

Stanisław Jasionowicz

Université Pédagogique de Cracovie

LES MASQUES DE LA
NUDITÉ (EUGÈNE
DEMOLDER, *LA DAME
AU MASQUE*)

The Masks of Nakedness – Eugène Demolder’s *La dame au masque*

ABSTRACT

The article deals with the first of four stories in Eugène Demolder’s *Quatuor*: The motifs of the mask and hidden identity, mainstays of European culture, in the tale by the Belgian Symbolist writer flirt with the possibility of crossing boundaries in the quest for complete, untrammelled freedom. Presented from the perspective of a young, provincial dandy, the romantic game between a “rebellious” artist and a bewitching, masked stranger turns out to be a battle of wills between a shy, lovelorn seamstress (a working class woman) and a bourgeois incapable of transcending his class prejudices. The references to Flemish mystics and alchemy scattered throughout the text imply that the protagonist might possibly experience a spiritual transformation if he takes a chance and “crosses boundaries”, but the denouement suggests his utter failure in this regard.

KEY WORDS: Eugène Demolder, Belgian Symbolism, Belgian literature, alchemy, masks

Cacher son visage – ce geste fondamental, qui entame le jeu de l’homme avec son identité, fascine depuis longtemps les écrivains. Ses dérivatifs : le déguisement et la mascarade se trouvent aussi parmi les formes d’expression culturelle les plus riches en significations dans la civilisation occidentale. Le déguisement, l’aspect important des cérémonies religieuses, prenait parfois la forme du « carnavalesque », permettant d’abolir temporairement la dichotomie du sacré et du profane, du noble et du vilain. Ces moments rituels de carnaval semblent trouver leur écho spécifique dans les pratiques sociales et le mode de vie de la bourgeoisie du XIX^e siècle. Le récit *La dame au masque* d’Eugène Demolder en serait le témoignage évocateur.

En lisant les premiers phrases du récit, nous imaginons facilement un vieux sculpteur, assis dans sa bibliothèque avec un verre de cognac et un cigare entre ses doigts, racontant à ses amis une histoire de sa jeunesse – l’histoire qui, selon ses propres mots, « a bouleversé sa vie ». Nous apprenons donc que ce fils de bourgeois, habitant une ville de province menait à ses vingt ans une vie de dandy, séduisant les femmes de son milieu. Le protagoniste-narrateur avoue:

J’entrais dans l’amour comme un obus, cassant les vitres, brisant tout, insouciant des dégâts et des blessures ! (14); j’avais, par ma conduite, fort scandalisé la bourgeoisie de ma ville. Mes amours avec une jeune dentellière ou la fille d’un boutiquier – tout cela était commenté,

critiqué, blâmé. [...] Comme Ruysbroek l'Admirable, je me suis toujours réjoui au-dessus de mon temps. (19)

L'allusion au mystique flamand du Moyen Age, située dans le contexte des conquêtes érotiques du jeune homme semble superflue : le jeune bourgeois-artiste se croyait-il vraiment un homme « au-dessus de son temps » ou bien il s'agit plutôt d'une remarque sarcastique et autocritique du narrateur vieilli et expérimenté ? Laissons la parole au sculpteur, qui fait à cette occasion un aveu :

[...] ce que je pratiquais n'était pas l'amour, dont je me croyais l'un des plus séduisants prophètes, **l'amour que j'ai ressenti plus tard, à une heure de revanche, et qui a fait de moi un être de lave ardente, que la douleur et la joie, tour à tour, ont marqué de leur empreinte.** (15)¹

Nous assistons ensuite à un éloge abondant (qui s'étend sur deux pages et demie !) sur les délices d'un « vrai » amour que le protagoniste identifie d'ailleurs à la passion. Lors de cette tirade, il comparera celle-ci entre autres – retenons-le bien – à la métamorphose du « vilain » (ce vilain, qu'il va identifier au « récidiviste le plus asymétrique », « la gouge la plus détériorée d'un lupanar », « le berger des landes », « l'ouvrier révolté sur une barricade ») en « noble » :

La gouge la plus détériorée d'un lupanar se vêtira d'une splendeur étrange au choc d'un amour soudain et deviendra belle comme tout l'enfer ! Le berger des landes qui murmure se prière, la nuit, participe humblement à l'infini des astres. L'ouvrier révolté, sur une barricade, soulève la terreur, et allume plus de flamme que les classiques combats, [...] dont les rythmes s'immobilisent sur les murailles des académies. Ah ! la passion ! Quelle foudroyante artiste, quelle incomparable attiseuse de splendeurs ! C'est elle qui agite les flambeaux sublimes, qui brandit les plus brûlants éclairs, qui magnifie, éthérise ou enflamme ! **Avec de la boue, alchimiste prodigieux, elle fait de l'or!** (17)

Le parallèle avec le propos fameux de Baudelaire de l'Epilogue pour la deuxième édition de *Fleurs du Mal* : « Tu m'as donné ta boue, et j'en ai fait de l'or » est frappant. Le vers fait d'ailleurs l'écho de la phrase d'Eugène Delacroix : « Donnez-moi la boue des rues et j'en ferai de la chair de femme ». La passion serait le facteur, permettant une métamorphose intérieure radicale (metanoïa ?), telle transmutation alchimique, initiée ou accomplie par la femme, mais pas n'importe quelle femme : nous y reviendrons plus tard. Notons seulement en ce lieu que les porteurs de la ferveur et de l'énergie vitale, rêvées par le protagoniste et représentées par le symbolisme du feu sont les représentants des classes inférieures – plus encore, les membres de la société situés au plus bas de l'échelle sociale.

Mais nous revoilà dans le bain quotidien de la bourgeoisie. Lors d'une des visites régulières chez ses vieilles tantes adorables qui « passaient leur temps [...] **à confectionner des vêtements pour les pauvres, des broderies pour leurs amies** » (19) le héros apprend qu'une humble couturière, Victorine, qui vient travailler pour les vieilles dames chaque jeudi, est amoureuse de lui. Sa réaction ne se fait pas tarder : « Ah ! Fis-je. Que m'importait cette nouvelle ? » (22).

¹ E. Demolder, *La dame au masque*, dans : idem, *Quatuor*, Paris, Société du Mercure de France, 1897. C'est moi qui souligne. Tous les fragments des citations, soulignés en gras, viennent de moi – S.J.

« **Pauvre petite !** » – soupirent les tantes : « Quand on prononce ton nom, elle devient comme une pivoine » (23). « Pauvre petite ! » – cette exclamation sonnera encore dans les pages du récit. Le jeune homme éclate de rire, haussant les épaules. C'est pour la première fois que le sculpteur blasé tourne son attention à l'humble fille, assise au coin du salon, mais rien que pour confirmer l'absurdité de la situation :

On ne voyait jamais sa figure, toujours incliné sur l'ouvrage. D'ailleurs, elle se tenait dans le coin le plus obscur de la chambre, ne relevant la tête que pour jeter un coup d'oeil au serin, quand celui-ci commençait à chanter dans sa cage. (22–23)

Quelque temps après, le hasard conduit le jeune homme de nouveau chez ses tantes :

Victorine était assise dans un coin. **Des gilets, des jupons, auxquelles elle travaillait, l'ensevelissaient sous un flot d'étoffes, d'ou son buste émergeait, serré dans un corsage sombre.** (25)

La situation de soumission de l'humble couturière est confrontée à la présence abondante des vêtements d'autres femmes, qui semblent former autour d'elle une sorte de « cocon ». Serait-ce le signe de son déguisement futur ? En effet, Victorine-couturière est ensevelie des robes des autres, qu'elle perfectionne et prépare pour l'usage des femmes qui les vêtiront pour confirmer leur identité sociale.

Le protagoniste multiplie les arguments qui « prouvent » l'impossibilité d'une telle relation, en associant le statut social médiocre de la jeune femme avec ses imperfections physiques (25–26) :

Le nez, aux narines pâles et petites, les pomelettes un peu blêmes, le menton court, la bouche serrée dans l'attention de la besogne, manquaient d'accent; le front était bas – un front obstiné. [...] On voyait, sur les joues, quelques profondes marques de petite vérole. [...] Victorine, dans son attitude humble et modeste de salarié peinant chez le riche qui le paie, ne leva pas les yeux. Je m'aperçus seulement, au cours rapide de ma visite, que sa main de couturière, exsangue, les doigts picotés à leurs bouts par l'aiguille – tremblait fort. (26–27)

La description de l'aspect physique de Victorine est centrée sur son visage, la seule partie dévoilée du corps de la jeune femme. Le sculpteur la soumet à une vivisection méthodique et intransigeante. S'il aperçoit aussi sa main tremblante, il ne voit qu'une main de couturière aux doigts picotés par l'aiguille.

Deux mois après, le protagoniste est invité au bal « masqué, paré et transvesti », organisé par les notables de la ville. Le soir venu, il « s'habill[e] lentement, avec coquetterie » et il se rend au théâtre municipal, où l'événement a lieu :

Un flot de masques avait envahi la salle. Ces bals de province étaient fréquentés par la bourgeoisie et animés d'une joie assez saine; les travestis étaient pimpants; les couleurs jouaient et chantaient avec une fraîche gaité dans le tourbillon de danses. (29)

Le jeune dandy se lance dans l'orgie « bien rangée » des dénouements, des petits plaisirs pervers des citadins qui se connaissent « par cœur » dans leur petit monde. L'espérance momentanée de devenir anonymes (et « inidentifiables ») devient un plaisir cocasse des marchands de tissus, petits fonctionnaires, femmes de vétérinaires qui passent leurs journées aux pratiques de la vie quotidienne. Oui, le mystère de l'identité des parti-

cipants du bal est éphémère, limité au cercle restreint des bourgeois de la ville, où « tout le monde se connaît ».

Notre héros blasé et « contestateur » semble prendre ses distances par rapport à la crème de la ville, mais c'est à ce moment précis qu'il remarque une « femme étrange dont l'allure [le] frappa tout à coup » (31):

Cette femme portait sur le visage un grand loup de velours noir. Son costume, de velours aussi, était sombre et simple: une robe, un peu bouffante aux épaules, avec des manches crevés, un corsage et un jupon sans ornement. Elle était décolletée, mais la dentelle de sa mantille cachait ses épaules. Très élégante, de taille bien prise [...] – elle avait un air de belle Andalouse – air qu'on prisait fort alors, au son des dernières chansons de Musset. (31)²

D'une manière inattendue, c'est la femme mystérieuse qui prend l'initiative et s'assoit à côté du jeune homme. Celui-ci « ne reprend pas son assurance et bredouille[le], comme un collégien » (33), pendant que la belle inconnue reste presque muette. Le code linguistique ne permet donc pas une identification sociale et le code vestimentaire devient aussi le langage trompeur. Le rituel de la séduction doit donc se développer selon le code plus subtil, celui de la recherche d'une « vérité du corps » à travers les tentatives du héros pour dénuder sa partenaire.

Je m'enhardis même jusqu' à soulever la mantille de ma compagne. Une épaule nue s'offrit à mes yeux – une épaule blanche et bien modelée qui charma mon oeil de sculpteur et me parut, au milieu des velours et des dentelles, un éblouissant joyau dans un écrin. La dame, toujours déconcertante dans son audace mêlée de retenue et de sauvagerie [...]. Et, pour Dieu ! **La robe et la mantille avaient même l'air d'avoir été ajustées de façon à démasquer à un moment propice ces belles batteries de la chair, qui m'incendièrent d'emblée.** (35)³

Le « séducteur séduit » ne va pas tarder pour assurer la suite logique à cette aventure et supplie la belle inconnue « d'être à lui, le soir même ». Elle lui répond par un geste que reconnaîtront les amants de tous temps, « en pressant sa main avec force ». Comme par hasard, le jeune homme dispose d'un cadre pittoresque pour les rencontres amoureuses – son atelier, qui était une ancienne chapelle du XVII^e siècle, « interdite à la suite d'un sacrilège d'un moine qu'il y avait commis » (38) (ha !).

Mais les délices d'amour seront limités par un interdit. La belle inconnue déclare à son amant qu'elle sera à lui, mais « **n'ôtera jamais en sa présence, ni masque ni gant** ». En effet, le masque tenait en secret l'identité de la femme, mais les gants masquaient son statut social ! La dame au masque insiste : « vous le jurez, vous ne feriez rien pour voir mon visage ! Jamais ! N'est-ce pas ! Jamais !... » (39). Le jeune sculpteur ne répond pas et donne la suite prévisible à la rencontre amoureuse :

² On pourrait discerner deux versants importants du fantasme masculin de la femme comme un Autre dans la littérature de langue française du XIX^e siècle : le premier, représenté par Musset, Mérimée, ou Baudelaire et évoquant les clichés de la femme exotique (qu'elle soit Andalouse, Mulâtresse ou habitante du serai) ; le deuxième, qu'on pourrait appeler l'exotisme « interne », social, serait représenté par les inclinaisons des artistes et des écrivains, cherchant leur inspiration (perversive ?) dans la poétique des quartiers pauvres et des lupanars (encore Baudelaire !) où, comme le font Camille Lemonnier ou Emile Zola, dans le milieu paysan.

³ « L'endroit le plus érotique du corps est là où le vêtement bâille » – selon la formule de Roland Barthes.

Elle était à côté de moi. Je lui disais je ne sais plus quelles choses folles, tandis que peu à peu, d'une main tremblante, je délaçais son corsage. [...] Elle refusait à se montrer comme Eve au ciel où comme Vénus à sa naissance; elle se leva, s'enfuit, mais **ma passion, follement enflammée au contact de ses chairs mi-nues, la vêtit du seul clair de lune, de ses gants noirs, de ses bas et de son masque mystérieux.** (41–42)⁴

La description des délices d'amour s'étend sur quelques pages qui suivent :

Ah ! Le charme de fruit défendu qu'apportaient cette bouche intangible sous le loup de velours et les flammes des yeux qui disparaissaient, aux pâmoisons, comme des feux follets ! [...] **C'était la folie du carnaval mêlée à celle de l'amour !** (43).

Pendant les deux semaines d'attente pour le rendez-vous suivant, le jeune homme se pose évidemment des questions sur l'identité de la belle inconnue. L'une de ces questions semble particulièrement évocatrice: Serait-elle la fille de l'échevin ? Une telle solution du mystère ne lui semble pas malvenue, vu les délices d'amour précédents.

Là-bas, de l'autre côté du canal, scintillait le faîte d'un hôtel – faîte qui semblait à la fois le plus riche et le plus vapoureux dans la douce matinée. C'était celui de l'hôtel d'un échevin [...], et ce magistrat avait une fille d'une beauté rare, dont j'avais souvent remarqué le port élégant et la grâce robuste. Pourquoi ce toit rayonnait-il ainsi ? [...] Evidemment, c'est qu'il était l'ostensor d'un cœur rayonnant comme le mien ! Et poussé par une hallucination due aux jeux du soleil. Je me pris à croire que l'inconnue n'était autre que la fille de l'échevin ! Il me sembla qu'elle m'avait regardé parfois avec une attention prolongée, d'un oeil brillant. (46)

Pour aller jusqu'au bout de l'affaire, il a donc fallu briser les dernières obstacles et passer de l'inconnu prévisible à l'évident : « **J'imaginai, pour le prochain rendez-vous, des aveux brûlants, le masque arraché, des serments enthousiastes; tout se terminait par un fol enlèvement** » (47). Notre héros, rêve-t-il vraiment d'un « enlèvement » romantique de la fille du magistrat ? Mais pour aller où ?

Deux semaines plus tard, lors de la deuxième rencontre amoureuse des amants, la belle au masque « avait encore dévoilé sa beauté de statue » et cette fois, semble-t-il, le masque était déjà son seul habit. En décrivant les délices d'une nuit d'amour l'artiste projette ses fantasmes érotiques sur les catégories esthétiques qui ont formé son imaginaire :

Elle n'avait pas l'air d'une statue délivrée de sa gaine. Aussi je crus voir une nymphe de Goujon échappée d'une fête de Fontainebleau – où elle avait, en un instant royal, fait resplendir sa beauté nue – et errant dans le parc, à la recherche d'un berger jouant de la flûte dans la nuit. Oh ! Je n'oublierai jamais le moment où se dévoila à mes yeux de sculpteur la créature à la grâce forte et belle fille de Renaissance, dont la possession piqua mes sens d'une volupté aiguë et nouvelle ! (42)

⁴ Nous voici devant la réalisation d'un fantasme masculin classique, « complété » au cours du XXe siècle par les hauts talons. Viennent ensuite les trois pages de la description des caresses mutuelles d'amants, où le rêve d'une « vierge expérimentée » (cf. la vision « oxymoronique » Baudelairienne de la femme) trouve son apogée: « Elle se laissait faire, non pas avec l'impudeur banale d'une courtisane pressée d'allumer son amant, non, mais avec la résignation effarée d'une vierge en même temps qu'avec la tendresse câline d'une nouvelle épouse » (*op. cit.*, pp. 40–41).

Quel contraste par rapport à la perception de Victorine chez les tantes ! Mais l'artiste inassouvi et l'amant satisfait veut aller plus loin, jusqu'au bout de son délire :

C'est alors que [...] d'un mouvement brusque d'iconoclaste brisant une belle statue du Mystère – sacrilège et l'infâme, j'arrachai le masque. [...] Et j'ai vu Victorine, qui bondit, droite, devant moi ! **La pauvre !...** (49–50)

« La pauvre fille outragée ! » – cette phrase, prononcée par l'une des vieilles tantes (qui semblent d'ailleurs sympathiser avec Victorine amoureuse – ou plutôt avec l'idée de l'affaire amoureuse entre leur neveu et la couturière) est répétée maintenant par le dandy de province au moment de vérité. (« Le mépris d'une femme du peuple, confiante et droite, pour le dandy qui l'avait trahie s'imprimait aux coins des lèvres et des yeux, dans le frémissement de ses narines » (53)).

Un plaisir pervers de trahir (ou de tromper ?) une « femme du peuple » semble mettre fin à cette affaire inattendue. Mais le fait d'avoir ôté le masque de Victorine ne permet pas de percer le mystère de la couturière : le dernier voile de la femme cache encore un autre, apparemment plus évident mais aussi – bien plus déconcertant. Il s'agit du « masque de chair », capable de cacher et de révéler ce qui semble la quintessence de la vie: « Tout un drame se passait **derrière ce masque de chair surpris dans son mystère** » (52).

S'agit-il vraiment de la chair de Victorine ou plutôt d'un autre voile, celui de la distance entre le « noble » (bourgeois, pour être précis) et le « vilain »: « la pauvre ouvrière » qui porte les habits des autres et qui doit être démasquée ? Non, il s'agit du visage de Victorine, qui « était un ciel où courraient des nuées noires, où roulait le tonnerre, où glissaient des azurs d'avril, où fuyaient des rayons de soleil, brisés ». (53)

A l'issue de cette histoire plutôt banale, racontée par le dandy de province vieilli, une question se pose : a-t-elle vraiment bouleversé sa vie ? Quelle est la leçon qu'il offre à ses amis ? Les dernières phrases du récit ne donnent aucune réponse valable à cette question. La description finale du visage dénudé de Victorine, sur lequel « l'épouvante [...] luttait avec la joie, la rage [...] terrassait le bonheur » et la comparaison de son corps à une « lampe contenant l'huile de vie, nécessaire à l'éclat magnifié » (53–54) semblent témoigner plutôt de la fixation d'un fils de bourgeois sur un idéal qu'il n'a jamais atteint que d'une métamorphose réelle qui aurait surmonté les contradictions de son statut social et de sa vocation artistique.

A travers le geste d'ôter le « masque du corps » de Victorine, qui aurait dévoilé l'ultime (et le seul ?) secret de la « pauvre petite » et celui de la « femme fatale de passage », son amant semble se démasquer lui-même, en montrant son visage de bourgeois ambitieux et prétentieux à la fois, parti à la recherche plutôt vaine des stimuli, lui permettant de dépasser ses propres limites.

Considéré dans la perspective symbolique, le récit semble réaliser d'emblée le modèle de la transmutation alchimique. Les allusions à l'alchimie sont nombreuses et la symbolique du feu et de la lumière bat son plein : relatant sa première rencontre amoureuse, le narrateur dit par exemple : « [Victorine] n'avoue rien. Mais son mutisme ne lui réussit point. **Le poêle ne peut dissimuler le feu qui flambe dans son fourneau !** ». Pourtant, la comparaison de la cheminée de l'atelier du sculpteur (« Des bûches flambaient dans la grande cheminée. J'aimais, quand je rentrais, la nuit, à trouver des feux

clairs à mon âtre » (40)) à la « four intérieure où travaille la passion de Victorine » – met en doute la possibilité d’interpréter le cheminement du protagoniste selon le schéma que l’auteur nous semble suggérer. L’union des contraires (*coniunctio oppositorum*) à la suite de l’action du feu purificateur n’aura pas lieu, même au « moment de vérité », quand le visage de la fille devient « un champ de bataille où se cognaient des passions aux ailes de feu, des passions aux ailes d’ébène, des passions aux ailes d’or » (53). Les étapes nécessaires du Grand Œuvre : nigredo, albedo, citrinitas, rubedo ne sont pas représentés.

Le récit prend sa fin au moment, où l’histoire racontée par le vieux sculpteur pourrait bien commencer. Laissons-nous donc aller à notre fantaisie: non, le « contestateur en pantoufles » n’épousera pas Victorine, mais la fille de l’échevin. Ils auront quelques enfants et chacun d’eux – un amant. La pauvre couturière trahie va se détériorer et deviendra une « lorette », une « demi-mondaine ». Histoire banale ? Oui, mais pas plus que celle d’une métamorphose inaccomplie du sculpteur–bourgeois épris de l’idée de la révolution, mais qui s’est incliné devant la simple perspective d’évoluer.

Le désir de transcender sa condition à travers l’expérience de l’Autre peut devenir la source d’auto-compréhension, mais une telle tentative peut aussi aboutir à l’expérience d’aliénation accrue. La modernité, concoctée dans les fours alchimiques des symbolistes de la fin du XIX^e siècle, semble favoriser la seconde de ces pistes. L’intérêt de la relecture, dans la deuxième décennie du XXI^e siècle, d’un récit tiré en 1897 en 20 exemplaires repose non seulement sur le fait de vouloir dépoussiérer – pour des raisons « académiques » – le vestige d’une culture passée qui aurait pu tomber dans l’oubli complet. Au contraire, elle se veut une lecture du moment contemporain de la civilisation occidentale, toujours déchirée par les dilemmes du moi et du non-moi et élaborant les variantes toujours nouvelles du vieux rêve de percer le mystère de l’altérité.