de l'Université de Tokyo en 1944, reçu en 1947 à l'examen d'Etat pour les hauts fonctionnaires et entré immédiatement après au ministère des Finances venait de démissionner de cette fonction pour éviter les ennuis d'une vie double.¹²

Mais peut-on être romancier sans mener une vie double, ou même plurielle? Peut-on être sans masque quand, portant le nom de Kimitake Hiraoka, on prend en littérature le pseudonyme de Yukio Mishima? Et est-ce une confession sans masque de cet écrivain nommé Mishima que l'histoire d'un jeune homme auquel il donne encore un autre nom et un autre prénom? Cette Confession d'un masque reconnaît ce masque même, et l'autobiographie n'y peut être qu'indirecte: les lectures du narrateur, les références de l'auteur en sont l'indice suffisant, de Là-bas de Huysmans à Proust en passant par le journal intime du comte de Platen, par un poème d'André Salmon. Plus indirectement encore le jeune homme fait lire à Sonoko, la jeune fille avec laquelle il a une ultime conversation après un amour impossible, le roman de Tanizaki, Certains préfèrent les orties, c'est-

à-dire l'œuvre d'un écrivain de l' "Ecole de la nouvelle sensibilité" ou du néo-sensationnisme inauguré dans les années 1920.

Sans nul doute cette Confession d'un masque appartient-elle à la littérature de l'aveu, d'un secret dont l'écrivain veut se délivrer tout en risquant de s'y enfermer (sur ce point Mishima rejoint Gide, si différent soit-il de lui). Mais cet aspect me retiendra moins ici que, venu de plus loin, de l'enfance même du narrateur, se glissant dans la vie ordinaire du Japon d'avant-guerre, un contrepoint des visages et des masques, une concurrence entre le vécu et le théâtre.

De l'enfance remontent les images d'une fête religieuse dans les rues, d'une procession où "le prêtre porteur du bâton avait le visage recouvert d'un masque de renard" (p.36): un renard dont les yeux semblaient au garçonnet doués d'un regard occulte, assez puissant pour l'ensorceler; un défilé qui suscitait en lui une joie voisine de la terreur. Les années d'école, les premières lectures, les premiers émois sexuels se sont mêlés en un ensemble confus au sein duquel, comme Rimbaud, il cherchait la voie de la "vraie vie".¹³ Telle est la fin du deuxième chapitre:

J'éprouvais le besoin de commencer à vivre. Commencer à vivre ma vraie vie? Même si ce devait être une simple mascarade et pas du tout ma vraie vie, le temps était venu où il me fallait prendre le départ et s'avancer en traînant lourdement mes pas (p.99).

Comme les écrivains espagnols de l'âge baroque, Mishima s'est senti obsédé par l'idée que "la vie est une scène de théâtre" (p.101), un théâtre de masques, comme l'était la tragédie grecque, et tout aussi bien la comédie aristophanesque, ou comme le perpétuaient, dans l'Angleterre de l'époque élisabéthaine, ces masques que réclame le duc Thésée à l'acte V du Songe d'une nuit d'été:

Come now; What masques, what dances shall we have,
To wear away this long age of three hours
Between our after-supper and bed time?
Where is our usual manager of birth?

Voyons, quels masques, quels ballets nous
donnera-t-on pour occuper ce long siècle de trois
heures entre notre banquet et l'heure du coucher?
où est le préposé ordinaire à nos plaisirs?¹⁴

Depuis longtemps, et dans toute l'Europe, s'étaient développés ces divertissements auxquels on avait donné en 1512 en Angleterre le nom de maske. Issus des anciens déguisements du Moyen Âge, c'étaient des

processions de danseurs masqués, les maskers, qui n'hésitaient pas à prendre des partenaires parmi les spectatrices. Sous le règne de Jacques I^{er} c'était devenu un véritable genre théâtral, et sous celui d'Elisabeth les masques étaient toujours créés pour une circonstance, un peu comme le seront les spectacles à la Cour de Versailles. Ces spectacles ne sont pas donnés au théâtre, mais dans des halls, et les maskers ne sont jamais des comédiens professionnels. Ces divertissements éphémères, cette sorte de théâtre en passant pouvait bénéficier du talent des poètes, être associés à des sujets mythologiques. Ben Jonson combina le masque et l'antimasque, sorte de mascarade grotesque qui servait de repoussoir au masque proprement dit. On retrouve ce jeu du masque et de l'antimasque dans le théâtre de Shakespeare, à l'acte V du Songe d'une nuit d'été, mais aussi dans les dernières comédies, Le Conte d'hiver et La Tempête.¹⁵

4

Si le théâtre s'est dégagé du masque, et si le roman s'est dégagé du théâtre, la tentation des retours est toujours là. Le Don Juan de Montherlant fait place à une mascarade, celle des carnavaliers chargés de fabriquer la Statue, et Louis Aragon a évolué vers un Théâtre / Roman, le roman étant alors "un jeu de masques, de miroirs, qui s'accomplit secrètement dans (un) théâtre de mots".¹⁶ Continuant sur la lancée du premier Surréalisme, il met ses rêves en scènes. Don Juan repasse dans ce livre ("Jouer Don Juan ou le physique de l'emploi" p.287-296), et l'image de saint Sébastien (p.16) qui saisit Mishima adolescent, ou encore Shakespeare, cette fois avec Mesure pour mesure et les vents invisibles dans lesquels, selon le mot de Mercutio, la mort emprisonnait les vivants (p. 89).

On a pu reprocher à Aragon d'être théâtral. Et d'une autre manière la même critique revient sous la plume de Pietro Citati, quand, en 1979, à la sortie du nouveau roman de Calvino, il juge que "cet écrivain qui n'est pas sûr de lui et qui voudrait disparaître" s'exhibe dès qu'il commence à raconter dans Si par une nuit d'hiver un voyageur et donc dans ce premier récit, "Si par une nuit d'hiver un voyageur", le seul qu'il s'attribue nommément. "Comme autrefois", note le critique, - et cet autrefois est pour lui celui du Baron perché plus largement encore celui de la trilogie Nos ancêtres -, il s'exhibe: il exalte tout ce qu'il y a de monomaniacque, d'histrionnesque et de canaille dans le personnage du narrateur".¹⁷

Je ne suis pas sûr que Calvino en aurait disconvenu, même si le reproche pouvait le blesser. Les récits successifs sont autant de "à la manière de", - dont un à la manière du roman japonais dans le récit numéro 8 "Sur le tapis de feuilles éclairées par la lune". Leurs auteurs sont autant de masques, dont le plus longuement étudié est celui de Silas Flannery, le prétendu

romancier irlandais dont le modèle pourrait être, plutôt que James Joyce, le double, l'insaisissable Vladimir Nabokov, retiré en Suisse comme Flannery et mort dans ce pays en 1977 alors qu'il traduisait en anglais certaines de ses premières revues russes. Les protagonistes ont souvent plusieurs identités à travers lesquelles ils peinent à trouver leur véritable moi. Ce jeu du "je" et de "l'autre", Calvino l'a suivi tout au long de sa carrière de romancier, à travers *raccontini* et *racconti*, conscient du fait que le "je" du narrateur "n'est jamais qu'une projection de soi que l'auteur met en jeu dans l'écriture, et ce peut être la projection d'une vraie part de soi-même comme la projection d'un moi fictif, d'un masque".¹⁸

Ce qui m'intéresse aussi, c'est l'horizon du poème quand le héros de Mishima, passant avec la jeune femme devant un dancing se rappelle soudain un vers d'un poème qu'il a lui autrefois et qu'il attribue justement à l'ami d'Apollinaire, André Salmon:

Et toujours c'était une danse sans fin.¹⁹

Ou encore quand des poèmes parfois longs interrompent le cours de la prose dans *Théâtre / Roman* d'Aragon, du premier où il se pare de "mille rôles de moi-même en d'autres costumes" (p. 15) au dernier où la mort de l'amour et l'approche de la mort l'introduisent à un théâtre en ruines, un cimetière dévasté, un Rien où tous les masques semblent levés dans un jour nu. C'est une dernière *confessio amantis* que ces "mots de la fin", ce long poème déchirant où il n'est même plus besoin d'un rideau déchiré pour ouvrir sur un théâtre vide:

Ah de long en large marcher
Mon reste d'être

Ô mûrs de ne pas mourir
Vous contre qui s'en vient s'éteindre
Le cri dément-ciel qui m'habite
Moi qui n'ai jamais joué jamais
Été l'acteur de personne
Je le jure.

Jamais été que ce long désert
Scène d'aucune histoire
Écho de rien sinon de mes pas
Étouffés sinon
Le sable à l'étranglement du verre
Où se mesure la durée
J'attends mourir comme un mauvais amant (p. 518).

Un écrivain a un visage que le lecteur souhaite découvrir. Pour cela il faut le débarrasser des masques, soit que l'auteur en ait recouvert son visage, soit que ses contemporains ou la postérité aient fini par le dénaturer, le transformer ou le cacher.

Ainsi en est-il pour Charles Baudelaire et ce qu'il est convenu d'appeler son dandysme. Mais aussi de la légende ou des légendes dont il a été entouré. Le sculpteur Ernest Christophe a laissé un témoignage précieux à cet égard quand il fut interrogé par Eugène Crépet, en 1886, au sujet du poète qui avait été son ami:

J'ai en effet beaucoup connu Baudelaire...Le Baudelaire dont je me souviens est fort différent du Baudelaire légendaire. Celui que j'ai connu m'a toujours fait l'effet d'être simple comme un enfant, souvent victime de lui-même, très bon ami, et en somme, toute sa vie, dupe de lui-même.²⁰

Ce témoignage est d'autant plus intéressant qu'il émane d'un sculpteur dont une statuette, *Le Masque*, a inspiré à Baudelaire un poème, publié dans la seconde édition des *Fleurs du Mal*, l'édition autorisée, après avoir paru isolément dans la *Revue contemporaine*, le 30 novembre 1859. Il n'y avait pas de dédicace dans la pré originale. Dans le recueil le poète a inscrit, après le chiffre, le titre et le sous-titre:

XX

LE MASQUE

Statue allégorique dans le goût de la Renaissance
l'hommage suivant:

À ERNEST CHRISTOPHE

Statuaire.²¹

Tout se passe donc comme si, à l'origine, Baudelaire ne tenait pas compte de l'artiste moderne. Il l'occulte, il le cache sous le masque d'un anonyme florentin du Quattrocento. Et dans le premier vers la figure sur laquelle il attire le regard, sans fournir la reproduction de l'œuvre, est un "trésor de grâces florentines". Il en va un peu de même que pour "À une Madone", le poème LVII, présenté comme un "ex-voto dans le goût espagnol (OC I, 58-59).

Ces grâces florentines sont à l'image des détours florentins, des ruses florentines, de cette politique florentine qu'a illustrée si fortement Machiavel dans *Le Prince*. Sans parler du livre lui-même où, au temps du premier Romantisme, Ugo Foscolo voyait un livre "oblique", devant être lu comme un livre "à double sens". Faut-il se rappeler que pour l'écrire, Machiavel, après avoir chassé la grive et joué aux dés dans une auberge avec ses compagnons, de petites gens, s'est retiré dans une maison proche de San Casciano, revêtant des habits de cour et entrant ainsi dans la société qu'il allait représenter. *Larvatus prodeo*: d'une tout autre manière que Descartes, Machiavel s'est avancé sinon masqué, du moins déguisé, pour être à l'image ou à l'unisson de son sujet.²² Baudelaire le sait fort bien et il connaît la lettre à Francesco Vettori du 10 décembre 1513 dans laquelle Machiavel lui-même rapporte ces faits et décrit ce subterfuge. Il y fait discrètement allusion dans l'essai qu'il a consacré en 18 à *L'Oeuvre et la vie de Delacroix*.²³

Pour l'artiste même il est un temps où il projette devant lui des masques, puis celui où, par dépouillement en quelque sorte, il devient pleinement lui-même. D'où l'importance que Baudelaire accorde, en matière d' "hygiène du travail" et de "conduite de la vie", à cette confiance du grand peintre devenu lui aussi son ami:

"Autrefois, dans ma jeunesse, je ne pouvais me mettre au travail que quand j'avais la promesse d'un plaisir pour le soir, musique, bal, ou n'importe quel autre divertissement. Mais aujourd'hui, je ne suis plus semblable aux écoliers, je puis travailler sans cesse et sans aucun espoir de récompense. Et puis, - ajoutait-il, - si vous saviez comme un travail assidu rend indulgent et peu difficile en matière de plaisirs! L'homme qui a bien rempli sa journée sera disposé à trouver suffisamment d'esprit au commissionnaire du coin et à jouer aux cartes avec lui" (OC II, 762-763).

C'est cette confiance, précisément, qui amène la comparaison avec Machiavel jouant aux dés avec les paysans, quittant alors les habits de cour et les masques du courtisan pour redevenir tel qu'en lui-même un homme simple, tel Alonso Quijano débarrassé de l'armure de ses ancêtres et de l'armet de Mambrin.

La statue de Christophe, si on passe de la statuette de 1858 qu'a connue Baudelaire à la statue plus tardive et si on la rend cette fois à son auteur, a porté un autre nom: *La Comédie humaine*. La référence à Balzac, mort en 1850, était explicite. Ce n'était pas la *Comédie florentine*, mais elle était à l'image de cette société moderne où les visages si souvent se dissimulent sous des masques, et en particulier sous des masques mondains. Au-delà de

Don Quichotte et pour entrer alors dans un temps où le roman est reconnu en tant que tel, Madame de La Fayette en donne un exemple admirable dans La Princesse de Clèves. Qu'est-ce que faire sa cour, pratiquer la galanterie, sinon porter des masques?²⁴ Mais la Princesse de Clèves évolue d'un tel monde vers le dépouillement, elle aussi, quand à la fin du livre elle fait retraite dans ses terres des Pyrénées en s'éloignant de Monsieur de Nemours, jugeant que "l'absence seule et l'éloignement pouvaient lui donner quelque force".²⁵

De Balzac à Proust, le roman est une comédie des masques aux cent actes divers, et bien plus encore. Et le romancier, surtout s'il est doublé d'un moraliste, excelle à lever les masques. Baudelaire rappelle que Balzac connaissait la perversité de la société, "que je n'ai pas faite, disait-il", mais il était capable de montrer "qu'il est peu de grands coquins dont la vilaine âme n'ait un envers consolant".²⁶ Il est arrivé à Baudelaire de placer Vautrin, Rastignac et César Birotteau au-dessus des héros de L'Illiade.²⁷ Le premier des trois eut l'art de prendre plusieurs identités, de porter bien des masques.

Mais nul exemple ne pouvait plus le frapper que le conte d'Edgar Poe, Le Masque de la Mort rouge, qu'il a lui-même traduit.²⁸ La société est ici une société fermée, qui se croit protégée, dans la retraite profonde d'une abbaye fortifiée, le royaume du prince Prospéro, le prince de La Tempête.

. Les courtisans sont barricadés pour échapper à la Mort Rouge qui rôde et dévaste tout comme le loimos dévastait tout autour de Thèbes dans Œdipe roi. Et pourtant cette société n'est qu'une "mascarade"²⁹ et la fête bat son plein quand sonne à minuit l'horloge d'ébène suspendant le tournoiement des valseurs et l'attention de tous à un masque qui s'est introduit sans que personne s'en soit aperçu :

Le masque qui cachait le visage représentait si bien la physionomie d'un cadavre raidi, que l'analyse la plus minutieuse aurait difficilement découvert l'artifice. Et cependant, tous ces fous joyeux auraient peut-être supporté, sinon approuvé, cette laide plaisanterie. Mais le masque avait été jusqu'à adopter le type de La Mort rouge. Son vêtement était barbouillé de sang, et son large front, ainsi que tous les traits de sa face, étaient aspergés de l'épouvantable écarlate.

C'est la Mort rouge, qui est venue comme un voleur de nuit, au beau milieu d'un carnaval.

Dans le Salon de 1859 Baudelaire a commenté la statuette dont Christophe lui avait envoyé l'épreuve, et ces lignes sont une excellente introduction au poème futur tel qu'on le trouvera en 1861 dans Les Fleurs du Mal. Il la présente déjà comme une statue "gracieusement allégorique" qu'il distingue ainsi de l'autre œuvre du sculpteur, "Danse macabre", qui lui a inspiré un autre poème. La statuette allégorique représente une femme

nue, d'une grande et vigoureuse tournure florentine (car M. Christophe n'est pas de ces artistes faibles en qui l'enseignement positif et minutieux de Rude a détruit l'imagination), et qui, vue en face, présente au spectateur un visage souriant et mignard, un visage de théâtre. Une légère draperie, habilement tortillée, sert de suture entre cette jolie tête de convention et la robuste poitrine sur laquelle elle a l'air de s'appuyer. Mais, en faisant un pas de plus à gauche ou à droite, vous découvrez le secret de l'allégorie, la morale de la fable, je veux dire la véritable tête révoltée, se pâmant dans les larmes et l'agonie. Ce qui avait d'abord enchanté vos yeux, c'était un masque, c'était le masque universel, votre masque, mon masque, joli éventail dont une main habile se sert pour voiler aux yeux du monde la douleur ou le remords. Dans cet ouvrage, tout est charmant et robuste. Le caractère vigoureux du corps fait un contraste pittoresque avec l'expression mystique d'une idée toute mondaine, et la surprise n'y joue pas un rôle plus important qu'il n'est permis. Si jamais l'auteur consent à jeter cette conception dans le commerce, sous la forme d'un bronze de petite dimension, je puis, sans imprudence, lui prédire un immense succès.³⁰

De la femme ainsi représentée, le poème donne d'abord une vision d'ensemble, et communique l'impression d'une Beauté de pierre, d'une Beauté massive, comme celle du poème de 1857, "La Beauté", pièce XVII et dans la première et dans la seconde édition des Fleurs du Mal:

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre.³¹

À la prosopopée se substitue la contemplation de "l'Élégance" et de "la Force" qui y "abondent, sœurs divines", mais aussi de la femme toute femme qui entraîne l'imagination dans une invitation au voyage faisant triompher, là aussi, luxe, calme et volupté:

Contemplons ce trésor de grâces florentines,
 Dans l'ondulation de ce corps musculeux
 L'Élégance et la Force abondent, sœurs divines.
 Cette femme, morceau vraiment miraculeux,
 Divinement robuste, adorablement mince,
 Est faite pour trôner sur des lits somptueux,
 Et charmer les loisirs d'un pontife ou d'un prince.

La deuxième strophe, ou plutôt la deuxième laisse de vers, attire l'attention sur le visage, sur le sourire, sur le regard, sur chaque trait victorieux de cet être qui semble être fait pour l'amour:

–Aussi, vois ce sourire fin et voluptueux
Où la Fatuité promène son extase;
Ce long regard sournois, langoureux et moqueur;
Ce visage mignard, tout encadré de gaze,
Dont chaque trait nous dit avec un air vainqueur:
“La Volupté m’appelle et l’Amour me couronne!”
À cet être doué de tant de majesté
Vois quel charme excitant la gentillesse donne!
Approchons, et tournons autour de sa beauté.

Mais en s’approchant justement, l’erreur se dénonce. La tête se révèle double, monstrueuse. Ce qu’on a d’abord pris pour un visage n’était qu’un masque, et le vrai visage est crispé, douloureux, à l’image de la condition humaine selon Baudelaire et du vrai visage de sa propre souffrance:

O blasphème de l’art! ô surprise fatale!
La femme au corps divin, promettant le bonheur,
Par le haut se termine en monstre bicéphale!

Mais non, ce n’est qu’un masque, un décor suborneur,
Ce visage éclairé d’une exquise grimace,
Et, regarde, voici, crispée atrocement,
La véritable tête, et la sincère face
Renversée à l’abri de la face qui ment.
Pauvre grande beauté! le magnifique fleuve
De tes pleurs aboutit, dans mon cœur soucieux;
Ton mensonge m’enivre, et mon âme s’abreuve
Aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux!

–Mais pourquoi pleure-t-elle? Elle, beauté parfaite
Qui mettrait à ses pieds le genre humain vaincu,
Quel mal mystérieux ronge son flanc d’athlète?

–Elle pleure, insensé, parce qu’elle a vécu!
Et parce qu’elle vit! Mais ce qu’elle déplore
Surtout, ce qui la fait frémir jusqu’aux genoux,
C’est que demain, hélas! il faudra vivre encore!
Demain, après-demain et toujours! – comme nous!

On trouvera, sous la plume de baudelairiens renommés d’amples commentaires du “Masque”: celui de Mario Richter, dans sa courageuse

entreprise de Lecture intégrale des Fleurs du Mal,³² celui de Patrick Labarthe dans sa thèse sur Baudelaire et la tradition de l'allégorie.³³ De cette dernière analyse je retiendrai surtout la remarque de Walter Benjamin sur l'expressivité destructrice des allégories baudelairiennes:

Dans le champ de l'intuition allégorique, l'image est fragment, ruine (...). Le faux-semblant de la totalité se dissipe.³⁴

Sans doute avons-nous là, comme le suggère Patrick Labarthe, une allégorie de l'Allégorie elle-même. Mais ni une explication formelle comme celle-ci, ni l'explication intime par la relation avec Mme Sabatier assez gratuitement proposée par Antoine Adam³⁵ ne me convainquent. Le poème s'achève bien plutôt dans une sorte de métaphysique de la Douleur qui n'est pas sans analogie avec la philosophie de Schopenhauer et laisse présager cette vague schopenhauérienne qui déferlera sur la littérature française à la fin du siècle.

Cette métaphysique de la Douleur est inséparable de la conception baudelairienne de la Beauté. Mais on observera que quand Henri Matisse illustrera Les Fleurs du Mal, il placera en regard de "La Beauté" (privée de ce titre) un visage de femme.³⁶ et non un masque, mais un visage pur comme celui de la photographie d'une femme de Buenos-Aires dont je suis parti.

Notas

- 1 Buenos Aires, Papers editores, 2006.
- 2 Alceo Carpentier, *Concierto barroco*, Siglo XXI editores, 1974, traduit de l'espagnol par René L. F. Durand, *Concert baroque*, Gallimard, 1976, repris en collection folio bilingue n°20, 1991, p.140-141.
- 3 *Ibid.*, p.130-131.
- 4 "Pénulti, cangia vita: / È l'ultimo momento", dans Da Ponte / Mozart, *Don Giovanni*, 1785, 1787, texte et traduction par Michel Orecl, Flammarion, GF n°939, p.210-211.
- 5 Henry de Montherlant, *Don Juan*, Gallimard, 1958, repris en 1972 dans la collection folio sous le titre *La Mort qui fait le trottoir*. La première représentation avait eu lieu le 4 novembre 1958 au théâtre de l'Athénée, à Paris, dans une mise en scène de Georges Vitaly, avec Pierre Brasseur dans le rôle principal.
- 6 Voir Emile Legouis et Louis Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, Hachette, 1924, p.121-125.
- 7 Armand Colin, collection U2, 1971.
- 8 "Nul ne peut écrire la vie d'un homme que lui-même. Sa manière d'être intérieure, sa véritable vie n'est connue que de lui; mais en l'écrivant, il la déguise; sous le nom de sa vie, il fait son apologie, il se montre comme il veut être vu, mais point du tout comme il est". Je cite d'après l'édition des *Œuvres complètes* de Jean-Jacques Rousseau dans la Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1959, p.1148-1155.
- 9 *L'Autobiographie en France*, p.26-30.
- 10 Voir en particulier de Serge Doubrovski, *Le Livre brisé*, qui obtient le prix Médicis en 1989, et vient après *La Dispersion*, 1969, *Fils*, 1977, *Un amour de soi*, 1982. Pour la notion d'autofiction voir son essai *Autobiographiques*, 1988.
- 11 L'œuvre a paru en version anglaise; et c'est à partir de l'anglais qu'elle a été traduite par Renée Villoteau pour les éditions Gallimard en 1971; je citerai d'après la réédition dans la collection folio n°1155, 1983.
- 12 Voir Nagao Nishikawa, *Le roman japonais depuis 1945*, PUF, écriture, 1988, p.251.
- 13 "La vraie vie est absente", dans *Une saison en enfer*, Bruxelles, Alliance typographique, 1873, "Délires I. - Vierge folle - L'Époux infernal".
- 14 William Shakespeare, *A Midsummer-Night's Dream*, 1600, *Le Songe d'une nuit d'été*, texte établi et traduit par Maurice Castellain, Aubier, 1968, rééd. Aubier-Flammarion, n°13, p.150-151.
- 15 Voir l'entrée MASQUES dans le *Dictionnaire Shakespeare* dirigé par Henri Sühamy, Ellipses, 2005, p.247-249. Cette excellente notice est due à Françoise Mathieu-Arth.
- 16 Louis Aragon, *Théâtre / Roman*, Gallimard, 1974; quatrième de couverture de la rééd. dans la collection L'Imaginaire n°381, 1998. C'est à cette réédition que renvoient les références in-texte.
- 17 Pietro Citati, "Ecco il romanzo del lettore" (Voici le roman du lecteur), dans *Corriere della Sera*, Milan, 22 juin 1979. Je cite, - en l'amendant légèrement -, la traduction de ces lignes par Aurore Frasson-Marin, *Italo Calvino et l'Imaginaire*, Genève-Paris, Slatkine, 1986, p. 303.
- 18 "Les niveaux de réalité en littérature", texte d'une communication présentée à Florence en septembre 1978; traduit par Michel Orecl dans Italo Calvino, *Défis aux labyrinthes*, textes et lectures critiques, éd. du Seuil, 2005, tome I, p.343-344.
- 19 *Confession d'un masque*, p. 242.
- 20 Cité par Claude Pichois et Jean-Paul Avice dans leur *Dictionnaire Baudelaire*, Tusson, éditions du Lérot, 2002, p. 123. Le document se trouve dans le catalogue de la vente Drouot, par Charavay, 16 mai 1890, n°46.

- 21 Voir *Les Fleurs du Mal*, édition critique de Jacques Crépét et Georges Blin, refondue par Georges Blin et Claude Pichois, José Corti, 1968, p.57 et Baudelaire, *Œuvres complètes* (sigle OC), éd. de Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, deux volumes, 1975-1976, t. I, p.23.
- 22 Voir Georges Mounin, *Machiavel*, Club Français du Livre, 1958, rééd., éd. du Scuil, Points politique, 1966, p.170.
- 23 OC II, 763. Voir la note p. 1447 et l'étude de Claude Pichois, "Deux interprétations romantiques de Machiavel, de Rousseau à Macaulay", dans *Hommage au doyen Etienne Gros*, Aix-en-Provence, Imprimerie Louis-Jean, 1959, p.211-218.
- 24 Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, 1678, éd. de Jean Mesnard, Flammarion, G.F. n° 757, 1996, P.81.
- 25 *Ibid.*, p. 236.
- 26 "Les drames et les romans honnêtes", article publié dans la *Semaine théâtrale* du 27 novembre 1851, repris dans *L'Art romantique. OC II*, 42.
- 27 Salon de 1846, XVIII. *De l'héroïsme de la vie moderne. OC II*, 496.
- 28 *The Masque of the Red Death*, publié pour la première fois dans le *Graham's Magazine* en mai 1842 avec le sous-titre "Fantasy"; la traduction de Baudelaire a paru dans *Le Pays* les 22 et 23 février 1855 avant d'être reprise dans les *Nouvelles Histoires extraordinaires* en 1857. Repris dans *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*, London, Chancellor Press, 1994, p.757-763.
- 29 "It was a voluptuous scene, that masquerade", et trad. Baudelaire "Tableau voluptueux que cette mascarade!", dans Edgar Allan Poe, *Contes – Essais – Poèmes*, éd. de Claude Richard, Robert Laffont, Bouquins, 1989, p. 593-597.
- 30 *Salon de 1859*, VIII "Sculpture", dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 678-679. Le texte, d'abord publié dans la *Revue française*, avait été repris dans le volume posthume, *Curiosités esthétiques*, Michel Lévy frères, 1868 (voir l'éd. de Jean Adhémar, éd. de l'Œcil, 1956, p. 381-382. La photographie qui figure dans l'album *Baudelaire à Paris* de Claude Pichois (Hachette, Albums littéraires de la France, 19), dans l'ouvrage de Pierre-Georges Castex, *Baudelaire critique d'art*, SEDES, 1969) et sur la couverture de mon livre *Baudelaire antique et moderne*, PUPS, 2007, est celle non de la statuette telle que l'a connue Baudelaire, mais de la grande statue exposée par Christophe au salon de 1876, acquise par l'Etat, placée dans le jardin des Tuileries et conservée aujourd'hui au Musée d'Orsay.
- 31 *Œuvres complètes*, t. I, p. 21.
- 32 Genève, Slatkine,
- 33 Genève, Droz, 1999, p. 167-172.
- 34 Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, 1985, p. 189.
- 35 Dans son édition des *Fleurs du Mal*, Garnier, 1961, p. 299-300.
- 36 Henri Matisse, Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, La Bibliothèque Française, 1947, p. 30, fac-similé en tête de l'édition des *Fleurs du Mal* aux éditions du Chêne, 2007.