

PRESSES  
UNIVERSITAIRES  
DE FRANCE

Françoise Coblence

# Le Dandysme : obligation d'incertitude

666972

32

Le dandysme,  
obligation d'incertitude

Le dandysme,  
obligation d'incertitude

8° R  
87547  
(24)

234

RECHERCHES POLITIQUES

*Collection dirigée par*

*Xavier Browaeys, Olivier Dubamel  
Jean-Luc Parodi, Evelyne Pisier, Henri Weber*

DL-31451988-23121

*Françoise Coblence*

Le dandysme,  
obligation d'incertitude

Préface  
L'ÉVENEMENT DE BRUNELL

I - Ouvrages, lectures, annotations, comparaisons, 23

- 1. Modèles de dandys 23
- 2. Le dandysme 25
- 3. Dandysme et littérature 27
- 4. Dandysme et philosophie 31
- 5. Représentations de l'homme 33
- 6. Dandysme et art 35

II - Schémas de dandysme, 45

1. Le dandysme et la littérature 45

- 2. Le dandysme et la philosophie 47
- 3. Le dandysme et l'art 49
- 4. Le dandysme et la mode 51
- 5. Le dandysme et la culture 53



Presses Universitaires de France



DL-31121988-33151

*Pour Miguel*

ISBN 2 13 041979 8

ISSN 0290 3377

Dépôt légal — 1<sup>re</sup> édition : 1988, novembre

© Presses Universitaires de France, 1988  
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris



## Sommaire

### Introduction, 9

### Première Partie L'INVENTION DE BRUMMELL

#### I - Ouverture : repères, anecdotes, comparaisons, 33

1. Modernité du dandy, 33
2. Le mystère Brummell, 37
3. Brummell et Napoléon, 47
  - *Brummell, Bonaparte, Byron*, 51
  - *Représentations de Napoléon*, 53
  - *Détour machiavélien*, 55

#### II - Scènes du dandysme, 60

1. Scène sociale et politique : la double révolution, 60
2. Extériorité du dandy, 63
  - *It is my folly that is the making of me*, 63
  - *Beaux et dandies*, 65
3. Lieux d'exposition de Brummell, 69
  - *La Régence : la cour et les clubs*, 69
  - *L'espace du visible*, 73
4. L'arbitre des élégances, 77

## III - Le bouffon, 82

1. Insolence, 82
  - *Anecdotes*, 82
  - *Dandysme et snobisme*, 85
  - *L'insolence comme l'un des beaux arts*, 88
2. Bouffonnerie dandie, 89
  - *Tyrannie du prince*, 89
  - *Bouffon et bel esprit*, 91
  - «*Le plus grand des petits esprits*», 93
3. Bouffonnerie romantique, 98
4. Histoire de manteaux, 104
  - «*Do you call that thing a coat?*», 104

## IV - Tordre le cou à l'élégance, 110

1. Le costume de Brummell, 112
  - *L'habit*, 112
  - *La cravate*, 114
2. Les principes, 115
3. Modernité, 120
  - *Le je-ne-sais-quoi*, 122
  - *Mode révolutionnaire*, 125
  - *Mode bourgeoise*, 127
3. Platitude et banalité, 130

## V - Le sujet en son absence, 134

1. Fabrication du personnage, 134
  - *Toilette*, 134
  - *My favorite leg*, 136
2. Rôles et simulacres, 138
3. Narcissismes?, 143
  - *Le fauve*, 144
  - *La femme*, 144
  - *L'éphèbe*, 146
4. Monstres et marionnettes, 148
  - *Frankenstein*, 148
  - *Le pantin*, 152
5. Le héros et son valet de chambre, 154
6. Le beau brisé, 159

Deuxième Partie  
BARBEY D'AUREVILLY, BAUDELAIRE  
Types romantiques et héros modernes

VI - Après Brummell, 169

1. Emergence du type, 169
2. Figures anglaises, 172
  - *Le fashionable*, 172
  - *La secte des Dandies*, 173
  - ↳ - *L'esthète-fin-de-siècle*, 177
3. Passage de la Manche, 179
  - *Dans les salons, sur les boulevards*, 179
  - *Meubles de boudoir et têtes de canne*, 182
  - *Du bain à la haute société*, 183
  - *La haute fatuité*, 186
  - *Romantismes*, 188
4. Paradoxes des noms propres, 193
5. Le dandysme contre l'ennui, 196

VII - Personnages et rôles dandys, 204

1. Elégances et couleurs, 204
  - ↳ - *Portraits de l'artiste en dandy*, 204
  - ↳ - *Deux versions de l'habit*, 209
  - ↳ - *Dandysmes de coloristes*, 213
2. Passions, 217
  - *Vanités*, 217
  - *Stoïcisme*, 219
  - *Tension de fauve*, 221
  - *Nonchalance de navire*, 222
  - *Mélancolie*, 223
3. Mises en scène, 226
  - *Les pompes de la vie militaire*, 226
  - *La rigueur monastique*, 227
  - - *L'amabilité et les fastes de l'Eglise*, 229
  - *La société secrète*, 231
  - *Le duel*, 234

VIII - L'héroïsme de la vie moderne, 237

1. La société démocratique et la question de l'héroïsme, 239



2. Héroïsme nostalgique, 243
  - *Brummell, héros machiavélien*, 244
  - *Bas les masques !*, 248
3. Héroïsme moderne, 255
  - *Poète, dandy, démocratie*, 258
  - *Illusions du progrès et éternel retour*, 270
  - *Les deux versants d'un héroïsme moderne*, 282

Conclusion, 293

Bibliographie, 297

#### Note de l'auteur

Nous orthographions *dandys* : substantif pluriel, sauf si le contexte commande *dandies* : forme anglaise du pluriel, et *dandy*, *dandie* : adjectif masculin et féminin.



## INTRODUCTION

Wilde aurait confié à André Gide : « J'ai mis tout mon génie dans ma vie ; je n'ai mis que mon talent dans mes œuvres »<sup>1</sup>. Placée au-dessus de tous les arts, la vie se donne comme le plus grand des arts, et comme leur couronnement : c'est ainsi que « la mode, qui, pour un temps, confère à la fantaisie pure un caractère universel et le Dandysme qui, à sa façon, vise à défendre l'absolue modernité de la beauté » attirèrent Dorian Gray<sup>2</sup>. Œuvre sublime et éphémère, comme Dorian ne le sait que trop, le dandy témoigne de la supériorité d'une telle vie.

Arbitre de la mode, despote de l'esprit, amateur de beauté, le dandy travaille à se transformer lui-même en œuvre, point de départ et point d'arrivée d'un circuit égoïste, « génial » et lumineux. Eclair froid et impassible, il brille comme une surface nette et plate, fugace apparition dans l'instant, mais peintre continuel de son apparence. Le dandy se crée, se fabrique, se montre, toujours le même et toujours supérieur, voulant imposer la différence de sa présence, la singularité de sa personne sans emprunter d'autres voies que celles de l'élégance et de la conversation.

Que la vie soit œuvre, qu'elle soit la seule et la plus grande œuvre, tout en étant œuvre périssable, tel est, sans doute, ce qui fascine dans le dandysme : que toute l'énergie du personnage soit engagée dans cette activité paradoxale où ce qui compte le plus est

1. André Gide, *Journal, 1889-1939*, Gallimard, Pléiade, 1948, p. 389.

2. Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray*, chap. XI, *Œuvres*, Stock, 1975, t. 1, p. 118.

voué à disparaître, où les visées esthétiques et l'égotisme d'un créateur qui n'aime que la beauté et ne recherche, pour lui-même, que la beauté, se satisfont de sa nature éphémère et ne tentent pas de laisser de traces derrière lui. Un tel respect de la frivolité, un tel sérieux dans la futilité provoque des réactions mêlées d'admiration agacée et d'une envie, dédaigneuse pourtant. Les dandys plaisent par l'image qu'ils renvoient de leur inaccessibilité, de leur autosuffisance, et par l'impression qu'ils donnent de tenir à distance tout ce qui les amoindrirait : la souffrance, les émotions, le vieillissement. Leur charme est celui d'une perfection lisse et rien moins qu'humaine puisqu'elle semble pouvoir se soustraire aux affects et au temps. Aussi la séduction qu'ils exercent bascule-t-elle aisément dans le mépris envers une telle chosification, la condescendance face à une attitude qui paraît alors cynisme, absence de valeurs, dérobade.

Chaque époque, à divers frais et à diverses occasions, redécouvre les dandys, s'en invente d'autres pour les contempler, les imiter, s'en étonner ou s'en écarter. On peut chercher les dandys actuels dans le monde des lettres ou de la mode, parmi les stars, voir en eux le témoignage du narcissisme contemporain, de la ruine des idéologies, du désengagement politique, d'un nouvel individualisme. Le dandysme peut circuler comme une étiquette commode pour désigner tout comportement un tant soit peu surprenant — ou qui veut surprendre —, toute attitude incongrue ou inattendue dans le domaine où elle se déploie, un culte du moi qui se donne au besoin comme une éthique.

Mais Oscar Wilde, qui était dandy, savait bien que Dorian Gray ne l'était pas à vouloir garder sa jeunesse et son éclat à l'abri de toute altération. En mettant son génie dans sa vie, en faisant œuvre jusqu'au bout de la futilité de la vie sans vouloir la faire perdurer, le dandy emprunte une voie qui n'est pas seulement caractérisée par la recherche de la beauté mais par le rapport qui conjoint la temporalité et l'identité du personnage. Les enjeux du dandysme ne sauraient donc s'explicitier dans un répertoire, du reste nécessairement incomplet, des dandys passés, présents et éventuellement futurs, dans une revue de leurs hauts faits ou de leurs bons mots, quelques plaisants qu'ils soient. Seul l'examen de l'œuvre «dandie» — c'est-à-dire du personnage, et d'abord du premier dandy — révèle la force singulière de ce qui s'y engage.

La perfection du personnage opère la capture de l'instant; elle est création toujours recommencée. Le dandy fait œuvre de l'éphémère, et œuvre elle-même éphémère. On accorde pourtant généralement à l'œuvre la durabilité, la permanence. Par opposition au travail quotidien, à la consommation, à la sphère de la vie qui s'épuise dans sa propre reproduction, l'œuvre « offre aux mortels un séjour plus durable et plus stable qu'eux-mêmes »<sup>3</sup>. Selon Hannah Arendt, le labeur, le travail témoignent de la *futilité* du processus vital, alors que par l'artifice, par la fabrication, l'homme édifie un monde stable qu'il peut habiter. Si la problématique de Hannah Arendt est, à première vue, aux antipodes de celle qui travaille le dandysme, elle permet de souligner d'emblée la singularité d'une œuvre qui ne vise pas la permanence mais qui paraît assumer la temporalité même de la vie – la *futilité* – tout en la transformant par cette exposition. L'œuvre du dandy, c'est-à-dire l'œuvre qu'est le dandy, anticipe à cet égard sur la notion contemporaine de l'œuvre : œuvre instable, mouvante, fuyante ou évanescence, confrontée aux hasards de sa création ou confondue avec la durée même de sa fabrication, *work in progress*, œuvre flexible et changeante, l'œuvre se noue au temps, non pour le maîtriser ou surmonter l'effacement de la vie par l'éternelle vérité de ce qu'elle révèle, mais pour s'évanouir avec lui, dans les deux dimensions de l'instant insaisissable et du processus des modifications. L'œuvre, en ce sens, nous transporte dans la dimension de la *fragilité* ou de la fugacité, c'est-à-dire d'une *futilité* qui passe de la sphère des besoins et du processus biologique à celle d'une répétition qui s'inaugure à chaque instant comme un nouveau commencement. Par là l'œuvre dandie s'apparente à ce que Hannah Arendt nomme l'action.

L'action et la parole, par opposition au travail et à l'œuvre sont, pour Arendt, les dimensions uniques de la *vita activa* par lesquelles les hommes révèlent leur identité – *qui ils sont* et non pas *ce qu'ils sont* – en se manifestant dans un espace d'apparence, espace public, espace politique par excellence où les hommes s'assemblent. Du point de vue de la temporalité, l'action met en lumière la fragilité des affaires humaines, fragilité qui, bien loin de constituer un pas en arrière après le passage du travail à l'œuvre, nous transporte au-delà de la durée, dans le temps de l'initiative,

3. H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, trad. G. Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1983, p. 171.

de la novation, de l'inauguration véritable. Le recours aux catégories d'action et d'espace public – dont Hannah Arendt voit dans la vie politique grecque les manifestations exemplaires – peut paraître ici surprenant. Il a pour objet de préciser le caractère déconcertant d'une présentation qui concerne l'identité d'un personnage, qui se donne comme présentation esthétique mais dont on voudrait montrer et l'enjeu ontologique et la dimension politique.

Le dandy n'existe pas s'il n'apparaît pas à autrui. En dépit du temps qu'il passe solitairement à sa toilette et du mépris qu'il affiche pour l'opinion des autres, il arrive un moment où la confrontation est nécessaire, où il doit se montrer aux regards. Non, qu'il se soit constitué, construit pour eux, mais parce que le personnage qu'il a créé doit sortir du secret de son appartement et s'exposer en un lieu public. Peut-on pour autant nommer *espace public* le lieu de son apparition et poursuivre l'analyse en des termes arendtiens? Le dandy, personnage unique et singulier, a besoin pour exister d'une scène qui est sans doute davantage sociale que politique. Il se meut dans un tissu de relations humaines mais on ne saurait dire qu'il contribue à instaurer une communication, un espace commun. Offert comme une belle chose aux yeux des hommes, le dandy n'est pas partie prenante d'un espace relationnel. Il se maintient sur les marges, refusant la réversibilité ou le dialogue avec autrui, se contentant d'occuper une situation d'arbitre des élégances, de lancer des modes ou des traits d'esprit. L'apparition du dandy est publique en ce sens qu'elle suppose un public et jouit de la publicité. Mais si public désigne «le monde lui-même en ce qu'il nous est commun à tous»<sup>4</sup>, monde qui rassemble les hommes et leur permet d'agir ensemble, l'espace d'apparition du dandy n'est pas un espace public. Il illustrerait plutôt le désengagement, le désintérêt pour l'action commune, la suspicion portée sur la communauté.

Le dandy manifeste donc le choix d'une *action esthétique*, c'est-à-dire d'une pratique qui se démarque à la fois de la sphère du travail et de la sphère de l'œuvre, au sens qu'Arendt accorde à ces termes. Mais cette pratique, n'ayant d'autre fin que sa propre ostentation, assume jusqu'au bout sa *fragilité*, sans chercher à com-

4. H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p. 63.

penser son caractère éphémère par une mise en commun, par la constitution d'une communauté politique. A suivre Arendt, en effet, la fragilité des affaires humaines avait trouvé, chez les Grecs, son remède dans la *polis*. La *polis* «était destinée à permettre aux hommes de faire de façon permanente (...) ce qui n'avait été possible que comme une entreprise rare, extraordinaire»<sup>5</sup>. La *polis* devait multiplier les occasions d'acquérir la «gloire immortelle». L'homme qui agit est le héros que chanteront les poètes et les historiens. L'action se mesure donc à sa grandeur, à la gloire immortelle qu'elle confère à l'acteur, dans le cadre de la cité. Mais, à l'écart de ces références classiques et face à l'indétermination du monde moderne, le dandy, en tant qu'acteur et en «héros de la vie moderne», prend en charge l'absence de tout remède à la fragilité et l'effondrement du critère de la grandeur. Si la présentation du dandy n'est pas une *action politique* au sens où l'entend Arendt, elle est politique cependant si on la rapporte à ce qu'elle désigne dans la modernité et à ce qu'elle y engage : une nouvelle pensée de l'héroïsme. Dans un monde sans dieux, le héros ne peut plus être l'égal ou le rival des dieux. Contrairement à une vision fréquente, le dandy n'exalte pas, à la place, l'individu triomphant ; il ne dresse pas le moi autonome en absolu ; il en montre, tout au contraire, la fragilité, l'instabilité, et révèle l'héroïsme dans la petitesse.

L'entreprise du dandy — mettre son génie dans sa vie — montre ce qui ne dure pas. Elle comporte la croyance en la valeur de la futilité, de l'évanescence. Cette croyance, pour autant, n'entend pas se développer en doctrine. Elle trouve dans l'instantanéité du mot d'esprit, dans le pli du vêtement une manifestation exemplaire et suffisante. En toute rigueur, le dandy devrait se taire ou marquer de son seul «talent» les œuvres distinctes de sa vie qu'il produit. Le dandysme fait corps avec l'individu sur lequel il s'inscrit. L'approche esthétique du phénomène est indissociable d'une interrogation sur l'identité du personnage.

L'étymologie du terme ouvre d'emblée un espace d'incertitude et d'interrogation. Pour les dictionnaires français, «dandy» est un mot anglais. L'Académie n'accueille qu'en 1878 ce «néologisme venu d'Angleterre». Selon les Anglais, l'origine du mot est incer-

5. *Ibid.*, p. 221.

taine, sinon inconnue. Mais les hypothèses proposées sont les suivantes :

– Le mot «dandy» serait une transformation du français *dandin* (sot, niais, se balançant d'une jambe sur l'autre). Se dandiner, *to dandle* ;

– «Dandy» dériverait de *dandiprat* (ou *dandyprat*) qui désigne soit un nain, un petit homme, soit une pièce de menue monnaie en argent (three half pence) ;

– «Dandy» dériverait de *dandelion* (ou *dent-de-lion*, pissenlit). Le dandy anglais se trouverait ainsi associé au lion français.

Séductions d'une étymologie peut-être hasardeuse : britannique pour les Français, le dandy (dandin) emprunterait son nom à la France selon les Anglais<sup>6</sup>. Dans ces attributions mutuelles s'expriment des échanges entre la France et l'Angleterre qui ne vont cesser de se compliquer.

Quoi qu'il en soit, le mot dandy semble avoir été en usage sur la frontière écossaise à la fin du XVIIIe siècle. Autour de 1780, une ballade écossaise évoque le dandy :

« I've heard my granny crack O  
O sixty twa years back  
When there were sic a stock of Dandies O. »

La filiation écossaise conduit à voir en «dandy» le diminutif de *Jack-a-dandy*, nom un peu méprisant pour désigner un fat. L'expression *Jack'O dandy* apparaît en 1632. Le dictionnaire étymologique de la langue anglaise suggère que Dandy est, de ce fait, une variante du prénom *Andrew*. Dandy viendrait alors du grec (*Andreas*) et ne signifierait rien d'autre qu'humain, masculin (*andrejos, manly*).

Qui est désigné comme dandy? L'interprète, sous ce nom, unifie, identifie et rassemble des attitudes fort diverses; ou encore il présente une galerie de portraits, un panorama du dandysme, reflet des autoportraits des dandys peints par eux-mêmes, des personnages créés, des filiations inventées. Le dandy est-il un être réel, un être de fiction, un mythe? Est-il un personnage du XIXe siècle ou un type universel? On ne peut faire l'économie de ces questions.

6. *An etymological dictionary of the English language*, Oxford, The Clarendon Press, 1953. Voir aussi *A comprehensive etymological dictionary of the English language*, Elsevier publishing company, Londres, 1966.

Le dandysme est divisé, écarté entre deux origines. Il est, avant tout, l'invention de Brummell, mais il passe dans la littérature par l'intermédiaire de Byron<sup>7</sup>. Il devient alors l'expression d'une fêlure, la traduction d'une «révolte métaphysique», d'une attitude dont l'élégance suprême n'est que le signe visible et dérisoire<sup>8</sup>. Dès le départ s'instaure, entre Brummell et Byron, la tension entre le dandysme froid d'un personnage qui n'est que dandy et le dandysme romantique d'un poète qui investit l'écriture elle-même. La tradition du dandysme se constitue sous le pôle de ces dualités : dualité des fondateurs, dualité des sphères d'apparition — la vie, la littérature —, ou plutôt pluralité de leurs entrecroisements, de leurs mélanges.

Le personnage, alors, déploie sa diversité : les élégants du siècle, anglais et français, les pairs, émules et épigones de Brummell puis de d'Orsay peuplent les salons. On rencontre les dandys dans les récits, la correspondance, les mémoires de leurs contemporains ; ils sont transportés dans les romans. Au XIXe siècle, le dandysme littéraire désigne à la fois l'allure des héros forgés sur le modèle de Brummell et un style fait de détachement, de désinvolture et d'impertinence dont le *Don Juan* de Byron fournit le premier exemple et la référence constante. A partir de 1830, le dandysme traverse la Manche, parcourt les boulevards, revient fréquemment dans la littérature. Le dandysme des auteurs redouble celui de leurs personnages, comme si écrire sur le dandysme supposait qu'on fût un peu dandy soi-même. Brummell a créé un mythe ; il a transmis le dandysme comme une tradition où réel et imaginaire sont étroitement mêlés. Le dandy incarne l'esprit du temps, représente un «mythe moderne»<sup>9</sup>. Mais une transformation paradoxale s'opère : au dandy considéré comme type, expression de la modernité, on cherche des ancêtres et des frères spirituels. Le dandysme est ainsi étendu aux dimensions d'une attitude universelle et atemporelle, et la moder-

7. La première occurrence littéraire du terme de «dandy» se trouve dans une lettre de Byron à Moore, le 25 juillet 1813 : «the season has closed with a dandy ball». Dans *Beppo* (1818), le sens du terme s'élargit : «I am a nameless sort of person / A broken Dandy lately on my travels», cf. J. Prévost, *Le dandysme en France*, Droz, 1957, pp. 17 et 20.

8. A. Camus, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1972, pp. 67-74.

9. Pour reprendre l'expression que Roger Caillois emploie dans son étude de «Paris, mythe moderne» (*Le mythe et l'homme*, Gallimard, 1938, p. 180). Sur le dandysme comme mythe, cf. E. Carassus, *Le mythe du dandy*, Paris, A. Colin, 1971, notamment pp. 18-19 et *Encyclopaedia Universalis* : Dandy (mythe du), 1980.



nité devient notion récurrente et idéale. Alcibiade, Catilina, César, Lauzun ou le maréchal de Richelieu, hommes politiques, proscrits, grands seigneurs libertins, les dandys « d'avant les dandys » sont dandys parce qu'ils furent des individus marqués du cachet de la solitude, de la supériorité, de la révolte et de la beauté<sup>10</sup>. Réel ou fictif, moderne ou antique, mondain ou poète, le dandy vaut comme simulacre. Il incarne, dans cette généralité, le pouvoir de l'artifice, le goût pour la mode et pour la perfection du geste.

Considérons ce simulacre : la possibilité d'aborder le dandysme comme une esthétique, de délimiter une esthétique du dandysme — ou, plutôt, une *esthétique dandie*, comme on parle d'une esthétique romantique —, et d'en analyser les composantes apparaît corrélative de son extension mythique. Pour ses interprètes, le dandysme se caractérise par l'affirmation de la supériorité du paraître et de l'artifice, par un renversement des valeurs. Le dandy rend l'insignifiant sublime ; il produit quelque chose avec du néant ; « il nous apprend que les choses n'ont de prix que celui que nous leur attachons, (...) il fait entendre que tout est vain »<sup>11</sup>. Aux yeux de ses détracteurs, tel Jules Lemaitre, le dandy qui spiritualise la mode, emprunte aux femmes et aux comédiens les ressorts de la séduction. Il fait croire à ce qui n'existe pas, se révèle sous les traits d'un usurpateur, d'un illusionniste et d'un idéaliste. Le dandysme n'en acquiert pas moins, de cette façon, le prix et le poids d'une démarche philosophique. Dans une évaluation positive, il constitue l'une des figures d'une esthétique de l'artifice et du simulacre, esthétique antiplatonicienne au sens où l'entend Gilles Deleuze<sup>12</sup>. Le maquillage ou la peinture n'y est pas mensonge mais embellissement ; les simulacres ne se distinguent pas entre eux suivant leur degré de réalité mais suivant leur puissance d'attraction, puissance de séduire et donc aussi de tromper. Mais la tromperie est précieuse pour autant qu'elle est belle : « Je désire être

10. Baudelaire cite Alcibiade, Catilina, César (*Le peintre de la vie moderne*, in Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, bibl. de la pléiade, 1976, t. 2, p. 709) et Barbey d'Aurevilly cite Richelieu et Lauzun (*Du dandysme et de George Brummell*, in Barbey d'Aurevilly, *Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, bibl. de la pléiade, 1966, t. 2, p. 672 et *Un dandy d'avant les dandys*, *ibid.*, p. 719). Les références aux œuvres de Baudelaire et de Barbey données sans autres mentions renvoient à ces éditions.

11. J. Lemaitre, « Barbey d'Aurevilly », *Les contemporains*, quatrième série, Paris, 1889, p. 59.

12. Gilles Deleuze, « Platon et le simulacre », *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, pp. 292-307.

ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistiquement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir<sup>13</sup>. Le dandy appartient à cette esthétique baudelairienne qui chérit, tout ensemble, les belles illusions de la peinture et du théâtre, la magie des fêtes foraines, les lumières étranges, les étoffes fastueuses ou mousseuses, l'usage du fard et de la poudre de riz. Pour le poète qui ne sépare pas la femme de son costume, le dandy et sa toilette sont l'emblème du privilège et de la puissance de l'artifice, l'expression même du refus de distinguer entre la beauté et son apparence, c'est-à-dire son apparition. Le dandy célèbre le vêtement et la mode, les cravates et les bottes vernies dont la force poétique passe inaperçue de ceux qui ignorent l'héroïsme de la vie moderne.

Pourvu de cette force d'attraction poétique que le passage par la littérature et l'extension mythique lui confèrent, le dandysme apparaît comme une puissance imaginative collective, incarnée par des individus héros d'une modernité non moins mythique. Le dandysme gagne ainsi énergie et cohérence, mais peut-être également une systématité qui risque de faire oublier sa dimension essentielle : le travail d'invention d'un *personnage* qui fut l'œuvre de Brummell.

«Faire retour» à Brummell ne prend pas le sens d'un retour aux sources, de la recherche d'une pureté première, par la suite perdue. Il s'agit de saisir le renversement des valeurs, la mise en œuvre de la supériorité du paraître, là où elle se constitue. Exposé sur le sujet, à l'écart des déclarations théoriques le dandysme échappe à l'ambiguïté des proclamations qui restent prisonnières d'une dichotomie qu'elles conservent au moment même où elles la renversent. En affirmant l'illusion plus près du vrai que le vrai lui-même, Baudelaire, romantique encore, reste tributaire de la croyance fondamentale des métaphysiciens la croyance en l'antinomie des valeurs<sup>14</sup>. Le privilège accordé à l'artifice apparente bien le dan-

13. Baudelaire, *Salon de 1859, Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, p. 668.

14. Nietzsche, *Par delà bien et mal*, paragraphe 2, Paris, Gallimard, 1971, p. 22.

dysme avec la critique nietzschéenne des arrières mondes. Baudelaire affirme le prix des illusions de l'art, du monde des apparences. Mais, en attribuant la vérité à ce monde, il ne suspecte pas la volonté même de trouver le vrai ; il la déplace. Nietzsche, pour sa part, soumet la volonté du vrai à une critique qui, en montrant comment le « monde vrai » devint une fable, tente en même temps de se situer par delà l'antinomie des valeurs : « Nous avons aboli le monde vrai : quel monde restait-il ? Peut-être celui de l'apparence ?... Mais non ! En même temps que le monde vrai nous avons aussi aboli le monde des apparences ! »<sup>15</sup>.

Sa futilité, certes, empêche le dandysme d'aborder de front la question de la connaissance. Si le dandy a une fonction philosophique, il reste nécessairement sur les marges d'une formulation philosophique. Quotidien, mondain, superficiel, le dandysme se présente comme un objet non philosophique, sans noblesse pour la pensée, sans généralité, inséparable de la particularité de l'individu. Mais, s'il est vrai que la philosophie ait aujourd'hui à craindre les sentiers battus de la réflexion, le dandysme lui offrirait le refuge d'un objet éphémère. « Etant donné la situation historique, la philosophie a son véritable intérêt là où Hegel, d'accord avec la tradition, exprimait son désintérêt : dans le non-conceptuel, l'individuel et le particulier ; dans ce qui depuis Platon a été écarté comme éphémère et négligeable et sur quoi Hegel colla l'étiquette d'existence paresseuse »<sup>16</sup>.

Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Huysmans, Oscar Wilde participent du dandysme, non seulement parce qu'ils exaltent la supériorité de l'art sur la nature, qu'ils glorifient le culte des images, mais aussi parce que la préférence pour l'artefact renvoie à des *pratiques dandies*. Or ces pratiques révèlent un goût du simulacre et de la simulation plus trouble, plus complexe et plus subtil que les affirmations de principe encore trop transparentes. Dans l'action, la méprise et la méconnaissance, les provocations maintiennent un brouillage permanent, l'obscurité, le dérapage. Mieux encore que la présentation d'un monde dont la beauté réside dans l'artifice, la non-coïncidence du sujet, son « existence paresseuse », manifestent la fragilité, la futilité de la vie et préviennent la transformation du dandysme en doctrine.

15. Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard, 1974, p. 8.

16. T.-W. Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978, p. 15.

Si la constitution du dandysme en mythe circonscrit une esthétique, elle amalgame, et sans doute réifie des pratiques hétérogènes et fuyantes, privant le dandy de la spécificité de son geste. Le mythe subsume et thématise un divers irréductible à un concept, objet aconceptuel, et qui n'est pas en attente de son concept. « Tout système, écrivait déjà Baudelaire, nous pousse à une abjuration perpétuelle : résignons-nous orgueilleusement à la modestie pour courir après le beau multiforme et versicolore »<sup>17</sup>.

Cette résignation orgueilleuse – ou cette résistance modeste – se tient au plus près de tout ce qui fut opprimé, méprisé, tenu pour accessoire, rejeté par le concept – et qui, tout aussi bien, s'efforça de l'écarter. Une méthode micrologique – ou plutôt un *regard micrologique*, comme le nomme Adorno –, en présentant le dandysme comme une configuration attachée au détail, à l'infime, à l'insignifiant, pourrait relever le défi posé au philosophe. Dans la perspective micrologique, les éléments se rassemblent en écriture sans être transfigurés ; la métaphysique y apparaît seulement comme « constellation lisible de l'étant »<sup>18</sup>.

Mais le dandysme requiert le philosophe par une articulation originale de l'esthétique aux pratiques des personnages. La micrologie passe donc par l'examen biographique, par la recension minutieuse, la description, la monographie. La notion d'individu se déchire-t-elle alors sous le regard micrologique ? Le dandy – et Brummell avant tous les autres – pose la question ou, plus exactement, la met en scène. Le dandysme se construit de façon centrale autour de la question du sujet en en présentant l'incertitude. Trait inattendu mais trait constant du dandysme, l'incertitude déjà rencontrée dans l'étymologie se déploie dans le choix de la fragilité de la vie contre la permanence de l'œuvre. Le personnage qui fait un tel choix suscite la perplexité de ceux-là mêmes qui le condamnent. Ainsi, tout en détestant la suffisance et les prétentions du dandy, Chateaubriand a perçu en lui un individu déroutant et curieux qui se dérobe dans le moment où il s'affirme.

« En 1822 le fashionable devait offrir au premier coup d'œil un homme malheureux et malade ; il devait avoir quelque chose de négligé dans sa personne (...), regard profond, sublime, égaré et fatal ; lèvres contractées

17. Baudelaire, *Exposition universelle* (1855), op. cit., t. 2, pp. 577-578.

18. Adorno, *Dialectique négative*, op. cit., p. 317.

en dédain de l'espèce humaine ; cœur ennuyé, byronien, noyé dans le dégoût et le mystère de l'être.

Aujourd'hui ce n'est plus cela : le dandy doit avoir un air conquérant, léger, insolent ; il doit soigner sa toilette, porter des moustaches ou une barbe taillée en rond comme la fraise de la reine Elisabeth, ou comme le disque radieux du soleil ; il décèle la fière indépendance de son caractère en gardant le chapeau sur la tête, en se roulant sur les sofas, en allongeant ses bottes au nez des ladies assises en admiration devant lui ; il monte à cheval avec une canne qu'il porte comme un cierge, indifférent au cheval qui est entre ses jambes par hasard (...).

Mais sans doute, toutes ces choses sont changées dans le temps même que je mets à les décrire. On dit que le dandy de cette heure ne doit plus savoir s'il existe, si le monde est là, s'il y a des femmes et s'il doit saluer son prochain<sup>19</sup>. »

Quelle est la consistance d'un personnage que la mode fait et défait ? L'élégance et le langage changent avec les saisons. D'une session parlementaire à l'autre, écrit Chateaubriand, le paysage des modes et des mots se transforme à tel point que l'honnête homme y perd son anglais. Mais l'étrange folie qui saisit le dandy insulaire dépasse les variations des airs et des allures. Le dandy se montre habité par l'incertitude d'être. Il renforce l'instabilité inévitable pour celui qui suit la mode par une *obligation d'incertitude*. Après le dégoût byronien et le mystère de l'être, après la raideur et l'indifférence, le scepticisme est devenu le dernier « must fashionable ». Il faut donc douter : douter de sa propre existence, de l'existence du monde, de celle des autres, notamment de celle des femmes. Par ce scepticisme touchant toute existence, le dandy affirme sa vocation philosophique. Le malin génie ne paraît pas l'avoir troublé ; et pourtant il reprend, déplace, radicalise à sa manière les questions que se posait Descartes sur sa propre présence auprès du feu, sur la différence entre le songe et la veille, sur le bien-fondé des natures simples. Que penser enfin de l'existence des femmes, que Descartes n'évoquait pas ? Peut-on s'assurer de la différence des sexes ? Aucune vérité n'est si évidente qu'on ne puisse la suspecter, il convient même de le faire. Le dandy ne peut alors sortir d'un doute qui s'impose comme impératif de la mode, aussi radical que futile. Le doute élégant n'offre le point fixe d'aucun *dubito (ergo sum)*. Il ne reste qu'à exhiber le chatouillement de l'incertitude, à en manifester l'insistante et indicible réalité.

19. Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Livre XXVII, chap. 3, Paris, Pléiade, 1951, t. 2, p. 77.

Face à l'*obligation d'incertitude*, la persistance du moi s'avère problématique. Le dandy ne se fie pas même à l'impression ou à la perception qui, pour les empiristes, donne un accès momentané au moi et à ses états. Plus sceptique à cet égard que Hume, plus radical dans le doute que Descartes le dandy est pourtant censé témoigner, dans l'impossibilité, d'un culte réussi de la personne. Mais quelle bizarre espèce peut être issue de ces exigences contradictoires?

Dans le dandysme, d'une part le monde paraît centré autour du sujet, de sa passion d'apathie, de cette activité particulière, de sa volonté, qu'elle soit volonté d'être ou de paraître, volonté de se montrer dans sa splendeur, volonté de se construire ou se dissoudre. Sujet autonome, le dandy se poserait lui-même en tant que «centre et mesure de toutes choses», en une position souveraine et visant la souveraineté. Exerçant sa maîtrise sur sa propre constitution et sur le monde qui l'entoure, le sujet dandy semblerait ainsi s'inscrire dans le destin de la métaphysique que Heidegger fait remonter à Descartes. Le sujet souverain se libère de la foi en la révélation, aux dogmes de l'Eglise. Cette libération n'est pas seulement émancipation; elle vaut aussi comme «détermination nouvelle de l'essence de la liberté». Pour parler le langage de Kant, écrit Heidegger, «la nouvelle liberté consiste en ce que l'homme se donne lui-même la loi et choisit l'obligation de s'y lier (...). L'homme pose à partir de lui-même ce quelque chose de nécessaire et l'obligation qui en découle». La souveraineté du sujet requiert donc la puissance: il appartient à la liberté que l'homme devienne maître de déterminer lui-même l'essence de l'humain, que l'homme se puisse «par lui-même assurer de sa destination et de sa tâche»<sup>20</sup>. En ce sens, «il s'assure de plus en plus de ses capacités et de ses moyens de domination propres et les tient prêts de façon toujours renouvelée dans une disponibilité absolue»<sup>21</sup>. Dans cette perspective de maîtrise et de liberté, et pour inattendu que ce soit, le dandy, auteur de l'obligation qu'il se donne, apparaît comme une figure de «l'humanisme moderne».

Mais, d'autre part, sans accès à la permanence de l'identité, sans l'accès à la conscience de soi que guide — et dont fait l'épreuve — le cogito ou le sentiment, le sujet dandy ne peut valoir comme un

20. M. Heidegger, *Nietzsche*, trad. P. Klossowski, Gallimard, 1971, t. 2, pp. 116-117.

21. *Ibid.*, p. 118.

exemplaire de l'étant humain. Le sujet, anecdotique, reste étranger à la certitude que tout étant est conçu comme *subjectum*, que le moi humain peut se rapporter à un sujet unique et universel, toujours préalablement donné. Le sujet ne peut être conçu comme une substance ou comme une nécessité logique, il ne peut assurer une identité que le dandy pourtant cherche à construire. Nécessité de distinction, l'obligation, pour le dandy, consiste à s'individualiser, à se placer dans une position éminente par le chic et par l'insolence. Surgit alors une figure instable et imprévue, sujet en panne de sujet fixe, et comme lié par un redoublement de l'obligation. Arbitraire et contraignant, sans légitimité, mais indiscutable comme la mode dont il est l'expression, l'impératif d'incertitude ontologique fournit une identité qui s'épuise dans son hésitation. La position de la subjectivité est inévitable et pourtant toujours aporétique. Tel est le sens, à double face, de la présentation du dandy.

L'exposition esthétique du sujet rapproche le dandysme du romantisme mais l'en écarte tout autant. Ce point mérite d'être souligné : rapporté souvent indistinctement à Brummell *et* à Byron, ou à Brummell *et* à Baudelaire, le dandysme est constamment confondu avec le romantisme ou présenté comme l'une des figures du romantisme, une variation possible dans cette vaste constellation. Si une spécificité lui est conférée — le dandysme, écrit Jean-François Lyotard, est une *issue* au romantisme en ce qu'il montre la rupture ouverte avec le leitmotiv romantique de la *nature*, le mépris pour tout ce qui fait référence à une *origine*<sup>22</sup> — cette spécificité est fragile. Dans un texte ultérieur Jean-François Lyotard voit dans le dandysme une position intenable, toujours prise entre le *déjà plus* et le *pas encore*, destinée à rebasculer dans le romantisme — c'est-à-dire dans la nostalgie ou le recours à l'absolutisation —, ou exposée à se transformer en « nihilisme actif » et à trouver alors dans l'expérimentation active des avant-gardes le *remède* au romantisme<sup>23</sup>. Difficulté à la mesure de la fragilité de la différence : comment écarter le dandysme du romantisme sans pour autant annuler leur parenté ?

En mettant l'accent sur l'incertitude du dandy, sur l'incertitude

22. Jean-François Lyotard, *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory*, Paris, Le Castor astral, 1984, p. 57 (texte de 1972).

23. *Ibid.*, p. 124 (texte de 1981).

de son rapport au monde, Chateaubriand suscite une interrogation sur l'identité qui reste peut-être trop romantique dans sa formulation, dans la prise de conscience et la délibération qu'elle suppose. Livré à lui-même, l'individu romantique s'affronte directement à la question : Qu'est-ce que le moi ? « Qui suis-je donc ? me disais-je. Quel triste mélange d'affection universelle et d'indifférence pour tous les objets de la vie positive. L'imagination me porte-t-elle à chercher, dans un ordre bizarre, des objets préférés par cela seul que leur existence chimérique, pouvant se modifier arbitrairement, se revêt à mes yeux de formes spécieuses »<sup>24</sup>. Dandysme et romantisme trouvent tous deux leur point de départ dans la commune expérience de l'absence de repères, et dans la nécessité de se constituer une identité quand celle-ci n'est plus donnée. Rendue possible, dans le monde moderne, par la perte des références traditionnelles, l'expérience est celle d'un commencement, de l'invention d'un personnage nouveau. Mais l'interrogation romantique rencontre une inquiétude et un égarement qui resteront étrangers au dandysme.

La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le début du XIX<sup>e</sup> siècle subissent conjointement le choc causé par la Révolution française et l'ébranlement provoqué par la philosophie de Kant, par la critique des illusions et des prétentions de la métaphysique : nous ne pouvons connaître les choses telles qu'elles sont en elles-mêmes, le Moi auquel nous rapportons les prédicats du sens interne n'est pas une substance. Avec Kant, ne reste plus au titre du *sujet* que le « je » comme forme vide, pure nécessité logique qui doit accompagner mes représentations, condition de possibilité de la connaissance. Je n'ai conscience d'un moi identique que parce que j'ai conscience d'une synthèse nécessaire des représentations a priori.

On peut donc reprendre la question du sujet à partir de Kant. Comme le soulignent Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, Kant ouvre la possibilité du romantisme. Le romantisme recevra comme sa question la plus difficile, et peut-être la plus intraitable, la problématique kantienne du sujet imprésentable à lui-même<sup>25</sup>. Si l'identité ne peut être connue, sauf à nommer connaissance une dérisoire proposition empirique, l'alternative se situe-t-elle entre le

24. Senancour, *Obermann* (1804), Gallimard, Folio, 1984, p. 77.

25. Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 42.



désespoir et la restauration nostalgique d'un sujet absolu? Face à l'héritage kantien, diverses positions s'esquissent dans la modernité. Que faire lorsque les productions d'une imagination ardente et immodérée apparaissent sans constance ni règle? Voyager, se promener, sans but? Ou consigner et dépeindre ce que l'on croit être, tout en sachant la vanité d'une tentative fantasque et arbitraire qui ne trouve pas sa légitimité? Le stoïcisme parfois affiché reste un stoïcisme de parade : toute harmonie avec le monde a disparu pour un individu qui n'éprouve que faiblesse, angoisse, désarroi. La lassitude, le cynisme, l'écœurement surgissent face à une vie connue d'avance, et pour laquelle l'individu — le héros de notre temps — ne peut plus éprouver d'intérêt réel, mais seulement une curiosité intellectuelle; du creuset des passions, le héros sort « dur et froid comme le fer », mais ayant perdu « pour toujours la flamme des nobles élans »<sup>26</sup>.

Dans sa correspondance, Kleist décrit l'effondrement auquel donna lieu, pour lui, la lecture de Kant :

« Si tous les hommes, au lieu de leurs yeux, avaient des lunettes vertes, ils en concluraient que les objets qu'ils aperçoivent à travers elles *sont* verts — et jamais ils ne pourraient savoir si leur œil leur montre les choses telles qu'elles sont, ou s'il leur ajoute quelque chose qui n'appartient qu'à lui. (...) »

« Depuis que cette conviction, je veux dire celle qu'aucune vérité ne peut être trouvée ici-bas, est entrée dans mon âme, je n'ai plus touché un livre. J'ai marché en rond dans ma chambre, oisif, je me suis mis à la fenêtre, je suis allé prendre l'air, une inquiétude intérieure m'a finalement poussé dans les lieux enfumés et dans les cafés (...); et malgré cela l'unique pensée qui, au milieu de ce tumulte extérieur, mettait dans mon âme une angoisse brûlante, est toujours celle-ci : ton *unique* but, ton but *suprême* s'est effondré »<sup>27</sup>.

Mais, sans but, tout travail est impossible. « Chère Wihelmine, conclut Kleist, laisse-moi voyager ».

S'il ne prend pas amèrement acte de l'impossibilité ou de l'inutilité de connaître le moi, le romantisme tentera de faire coïncider moi empirique et moi absolu. La présentation que le sujet fait de lui-même se donne alors comme présentation universelle. Le romantisme vise à arracher le moi à ses rôles pour que se révèle le « vrai Moi », celui qui se manifeste quand s'effondre le monde des appa-

26. M. Lermontov, *Un héros de notre temps*, Livre club Diderot, 1959, p. 249.

27. Heinrich von Kleist, Lettre à Wihelmine von Zenge, 22 mars 1801, *Correspondance complète*, Paris, Gallimard, 1976, p. 178.

rences. Dans l'expérience la plus subjective, la plus personnelle, se livre le Moi véritable et absolu. « Pas un objet à la ronde, que ce grand et terrible Moi qui se dévorait lui-même et qui, en s'absorbant, se redonnait sans fin naissance à soi-même. »<sup>28</sup>. Le songe, l'expérience de l'Éternité et de l'Infini permettent la fusion du Moi au sein de l'harmonie cosmique. Étendu aux dimensions de l'univers, le Moi se reconnaît alors partout chez lui. L'Identité du sujet absolu se trouve constituée par l'Identité du sujet et de l'objet, de l'esprit et de la nature, du Moi et du non-Moi. Mais le rêve grandiose se traduit aussi par une version désespérée : dans « Les veilles », l'immortalité se résout en Néant. L'abolition de la différence entre le moi empirique et le moi absolu livre l'individu au vide : « il ne règne plus qu'un immense et effrayant ennui »<sup>29</sup>. L'accès à la pure conscience du Moi est accès à l'identité du sujet et de l'objet ; mais l'identité se conquiert dans l'Infini ou le Néant. « Tout est néant et s'étouffe et s'avale gloutonnement »<sup>30</sup>.

Le criticisme kantien conduit les romantiques à la recherche de l'absolu ou à la folie. « J'ai l'impression, écrivait Kleist, de devenir une de ces victimes de la folie, comme la philosophie de Kant en a tant sur la conscience »<sup>31</sup>. Mais ne peut-on rester dans sa chambre, goûter l'oisiveté, se mettre à la fenêtre, entrer dans les cafés sans être dévoré d'un tourment intérieur analogue à celui de Kleist ? L'absence de but ne peut-elle apparaître sans qu'une angoisse brûlante saisisse l'individu ? Le dandy, comme s'il répondait point par point aux figures du désœuvrement et de l'errance dépeintes par Kleist, se montrera dans sa chambre, à la fenêtre, au café, avec une parfaite impassibilité. Non que l'errance ou le désœuvrement lui soient étrangers ; mais il les rencontre au détour d'une entreprise qui paraît suivre une tout autre voie, celle du choix délibéré de l'apparence, de la mode, de la futilité. Le dandy hait les voyages ; il sait illusoire l'aspiration vers un ailleurs. Aucune Wilhelmine, du reste, ne tente de retenir le dandy auprès d'elle.

Le dandysme ne se confond pas avec les positions romantiques de la subjectivité. Mais il procède de la même crise, et constitue

28. Bonaventura (Schelling), « Les veilles », *Romantiques allemands*, Paris, Gallimard, bibl. de la Pléiade, t. 2, p. 102.

29. Ibid., p. 102.

30. Ibid., p. 63.

31. H. von Kleist, Lettre à Ulrike von Kleist, 23 mars 1801, op. cit., p. 180.

une tentative parallèle. On ne saurait donc l'engager trop vite dans la voie du « nihilisme actif », de l'individu saluant gaiement le désenchantement et jouissant du non-sens. Le sujet reste à l'œuvre et dans l'œuvre, même si celle-ci ne révèle aucun absolu. Il faudrait poser à la fois le projet de Dorian Gray et son échec comme constitutifs du dandysme. Dorian Gray échoue pour avoir voulu éloigner sa dégradation et le vieillissement, rejetant sur la surface du tableau le pathos et la souffrance. Plus rusé peut-être, Brummell en portera sur lui les traces. Le dandy, comme Wilde lui-même à la différence de son héros, présente du même mouvement le faire et le défaire, les transformations contradictoires et équivoques du sujet. Ainsi se trouve court-circuitée la représentation du dandy comme Narcisse inaltérable, masque impassible et incorruptible.

Si l'identité du dandy ne se donne jamais comme l'impersonnalité d'une essence mais comme la singularité d'une apparition, le récit le plus minutieux, le plus biographique sera sans doute aussi le mieux à même d'approcher le personnage dans ce qu'il a d'unique et de mouvant. « Qui est quelqu'un, écrit Hannah Arendt, nous ne le saurons qu'en connaissant l'histoire dont il est lui-même le héros — autrement dit sa biographie; tout le reste de ce que nous savons de lui, y compris l'œuvre qu'il peut avoir laissée, nous dit seulement ce qu'il est, ou ce qu'il était »<sup>32</sup>.

Brummell a trouvé son biographe : en 1844, paraissent les deux gros volumes de *La vie de Beau Brummell*, par le capitaine Jesse. Ils rassemblent fidèlement, et aussi exhaustivement que possible, les faits et gestes de Brummell, ses bons mots; ils décrivent ses costumes, racontent l'exil normand et la fin pitoyable. Ces anecdotes, échantillons, petits récits d'une vie constitueront la matière première de tous ceux qui, ultérieurement, écriront sur Brummell et sur le dandysme. Quand Barbey d'Aurevilly entreprend son essai sur Brummell, il correspond avec Jesse et lui réclame un certain nombre d'informations. Mais il juge sévèrement l'ensemble de la chronique du capitaine : les anecdotes ramassées avec une patience de botaniste ne livrent qu'un breuvage insipide « sans le dessous des cartes de l'histoire »<sup>33</sup>. A cette eau tiède — « thé qui n'est pas vert,

32. H. Arendt, *Condition de l'homme moderne* op. cit., p. 210.

33. Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de George Brummell*, op. cit., pp. 678-679. Voir aussi, Lettre à Trebutien (avril 1844), in *Lettres à Trebutien*, Paris, F. Bernouard, 1927, t. 1, pp. 131 et 135.

qui n'est pas noir, qui manque de sucre et presque de lait» —, Barbey oppose ses propres analyses qui visent à penser le dandysme plus qu'à le raconter, à en produire la philosophie.

Si l'on entend, en revanche, porter un regard micrologique sur le personnage et ses pratiques, et non pas produire la « philosophie du dandysme », on s'en tiendra précisément au « dessus » des cartes de l'histoire, au plus près de la surface timide et modeste de la chronique, de sa fidélité à la fragilité de la vie. A la différence de l'historien, le chroniqueur n'est pas tenu d'expliquer les événements qu'il rencontre. Il peut, écrit Walter Benjamin, se contenter de les représenter comme de simples échantillons de ce qui advient. Mais cette forme de narration a valeur de communication d'une expérience. La narration conserve ses forces recueillies en elle-même et reste ainsi longtemps capable de s'explicitier. La minutieuse chronique de Jesse acquiert cette force : faisant passer les actes épars du dandy dans le domaine de la représentation, elle n'en propose aucune théorie mais les sauve de l'oubli par cette transposition. Jesse est la mémoire des actes de Brummell, l'écriture qui leur confère la permanence. La chronique se révèle inséparable de l'existence du dandysme. Brummell commence une histoire que son biographe poursuit et qu'il transmet. « Le récit acquiert de la sorte un champ d'oscillation qui manque à l'information »<sup>34</sup>.

La chronique qui s'attache à retracer pas à pas la vie du premier dandy se présente comme une *monographie*, étude détaillée d'un spécimen unique qui est aussi exemplaire d'une espèce. Benjamin considérait la monographie comme le « modèle-miniature de l'ensemble » ; ainsi la figure de Baudelaire, surgie dans un « isolement monographique », est enchâssée dans le XIXe siècle, modèle-miniature du siècle, modèle des *Passages* dans leur ensemble<sup>35</sup>. Expression irréductible d'un individu isolé, la monographie, comme la monade de Leibniz, exprime alors la totalité. Mais si les chroniques du dandysme empruntent la voie de la monographie pour se tenir au plus près de l'individu, nulle constitution d'un ensemble n'est donnée comme horizon. La vie de Brummell n'a pas valeur

34. W. Benjamin, « Le narrateur », *Poésie et révolution*, trad. M. de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, p. 146.

35. W. Benjamin, Lettre à M. Horkheimer, 16 avril 1938, *Correspondance*, trad. G. Petitdemange, Paris, Aubier, 1979, t. 2, pp. 240-241.

d'expression miniature d'un tout qu'on appellerait dandysme. Les descriptions précises que propose la chronique d'un personnage unique apparentent plutôt le récit à un genre botanique, à une *monographie botanique*, comme Barbey d'Aurevilly le déplorait à propos du livre de Jesse.

Le chroniqueur se fait botaniste. Le dandy qu'il raconte ne participe-t-il pas de la plante, du pissenlit (dandelion), ou de la mauvaise herbe? Selon Victor Hugo, «rien de plus difficile à arracher que ces mauvaises herbes de cour; elles s'enfoncent très avant et n'offrent aucune prise extérieure. Sarcler Roquelaure, Triboulet ou Brummell est presque impossible»<sup>36</sup>. Quelle que soit sa nature, la monographie de la plante londonienne que fut Brummell pose la question de l'identité du dandy. De cyclamen en fleur d'artichaut, le rêve de la monographie botanique a conduit Freud vers son enfance, vers la lecture, et vers bien d'autres choses qu'il taira<sup>37</sup>. La monographie confirme ainsi le passage du pissenlit à l'humain que permet l'étymologie du mot «dandy»; elle ouvre à l'interrogation sur l'identité que met en scène un personnage caractérisé par l'obligation d'incertitude.

Personnage unique plus encore qu'individu exemplaire, le dandy inauguré par Brummell trouve dans la vie de celui-ci sa seule manifestation. Premier, et peut-être unique dandy, Brummell n'engage pas d'autre œuvre que celle de lui-même. Il offre aux regards la construction la plus aiguë d'une identité tout en apparence. L'étude monographique de Brummell, étude qui s'efforce d'écarter les interprétations et les réélaborations ultérieures, s'impose nécessairement à une approche micrologique du dandysme. Dans son insignifiance et sa frivolité, dans sa pauvreté ontologique, Brummell expose la spécificité du sujet dandy et la fascination qu'il exerce soulève les problèmes qui sont ceux-là mêmes du dandysme : comment expliquer le charme du rien, le despotisme de l'élégance, l'importance jamais démentie d'une aventure essentiellement éphémère? Comment dire ce qui, en permanence, se dérobe? Comment rapporter des mots évanescents que leur trace, leur tracé détruit? Il faut suivre Brummell sur la scène anglaise, à la cour du prince de Galles,

36. Victor Hugo, *L'homme qui rit*, IIIe partie, Livre I, chap. IX, Garnier-Flammarion, 1982, t. 1, p. 309.

37. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967, pp. 153-155.

examiner ses bons mots, son vêtement, ses attitudes, pour mettre en évidence, sur ces différents registres, l'incertitude et ses contraintes singularisantes, *l'obligation d'incertitude* : incertitude du dessein social — l'intégration n'est pas ce que vise le dandy —, incertitude de l'esprit dans la fragilité des plaisanteries, incertitude des préceptes d'élégance parfois contradictoires et en tout cas impossibles à suivre, incertitude impérative, enfin, du sujet présenté.

En 1798, Brummell s'installe à Londres. Son règne commence. En 1867, Baudelaire meurt, aphasique et paralysé, comme mourut Brummell. Avec la mort de Baudelaire, le dandysme ne disparaît pas, il ne cesse pas de produire des effets, de se transformer. Mais, plutôt que d'en parcourir toutes les figures, le choix de ces dates vise à faire surgir deux pôles du dandysme. D'un pôle à l'autre, ce n'est pas seulement l'infléchissement romantique qui se repère, mais d'autres questions qui surgissent. Le dandysme que présentent les textes de Barbey d'Aurevilly et de Baudelaire se manifeste comme une version située aux antipodes de la version brummellienne : à la fabrication de l'individu par lui-même, au dandysme silencieux et pragmatique, s'oppose, mais fait écho, un dandysme qui n'est pas dissociable de son expression et de sa fonction littéraires et critiques, type de dandysme inauguré par Byron. En donnant lieu et matière à une œuvre durable, le dandysme se réfléchit, se modifie, se théorise. Par ce redoublement, et dans sa mise en extériorité, il s'éloigne d'une exposition de la subjectivité, sans pourtant se positiviser ou se rigidifier.

Emblèmes poétiques de leur temps, héros de la vie moderne, les dandys aurevilliens et baudelairiens incarnent des positions esthétiques et politiques ; à travers eux, s'exprime la difficulté de l'artiste à se situer dans la démocratie. La tentative d'individuation rencontre dans le dandysme un héroïsme spécifique, en même temps que dans le type la singularité se révèle comme leurre. Ainsi, quand le dandysme passe dans la littérature, ces questions prennent le relais de l'incertitude du personnage présenté par Brummell. Mais, en outre, le dandysme confronte l'écrivain à la nature de la narration, à la possibilité même du récit d'une influence, « c'est-à-dire ce qui ne peut guère se raconter »<sup>38</sup>. La fragilité du dandy

38. Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme*, op. cit., p. 676.

Yarrow Philip John, *La pensée politique et religieuse de Barbey d'Aurevilly*, Paris, Mignard, 1961.

### Baudelaire

Bandy W.-T. et Pichois Claude, *Baudelaire devant ses contemporains*, UGE, 10/18, 1967.

Baudelaire Charles: *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Pléiade, 1975, 2 volumes. - *Correspondance*, texte établi et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, Pléiade, 1973, 2 volumes. - *Salon de 1846*, texte établi et présenté par David Kelley, Oxford, The Clarendon Press, 1975.

Benjamin Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1982.

Blanchot Maurice, « L'échec de Baudelaire », *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

Blanqui Auguste, *Instructions pour une prise d'armes. L'éternité par les astres*, textes établis et présentés par Miguel Abensour et Valentin Pelosse, Paris, Editions de la Tête de feuilles, 1972.

Blin Georges: *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1939. - *Le sadisme de Baudelaire*, Paris, Corti, 1948.

Breton André, *Ode à Charles Fourier*, Paris, Klincksieck, 1961.

Butor Michel, *Histoire extraordinaire. Essai sur un rêve de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1961.

Cellier Léon, *Baudelaire et Hugo*, Paris, Corti, 1970.

Dommanget Maurice, *Auguste Blanqui à Belle-Île, 1850-1857*, Paris, Librairie du travail, 1935.

Eigeldinger Marc, *Le platonisme de Baudelaire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1951.

Ferrari Giuseppe: *Histoire de la raison d'Etat*, Paris, Michel Lévy, 1860.

- *Machiavel juge des révolutions de notre temps*, Paris, Joubert, 1849.

- *Les philosophes salariés*, Paris, Payot, 1983.

Fondane Benjamin, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, Seghers, 1972.

Geffroy Gustave: *Constantin Guys, l'historien du second empire*, Paris, Flourey, 1904. - *L'enfermé*, Paris, Fasquelle, 1897.

Leakey F.-W., *Baudelaire and Nature*, Manchester University Press, 1969.

Lefrançais Gustave, *Souvenirs d'un révolutionnaire*, Paris, Editions de la Tête de feuilles, 1972.

Lemonnier Camille, *La vie belge*, Paris, Fasquelle, 1905.

Leroux Pierre, « Lettre au docteur Deville », *Economies et sociétés, Cahiers de l'ISEA*, t. VI, n° 12, décembre 1972.

Maistre Joseph (de): *Les soirées de Saint-Petersbourg*, Lyon, Rusand et Cie, 1831. - *Du Pape, et extraits d'autres œuvres*, J.-J. Pauvert, 1964.

Mouquet Jules et Bandy W.-T., *Baudelaire en 1848. La tribune nationale*, Paris, Ed. Emile-Paul Frères, 1946.

Oehler Dolf: « Le caractère double de l'héroïsme et du beau moderne », *Etudes baudelairiennes*, VIII, Neuchâtel, La Baconnière, 1976. - « L'échec de 1848 », *L'Arc* n° 79, numéro sur G. Flaubert, Aix-en-Provence, 1980, pp. 58-68.

- Pachet Pierre: *Le premier venu. Essai sur la politique baudelairienne*, Paris, Denoël, 1976. - «Le sommeil du requin», *La nouvelle Revue française* n° 348, janvier 1982.
- Pichois Claude: *Vitesse et vision du monde*, Neuchâtel, La Baconnière, 1973. - «Baudelaire en 1847», *Revue des Sciences humaines*, janvier-mars 1958, pp. 121-138.
- Pommier Jean, *La mystique de Baudelaire*, Paris, Belles lettres, 1932.
- Porché François, *Baudelaire. Histoire d'une âme*, Paris, Flammarion, 1944.
- Proust Marcel, «A propos de Baudelaire», *La nouvelle Revue française*, juin 1921.
- Revue d'histoire littéraire de la France*, Baudelaire, avril-juin 1967, Paris, Armand Colin.
- Revue des Sciences humaines*, Baudelaire, juillet-septembre 1967.
- Sartre Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1963.
- Starobinski Jean: *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Champs-Flammarion, 1983. - «L'immortalité mélancolique», *Le temps de la réflexion*, Paris, Gallimard, 1982.
- Tabarant A., *La vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1963.
- Vouga Daniel, *Baudelaire et Joseph de Maistre*, Paris, Corti, 1957.
- Wohlfarth Irving, «Perte d'auréole: The emergence of the dandy», *Modern Language Notes*, vol. 85, n° 4, mai 1970.

Imprimé en France

Imprimerie des Presses Universitaires de France

73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme

Novembre 1988 — N° 33 952