

La comtesse Dash : masques et visage

Ji Eun Hong

DANS **ROMANTISME 2021/2 n° 192** , PAGES 92 À 100
ÉDITIONS **ARMAND COLIN**

ISSN 0048-8593

ISBN 9782200933913

DOI 10.3917/rom.192.0092

Date de mise en ligne : 17/06/2021

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-romantisme-2021-2-page-92?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

La comtesse Dash : masques et visage

Auteure prolifique, estimée de son temps avant de tomber dans l'oubli, la comtesse Dash reconquiert depuis peu une place dans les études littéraires. Ses récits souvent pathétiques, mais non dénués d'une véritable finesse d'observation psychologique, essentiellement destinés à un lectorat féminin, se déclinent en différents genres, du *keepsake* au roman historique en passant par la nouvelle. Sans doute la qualité de sa production littéraire a-t-elle souffert de la quantité d'œuvres qu'il lui fallait produire pour vivre de sa plume. Depuis *Le Jeu de la Reine* publié en 1839 (et admiré par Barbey d'Aurevilly) jusqu'à sa mort en 1872, elle écrit en effet plus d'une centaine de romans populaires destinés au « grand monde ».

Romancière, la comtesse était aussi chroniqueuse et feuilletoniste tel son ami et collaborateur Alexandre Dumas¹. Claudine Giacchetti estime qu'elle était alors, « en concurrence avec les grandes vedettes du genre comme Eugène Sue ou Paul Féval, l'un des auteurs les plus prolifiques de la nouvelle « littérature industrielle » dont parlait Sainte-Beuve, profitant de l'essor vertigineux que connut le roman-feuilleton à ses débuts² ». Elle publia d'innombrables chroniques et nouvelles dans des journaux aussi divers que *La Mode de Paris*, le *Figaro*, le *Mousquetaire* de Dumas, le *Constitutionnel*, etc³. Pourtant, cette auteure à succès était aussi connue pour sa discrétion à la limite de l'effacement, ce dont témoigne le recours à un pseudonyme qui n'a rien d'une revendication auctoriale ni d'une recherche d'effet publicitaire. Claudine Giacchetti observe en effet que « pour la comtesse Dash, le pseudonyme n'est pas le signe d'une émancipation et ne représente pas cette affirmation de soi dont Sand et d'Agoult ont longuement commenté l'importance dans la construction de leur identité littéraire » et elle rapproche cet effacement de soi de la thématique du masque : « Il n'est pas surprenant que l'ensemble de son immense œuvre romanesque traite si souvent de fraudes, de masques, de travestissements, de femmes voilées. Son

1. Claude Schopp, Claudine Giacchetti et Jean-Yves Mollier ont étudié de près les conditions matérielles dans lesquelles la comtesse exerçait sa *profession* d'écrivain, ses relations avec Dumas, ou encore la façon dont les frères Lévy se sont réapproprié son œuvre. Voir Jean-Yves Mollier, « Les femmes auteurs et leurs éditeurs au XIX^e siècle : un long combat pour la reconnaissance de leurs droits d'écrivains », *Revue historique*, 2006/2, n°638, p. 313-333, en particulier les pages 328 et suivantes.

2. Claudine Giacchetti, « Bas-bleu et domino noir : le cas de la comtesse Dash », dans *La Littérature en bas-bleus. Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, Andrea Del Lungo et Brigitte Louichon (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 178.

3. Marie-Ève Thérenty a montré que la comtesse Dash s'inscrivait dans le sillage de Delphine de Girardin, dont les chroniques spirituelles et mondaines remportaient alors un grand succès. Voir Marie-Ève Thérenty, *Femmes de presse, femmes de lettres. De Delphine de Girardin à Florence Aubenas*, Paris, CNRS Éditions, 2019.

personnel romanesque évolue dans un monde de duperies où chaque histoire est celle d'une identité perdue⁴. »

Pour qui entreprend la lecture de cette œuvre-fleuve, le masque apparaît en effet presque comme un motif obsessionnel. S'il paraît d'abord pouvoir trouver une justification esthétique au sein de la chronique mondaine, par exemple dans la description des bals costumés et autres mascarades, il entre en réalité dans des schémas narratifs et dramatiques si complexes que son rôle paraît excéder le statut d'ornement et de sujet frivole. De même, le recours au pseudonyme, variante du masque, ne trahit pas seulement une forme de stratégie publicitaire de la part de la comtesse. Ces « identités perdues » qui sont à la fois celles des personnages et celles de l'auteure, sont constamment en quête d'elles-mêmes ; et le masque apparaît en ce sens comme un signe de cette recherche et la signature de l'œuvre elle-même. En sondant les différents niveaux sémantiques du masque et le cadre varié de ses occurrences, des anecdotes fictionnalisées aux récits édifiants, nous montrerons que loin d'être signe d'effacement, le masque dévoile chez la comtesse le visage d'un écrivain singulier, moins léger et mondain qu'il n'y paraît.

DES MASQUES AU CARREFOUR DU BIOGRAPHIQUE ET DU ROMANESQUE

C'est moins d'un pseudonyme que d'un *masque* que la comtesse, à l'orée de sa carrière, éprouvait le besoin : « Non, pas de réflexion ni de dissertation savante ; j'accepte n'importe quel masque, mais il me le faut tout de suite ! » Et c'est le chien Dash qui lui donna l'idée de son nom⁵, ou plutôt de son principal pseudonyme. La question onomastique est en effet essentielle chez « Gabrielle Anna Cisternes, Mme du Poilloüe de Saint-Mars, dite Comtesse Dash » pour citer Claude Schopp parti enquêter sur les différents « noms⁶ » de l'écrivaine. C'est en effet à l'aide non d'un seul mais de nombreux pseudonymes (Jacques Reynaud, Henri Desroches, Madame Dorine, Marquise de Vagneux, Marquise de Vieuxbois, Marie Michon, etc.) que la vicomtesse du Poilloüe de Saint-Mars composa une œuvre considérable entre 1839 et 1872. Anonyme, disparue derrière ses masques, elle « se créa non seulement un faux nom mais aussi une fausse identité de vieille femme et s'y donna l'âge de quatre-vingt-sept ans », comme le rappelle Claudine Giacchetti⁷, qui parle à juste titre de

4. Claudine Giacchetti, « La comtesse Dash dans l'atelier d'Alexandre Dumas », dans *Femmes artistes et écrivaines dans l'ombre des grands hommes*, Hélène Maurel-Indart (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 54.

5. *Mémoires des autres*, par la Comtesse Dash, publiés par Clément Rochel, tome 1, Paris, À la librairie illustrée, 1896, p. V.

6. « Nous sommes donc allé vérifier dans les actes de l'état civil de Poitiers où elle est née, le 13 thermidor an XII, ce qui correspond au 1^{er} août 1804. Sur l'acte, établi le lendemain, elle est nommée tout simplement Cisternes, fille d'Antoine Cisternes et d'Anne Marie Horens, et est, en effet, prénommée Gabrielle (qui deviendra son prénom d'usage) Anna. » Claude Schopp, « Sous le manteau d'Alexandre Dumas, ou les douze noms de la comtesse Dash », dans *Les Romancières sentimentales. Nouvelles approches, nouvelles perspectives*, Angels Santa et Maria Carme Figuerola (dir.), Lérida, Publicacions de la Universitat de Lleida, 2014, p. 93.

7. Claudine Giacchetti, « Bas-bleu et domino noir : le cas de la comtesse Dash », art. cité, p. 180.

« *gommage de soi*⁸ » et rappelle combien est révélateur de son identité le titre paradoxal de ses mémoires : *Mémoires des autres*. Claudine Giacchetti intitule d'ailleurs un de ses articles « Bas-bleu et domino noir », en « référence à cette stratégie de l'effacement et de la dissimulation, cette manière de se montrer en se dérobant, cette fuite dans l'excès vestimentaire et le travestissement⁹ ». Le pseudonyme est un masque de plus, non à des fins stratégiques et mercantiles, mais au contraire pour mettre en fuite toute recherche de la personne derrière le masque. En 1861, Henri de Pène soulignait la discrétion de Dash : « Elle a usé deux ou trois pseudonymes au service de *Figaro*. Elle a fait au moins deux des romans de son grand ami Alexandre Dumas. Mais elle vit fort retirée, ne recevant que quelques rares intimes. Cette femme, qui fut si fêtée, s'intitule aujourd'hui elle-même avec une bonhomie charmante : le chanoine Dash¹⁰. » « S'intituler soi-même », et en outre se désigner comme homme, voilà bien un masque onomastique supplémentaire.

Faisant grand usage d'une forme de « recyclage narratif », la comtesse utilisait et réutilisait des anecdotes plus ou moins véridiques dans ses textes ; ce genre constitue d'ailleurs le ressort principal de ses *Mémoires des autres*. L'une d'elles est liée à un souvenir de sa liaison avec l'auteur de *Masques et visages*, son contemporain (tous deux étaient nés en 1804) le caricaturiste Gavarni. Publié sous le titre d'« Un pastel » dans le recueil *Les Bals masqués*, ce texte démultiplie le jeu sur les masques. Sous couvert d'aventure galante du XVIII^e siècle, la nouvelle expose la relation sentimentale de la comtesse Dash avec Gavarni au lendemain d'une rencontre au bal de l'Opéra, en 1833. Tenue secrète, leur histoire d'amour publiée comme une fiction est dissimulée sous une épaisseur de masques successifs. La narratrice prétend en effet avoir quatre-vingt-neuf ans et relater « une aventure de bal masqué » arrivée à sa tante, la comtesse Olympe de Vilbelle. Au bal de l'Opéra, Olympe croise le peintre de pastels Latour (pour Quentin de la Tour). Rendue audacieuse par son domino, elle badine avec lui toute la nuit. Le lendemain, Latour fait parvenir à la comtesse un madrigal. À partir de ce moment du récit, tous les écrits (poème, lettres) attribués à Latour sont en réalité de la plume de Gavarni et adressés à Dash. Sous le masque du célèbre portraitiste du XVIII^e siècle se dissimule donc le visage d'un non moins célèbre dessinateur du XIX^e siècle.

Le recueil est paru en 1857¹¹, mais le *Journal* des Goncourt y fait en 1853 une allusion éclairante. Il s'agit d'une lettre de Gavarni aux deux frères, à propos de la comtesse :

8. *Ibid.*, p. 183.

9. *Idem.*

10. *Paris mystérieux*, par Manè (Henri de Pène), Paris, Dentu, 1861, p. 52-53.

11. Mais nous avons retrouvé trace d'une publication antérieure de cette aventure. Elle occupe tout le chapitre V du troisième tome de l'ouvrage *Le Dernier Chapitre : la chanoinesse* (Paris, Alexandre Cadot, 1854). Comment ne pas reconnaître la comtesse derrière la chanoinesse, et ne pas ressentir toute la nostalgie dans ces lignes écrites par la femme de cinquante ans ? : « J'eus aussi à mon tour une jolie aventure, et il me prend, en ce moment, envie de la conter. Elle me rajeunit fort en y pensant, car j'étais alors encore bien belle et l'on me le disait beaucoup. » (p. 121).

Elle a dans un recueil, intitulé LES NUITS DE BAL MASQUÉ une nouvelle, *Lettres de Latour*, qui sont mes lettres. J'avais idée de faire un article-compte rendu de ce livre, disant que les lettres de Latour sont bien, mais que les lettres de la femme sont composées – mal composées ; et que, moi, en cherchant, par hasard, j'ai trouvé les vraies, et que les voici¹².

Vingt ans après l'idylle masquée¹³, l'heure était donc aux règlements de compte, puisque Gavarni, pour se venger de voir ses lettres insérées dans une fiction, s'appretait à publier les lettres d'amour – authentiques – de la comtesse Dash. L'incident frappa les deux frères, qui le relatent en d'autres termes au chapitre LXVI de leur livre sur Gavarni.

Au-delà de l'anecdote, l'intérêt d'« Un pastel » est de révéler comment Dash réécrit l'histoire vécue en lui conférant une séduction supplémentaire grâce au motif de la duplicité du masque. « Je voudrais que nos rendez-vous masqués ne changeassent rien à nos habitudes [...] je voudrais être double et vous aussi, avoir deux vies¹⁴ », s'exclame par exemple Latour. Ces deux êtres sont moins amoureux l'un de l'autre qu'ils ne sont épris d'un rôle.

La comtesse Dash a donné elle-même la clef de l'énigme du « Pastel », en reconnaissant l'identité entre Latour et Gavarni dans son quatrième volume des *Mémoires des autres*. Une trentaine d'années après, le souvenir embellit cette liaison ancienne et permet de dire ce qui ne pouvait jusque-là qu'être enfoui sous les masques romanesques. « L'artiste, c'est Gavarni ; il est inutile d'ajouter ici un éloge : ce nom dit tout. » (p. 102) La conclusion de cette romance masquée évoque l'ennui, l'écart entre la vie réelle et celle de l'imagination, la désillusion. « Cette correspondance dura trois ans sur ce ton-là ; tantôt suivie, tantôt interrompue. Ils se revirent chaque année au bal masqué, mais avec moins d'empressement. Gavarni n'allait presque pas chez la baronne. Ils étaient gênés. » (p. 122) Le temps passant, la parole prend la place des propos à double entente des masques : « Depuis ils se sont revus, et ils ont franchement parlé de cet épisode de leur vie. » (p. 123) Mais la tonalité élégiaque est celle du « *never more* ».

Latour/Gavarni, épris d'idéal ? La réalité semble avoir été tout autre. En 1853, Edmond et Jules de Goncourt notent dans leur *Journal*, avant de rapporter les confidences du peintre : « Gavarni a couché avec Mme Dash¹⁵. » Telle est la version réaliste et brutale de cette histoire.

12. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, tome I (1851-1865), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004, p. 75.

13. En 1887, Eugène Forgues, dans son étude sur *Gavarni*, évoque l'abondance de la correspondance amoureuse de Gavarni. « On en trouverait des modèles dans les lettres de Latour, publiées dans les *Nuits de bal masqué*, qui sont celles que Gavarni adressa à la comtesse Dash, et au tome VI des *Causeries du lundi*, où Sainte-Beuve, dans une longue étude, a détaillé, pièces en main, l'un des nombreux romans de l'artiste. » *Les Artistes célèbres. Gavarni*, Paris-Londres, Librairie de l'art, 1887, p. 20. Sur la relation Dash-Gavarni, voir David James, *Gavarni and His Literary Friends*, Harvard University, 1942, p. 87 et suivantes.

14. *Les Bals masqués*, « Un pastel », Paris, Michel Lévy, 1857, p. 313.

15. Ouvr. cité, t. I, p. 75.

MASCARADES INITIATIQUES

Le bal masqué paraît représenter pour Dash le terrain idéal d'une *histoire*, vécue ou écrite. Les « histoires de bal masqué représentent une part importante des récits de la comtesse, et elle leur donne elle-même cette dénomination générique¹⁶ ». Comme l'observe Claudine Giacchetti, « au bal de l'opéra, espace public surpeuplé mais aussi recoin intime des loges et des coulisses, les personnages féminins des romans de la comtesse Dash gèrent une sorte de chorégraphie textuelle où tout l'art de la mascarade est dans les intermittences de l'imposture et de la révélation¹⁷ ». Il s'agit en effet d'un art dont Dash connaît bien les codes et rituels, qu'elle utilise pour structurer ses récits. Dans l'espace romanesque créé par la topographie symbolique du bal masqué, l'auteure dessine une carte des interdits, des transgressions et des découvertes, se soldant le plus souvent par des désillusions.

La nouvelle significativement intitulée « Erreur », dans *Les Bals masqués*, en fournit le schéma type. Elle est censée se dérouler en 1807, mais il ne s'agit que d'un décor. L'auteure aime à situer ses intrigues dans le passé. Qu'il s'agisse de la Régence, du Directoire ou de l'Empire, comme ici, la structure et les motifs de la narration demeurent les mêmes. Dans cette nouvelle, une jeune femme mariée rêve de se rendre au bal de l'Opéra. Cette « curiosité », comme elle la nomme, provoque une série d'incidents et conduit à un dénouement tragique. Hélène se rend au bal avec le sentiment de transgresser un interdit, elle s'y perd, comme une héroïne de contes dans la forêt. « Elle se sentit prête à pleurer de se trouver sans protecteur au milieu de ces visages noirs dont les grands yeux brillants lui semblaient tous fixés sur elle. Elle se repentit cruellement d'être venue¹⁸. » Dans ce labyrinthe infernal qui ouvre la nouvelle, quelques signes sont donnés, faisant d'Hélène un Petit Poucet ou une nouvelle Ariane : « Elle portait, comme signe de ralliement, un bracelet de ruban bleu ». L'abandon, la perte des repères, le repentir : tous les éléments du conte initiatique sont réunis. « Erreur » se présente comme une variante moderne des mythes de curiosité châtiée. Comme Orphée ou les femmes de Barbe-Bleue, Hélène voit ce qu'il ne fallait pas voir. Le schéma est récurrent dans l'œuvre, confirmant ainsi la portée symbolique forte du masque dans l'imaginaire structurant les narrations. On le retrouve notamment dans un texte intitulé « Les bals masqués », prépublié sous le titre « Le fruit défendu », dans *La Vie parisienne* de 1864, sous le pseudonyme de Jacques Reynaud et repris dans *Les Femmes à Paris et en province*. Une jeune duchesse assouvit enfin son désir en allant au bal de l'Opéra. « Parmi les fruits défendus parisiens, un de ceux qui tentent le plus les filles de notre première mère, c'est le bal de l'Opéra¹⁹. » Mais le fruit défendu²⁰

16. Voir par exemple dans les *Mémoires des autres*, t. III, p. 7 : « Je sais bien des histoires de bal masqué. Je vous en raconterai quelques-unes ». Et p. 17 : « Je pourrais dire encore d'autres histoires de bal masqué ».

17. Claudine Giacchetti, « Bas-bleu et domino noir : le cas de la comtesse Dash », art. cité, p. 183.

18. *Les Bals masqués*, ouvr. cité, p. 274.

19. *Les Femmes à Paris et en province*, par la comtesse Dash, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 45.

20. De façon significative, dès sa page liminaire, le troisième tome des *Mémoires* de la comtesse met en avant de la même manière ce caractère transgressif qui faisait le charme du bal de l'Opéra : « J'ai promis de raconter les bals de l'Opéra de ma jeunesse. Ils ressemblaient peu à ceux d'aujourd'hui. C'était le fruit défendu. » (p. 1)

devient cauchemar. L'enfer n'a plus de séduction, une fois qu'on y a pénétré, « un tohu-bohu à rendre fou le diable qui l'inspire, s'il le contemplait longtemps. Elle fut comme éblouie, la tête lui tourna, elle se crut au milieu d'un cauchemar rêvé par Callot. C'était beau, mais c'était horrible, c'était le sabbat, c'était l'orgie²¹ ». Satiété et dégoût font naître un seul désir : rentrer au foyer. Encore faut-il y parvenir, dans ce parcours symbolique, car des épreuves jalonnent ce retour, « plus difficile encore que l'arrivée²² ». Le mari, qui n'avait pas ici interdit l'escapade de l'épouse, se réjouit de pouvoir tirer la morale de cette histoire : sa femme, comme un enfant puni par sa propre bêtise, n'a plus envie d'y goûter : « Il n'y a pas de danger que j'y retourne²³. »

Suivre la comtesse dans le dédale et parmi les périls du bal masqué, c'est revivre l'évolution du bal de l'Opéra sous la monarchie de Juillet. Une césure autour de 1835-1840 marque le passage de la grande époque du bal à sa décadence dès qu'il fut confié à Musard²⁴. « Le sans-gêne, la liberté des manières et le reste commençaient à s'infiltrer dans les mœurs et devaient faire, en bien peu de temps, des progrès immenses. Les bals masqués de Musard firent leur apparition ; c'est le premier jalon de ce revirement complet²⁵. » Ce point de vue aristocratique sur un bal devenu populaire²⁶ est aussi un point de vue esthétique, celui qui privilégie la séduction des choses voilées et secrètes. « À dater des bals Musard et des voitures de masques, on ne se cacha plus²⁷ », déplore-t-elle. Avec le nouveau bal masqué, c'est le bal qui triomphe au détriment du masque. Un monde de raffinements secrets disparaît, et la comtesse n'a pas de mots trop forts pour exprimer son dégoût devant la populace remplaçant les dominos : « Ce fut quelques années plus tard que les Pierrots et tous les chienlits²⁸ s'emparèrent de la salle entière²⁹. »

21. *Les Femmes à Paris et en province*, ouvr. cité, p. 52-53.

22. *Ibid.*, p. 53.

23. *Ibid.*, p. 54.

24. Dès 1837 aussi, Delphine de Girardin constatait le déclin du bal de l'Opéra, et lui attribuait une cause, le manque d'imagination : « Depuis longtemps on se demande pourquoi les bals de l'Opéra sont passés de mode [...] toutes ces folies du carnaval de l'esprit [...]. Les bals masqués, enfin, sont un plaisir d'imagination, et, comme nous sommes trop égoïstes pour avoir de l'imagination, nous n'avons plus de bals masqués. » *Œuvres complètes de Delphine de Girardin*, tome IV, *Lettres parisiennes*, lettre IV, 8 février 1837, p. 58-60.

25. *Mémoires des autres*, ouvr. cité, t. III, p. 247.

26. Point de vue d'ailleurs tourné en dérision par Auguste Vitu au terme de la monarchie de Juillet : « Le bal de l'Opéra fut fondé à une époque que nous ne pouvons pas préciser, mais qui est suffisamment reculée. Il n'est pas né d'hier, c'est un bal noble. Longtemps on n'y fut admis qu'en domino ; on n'y dansait point, mais on causait, et l'on ne manquait jamais d'avoir beaucoup d'esprit ; c'est du moins ce que disent les réclames du temps, et ce que répètent les beaux jadis beaux, aujourd'hui laids, qui sont par leur âge et par leurs souvenirs *laudatores temporis acti*. » Auguste Vitu, *Les Bals d'hiver. Paris masqué*, Paris, Martinon, 1848, p. 33-34.

27. *Mémoires des autres*, ouvr. cité, t. III, p. 250.

28. On trouvera le même constat dans les mémoires d'Alexandre Dumas : « À cette époque, on ne connaissait, comme costume fashionable, ni les pierrots ni les débardeurs ; Chicard et Gavarni étaient encore cachés dans les profondeurs de l'avenir, et le bal de l'opéra ne sortait pas du domino traditionnel ». Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, chap. CXXXVIII, sixième série, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 33. À propos de la relation complexe entre Dumas et la comtesse, voir Claudine Giacchetti : « un attachement inconditionnel et paralysant à la figure tutélaire du grand homme, sa peur d'être délaissée et sa pratique de l'effacement de soi – sont également à prendre en compte. » Claudine Giacchetti, « La comtesse Dash dans l'atelier d'Alexandre Dumas », art. cité, p. 63.

29. *Mémoires des autres*, ouvr. cité, t. IV, p. 102.

Néanmoins, le bal de l'Opéra demeure désirable justement parce qu'il est désormais peu recommandable. L'attrait de l'interdit lui confère de nouveaux charmes. « Ce bal Musard était le fruit défendu³⁰ », reconnaît-elle, employant encore ici l'expression consacrée aux plaisirs transgressifs. Brodant sur son canevas de la curiosité féminine assouvie et châtiée par une escapade décevante au bal de l'Opéra, la comtesse décrit parfois des parcours moins tragiques, et tout autant initiatiques. À cet égard, la plus révélatrice des nouvelles de la comtesse Dash est sans doute celle qui parut dans la *Revue de Paris* en novembre 1866 sous le pseudonyme de « Mme Dorine » et le titre « Le Monde », et fut reprise dans l'Appendice des *Femmes à Paris et en province* (1868). Au cours d'une digression sur le monde contemporain, la comtesse en arrive à son thème de prédilection, la décadence des bals masqués. Elle se fait alors conteuse. « Il y avait bal à l'Opéra et l'on ferait un volume avec les anecdotes qui se racontent sur cette nuit mémorable. J'en sais une très-inédite, très-difficile à vous faire connaître, sans désigner les masques, et que j'ai grande envie de vous dire pourtant³¹. » L'anecdote très inédite a des allures de déjà vu : une jeune femme s'ennuie dans ses terres, s'enfuit à Paris pour découvrir les plaisirs du bal de l'Opéra mais ne découvre qu'un diabolique « tohu-bohu » (p. 755 ; p. 306).

LA COMTESSE MORALISTE ?

Le masque est ainsi un objet dangereux. Cristallisant une forme d'attrance-répulsion, il scande les récits de la comtesse et favorise ses considérations sur le monde comme théâtre. L'enjeu est alors de montrer la comédie humaine à l'œuvre, avec ses jeux de dupes, ses vanités et ses manipulations. La dénonciation des faux-semblants peut à l'occasion trouver à s'exprimer dans la métaphore du travestissement, comme c'est le cas dans le roman *Un costume de bal*. L'héroïne, créature accumulant les défauts moraux, sait aussi qu'il « fallait les dissimuler », et se construit donc une manière d'être « qui ressemblait à la franchise et qui n'en était que l'ombre³² ». Paradoxalement, ce démon hypocrite dissimulé derrière un masque ne vit que pour se montrer. À Paris, elle aspire à « voir la salle de l'Opéra tout entière occupée d'elle et [à] attirer tous les regards » (p. 55). Ce désir d'exhibition lui sera fatal. Invitée par un ministre à un grand bal, elle ruine son mari pour obtenir un déguisement somptueux, qui n'est autre que celui de Titania dans le *Songe d'une Nuit d'été*. Le coûteux costume shakespearien précipite sa chute. Le titre du roman met en relief ce rôle funeste du déguisement de bal, qui est aussi costume de théâtre.

Le genre du *keepsake* se prête tout particulièrement à cette intention moralisatrice. « Henriette de Namplès », paru dans le *Journal des jeunes personnes* en 1838 et repris en 1847 dans un *keepsake*, en fournit un exemple saisissant. La duchesse de

30. *Mémoires des autres*, ouvr. cité, t. III, p. 248.

31. *Revue de Paris*, p. 753 ; *Les Femmes à Paris*, p. 304.

32. *Un costume de bal*, Paris, Michel Lévy, 1874 (déjà au catalogue de Michel Lévy en 1861), publié dans la *Revue générale* sous le titre *Le Dessous des cartes* en 1872. Ici cité dans l'édition Calmann Lévy, 1888, p. 7.

Namples entreprend chaque soir de désillusionner sa belle-fille de dix-sept ans, en lui démontrant la fausseté de toutes ses joies.

La duchesse reprenait une à une toutes les phrases encourageantes, tous les compliments qui lui avaient été adressés, et, sous prétexte d'éclairer la pauvre enfant, elle lui en démontrait la fausseté. On eût dit qu'elle remplissait un devoir maternel. Arrachant sans pitié le masque qui couvrait ces visages trompeurs, elle les montrait tels qu'ils étaient réellement ; elle dévoilait impitoyablement à sa belle-fille les vices, les turpitudes, les vanités de l'espèce humaine. Le seul livre qu'elle lui mit entre les mains furent les maximes de M. de La Rochefoucauld³³.

Le nom est donné : La Rochefoucauld. Le moraliste du Grand Siècle ponctue l'œuvre de la comtesse, qui le cite abondamment et s'en inspire. Le masque moraliste représente en quelque sorte un accessoire supplémentaire, il joue un rôle essentiel dans la construction d'un ethos de la persuasion. L'assurance conférée par ce nouveau statut permet de « faire oublier » le sexe de l'auteur et de légitimer l'écriture. Comme le masque de la vieillesse, il est garant de l'effacement des signes sexués devant une parole d'autorité. La référence fréquente à La Rochefoucauld (même dans « Un pastel ») au sein de l'entreprise de « désenchantement du monde » donne à l'œuvre de la comtesse une épaisseur inattendue. Il ne s'agit pas seulement d'un postiche ; le masque du moraliste est une identité réelle, un « nom » de plus, pour reprendre les catégories établies par Claude Schopp. Les textes sont ponctués de maximes et de constats au présent gnomique, tirant la leçon de l'irréparable « mauvais fond » de l'être humain. Ainsi, au détour d'une page du très mondain *Code de savoir vivre* :

La nature humaine a le fond mauvais, elle aime le mal de son prochain. L'affreuse et cruelle maxime de La Rochefoucauld n'est que trop souvent vraie :

— « Il y a dans le malheur de nos meilleurs amis quelque chose qui ne nous déplaît pas. »

Lorsqu'il a tracé ces mots décourageants, le moraliste avait presque raison [...] ³⁴.

Dans tous ses romans décrivant à profusion la vie mondaine, la lucidité conduit à la désillusion. Le motif du masque permet de mettre à nu certaines vérités et de philosopher sur le thème de l'identité réelle cachée derrière les apparences (« *Le moi* tient la plus grande place en ce monde », constate-t-elle, en un écho pascalien, dans *Les Femmes à Paris et en province*³⁵). La villégiature dans les châteaux, loin d'être l'occasion de goûter la simplicité rurale, reprend les mêmes codes sociaux qu'à Paris. Ici et là la femme doit continuer à porter son masque mondain, auquel elle semble dramatiquement attachée jusqu'à ce que mort s'ensuive. « Tant il y a que le naturel,

33. *Journal des jeunes personnes*, t. VI, 1^{er} novembre 1838, p. 324. Repris dans le *Keepsake des jeunes personnes*, Paris, Pétiou, 1847, p. 12. Une seule variante : « Le seul livre qu'elle lui mit entre les mains fut ».

34. *Comment on fait son chemin dans le monde. Code du savoir vivre*, Paris, Michel Lévy, 1868, p. 188-189.

35. *Les Femmes à Paris et en province*, ouvr. cité, p. 198. Texte prépublié sous le titre « Lettres provinciales » et signé « Marquise de Vagneux », dans *La Revue universelle. Journal de l'aristocratie*, 25 septembre 1854, p. 90-96. Il s'achève sur ces mots : « Décidément, tout n'est que vanité ! ».

la plus ravissante des grâces cependant, est toujours écarté, et qu'on ne dépose son masque que devant Dieu³⁶. »

Le masque sert à plusieurs niveaux les desseins de la comtesse Dash. Il participe d'abord, comme motif décoratif, au plaisir de la narration. Mais très vite, séduite par les perspectives symboliques qu'il offre, la conteuse s'en saisit afin d'entraîner ses héroïnes dans des dédales de faux-semblants où elles apprennent à s'initier aux périls du monde pour mieux découvrir leur propre nature. Le *topos* moral de la condamnation des apparences et de l'hypocrisie (au sens littéral) ressurgit pour acheminer l'anecdote vers une fin sentencieuse, tirant la leçon de la *fabula*. Le masque conduit toujours, par les chemins de l'initiation ou par l'enseignement moral que peuvent prodiguer les aventures de la vie et celles de la fiction, à une connaissance de soi, à la révélation de l'identité véritable et à la perte des illusions sur le monde.

Les histoires de masques (y compris autobiographiques) prennent ainsi l'allure de fables pessimistes. Le visage démasqué ne tient pas la promesse du masque, le temps et la mort mettent fin au carnaval. Le dernier masque de la comtesse, dans « Un pastel », est aussi un adieu aux masques et une promesse d'authenticité : « Adieu donc jusqu'aux cheveux blancs, aux rides, aux visages flétris. Nous nous reverrons là et dans le ciel, j'espère. C'est un rendez-vous bien solennel pour une suite de bal masqué. Mais tout a un masque dans le monde. Heureux ceux qui parviennent à les arracher tous. » (p. 345)

Toute l'œuvre, couronnée par les Mémoires, peut être lue comme un parcours de masque en masque en quête d'une interprétation de signes dispersés, dans l'espoir de découvrir un visage authentique. Il est frappant de voir, à l'occasion des hommages nécrologiques qui furent rendus à la comtesse, que ses contemporains la considéraient comme une femme du XVIII^e siècle, époque qu'elle leur paraissait incarner et dont elle avait fait le décor favori de ses romans. Mais c'est Jules Janin, dans le *Journal des Débats* du 16 septembre 1872, qui lui rendit le plus bel hommage, en achevant son article par une célébration du vrai visage caché sous le masque :

Une autre fois, la comtesse Dash, se cachant sous un nom d'emprunt, écrivait dans un journal satirique une suite de chapitres si bienveillants, que l'on se disait : Ce n'est pas la peine de prendre un faux nom et de se cacher sous le masque. À la fin, chacun la reconnut à sa bienveillance, à sa politesse, et l'ombre heureuse de son chien en fut toute consolée.

(Sorbonne Université – CELLF)

36. *Ibid.*, p. 208-209.