

Université de Montréal

**Le Dandysme et la crise de l'identité masculine
à la fin du XIXe siècle: Huysmans, Pater, Dossi**

par

David Tacium

Littérature comparée

Faculté des Arts et des Sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Ph.D
en Littérature comparée

mai 1997

© David Tacium, 1997





National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-35643-4

Cette thèse intitulée:

Le Dandysme et la crise de l'identité masculine à la fin du XIXe
siècle: Huysmans, Pater, Dossi

présentée par:

David Tacium

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Jean-Jacques Hamm, examinateur externe
Michel Pierssens, directeur de recherche
Johanne Villeneuve, co-directrice de recherche
Walter Moser, président du jury
Dominique Garand, membre du jury
Robert Martin, représentant du doyen

Thèse acceptée le: 16 janvier 1998

Table des matières

Remerciements.....	iii
Abréviations.....	iv
Sommaire.....	v
I Les Enjeux du dandysme au XIXe siècle.....	1
Le fétiche et le texte.....	1
Le fétiche et autrui.....	5
Le dandysme fin-de-siècle et la crise du masculin.....	7
Le dandysme empirique et ses détracteurs.....	9
La typologie du dandy et la modernité.....	16
L'esthétique du dandy.....	23
Le lieux du dandy.....	29
a) Le salon.....	30
b) Le club.....	34
c) Le bistrot et le journaliste.....	36
d) La rue et l'homme des foules.....	40
Les cousins germains du dandy.....	48
a) Le médecin.....	48
b) Le collectionneur.....	52
c) La prostituée.....	56
II L'ennui, la castration et le fétichisme: le cycle négatif du dandysme de Huysmans.....	70
Persistance du dandysme dans l'oeuvre de Huysmans.....	72
L'ennui du héros naturaliste.....	77
Le croquis.....	89
La prostituée.....	96
Le féminin monstrueux.....	105
Salomé l'Hystérique.....	111
Dévirilisé et névrosé.....	115
Le masochisme.....	133
Le masochisme moral et féminin.....	139
L'homme féminin.....	143
III Les héros-fétiches de Walter Pater.....	145
Le souci du style.....	146
«A Prince of Courtly Painters».....	154
Léonardo.....	159
L'idéal grec.....	171
«Emerald Uthwart».....	184
«Hyppolytus Veiled».....	190
«Duke Carl of Rosenmond».....	197
«Sebastian Van Storck».....	201

IV L'amour fétichiste de Carlo Dossi.....	207
Dossi l'inachevé.....	207
La confrérie.....	212
La valeur instrinsèque du personnage.....	217
La figure du pharmacien.....	223
La mode et la valeur du substantif.....	230
<u>La Desinenza in A.</u>	236
<u>Amori</u>	247
«Ritorno d'amore» et le genre sexuel.....	255
Le malsain: <u>L'autodiagnosi</u>	263
L'écriture «autobiographique».....	276
V La Primauté du fétiche dans le dandysme.....	287
Le dandysme et les sciences des signes.....	290
Le fonctionnement de la mode.....	295
La parade.....	303
Le fétiche marxiste.....	312
Le fétiche pathologique.....	317
L'économie libiniale.....	324
a) <i>Narcissisme</i>	324
b) <i>Masochisme</i>	332
Le dandy pathologique?.....	338
Le Dandysme, les savoirs et l'objet littéraire.....	341
Bibliographies.....	349

Remerciements

J'aimerais remercier mes directeurs Michel Pierssens et Johanne Villeneuve de leur appui et des connaissances qu'ils m'ont fait partager. Ils se sont montrés toujours disponibles et m'ont constamment aidé à y voir plus clair.

Ma reconnaissance va à Alain Carrière, véritable «âme de la confrérie», qui m'a aidé à formuler ma pensée au gré des années de ma recherche grâce à son oreille attentive et à ses commentaires judicieux. Nos conversations m'ont convaincu de la pertinence et de la résonance de ma thèse dans notre société actuelle ainsi que dans ma vie personnelle.

Je suis redevable à Éric Vincendon qui a renforcé ma volonté de terminer dans les délais prévus, et également à Paola Feriencich qui non seulement m'a prêté son balcon italien mais m'a aussi encouragé de ne pas laisser le travail inachevé.

Enfin, je dis un grand merci à Hélène Boivin de son regard attentif lors de la dernière relecture du manuscrit.

Abréviations

Huysmans

<u>M</u>	<u>Marthe</u>
<u>SV</u>	<u>Les Soeurs Vatard</u>
<u>EM</u>	<u>En ménage</u>
<u>AV</u>	<u>A vau-l'eau</u>
<u>AM</u>	<u>L'Art moderne</u>
<u>C</u>	<u>Certains</u>
<u>CP</u>	<u>Croquis parisiens</u>
<u>AR</u>	<u>A rebours</u>
<u>ER</u>	<u>En rade</u>
<u>S-S</u>	<u>La Bièvre, Le Quartier Saint-Severin, Trois primitifs</u>
<u>L-B</u>	<u>Là-bas</u>
<u>L-H</u>	<u>Là-haut</u>
<u>EnR</u>	<u>En route</u>
<u>Cath</u>	<u>La Cathédrale</u>
<u>SL-S</u>	<u>Sainte-Lydwine de Schiedam</u>
<u>DT</u>	<u>De tout</u>
<u>O</u>	<u>L'Oblat</u>
<u>FL</u>	<u>Les Foules de Lourdes</u>
<u>RSH</u>	<u>Revue des sciences humaines Lille. «Huysmans»</u>

Pater

<u>A</u>	<u>Appreciations</u>
<u>EG</u>	<u>Essays from the Guardian</u>
<u>GL</u>	<u>Gaston de Latour</u>
<u>GS</u>	<u>Greek Studies</u>
<u>IP</u>	<u>Imaginary Portraits</u>
<u>MS</u>	<u>Miscellaneous Studies</u>
<u>PP</u>	<u>Plato and Platonism</u>
<u>R</u>	<u>The Renaissance: Studies in Art and Poetry</u>

Dossi

<u>Auto</u>	<u>Autodiagnosi</u>
<u>D</u>	<u>Dossi. (édition de 1944)</u>
<u>O</u>	<u>Opere. (édition de 1995)</u>
<u>Note</u>	<u>Note azzurre</u>

Sommaire

Lors de la deuxième moitié du XIXe siècle, la littérature européenne affiche certains traits qui relèvent de la notion de fragmentation telle qu'entretenu par les nouvelles sciences des signes, comme celles de la médecine et de la mode. Dans cette thèse, nous ramenons ce lien au dandysme.

Le dandysme entretient une certaine ambivalence face à la fragmentation: il semble acquiescer à un état de choses auquel il s'oppose. Barbey d'Aurevilly et Baudelaire, tout comme des sociologues tels que Simmel et Benjamin après eux, identifient comme symptôme principal de l'être fragmentaire l'ennui. Cette réaction prend de l'ampleur à partir de 1848, quand, pour des raisons en grande partie socio-politiques et économiques, le dandy se propose comme héros qui se dissocie de l'époque tout en insistant sur sa propre modernité.

Sans prétendre faire le tour de l'horizon du dandy au XIXe siècle, notre premier chapitre cherche à relever les lieux publics où s'exprime son ennui. Le salon, le club, le bistrot, la rue sont autant de théâtres où le nouveau héros tend son miroir au monde, se repliant sur lui-même, prônant l'irréductibilité de sa manière d'être. Homme des foules, le dandy se définit par rapport à sa critique de la loi de l'échange. À travers les trois figures du médecin, du collectionneur, et de la prostituée, le dandy produit un discours qui fétichise la valeur de l'individu. Chez le médecin, l'ennui se fétichise en névrose. Chez le collectionneur, esthète du naturel, l'ennui s'accumule et se chosifie. Chez la prostituée, l'ennui prend un visage érotique qui résume la spécificité du dandysme.

Le dandy doit sa spécificité à son implication dans la mode. La logique de la mode est celle du fétichisme

dont l'analyse, dans cette thèse, se déroule sur deux niveaux: le niveau *historique*, impliquant le discours de la pathologie, et le niveau *psychanalytique*, impliquant les procédés du fétichisme. Nous regardons les théories marxiste et freudienne du fétiche sous cette double perspective, d'une part pour démontrer leurs affinités avec le dandysme et d'autre part pour cerner le fonctionnement du dandysme. Par ces théories, nous verrons comment le dandysme révèle le caractère fétichiste de la masculinité.

Si le noyau de cette thèse se constitue d'analyses de textes littéraires, c'est que certains artistes littéraires de la fin du XIXe siècle contribuent à l'élaboration d'un champ de réalisation de l'idéal du dandysme. Chacun des auteurs dont nous analysons l'oeuvre constitue une variation sur le thème du fétichisme qui remet en question l'identité masculine. L'oeuvre de Huysmans est un cas limite de la négativité de la notion de castration, le héros y assumant une névrose féminisante. Chez Pater, le héros est imprégné de dandysme dans la mesure où il s'approprie le genre féminin sans pour autant renoncer à l'idéologie du masculin à l'époque victorienne. Enfin, Dossi soulève l'héroïsme romantique au sein de la démarche dandy, la dialectique incommode entre l'aveu et le désaveu.

Le dandysme s'avère un foyer important d'interrogations sur l'identité masculine. Sa logique fétichiste aboutit à l'aveu que la différence se situe à l'intérieur d'un héros dont l'ennui revêt tous les symptômes d'un désordre féminin. Si la femme est châtrée, le héros affiche sur son propre corps la preuve que l'homme l'est également. Son identité masculine est fondée sur la castration de son moi.

I Les enjeux du dandysme au XIX siècle

Le fétiche et le texte

Le croquis était une forme d'expression littéraire privilégiée de l'esthétisme européen de la fin du XIXe siècle, comme le démontrent le *bozzetto* de l'italien Carlo Dossi (1849-1910), le croquis de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), le portrait ou *sketch* de Walter Pater (1839-1894), les trois auteurs que nous étudierons dans cette thèse. Cette forme fragmentaire est une écriture dandy dans la mesure où elle recourt aux mêmes pratiques fétichistes que le dandysme. Dans cette thèse, le fétichisme désigne une stratégie de découpage, de réification et de dénégation qui revêt le statut d'une logique. Cette thèse a ainsi trois champs d'analyse: le dandysme comme tel, le croquis littéraire et le fétichisme. Chacun de ces champs nous permettra de dégager la signification des autres. Nous chercherons à cerner le rapport entre certains usages sociaux, la littérature et les savoirs.

C'est par son costume que le dandy est fétichiste. Loin d'être flamboyant, comme le veut son image populaire, le dandysme de Brummell et de Baudelaire prône une discrétion vestimentaire relevée de variations mineures. Roland Barthes ne fait que reprendre les termes de Barbey lorsqu'il prend la mode vestimentaire pour un langage nonverbal qu'on peut décoder. Loin d'être «prolix», le style vestimentaire du dandy va vers la «concision». Or, le dandysme littéraire renie la tentation de la prolixité dans la mesure où le croquis littéraire constitue une espèce de dénégation de la flamboyance. Malgré ses longues phrases, le récit semble manquer de souffle, s'estomper, demeurer inachevé. Cette

impression de quelque chose qui reste à dire crée une sensation de profondeur.

Si le texte se présente comme un simple morceau qui se suffit à lui-même, l'effet de découpage est visible dans le sort qu'en subit l'intrigue. La narration des événements est sacrifiée à la description des personnages. Cette forme de récit s'inscrit dans le genre naturaliste où, de par son émiettement psychologique, le rôle narratif du héros est affaibli. Zola dit du roman naturaliste qu'il tue le héros. Après 1850, le héros s'éparpille à travers l'étude de son environnement. Étant donné la multiplicité des points de vue du roman naturaliste, aucun personnage n'est en mesure de détenir la vérité ou de participer aux luttes sociales; il ne peut que subir des coups, recevoir de fausses informations, manifester des symptômes de maladie. Dans la mesure où le personnage demeure son objet d'étude, le roman naturaliste pourrait être qualifié de roman d'échec du XIXe siècle (voir Hamon 1977:152-4). Le naturalisme impose la leçon primordiale de la subordination de l'homme à ses instincts, à ses appétits, aux forces sociales et économiques. Dans sa préface d'À rebours de 1903, Huysmans se cabre contre l'oeuvre de Zola:

ses héros étaient dénués d'âme, régis tout bonnement par des impulsions et des instincts, ce qui simplifiait le travail de l'analyse. Ils remuaient, accomplissaient quelques actes sommaires, peuplaient d'assez franches silhouettes des décors qui devenaient les personnages principaux de ses drames. (AR 10).

En fait, le croquis littéraire de l'écriture esthète prolonge le projet de Zola, le personnage n'y étant qu'un ensemble de sensations.

L'expression littéraire fin-de-siècle participe pleinement des enjeux d'une modernité d'ordre esthétique.

En 1847, «La Fanfarlo» de Baudelaire présente le «dernier héros romantique», l'artiste Samuel Cramer, espèce de Pierrot amoureux de Colombine et en proie à l'ennui, et dont l'oeuvre est auto-référentielle, fragmentaire, laissée toujours à l'état d'ébauche. Certains critiques, comme G. Macchia (1975:63), y voient un indice important de fétichisation. Seize ans plus tard, lorsque Baudelaire inscrit la modernité à l'intérieur de l'esthétique comme «le transitoire, le fugitif, le contingent», qui viennent compléter «l'éternel et l'immuable» (II:695), les valeurs de Cramer n'ont guère changé. Entre temps, ces valeurs esthétiques sont devenues celles des Goncourt. Dans sa préface de 1887, Edmond résume le projet du journal: «de représenter l'ondoyante humanité dans sa vérité momentanée» (Journal I:19).

Le critique d'art A. Compagnon (1990) identifie les traits de la modernité en art d'après le dandysme de Constantin Guys, le peintre de la vie moderne de Baudelaire, justement tels que nous les avons donnés ci-dessus. Son premier trait est *l'auto-référentialité*. L'oeuvre de fiction a beau présenter son héros à la troisième personne, c'est toujours le narrateur lui-même qui se met en cause. Par la dimension subjective de sa question «*qui suis-je?*», le texte se démarque du genre naturaliste. En fait, il s'agit non pas d'écriture autobiographique mais du genre de l'autoportrait. M. Beaujour signale le rejet du récit dans le genre de l'autoportrait. Pour lui, «L'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement logique, assemblage ou bricolage d'éléments [...] l'autoportrait est un dépotoir pour les déchets de notre culture» (1980:8,12-3). Il incombe à l'écrivain de se dénier en tant que sujet autonome, de «forger sans magie

un simulacre textuel du lieu-miroir perdu» (341). Le narcissisme de ce projet se manifeste par le phénomène du dédoublement de l'auteur, ce qui explique la difficulté de distinguer Huysmans de son héros, l'investissement de Pater dans ses portraits historiques, le brouillage entre le moi narré et le moi qui narre chez Dossi.

Les deuxième et troisième traits de la modernité, relevés par Compagnon et par Beaujour, nous rappellent encore Samuel Cramer: il s'agit du *non-fini*, causé par le mouvement rapide dans «la métamorphose journalière des choses extérieures», et du *fragmentaire*, provoqué par un manque de perspective rendant la hiérarchisation et la subordination impossibles (1990:33-6). C'est à partir de ces derniers traits que nous sommes en mesure de qualifier le croquis littéraire comme une écriture de litotes. Au sein de cette pratique stylistique, C. Rosset révèle un parallèle important avec le fétichisme dandy:

La litote est, si l'on veut, la caricature du secret, ou encore son échec, puisque la chose que l'on prétend voiler y est, non pas dissimulée ou diminuée, mais au contraire présentée sur un plateau et proposée, démesurément grossie, au spectacle universel. (1977:90)

Rosset soutient que la pratique de la litote fait partie de la grandiloquence, le rapide et le bref étant tout autant sinon plus le propre du sublime que l'abondant et le verbeux. Le grand secret de la litote, qui n'en est pas un, c'est tout simplement le statut singulier du sujet qu'elle représente.

En tant que mode de vie, le dandysme n'a pas d'autre secret que «le besoin ardent de se faire une originalité», comme le dit Baudelaire (II:710). Le dandy prône l'irréductibilité de l'individu. Loin de vouloir tout simplement se cacher au sein de la foule, comme le

pensent certains, le dandy présente son individualité en spectacle, se distinguant en *semblant se cacher*. On aurait tort de supposer que le dandy est porteur de masques. Aucun secret romantique ne se cache derrière son front impassible, aucune arrière-pensée métaphysique. Dans un monde où les distinctions s'effacent, le dandy représente la singularité immanente, la singularité comme relent du *naturel*. Sa singularité est réifiée. Bref, le dandy se fétichise.

Le rôle que le dandy fait jouer au vêtement est fétichiste dans la mesure où il le présente comme une seconde peau tout en sachant qu'il ne l'est pas. Balzac condamne l'artifice d'un tel affichage de la personne: «En se faisant dandy, un homme devient un meuble de boudoir, un mannequin extrêmement ingénieux, qui peut se poser sur un cheval ou sur un canapé» («Traité de la vie élégante» XII:247). À la fin du siècle, on critique l'artifice de l'écriture du croquis littéraire de la même manière. La syntaxe de Huysmans est «vermoulue» (Bloy), son texte ne coule pas de source.

Le fétiche et autrui

Le dandy se présente comme la *Chose* elle-même, un pur signifiant qui ne renvoie à aucun signifié. Nous nous appuyons ici sur la distinction que fait Rosset entre le réel et le vrai. La vérité implique la notion de fausseté, de copies qui ne sauraient se confondre avec l'original. La réalité, en revanche, n'admet pas la notion de copie. Chaque objet y est une chose dotée d'une originalité propre. Ce que dit Rosset à propos du réel s'applique aussi bien au dandysme:

La densité du réel signale au contraire une plénitude de la réalité quotidienne, c'est-à-dire

l'unicité d'un monde qui se compose non de doubles mais toujours de singularités originales (même s'il leur arrive de se «ressembler») et n'a par conséquent de comptes à rendre à aucun modèle. (1977:151)

La singularité originale du dandy repose non pas sur une notion de vérité mais sur une stratégie de légitimation sociale. Le dandy est un individu à partir du moment où les autres lui confèrent ce statut. Il se distingue par sa façon de diriger son regard et d'attirer sur lui le regard des autres. Comme le dit Leo Bersani:

Dandyism is a bizarre modern form of individualism. No longer sanctioned by the social authority of an aristocracy, the individual... discovers himself to be a purely psychological myth. The dandy brilliantly refuses to defend that myth. He makes no claims whatsoever for his own interiority, but he forces others to infer, more exactly to create, his uniqueness. (1990:79)

Le dandy est donc un être doublé par le regard de l'autre. Mais ce double ne copie rien. Original en soi, le dandy ne reconnaît autrui qu'en tant que miroir de son moi.

Reflétant le rien qu'il projette, le dandy prend des allures, pour autrui, d'un personnage énigmatique, voire inachevé. Tout comme la vision de la femme fatale à la fin du siècle, le dandy est ce quelqu'un qui n'est personne. Tout comme la femme narcissique que Freud déclarera non analysable, le dandy se présente en pure énigme. Or, celui-ci est perçu comme menaçant. Le dandy annonce en quelque sorte la notion d'*Unheimliche*, celle d'inquiétante étrangeté, de Freud.

Le texte dandy vise cet effet d'étrangeté en présentant son héros comme icône, une chose singulière qui agit comme miroir d'une profondeur qu'on n'arrive pas

à cerner. Son être est un texte qui inspire le désir de connaissance. P. Brooks attire notre attention sur l'enjeu sexuel d'un tel projet. Insatiablement curieux de se connaître, déçu depuis sa première enfance des résultats obtenus, l'être humain se caractérise par un «*Wisstrieb*» qui privilégie le regard érotisé (1993:5-9). En se prenant pour l'objet du regard, le dandy adopte la position féminine. Selon la perspective psychanalytique, il porte le fétiche. Chétif, endolori, réfractaire au réel extérieur, le héros-icône du texte dandy est un être châtré qui s'offre en spectacle en tant qu'objet découpé.

Le dandysme fin-de-siècle et la crise du masculin

Notre travail sur le fétichisme comporte deux volets: l'analyse de son fonctionnement et la mise en place de son contexte socio-historique. Ce deuxième volet repose sur l'hypothèse qu'un certain nombre d'écrivains mâles européens à la fin du XIXe siècle renouent avec le dandysme pour signaler une incertitude identitaire. Comme le dit J.E. Adams, «*the dandy always comes into focus as a textual mark, one might say, of masculine identity under stress or revision*» (1995:55). Le paradoxe consiste en ce que son costume ainsi que son comportement affirment une masculinité qu'il semble par ailleurs infirmer, voire dénier.

En fait, le dandysme exprime une réaction provoquée par l'émergence de la modernité, dont le caractère transitoire se retrouve dans les pratiques d'une mode féminine reliée étroitement à l'économie. La crise du masculin concerne la société, comme le dit bien T. Lacqueur: «*The creation of a bourgeois public sphere raised with a vengeance the question of which sex(es) ought legitimately to occupy it*» (1990:194). Cette

question va jusqu'à tourmenter la conscience subjective collective: dans un monde où émerge le féminin, accaparant l'attention de tous, il s'agit de savoir si le sexe masculin existe encore, ou quelles en sont ses modalités. Le dandy répond à cette question en inscrivant sur son corps les signes d'une sexualité forte mais ambiguë: on le verra tantôt exhiber sa virilité, tantôt s'identifier à la femme.

Le dandysme s'avère un terrain fertile d'interrogations sur la notion d'identité sexuelle. Au carrefour des idéaux romantiques et de la décadence de la fin du siècle, le héros des textes que nous analyserons reste un personnage ambigu et contradictoire qui rend la notion de masculin problématique. Ce dernier repose sur la notion romantique de naturel qu'il ébranle en l'esthétisant. Artiste spontané, comme le définit Henri Lefebvre (Frisby 1986:19), «il plaisait avec sa personne, comme d'autres avec leurs oeuvres,» comme le dit Barbey de George Brummell, prototype du dandy qui a su effectuer la synthèse entre la vie et l'oeuvre d'art. Par l'esthétisation de sa vie, le dandy se fétichise en héros ambigu. Continuant d'évoquer le schéma traditionnel des valeurs romantiques du naturel, de l'héroïsme, de la virilité, l'auteur de la fin du siècle se féminise -- tout comme le féminin, sous sa plume, se virilise. Le dandy semble vouloir afficher la sexualité, tour à tour exagérément masculine et sciemment féminine. Il n'efface pas les traces de la masculinité pour prendre celles de la féminité. Au contraire, son travail esthétique de découpage lui permet de devenir «femme par certains côtés», *sans cesser d'être homme*.

Par cette déroute des classifications, où le fétichisme s'avère la pratique textuelle clé, l'écrivain dandy dérange les valeurs sociales en vigueur ainsi que les attentes du lecteur. À la fin du XIXe siècle, le

dandysme complexifie la notion d'identité sexuelle en affirmant une identité individuelle basée sur la logique fétichiste propre à la modernité.

Le dandysme empirique et ses détracteurs

Notre propos n'est pas tant le personnage empirique du dandy, qui remonte aux années 1820 et 1830, que le personnage typifié du dandy tel que formulé par Barbey d'Aurevilly et par Baudelaire à partir des années 1840. Le recours à la typologie du dandysme constitue sans doute un raccourci historique, mais le positivisme de faits ou de personnages divers ne ferait que nous mener à constater qu'au XIXe siècle il y eut plusieurs dandysmes, incarnés dans des personnages aussi hétéroclites que Disraeli, Byron, et Wilde en Angleterre, que Chateaubriand, Eugène Sue, et Jean Lorrain en France. La typologie du dandysme, en revanche, nous permet de passer en revue les cousins germains de l'homme de lettres au XIXe siècle parmi lesquels l'on retrouve l'homme des foules, le gentleman, le collectionneur, le médecin.

Nous ne saurions cependant pas ne pas prendre en considération le contexte de l'époque, d'autant plus que la typologie du dandysme participe d'une épistémologie de la temporalité particulière au XIXe siècle. Le dandysme se veut éternel tout en étant un phénomène «transitoire». Le caractère transitoire du dandysme désigne non seulement le momentané mais aussi l'entre-deux. Le dandysme se situe non seulement entre les deux genres sexuels mais aussi entre deux époques.

Il se place également entre deux emplois du temps. Loin d'avoir toujours été écrivain, le dandy fut d'abord

le roué, ou *rake anglais*, le libertin, ou *fop anglais*.¹ Le dandysme s'est toujours démarqué dans la littérature par une espèce d'insouciance à l'égard de la littérature, voire par une dénégation de la littérature en tant que métier.² George Brummell, selon Barbey «le plus grand Dandy de son temps et de tous les temps» (II:672), semble montrer que le dandy a plus d'affinités avec les courtisans de l'aristocratie qu'avec les artistes contemporains. L'histoire nous enseigne que la belle époque du dandysme au sens strict du terme -- de courte durée, puisqu'elle va de 1810 à 1830 à Londres et de 1830 à 1837 à Paris -- ressemble bien plus à une mode qu'à un mouvement intellectuel. Ellen Moers l'appelle «*social dandyism*»; Françoise Coblence, «le dandysme pragmatique» (1988: 103). Il s'agit, en Angleterre comme en France, des «*fashionables*».

La désignation de Beau Brummell est trompeuse. Bien que la frivolité et le charme qui caractérisent le beau soient issus de la cour de Versailles, où les courtisans d'avant la Restauration, comme le beau Nash (1674-1761), ont tous passé une quinzaine d'années, l'humeur froide de Brummell est un élément étranger à Versailles. En Angleterre, ses prédécesseurs, «les despotes de l'élégance» (II:683) -- les Macaronis -- étaient réputés pour leur «langueur froide». Malgré le cosmopolitisme de ces derniers, leur flegme s'avère un élément spécifique aux anglais, relevant du sérieux des puritains. «Les Dandys ne brisent jamais complètement en eux le puritanisme originel», remarquera Barbey (II:709).

¹Richelieu et le duc de Lauzon en seraient des exemples, ainsi que le comte de Montrond, prototype du personnage de Maxime de Trailles chez Balzac. Parmi les avatars du dandy au XVIIIe siècle, on pourrait compter le petit-maitre, que Diderot traite d'éphémère, d'affecté, d'ivre de soi-même (Encyclopédie 1765).

²À l'origine, le poète Byron utilisait le terme «dandy» non pas en référence à la vocation de l'écrivain, mais au beau de la Régence (dans une lettre à Moore, le 25 juillet 1813 [«the season has closed with a dandy ball»]).

Brummell fut le modèle de plusieurs livres-portraits ou *fashionable novels* des années 1820. Le personnage de Felton dans Merton de Theodore Hook (1824), d'Emilius von Aslingen dans Vivian Grey de Disraeli (1825-6), de Trebeck dans Granby de Thomas Henry Lister (1826) ainsi que celui de Russelton dans Pelham; or, the Adventures of a Gentleman de Bulwer-Lytton (1828) sont tous -- mondains, élégants, mordants, impertinents -- inspirés de Brummell. Dans Tremaine; or, The Man of Refinement (1825) de Robert Plumer Ward, le personnage de Beaumont (encore Brummell) préside comme arbitre:

a certain beau, who, spite of all his want of birth, fortune, and connexion, had, by the force of a masterly genius, acquired such an ascendancy over the dandies, as to be called their sovereign. (dans Moers 1960:55)

Le dandysme pragmatique en France attire, presque depuis ses origines, le regard des écrivains majeurs. Le dandy commence à jouer un rôle important dans l'oeuvre de Balzac surtout après 1835.³ Une ambivalence se fait sentir chez Balzac à partir de Lucien de Rubempré dans Splendeurs et misères des courtisanes (1847), sujet d'admiration au même titre que de Marsay de «La Fille aux yeux d'or». En Angleterre, cette ambivalence se retrouve chez les écrivains anglais comme Dickens et Thackeray. Ce dernier, qui dans Yellowplush Papers (1837) parodie les valeurs fashionables par la plume d'un snob vulgaire et sans éducation, prône un héros dandy dans son roman

³La Peau du chagrin (1831) présente déjà, à travers son petit vieillard sec, bien cravaté, affectant une jeunesse qu'il n'a plus, un précurseur du Charlus de Marcel Proust. Dans Gobseck (1840), le dandy est sans équivoque un être à redouter.

Pendennis (1849).⁴

Sur le plan de la vie littéraire, l'idéal dandy s'incarne pleinement chez Byron et Stendhal au début du siècle,⁵ chez Lorrain et Wilde à la fin du siècle. Le dandy écrivain vise l'abolition de toute distinction entre la vie et l'oeuvre d'art. Aucun rôle ne lui convient mieux que celui du narrateur. Dans le roman Pelham, le narrateur est un observateur hors pair qui s'arrange pour se mettre au centre de sa narration. Comme dit William Hazlitt:

Whatever is going on, he himself is the hero of the scene; the distress (however excruciating) derives its chief claim to attention from the singular circumstance of his being present. (dans Moers 1960:78)

Le dandy écrivain est une synthèse du modèle social de Brummell et de l'influence romantisante de Byron. Que la pose de ce dernier soit perçue comme romantique donne un indice du chassé-croisé du romantisme et du dandysme. Car c'est le romantisme qui se spécialise dans le genre romanesque où le titre du livre et le nom du héros coïncident.⁶ Non seulement ces textes donnent-ils au héros un nom et le font-ils apparaître plus fréquemment

⁴Arthur Pendennis, le héros de ce roman, est un écrivain de *fashionable novels*. Son roman Walter Lorraine va à l'encontre du monde masculin de Pendennis. Là où le *fashionable novel* présente des femmes mûres et cyniques dans le rôle de mentor des jeunes hommes, les mentors d'Arthur sont des hommes, militaires pour la plupart, qui possèdent un calendrier chargé de rendez-vous mondains.

⁵Mentionnons aussi Alfred de Musset, bien qu'il affiche une certaine ambivalence: d'une part, son dandy est un jeune homme égocentrique qui se passe du monde et surtout des femmes, vivant dans une solitude desséchante («Chute des bals de l'Opéra» Revue fantastique 14 février 1831), mais d'autre part, il n'hésite pas à se faire passer lui-même pour dandy (voir Les deux maîtresses).

⁶Ne citons que les exemples les mieux connus: René, Obermann, Hernani, Ruy Blas, Chatterton, Lorenzaccio, Antony, Eugene Onegin, Don Juan, Manfred, Child Harold, Cain, Werther, Marino Faliero, Lara, Peter Schlemihl, Henrich von Ofterdingen, Jacopo Ortis.

que les autres personnages, mais lui font-ils également organiser l'espace idéologique autour de lui. Le récit du texte dandy sera également subordonné au personnage principal.

Mais la figure du dandy se laisse confondre avec celle du poète à cause de Baudelaire surtout. Le dandysme n'est pas le moindre composant du caractère maudit de l'auteur des Fleurs du mal. Effectivement, pour autant que le dandysme pragmatique en tant que tel entra en déclin après 1835, on constate une résistance croissante au dandysme tout au long du XIXe siècle, autant en Angleterre qu'en France, ainsi qu'une héroïsation de la part des auteurs dits «décadents» qui répond aux calomnies.

Pour les critiques anglais comme pour les critiques français, le dandy demeure l'Autre. Ce désaveu est inscrit dans le mot même qui le désigne:

Séductions d'une étymologie peut-être hasardeuse: britannique pour les Français, le dandy (dandin) emprunterait son nom à la France selon les Anglais. (Coblence 1988:14)

En effet, le dandysme doit énormément à l'échange culturel des pays. Moers pense que le dandysme ne serait pas devenu un idéal en France s'il n'eût été de son origine étrangère (1960:13).

Si le nouvel esprit cosmopolite de Londres et de Paris ne peut s'affirmer sans l'opposition des idéologues nationalistes, l'hostilité que provoque le dandysme au XIXe siècle donne un aperçu de son envergure. Car la réaction contre le dandy fut immédiate. Depuis l'image détestable que Monsieur de Jouy lui donne dans L'Ermite de Londres de 1821 ainsi que l'escroc que décrit Balzac dans «Code des gens honnêtes» (1829), les critiques français y voient l'influence néfaste des faisandés

anglais. En Angleterre, l'opposition au dandy est tout aussi nationaliste. Le *Reform Bill* de 1832 a beau annoncer la mort du dandysme exclusif, le dandysme ne disparaît pas comme force sociale. Un nouveau dandysme de la classe moyenne s'y substitue presque aussitôt, de sorte que le journal *Fraser's* voit dans l'acte de 1832 le démon de la mode. Le dandy désigne le caractère vicieux de tout homme qui prend soin de son apparence. Sa prétention à se faire passer pour naturel est reçue comme la plus grande des «hérésies». On le considère non seulement comme un quindé mais aussi comme un traître.

La critique adressée au dandysme touche surtout au caractère superficiel du dandysme. Carlyle condamne le passage dans *Pelham* où l'auteur Bulwer-Lytton semble se complaire dans la description de la toilette du héros. Dans *Sartor Resartus* (1830), Carlyle appelle les hommes à renoncer aux beaux vêtements. Le dandy devient un adjectif, un problème moral relié au souci des apparences. Enfin, *Fraser's Magazine*, sous la direction de William Maginn, oppose au dandy le *true gentleman*.

Mais le gentleman qui cultive son indolence et son inutilité jusqu'à en faire un style se distingue difficilement du dandy. En effet, l'opposition de Carlyle au dandysme trahit un malaise au sein de la connaissance de soi de l'homme du XIXe siècle, comme l'affirme J.E.Adams:

But the dandy and the Carlylean hero are far less securely opposed than this familiar account suggests. The dandy haunts the Carlylean hero less as an emblem of moral indolence or economic

⁷L'histoire du XVIIIe tend à montrer qu'il n'y a rien de neuf sur terre. Comme marque de distinction du fop (pantin) aristocratique, le mot *beau* porte des connotations péjoratives au XVIIIe siècle. Le personnage de Lord Foppington dans *A Trip to Scarborough* (1777) de Sheridan en démontre les principaux traits, qui sont l'égoïsme et l'irresponsabilité. Un autre personnage satirique dans la pièce de Sheridan, *Tom Fashion*, se donne des airs par sa façon de s'habiller.

parasitism than as an image of the hero as spectacle, which arrestingly embodies a problematic of audience and authority -- and hence of masculinity... the dandy's theatricality clearly figures a powerful impulse in Carlyle's own aspirations as a writer and prophet. (1995:22)

Le dandysme révèle les contradictions du gentleman qui, tout en réclamant de l'aristocratie une exclusivité, a besoin des autres pour s'assurer de son identité. Comme le dit R.Gilmore, «Acceptance, after all, was the final test and certificate of gentility» (1981:6). Or, le besoin de se justifier, de se faire passer pour naturel, est au centre même du dandysme. Si le dandy affiche une identité qui dépend du regard de l'autre, le gentleman en fait autant. Comment peut-on dire que l'un n'est pas naturel mais que l'autre l'est?

Le dandysme semble rendre manifeste une tendance générale de la part de l'individu à s'accorder une dimension esthétique. «*The dandy is the human equivalent of aestheticism in art,*» dit R. Gagnier (1986:7). En fin de siècle, cette dimension se confond avec les techniques de publicité, de sorte que Wilde peut se servir de la culture populaire pour faire son propre éloge, pour faire de son «moi» un objet de consommation, voire un fétiche. À l'instar de la société de consommation qui s'offre en s'étalant, le dandy s'offre comme oeuvre d'art et comme marchandise. Mais certains critiques affirment que cette pratique fut monnaie courante au XIXe siècle.⁸ Quoi qu'il en soit, même les critiques les plus acerbes finissent par promouvoir en quelque sorte l'objet de leur haine.

Aux yeux de ses pourfendeurs, le dandy est loin d'être un vestige social. Le regain de vie du dandysme à

⁸Gagnier (1986) repère une espèce de promotion publicitaire de soi chez Matthew Arnold, tout comme Alina Clej (1995) la voit à l'oeuvre chez Thomas de Quincey.

la fin de siècle témoigne de la persistance de ce personnage dont le caractère transitoire ne cesse de troubler les esprits.

La typologisation du dandy et la modernité

La notion de transition remonte aux théoriciens du dandysme, Barbey d'Aurevilly et Charles Baudelaire. En typologisant le dandy, ils semblent vouloir prôner une figure à la fois actuelle et détemporalisée. La tentative de faire glisser le dandysme du domaine de l'histoire à celui du fantasme témoigne d'une nouvelle dimension de la modernité.

La typologie du dandy souligne la parenté du dandy avec le romantique. Tout comme Constantin Guys dans «Peintre de la vie moderne», Baudelaire demeure romantique, comme l'attestent ses nombreuses tirades sur le génie, l'éternel, le naturel, mais un romantique dorénavant troublé, noir. À propos du dandy-héros, Coblenz dit: «Sans doute appartient-il au dandy romantique que ses traits spécifiques, liés à la modernité et déterminés par elle, soient pensés comme universels et éternels» (1988:172). En Angleterre, Carlyle concède au dandysme une espèce d'héroïsme:

is there not in this Life-devotedness to Cloth, in this so willing sacrifice of the Immortal to the Perishable, something (though in reverse order) of that blending and identification of Eternity with Time? (Sartor 271)

Le titre de l'essai de Barbey «Du dandysme et de George Brummell» transforme le cas empirique du dandy en style de vie: le dandysme. Ses exemples débordent le XIXe siècle: au XVIIIe, Lord Bolingbroke est un homme

«complet, un vrai Dandy des derniers temps» (II:681); Richelieu également y fait figure de dandy. Brummell n'est que le dernier d'une série; il n'intéresse Barbey qu'en tant qu'exemple de ce qu'il y a de «typique». L'approche de Barbey consiste à isoler l'individu Brummell de son milieu, le dissociant ainsi de tout cadre historique spécifique.

Chez Barbey, la figure du dandy veut effacer toute trace héréditaire. Loin de se donner comme résultat d'un développement historique, le dandy se présente comme «la conséquence d'un certain état de société» (II:679). L'approche de Barbey est sociologique avant d'être historique, synchronique avant d'être diachronique. Elle se dote d'une fonction de contestation, «d'opposition et de révolte» (II:711).

Chez Baudelaire, la révolte du dandysme consiste à renverser la notion d'histoire comme progrès linéaire. Baudelaire fait perdre au dandysme toute référence historique précise, y compris celle de Brummell. Le lyrisme du propos y prend le dessus sur l'analyse psychologique:

Le dandysme est une institution vague, aussi bizarre que le duel; très ancienne, puisque César, Catilina, Alcibiade nous fournissent des types éclatants; très général, puisque Chateaubriand l'a trouvée dans les forêts et au bord des lacs du Nouveau-Monde. (II:709)

Le dandy est partout et nulle part, éternel mais absent. On ne sait surtout pas d'où il vient, sinon d'ailleurs. En fait, la volonté de se dissocier de son époque, la tentative de nier toute détermination sociale, illustre le mécanisme clé du dandysme. Le dandy se propose comme fils de personne. Au lieu d'avouer un lien de descendance, le dandy réclame des liens spirituels,

«héroïques». Son manque de filiation lui octroie sa fonction heuristique de conscience des mécanismes moraux de l'époque. Dissocié des rouages familiaux et industriels, il incarne l'être fragmentaire, l'être fétiche.

Pour Baudelaire, toutefois, le dandy surgit à des moments précis où l'histoire est en transition:

Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie. (II:711)

Notons que ce n'est toutefois pas à une année précise que se réfère ce passage, mais à une structure temporelle: l'époque transitoire se répète à travers l'histoire. Le dandysme s'inscrit à l'intérieur d'une temporalité cyclique. Derrière l'affirmation de l'artiste sans filiation de Baudelaire («l'artiste ne relève que de lui-même» [II:581]) se trouve une esquisse de la notion décadente d'éternel retour, telle que la formulera Nietzsche.

Figure qui assure le lien entre l'aristocratie et la démocratie, le dandy fait la synthèse de ce que Baudelaire nomme la modernité. La modernité baudelairienne est un mélange de romantisme et de décadence qui valorise le moment actuel en l'esthétisant. L'esthétique baudelairienne s'exprime par la valorisation de la mode. Or, *mode* vient de *moderne* et de *modernité*, ce dernier terme étant un néologisme à l'époque de Baudelaire.⁹ La valeur de la modernité baudelairienne se limite à l'esthétique tout en essayant de l'intégrer à la

⁹Pierre Larthomas fait remarquer que le premier emploi de «modernité» remonte à Balzac, dans «La Dernière Fée» [1823] (Baudelaire, ed. La Pléiade, II:1418).

vie, c'est-à-dire à un changement perpétuel qui, sans histoire, se déroule dans une espèce de présent éternel.

La nouveauté de la mode consiste à citer l'ancien. Loin de faire changer la société, la mode la retourne au passé des primitifs. La mode occidentale se rallie ainsi à la pensée décadente. Le maquillage des primitifs illustre non seulement l'éternel retour de la mode mais aussi le caractère synthétique du naturel. Comme nous le verrons, la mode consiste à fétichiser le naturel. Car elle souligne la fonction naturelle tout en l'esthétisant. Pour elle, le naturel est d'emblée artificiel. La décadence indique un retour à la pensée magique: un monde rituel contre un monde de cause à effet. La parure des «sauvages», couleurs verte et rouge, illustre comment le changement d'un simple détail constitue un changement de peau. La mode retrouve «le processus anthroponymique», dirait Lévi-Strauss; Barthes l'appelle «le thème ancestral du déguisement» (1966:259).¹⁰

On ne saurait trop insister sur le rôle de l'esthétique dans la modernité. Le critique Rüdiger Bubner croit que la modernité se définit par le développement autonome des arts (dans Frisby 1986:53). Lorsque le grand critique autrichien Hermann Bahr (1891) s'attache à définir les valeurs de la Décadence, l'artifice en est au premier plan, ainsi que le mystérieux et une mise en valeur des états de l'âme (1994:95-103). J.de Palacio appelle le factice le fond de la Décadence (1990:137). Le dandysme, bien sûr, est un

¹⁰J.Baudrillard croit que la société de consommation contemporaine est régie par la logique de la pensée magique des primitifs (1970:27). Dans Les Stratégies fatales, il soutient que «La mode est une forme de libération des corps et des vêtements dans un jeu combinatoire, et de plus en plus aléatoire. La parure est une contrainte cérémoniale éventuellement immuable» (1983:197).

esthétisme. Pour Löwy et Sayre, les deux mots sont synonymes d'une démarche commune qui «consiste à transformer son environnement immédiat et sa propre vie, tout en restant à l'intérieur de la société bourgeoise» (1992:38). Mais si l'esthète demeure bourgeois malgré lui, le gentleman se mue en esthète.¹¹

Pour Baudelaire, la nature est déchue d'emblée, comme il le dit dans une lettre adressée à Alphonse Toussenel le 21 janvier 1856:

Toutes les hérésies auxquelles je faisais allusion tout à l'heure ne sont, après tout, que la conséquence de la grande hérésie moderne de la doctrine *artificielle* substituée à la doctrine naturelle -- je veux dire la suppression de l'idée du *péché originel*... -- Aussi la nature entière participe du *péché originel*. (Correspondance I:335-7)

La notion de *péché originel*, qui fait clairement référence au rôle primordial de la sexualité dans l'histoire, va à l'encontre du noble sauvage de Rousseau pour prôner la valeur de l'artifice. Selon cette vision noire de Baudelaire, la nature n'a pas eu de début sans fétichisme.¹²

Pour Baudelaire, tout est faux, de sorte qu'il y a en fait deux hérésies. La sienne, la doctrine naturelle, est hérétique par rapport à la doctrine qu'il appelle artificielle, puisqu'elle pêche contre l'art. C'est l'idéologie progressiste que Baudelaire traite de

¹¹C'est ce qu'affirme l'essai «*Of Vulgarity*» de John Ruskin, dans *Modern Painters V* (1860), où le *gentleman* est celui qui se distingue du commun des hommes par la finesse de sa sensibilité. Ruskin reprend cette définition dans le chapitre «*Of King's Treasures*» (*Sesame and Lilies* 1865), où il dit: «*The ennobling difference between one man and another, -- between one animal and another, -- is precisely in this, that one feels more than another*» (1925:52).

¹²Selon J.F. Lyotard, c'est par un rejet du pôle de la nature que le dandy se distingue de son prédécesseur le romantique, même si ce rejet est loin d'être sans équivoque (1982:57).

doctrine artificielle. L'«hérésie» des fouriéristes et des socialistes de 1848 est d'essayer de faire passer la marche de l'histoire pour naturelle, alors qu'elle est «artificielle». Toute tentative de tracer une ligne ascendante et de l'appeler histoire est fausse.

Pour Baudelaire, Paris est une ville décadente en ce qu'elle constitue un brouillage à tous points de vue. Cette critique relève de l'esthétique. La nouvelle architecture de Paris est laide, le Paris de Napoléon III, modelé sur la Rome impériale, du toc. Sa critique de la décadence esthétique du Nouveau Monde aura une grande portée tout au long du siècle, de Stendhal jusqu'à Nietzsche, pour qui la décadence désigne tout ce qui affiche une absence d'unité stylistique.

Le paradoxe du primitif se trouve déjà chez Baudelaire qui, comme Chateaubriand et Balzac avant lui, vante la noblesse des Indiens de l'Amérique du Nord dont le maquillage coloré et brillant ainsi que les *bardaches* s'avèrent plus civilisés que les américains contemporains.¹³ Pour Baudelaire, le primitif présente «une barbarie inévitable, synthétique, enfantine» (II:709), supérieur au nouveau monde par sa valorisation de l'esthétique. Le «vrai» Paris évoque le monde de Fenimore Cooper. Dans les rues de Paris, le dandy privilégie le moderne «apache», le héros souterrain, le criminel.

Le dandyme s'avère décadent parce qu'il tente de faire passer le primitif pour naturel et par la suite pour moderne. Il jumelle non pas l'esthétisme et

¹³De Stendhal aux frères Goncourt et à Huysmans, l'écrivain français n'arrête pas d'accuser l'Amérique d'avoir entraîné la chute des valeurs esthétiques par ses valeurs progressistes. L'idée trouve écho également en Italie, où Dossi écrit en 1896: «Les sauvages de la civilisation -- ossia gli americani del Nord che non vivono, non pensano, non fanno nulla che per l'interesse materiale, tutto valutando a tariffa monetaria» (Note azzurre 5592).

l'histoire, mais l'esthétisme et la nature. La notion temporelle du dandysme n'accorde aucun sens au progrès: ce dernier ne se dirige vers aucun but, mais piétine, se retournant sur lui-même. Seul le vrai esthète, sachant que l'histoire est un spectacle où rien ne change, sait critiquer la modernité. Lorsque Baudelaire traite le philosophe italien Giuseppe Ferrari de dandy, il fait abstraction des idées progressistes de Ferrari pour le juger comme esthète, observateur des événements politiques en tant que moments d'un spectacle esthétique.¹⁴

Si le romantisme constitue, selon le philosophe G. Krüger, la première autocritique de la modernité («*der erste Selbstkritik der Neuzeit*») (Löwy et Sayre 1992:35), l'esthétisme qui en découle ne prétend pas s'exempter de la «fausseté» du moment présent. Si l'époque a perdu l'unité originelle, l'esthétisme ne prétendra pas la restituer. En effet, pour Nietzsche, l'absence d'unité stylistique est inévitable dans une nature dépourvue d'origine véritable. La perspective qui vise à dénoncer la décadence socio-culturelle du siècle est donc décadente elle-même. Si les progressistes sont décadents, Baudelaire l'est également.¹⁵ La notion de décadence est une lame à double tranchant, en effet, si Baudelaire accuse le monde moderne d'être décadent tout en assumant

¹⁴Dans une lettre à Poulet-Malassis, datée de fin août 1860, Baudelaire dit, «J'ai rencontré Ferrari... Il m'a semblé qu'il s'intéressait plus vivement à la vente de ses livres qu'à l'unification italienne. Il m'a semblé aussi qu'il était prêt à toute combinaison, et à entrer, à volonté, dans un ministère Cavour, dans un ministère Garibaldi, dans un ministère Mazzini. Moi, je lui ai donné le conseil de se faire ministre de l'empereur de Maroc; il a beaucoup ri, mais croyez qu'il n'en serait pas éloigné» (Correspondance II:87).

¹⁵La notion d'éternel retour résume le paradoxe de la décadence, comme le dit Giorgio Agamben: «*L'eterno ritorno è, infatti, un'ultima cosa, ma insieme, anche l'impossibilità di un'ultima cosa: la ripetizione eterna del chiudersi della verità in uno stato di cose è, in quanto ripetizione, anche l'impossibilità di questa chiusura*» (1985:36).

fièrement la décadence comme condition pour accéder à une dimension héroïque. En fin de siècle, le dandysme qui réclame Baudelaire comme père spirituel ramène l'héroïsme à la sphère d'une sexualité fondée sur une notion de nature malade.

L'esthétique du dandy

M. Lemaire résume le double enjeu du dandy: «C'est une réaction pour établir la personne humaine... dans ce qu'elle a de beau, d'unique, face à une société qui tend à uniformiser, à réduire les êtres» (1978:10). Pour affirmer son identité individuelle, distincte des autres, *sui generis*, le dandy s'appuie sur la valeur romantique du naturel. Mais en insistant sur le travail de la beauté ainsi que sa singularité, il remet en cause ce même naturel.

Nous comprendrons le rôle de l'artifice dans le projet du dandy en examinant à tour de rôle les notions de beau et d'unique de la définition de Lemaire. Le caractère factice de la beauté romantique est un simple constat de l'esthétique. Dans sa Critique du jugement (1789-93), Kant relève l'aporie du naturel et de l'artifice en abordant la question de l'oeuvre d'art et de son encadrement. Selon Kant, le cadre qui découpe l'oeuvre d'art de la réalité est extrinsèque à la nature mais intrinsèque à l'oeuvre d'art. L'esthétique de Kant est donc fondée sur le découpage du cadre. Désormais, tout objet d'art aura un caractère fragmentaire.

La fonction du cadre est analogue à celle du vêtement du dandy dans la mesure où celui-ci se présente comme oeuvre d'art incarnée. Or, tandis que Kant fait une distinction entre le goût artistique et la mode, pour Baudelaire une telle distinction ne tient plus debout. L'habit devient «la pelure du héros moderne» (II:494),

une espèce de cadre de l'individu par lequel s'exprime le souci esthétique. Selon le culte de la beauté de Baudelaire, comme celui de Gautier, la beauté s'exprime de façon ponctuelle. Toute notion de beauté abstraite constitue pour lui «la puérile utopie de l'école de l'art pour l'art» (II:26).¹⁶ «Le Peintre de la vie moderne» (1863) de Baudelaire insistera sur l'aspect «relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion» (II:685). C'est au nom de la récupération de la vie même et non pas son simple simulacre que l'esthétique baudelairienne souligne sciemment la valeur de l'artifice. Pour Baudelaire, la mode ouvre la voie à «une déformation sublime de la nature, ou plutôt un essai permanent et successif de réformation de la nature» (II:716).

La singularité, l'autre notion de la définition de Lemaire, relève du modèle romantique de l'esprit créateur mais refuse d'admettre l'enjeu de la vérité. Pour le romantisme, le héros est une lampe qui émet sa propre lumière et non pas un miroir qui la reçoit. Le héros-lampe coïncide ainsi avec l'origine du monde (voir Abrams 1953). Le sujet dandy, par contre, s'éloigne de toute prétention de participer à la création du monde. Désormais est-il tout au plus «original» et non pas «originel», ayant rejeté le modèle organique des origines. Dans la mesure où il s'accroche au romantisme, il trahit le caractère esthétique de la notion d'originalité. Pour l'esthétisme romantique, toute origine procède de l'imitation. En faisant coïncider les

¹⁶Les frères Goncourt suivent Baudelaire en réclamant pour l'art une dimension «engagée». Ce sont eux qui semblent être à l'origine de la notion de peintre de la vie moderne, lorsqu'ils affirment: «Songer que sauf Gavarni, il n'y ait personne qui se soit constitué le peintre de la vie moderne et de l'habit du XIXe siècle!» (25 novembre 1856).

soucis de beauté et de vérité, l'esthète place la vérité sur le plan de la *mimésis* et donc du «simulacre».¹⁷

Dans le Sophiste, Platon distingue le simulacre de la simple copie: là où la copie travaille dans le faux avec des matériaux faux (le marbre, l'huile, etc.), afin de rendre une bonne *imitation* de l'oeuvre d'art originale, le simulacre essaie de *brouiller la distinction entre l'original et la copie*. En misant sur son originalité, le sujet semble se situer au-delà du vrai et du faux. Car le simulacre abolit la notion d'origine. Deleuze pense qu'en prônant une esthétique de l'artifice, le dandy est une figure anti-platonicienne.¹⁸ Il refuse l'analogie de l'originalité à l'organisme qui pousse, de sorte que la notion d'originalité fait place à la notion de représentation.

La beauté et la singularité du dandy reposent sur l'excès, la polyvalence, et l'ambivalence de la mode. Celle-ci crée l'identité du sujet. J. Finkelstein y voit le secret de l'étonnement que provoquent les dandys:

Their sense of self is an embodiment of the representational fiction of a self. This sense of identity is a concatenation of prevailing ideas, yet it is experienced as unique because these elements and ideas have been idiosyncratically arranged by circumstances. Such a self can be said to be accidental. (1991:9)

Cependant, le dandy soigne son identité. Loin de se laisser guider outrancièrement par la mode, il soumet

¹⁷Baudrillard attire notre attention sur ce parallèle, lorsqu'il dit que si la mode est en vigueur quand quelque chose de beau absorbe l'énergie du laid, c'est la simulation qui est en vigueur lorsque le vrai absorbe l'énergie du faux (1983:9).

¹⁸Logique du sens, Paris: Éd de Minuit, 1969. Pater prendra la défense des sophistes, pour qui tout est apparence, mouvance, flou. Au prix de nier la réalité substantielle des choses, les sophistes affirment que les lois physiques de la mouvance s'appliquent également à l'éthique (PP 96).

chaque détail de son habillement à un code. La liberté dont il jouit est donc bien limitée. G. McCracken (1990) affirme que cette obéissance au code est conforme à la nature même de la mode:

In short, the code has no generative capacity. Its users enjoy no combinatorial freedom... The code specified not only the components of the message, but also the messages themselves. These messages come, as it were, pre-fabricated. (cité par Craik 1994:9)

Cette détermination sociale est exactement ce qu'essaie de nier le dandy. Si parfois la mode embrasse les formes les plus résolument artificielles, le dandy prétend soumettre l'artifice du code à l'arbitrage de la nature.

L'esthétique du naturel au XIX siècle n'est la trouvaille ni du dandy, ni du romantique, ni du gentleman. Au XVIIe et au XVIIIe siècles, Montesquieu, Pascal, La Rochefoucauld, Baltasar Gracian renvoient la distinction du gentilhomme à un modèle d'élégance qui dépend d'un naturel fabriqué. Le naturel a beau se présenter comme ingénu, il faut toujours le travailler. Si l'élégance du gentilhomme aristocratique n'est pas naturelle, que dire de l'effort que fournit le romantique pour paraître naturel? Rousseau met l'accent sur cette valeur en réclamant un costume conforme à son but «originel», qui est de convenir à une nature destinant l'homme à l'action et au travail. Comme l'affirme Perrot:

Cette nature ne se trouve pas dans le corps lui-même, car elle n'en est que trop échappée. Il faut plutôt, pour la retrouver, la poursuivre, la courir, littéralement [...] Producteur et reproducteur, puissant et fécond, fonctionnel et efficace: telles sont les qualités du beau corps, du corps sain que l'hygiéniste oppose aux complexions de l'élégance aristocratique, tout à la fois débiles et quindées, languissantes et rigides

[...] Contre les comportements aristocratiques, l'idée de nature, à la fois positive et normative, revêt maintenant un caractère offensif, polémique. (1984:79-81)

Brummell cache lui aussi le travail du naturel auquel il se livre: «Son allure, ses mains, sa chevelure, toute sa personne était une oeuvre d'art patiemment élaborée, mais où l'effort ne se faisait jamais sentir» (Langlade 1985:61).

Tout en relevant de l'idéal romantique du naturel, la sobriété du costume de Brummell ne renvoie pas à l'origine biologique. Brummell est original dans la mesure où il renonce à tout ce qui relève de l'animal, de l'instinctif, au profit de l'imprévisible. L'originalité du dandy finit par le porter non pas contre mais hors du naturel. Plus il se «distingue» et plus il semble «artificiel». Son originalité le démarque des romantiques car, en termes kantien, il joue un jeu d'«anti-esthétique», l'excès n'étant aux yeux de Kant qu'une simagrée, dépourvue de sublimité.

La décadence constitue la défaite du dandysme en révélant l'aporie du naturel et de l'artifice. Le héros de «Fanfarlo», Samuel Cramer, que Baudelaire considère comme l'un des derniers héros romantiques, «se farde désespérément le visage» dans une tentative exaspérée de mimer la nature par la voie du primitivisme. Le dandysme décadent met la valeur romantique du naturel entre guillemets. La décadence de la fin du siècle ne fait que suivre la voie tracée par Baudelaire. Selon F.Gaillard, des *Essences*, héros du roman À rebours de Huysmans, pratique deux cultes différents mais complémentaires, ceux de l'antiphysis et de la pseudophysis. Le premier consiste à retourner les usages contre leurs fonctions (l'inversion), alors que le deuxième consiste à exploiter les déviations de la nature même (la simulation). Le

premier constitue un sacrilège, le deuxième, une véritable rivalité. Mais tous deux rendent hommage à la nature.

L'antiphysis relève du romantisme baudelairien en ce qu'il conteste la notion d'originalité biologique. C'est la voie de son héros Samuel Cramer, pour qui l'artifice est une seconde nature, voire une anti-nature. Chez Huysmans, la pratique de l'inversion devient un puissant moyen de dénégation. Selon Gaillard, cette notion de Nature «invite aux pratiques sacrilèges que sont le détournement ou l'inversion». Elle cite le passage où des Esseintes tente d'ingérer la nourriture par voie anale (RSH 1978:119). Cependant, cette dénaturation ne s'affranchit jamais de sa référence naturelle, du fait qu'elle se construit comme anti-nature (Cerisy 1978:283). Ce projet anti-social fait appel à la pseudophysis, culte qui relève de l'école naturaliste pour qui les nouvelles sciences montrent comment la nature enfreint ses propres lois. Selon Gaillard, la pseudophysis est le fruit des perturbations au sein de la nature même, «ses malformations, ses avortements, ses dégénérescences, c'est-à-dire dans tous les accidents qui la font mentir à sa fonction» (1980:72).

Toute analyse du courant du dandysme à la fin du siècle doit tenir compte de cette nouvelle perception de la nature. Selon C. Berg, À rebours s'inscrit à l'intérieur d'une conception de l'univers qui n'est plus mécanique mais synthétique; la nature et l'artifice s'y confondent (RSH 1978:37). L'artiste de la fin du siècle développe un discours sur une perversion généralisée dont il ne s'exclut pas.¹⁹

¹⁹L'essai de Gaillard repose sur celui de Christian Berg, qui tourne autour des notions de vrai et de faux, de nature et d'artifice. Comme Berg, Gaillard cite l'Essai sur l'histoire humaine de la Nature de Serge Moscovici (1977). Pour Moscovici, il n'existe pas d'histoire de la nature, mais seulement une histoire

Les lieux du dandy

La tentative d'«éterniser» le dandy ne devrait pas nous rendre insensibles au fait que le dandysme est une construction qui dépend du contexte socio-historique à l'intérieur duquel il se réalise. Nous nous appuyons ici sur la notion de «dynamic nominalism» telle que formulée par le philosophe Ian Hacking:

categories of people come into existence at the same time as kinds of people come into being to fit those categories, and there is a two-way interaction between these processes... history plays an essential role in the constitution of the objects, where the objects are the people and ways in which they behave, [since the human sciences] bring into being new categories which, in part, bring into being new kinds of people. (cité dans Davidson 1987:41)

Ce n'est pas un hasard si la typologie est la méthode épistémologique adoptée par la sociologie, nouvelle science du XIXe siècle. De Weber et Durkheim à George Simmel et Walter Benjamin, les sociologues effectuent une sélection qui dépend d'une conception du temps comme discontinu, voire fragmentaire.

Si Moers a raison d'affirmer que le dandysme s'est transformé d'une pose sociale à une véritable réponse aux exigences sociales (1960:121), il faut reconnaître les endroits principaux où le dandysme s'est affirmé au XIXe siècle. Les quatre endroits que nous avons repérés, soit le salon, le club, le café et la rue, sont des endroits typiques d'échange, des endroits propices au transitoire. En contextualisant ainsi le dandy, nous voyons qu'il désigne toujours un entre-deux.

humaine de la nature, de sorte qu'en tout temps, la société et la Nature s'imbriquent et s'assimilent.

a) Le salon

La proximité de la sensibilité dandy à celle de certaines femmes fait en sorte que le premier lieu du dandysme fut le salon.²⁰ Loin de guerres -- après 1816, la fin des guerres napoléoniennes annonça une nouvelle époque de paix -- le problème principal, à Londres comme à Paris, était de savoir se désennuyer. L'ennui semble s'être attaché davantage aux femmes des salons.²¹ L'ennui du dandy dénote son affinité avec ce milieu social, un monde féminin.

Le glissement du masculin au féminin mérite qu'on s'y attarde un peu. Sur le plan de l'esthétique, l'idéal du sexe masculin au XIXe siècle suit cette tendance à s'inspirer de l'autre sexe. Perrot repère deux idéaux masculins: la bonne constitution masculine, musclée, rugueuse, âpre, définie par opposition à la constitution féminine, et la belle conformation masculine, la taille fine, les membres élancés et gracieux, qui imite la constitution féminine (1984:164). D. Fernandez passe en revue les expositions de 1791 à 1826 pour montrer à quel point l'idéal de la beauté masculine glisse vers le féminin (1989:201-214). En littérature, Balzac est un des premiers écrivains à créer des héros montrant des qualités féminines. Dans «La Fille aux yeux d'or», Henri de Marsay a «les yeux bleus les plus amoureusement décevants» ainsi qu'«une peau de jeune fille». La beauté

²⁰D'ailleurs, si Barbey et Baudelaire ne reconnaissent le dandysme que chez les hommes, il y eut tout de même une version féminine du dandy au XIXe siècle. Ce fut la lionne. Très en évidence dans les salons des années 1830, la lionne était la version féminine du *fashionable*.

²¹Le personnage-type s'incarne dans une femme comme Mme Victor Destutt de Tracy (1789-1850) qui tint un salon à Paris après 1830. L'avertissement dans l'édition de ses *Essais divers* nous informe que «Madame de Tracy avait su se créer des ressources inépuisables contre l'ennui, ce terrible fléau des femmes du monde» (dans «Notes» de Madame Gervaisais 323).

de Lucien de Rubempré dans Illusions perdues est «excessive»: «À voir ses pieds, un homme aurait été d'autant plus tenté de le prendre pour une jeune fille déguisée... il avait les hanches conformées comme celle d'une femme.» C'est sans doute pour cela que dans son amitié avec David Séchard, «Lucien commandait-il en femme qui se sait aimée» (59-61). À peu près à la même époque, l'exotisme et la sensualité des Jeunes-France de Gautier débordent les contours de la masculinité. Dans Mademoiselle de Maupin (1835-6), D'Albert le dit ouvertement: «j'aurais préféré d'être femme... j'aurais volontiers changé de rôle» (127). Sur quoi il renchérit:

En vérité, ni l'un ni l'autre de ces deux sexes n'est le mien; je n'ai ni la soumission imbécile, ni la timidité, ni les petitesesses de la femme; je n'ai pas les vices des hommes, leur dégoûtante crapule et leurs penchants brutaux: -- je suis d'un troisième sexe à part qui n'a pas encore de nom. (393)

Le dandy participe à la féminisation du masculin dont parle Nietzsche dans Die fröhliche Wissenschaft. Il constate une certaine faiblesse malade chez l'homme européen doté d'une sensibilité à la beauté et à la profondeur ainsi que d'une volonté de changement. Le tempérament androgyne devient un critère important de la production artistique, comme le dit l'artiste-mage Joséphin Péladan:

L'androgyne est le sexe artistique par excellence, il confond les deux principes, le féminin et le masculin, et les équilibre l'un par l'autre. Toute figure exclusivement masculine manque de grâce, toute autre exclusivement féminine manque de force. (dans Moers 1960:309)

Le dandy occupe cet espace «bitextuel» en étant à la fois

homme et femme. Pour Barbey, le dandy est «d'un sexe intellectuel indécis». Froid et artificiel, le dandy prétend s'opposer aux femmes, «ces dramatiques machines à larmes» (II:710). De l'autre côté, «Paraître, c'est être pour les Dandys, comme pour les femmes» (703), et encore, «Un Dandy est femme par certains côtés» (710).

Il existe chez Barbey même un deuxième texte sur le dandysme, sans doute moins connu que celui sur George Brummell, qui met de l'avant une femme, Mademoiselle de Montpensier dite la Grande Mademoiselle, amante du duc de Lauzun: il s'agit d'«Un Dandy d'avant les Dandys», que Barbey n'a ajouté au texte «Du dandysme et de George Brummell» qu'en 1879, soit trente-cinq ans plus tard. Cette histoire du XVII^e siècle, «roman digne de Stendhal», propose comme figure principale non pas le duc de Lauzun, simple libertin, mais la Grande Mademoiselle, qui s'avère être non seulement dandy femelle mais artiste qui souffre. Barbey la résume ainsi: «Elle avait deviné le Dandysme moderne, cette femme-là!».

La Grande Mademoiselle aime chez Lauzun la singularité, l'originalité, l'extraordinaire, l'imprévu (II:723). On a beau objecter que ses traits sont du duc de Lauzun, c'est Mademoiselle de Montpensier qui crée l'homme, tout comme Barbey a créé Brummell. Comme le remarque J.Feldman:

In the space between Brummell and Montpensier, between the dandy as sterile, silenced male and creatively voiced female, the modern artist emerges... To see a world of association and analogy in which the self is as other, dandy is as artist, female as male, is to see with a fine, modern eye. (1993:96)

À côté d'elle, le dandy Lauzun n'est qu'une poupée automate à tendances sadiques. À cause d'elle, «Lauzun a la tenue modeste, presque rougissante, d'un homme épousé

comme une jeune fille» (II:729). C'est elle qui fait que les rôles se renversent:

Les rôles sont invertis. D'ordinaire, c'est l'homme qui persuade, et la femme qu'il veut persuader. La princesse ici est l'homme; le cadet de famille, la femme... et quelle femme! Céliimène et Tartufe combinés!» (II:728).

Mademoiselle de Montpensier a un côté théâtral qui donne à son amour pour Lauzon un caractère plastique: «elle l'aimait avec l'idolâtrie physique» (731). Pour lui, c'est un roman, pour elle, «dans cette cour presque espagnole d'étiquette», il s'agit d'une véritable comédie. On sent une identification à la femme de la part de Barbey qui lui attribue tout ce qu'il y a de dandy: l'élégance, l'anecdote, le discontinu, l'analogie. La théorisation, pense Feldman, est tout ce qui reste de mâle dans ce récit, de sorte que «*the central male text associates with marginal female notes; this structural androgyny intensifies the thematic association of male and female within the essay*» (1993:91). Barbey y cherche à faire la synthèse de l'artiste féminin et du dandy.

Le *drawing-room* de l'époque victorienne demeure fidèle aux fonctions du salon. Dans ce milieu féminin et cultivé, on cherche à se distraire en se montrant «distingué». Endroit où l'esprit était invité à briller, le *drawing-room* était vu comme un avatar de la cour corrompue de George IV qui permettait l'épanouissement de Beau Brummell.²²

²²Pater est la cible du caricaturiste W.H.Mallock dans *The New Republic* (1877) qui décrit «*an egoist, one whose attitude is as carefully considered and cultivated as that of a Regency dandy. He 'always speaks in an undertone and his two topics are self-indulgence and art'.* (dans Gaunt 1967:60-1). Gaunt fait remarquer que loin de s'indigner de ce portrait, Pater le trouvait plutôt amusant. «*Nature began, in earnest, to creep up to art. Art was important enough now to be confused with fashion*» (61).

b) Le club

Le club était une sorte de salon auquel seuls les hommes avaient droit d'entrée. Il est le fils du *coffee house*, de 1680 à 1730, et du salon, entre la Régence et la Révolution. Ces institutions des XVII^e et XVIII^e siècles, où le monde était encore petit, devenaient le lieu d'une nouvelle forme de débat critique dont The Life of Johnson de Boswell et Le Neveu de Rameau de Diderot offrent de bonnes illustrations. En fait, c'était des sociétés secrètes. Ni tout à fait renfermées ni tout à fait ouvertes, ces institutions contribuèrent grandement à l'émergence d'une nouvelle sphère publique, spécifiquement bourgeoise, soit l'État moderne, dont la force motrice allait devenir l'opinion publique (voir Habermas 1989:32-44).

Les nouvelles institutions où prévalait l'esprit de débat envahirent la cour de la Régence anglaise de George IV. En Brummell se rejoignaient la cour et la ville. Courtisan, il se donnait en spectacle à un public devenu plus vaste, anonyme même. Une telle représentation prend une tournure subjective: J. Langlade remarque comment «il cherchait la perfection du reflet de son image dans le regard de l'autre» (1985:63). Sa vie privée, sans responsabilité publique, devenait une affaire d'intérêt public, jusqu'à sa manière de faire sa toilette.

Le club est un lieu transitoire, secret mais public, qui mélange la cour et la rue. Il est d'une part exclusif, d'autre part mondain et collectif. Comme la cour, le club préserve une certaine fermeture. Plus les dandys fréquentaient leurs clubs exclusifs (White's, Brooks's, Watier's, Crockford's, Almack's, the Jockey

Club), moins ils ressemblaient au peuple.²³ Les clubs préservent une certaine collectivité au sein d'un espace public fragmentaire. Mais tout en étant «exclusif» à la manière des *Tischgesellschaften*²⁴ et des francs-maçons, le club n'accorde la même importance au statut social. Dans sa mondanité, il constitue l'amorce d'une collectivité sans frontières.

Le club convient au désir du dandy de se défendre et de s'exposer, ce que Kempf appelle «sa double postulation vers le cloître et la scène» (1977:38). Il lui offre un théâtre où l'individu peut se montrer en tant que tel, ou se cacher, ce qui revient au même. D'une part, il faut qu'on le voie, le dandy n'existant que par le regard d'autrui. D'autre part, il faut s'abriter loin d'un monde perçu comme exécration. Scène et cloître, le club offre un abri contre la ville à l'intérieur même de la ville. Les fenêtres du club servent de frontière, de séparation et d'ouverture, somme toute de cadre, voire d'encadrement esthétique.

Le club, lieu de rassemblement d'hommes leur permettant de se montrer et de se cacher simultanément, connaît des variations intéressantes au XIXe siècle. On pourrait appeler club le cénacle d'âmes pures de Daniel d'Arthez dans Les Illusions perdues de Balzac, ainsi que le rêve de Baudelaire d'une communauté d'artistes et, enfin, le monastère dans l'oeuvre tardive de Huysmans. Le curriculum de *Greats* à Oxford semble constituer un autre cas de rassemblement d'hommes où les traits du dandy pouvaient trouver expression.

²³Le club en tant qu'endroit de rassemblement n'était pourtant pas l'invention des dandys; en 1764, les Macaronis avaient le leur.

²⁴Sociétés de table. Elles suivent le modèle des *Deutschen Gesellschaften*, ou Sociétés Allemandes dont la première fut fondée à Leipzig par Gotsched en 1727 (Habermas 34).

c) Le café et le journaliste

Si le phénomène du club, si important en Angleterre (Boddle's, Brooke's, White's, Watier's), n'a jamais pu regrouper les Français, c'est qu'en France le mot *club* avait déjà un autre sens: c'était l'endroit de la réunion politique (Prevost 1957:45). Le club devait donc disparaître aux approches de la Révolution.²⁵ À Paris, ce fut le café qui en prit la relève. C'est un endroit semblable où Baudelaire situe son poème en prose «Portraits de maîtresses» (1867):

Dans un boudoir d'hommes, c'est-à-dire dans un fumoir attenant à un élégant tripot, quatre hommes fumaient et buvaient. Ils n'étaient précisément ni jeunes ni vieux, ni beaux ni laids; mais vieux ou jeunes, ils portaient cette distinction non méconnaissable des vêtements de la joie, cet indescriptible je ne sais quoi, cette tristesse froide et railleuse qui dit clairement: «Nous avons fortement vécu, et nous cherchons ce que nous pourrions aimer et estimer».

Dans cette camaraderie entre des messieurs anonymes qui se partagent le constat d'avoir fortement vécu, N. Wing (1986) croit voir une certaine bisexualité.²⁶ Il faudrait souligner le caractère féminin de ce lieu de regroupement de solidarité masculine, *boudoir* désignant un salon de dames où, à l'origine, l'on boude. L'homme des foules,

²⁵Seul le Cercle Français de la Restauration a survécu au XVIIIe siècle, devenant en 1828 le Club de l'Union. Entre temps, en 1824, fut fondé le Cercle Français. Ses fondateurs, le comte d'Orsay et le duc de Guiche, voulaient promouvoir la sociabilité masculine. Mais le phénomène du club convenait mal au journaliste et homme de lettres dandy français, dont l'individualisme constituait une des valeurs de base. Se voulant encore plus exclusifs, Alfred de Musset et Roger de Beauvoir ainsi que l'anglais Captain Gronow fonderont le Petit Cercle en 1842.

²⁶Nous suivons Freud en croyant que l'enjeu du choix des lieux du dandy est d'ordre psychologique, voire sexuel. Pour l'artiste Anatole dans Manette Salomon des Goncourt, la valeur érotique de ce lieu est claire et nette: «Ce qui l'attirait, ce qu'il aimait, c'était le Café, la Caserne, le Phalanstère» (356).

présente dans l'oeuvre de Baudelaire dès 1863, trouve ici une sorte de société secrète de ses semblables.

À Paris, le bistrot était un lieu plutôt littéraire. Situé directement sur les boulevards, il était à proximité des journaux -- trop près, à vrai dire, pour le dandy anglais, qui voulait préserver l'exclusivité de son «club». L'influence de la Presse contribue ainsi au processus d'agrandissement de la sphère publique. Autant en France qu'en Angleterre et en Italie, le journalisme s'affirme comme nouveau métier des gens littéraires.²⁷

Rappelons que le *fashionable novel* vise à susciter le scandale, à étonner. Cet aspect publicitaire fait de lui un avatar du feuilleton de la deuxième moitié du XIXe siècle. Le but du feuilleton est de rendre la ville étrangère à ses habitants. Benjamin rapproche ce genre de littérature de la réflexion esthétique de Baudelaire:

À propos du feuilleton. Il s'agissait d'injecter à l'expérience, pour ainsi dire par voie intraveineuse, le poison du sensationnel: c'est-à-dire de donner à l'expérience courante le caractère d'une expérience vécue... Il [le feuilletoniste] est donc un des premiers techniciens appelés par le besoin accru d'expériences vécues. (Ce même besoin se manifeste avec la théorie de la «beauté moderne» telle qu'elle fut défendue par Poe, Baudelaire et

²⁷ Ici comme ailleurs, le dandysme désigne un entre-deux. Roger de Beauvoir, qui appartient aussi au Jockey-Club, incarne le dandysme pragmatique tout en étant journaliste et homme de lettres. Mondain tout en étant exclusif, c'était peut-être inévitable qu'il compte parmi ses amis des écrivains comme Thackeray. Les nouveaux hommes de lettres, parmi lesquels les dandys écrivains comme Eugène Sue, doivent beaucoup aux journaux. Le nouveau phénomène des journaux démontre l'impact de la dimension collective sur le dandysme. Bien que le dandy exécute les journaux, il ne serait pas né sans eux.

En Angleterre, le cas du *fashionable novel* illustre également le chassé-croisé du journalisme et d'une littérature «noble». L'éditeur Henry Colburn, dont le premier succès était un livre de voyage, *France* (1817), de Lady Morgan, se montra particulièrement sensible aux goûts aristocratiques de ce qui semble avoir été un nouveau public. Colburn était l'éditeur de Lister, Disraeli, Bulwer, Theodore Hook, Lady Charlotte Bury et Lord Normanby. Le *fashionable novel* ne s'efforce de développer ni l'intrigue ni l'étude du personnage principal mais plutôt du souci de la vraisemblance. Calquée d'ailleurs sur une certaine pratique journalistique, le *fashionable novel* puise des éléments du roman sentimental, du roman didactique et domestique de 1800 et du *Bildungsroman* allemand (Moers 1960:53).

Berlioz. La «surprise» est chez elle un élément dominant.) (1993:801)

Pour Baudelaire, le fait divers revêt un caractère immémorial à cause justement de son caractère unique et imprévisible. Car le dandysme pratique une temporalité de l'instant, un culte du fragment de l'expérience qui correspond aux pratiques du feuilletoniste.

Le dandy français se mit tout de suite à la production journalistique. Les premières revues françaises s'appelaient Le Voleur (1828), La Silhouette (dédié à la caricature) et La Mode (1829). Cette dernière publia les premières oeuvres de Sue, Sand, Balzac, Gavarni. Elle eut comme sections «Modes», «Chroniques de la mode», «Bulletin de la mode». Dès les premiers numéros, la mode prime sur la politique, comme l'illustre Émile de Girardin, pour qui le journal faisait partie du monde des affaires sans forcément remplir le rôle de tremplin de ses idées politiques ou littéraires (Moers 1960:126). En France, l'image du dandy journaliste est aussi familière que celui du dandy canaille et du dandy sportsman du Jockey Club. Les journalistes de La Mode ont certes quelque chose du dandysme raffiné de la mondanité anglaise, quoique tempéré par leur caractère de bohème français ambitieux et toujours occupé. Il en est de même pour Eugène Sue, qui commence sa carrière littéraire en publiant son Fragment du journal d'un inconnu: Daja (1833). Sans doute le dandy s'accommode au métier du journalisme par désir d'attirer l'attention sur lui.

Malgré sa participation en tant que rédacteur ou journaliste, le dandy méprise la «grandiloquence» populaire du journalisme. Les Chateaubriand, Stendhal, Baudelaire, Barbey, Poe préfèrent au «trop» du journalisme le «peu» du livre (Kempf 1977:61-5). Cette harangue contre le règne de l'opinion publique rejoint

les hauts cris au nivellement par le bas du Journal d'un poète de Vigny. Les Goncourt dénoncent également «cette feuille de papier d'un jour, le journal: l'ennemi instinctif du livre, comme la putain de la femme honnête» (Juillet 1858). Nous verrons cependant à la fin de ce chapitre comment l'analogie de la putain rend ambigu ce jugement négatif.

Le créateur littéraire tient la classe bourgeoise pour responsable de la bêtise et de la bassesse contemporaines. La classe moyenne commerciale qui prit son essor dans les années 1830 rencontra aussitôt la résistance des artistes proposant l'idéal du beau. Le mouvement bohème des Jeunes-France, par exemple, proposait la voie esthétique comme moyen de s'opposer non seulement à la Monarchie de Juillet mais également à la moralité bourgeoise. Le ton froid de la préface de Mademoiselle de Maupin revêt le caractère d'un manifeste: «Tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature» (54). Le point de départ des Jeunes-France est la création d'autres mondes où les sensations sont inaccessibles à la multitude. Huysmans poursuivra cette voie de non-participation. Le dandysme partage avec les Jeunes-France la valeur de l'oisiveté.^{2a}

Mais il ne cherche pas la confrontation. L'artiste

^{2a}C'est la valeur de «l'élégant» que décrit Balzac dans «Traité de la vie élégante»:

Le but de la vie civilisée ou sauvage est le repos.
 Le repos absolu produit le *spleen*.
 La vie élégante est, dans une large acception du terme, l'art d'animer le repos.
 L'homme habitué au travail ne peut comprendre la vie élégante.
 Pour être fashionable, il faut jouir du repos sans avoir passé par le travail. (XII: 215)

qui refuse de participer à la société trouve un abri dans le dandysme. Son souci est dirigé vers lui-même. Le dandy fait de lui-même une espèce de texte. Après 1830, le dandy littéraire démontre de plus en plus d'intérêt au genre de l'autoportrait. Produit «inutile», l'écriture de l'autoportrait fait preuve néanmoins d'une grande discipline formelle, car elle n'a d'autre référent qu'elle-même:

L'écriture ponctue, structure, rachète une débauche solitaire, sans en sortir, sans jamais viser, ne fût-ce que par l'imagination, un ailleurs réel. C'est pourquoi l'autoportrait, né de l'oisiveté, mère de tous les vices et de toutes les divagations, manifeste un tel souci de l'ordre et de sa propre organisation: il doit se muer en une pratique, en un art, et en une éthique du langage. (Beaujour 1980:24)

d) La rue et l'homme des foules

Le dandy cherche à se protéger contre un public perçu comme hostile tout en s'immisçant dans le va-et-vient de la ville. La structure de son expérience de la ville demeure fidèle à celle de la Cour de la Régence. Au sein des deux lieux, le dandy habite un entre-deux, absent psychologiquement au moment même où il se montre soucieux de son apparence. Mais à l'encontre d'une cour où persiste l'ordre hiérarchique de l'aristocratie, l'expérience nivellante de la ville enlève au dandy la certitude de son abri. La ville s'avère le motif principal de l'épaississement de sa carapace.

On aurait tort de croire que la ville soit un intérêt spécifique au dandy. En fait, le romantique n'a pas tardé à se mettre au diapason de la ville, de sorte que Balzac n'a aucun scrupule à parler d'une «nature sociale, qui est une nature dans la nature» (Modeste

Mignon, I:369). Loin de s'opposer à une société usurpatrice de la nature, le romantique cherche la valeur du naturel au sein même de la société. Ses valeurs du changement et de la croissance s'accordent à celles de la révolution industrielle, de sorte que l'engrenage mécanique prendra appui sur le modèle romantique de la croissance organique. Ce n'est sans doute pas un hasard si le romantisme prend son essor dans les trois pays européens les plus développés, comme notent Löwy et Sayre (1992:73).²⁹ Par l'équivalence entre l'histoire de l'homme et la nature, Marx trahit son lien avec le romantisme: l'industrie donne une forme aliénée à une véritable nature humaine (voir Benjamin 1993:666).

Que le dandysme naisse de la vague de cosmopolitisme qui traverse l'Europe au début du XIXe siècle le situe donc dans la foulée d'un romantisme pour lequel la ville, et non pas la campagne, est propice à l'affirmation de l'individu. On rencontre déjà chez Balzac une certaine identification à l'homme solitaire au sein de la ville. Loin d'être démocrate et progressiste, Balzac doit la force de sa critique sociale à son retour vers un passé légitimiste (Löwy et Sayre 1992:30). Mais Balzac fait preuve d'un romantisme politique dont le dandy n'a que faire. Après 1850, les écrivains constatent une véritable opposition entre la ville et la nature. «La nature, pour moi, est ennemie; la campagne me semble mortuaire,» lit-on dans le Journal des Goncourt (8 juin 1862). À l'encontre des romantiques, l'écrivain n'éprouve plus le besoin de s'éloigner de la société pour rehausser la

²⁹À la limite, le romantisme démontre l'incompatibilité des valeurs de la nature et de l'héroïsme. Dans Der Untergang des Abendlandes (1918), Spengler cite Faust comme figure de l'homme occidental en tant que véritable rival de la nature.

valeur de la nature.³⁰ Pour lui, le primitif n'a d'aucune manière la valeur rousseauiste de contrepoids pour entrer en polémique contre une société qui exploite la nature. Pour lui, il n'existe aucune collectivité plus large que la ville.

La valeur de la ville est parfaitement compatible avec celle de l'individu, comme le dit Georg Simmel dans son essai «*Die Erweiterung der Gruppe und die Ausbildung der Individualität*» (1908): toute expansion de l'environnement donne plus d'espace à l'expression de l'individu (1971:252). La famille est flouée par le cosmopolitisme: entre l'État et l'individu, aucune institution sociale ne trouve de véritable foyer (272). La croissance urbaine encourage la spécialisation des rôles, rehaussant l'importance de l'échange, principe du transitoire. De par son salaire, l'individu jouit d'une mobilité accrue.

C'est de 1848 que semble dater l'émergence du dandy en tant qu'homme des foules. Jusqu'en 1848, il n'y a aucune contradiction entre l'individualisme et le désir d'une collectivité.³¹ Le poète-dandy de 1848, engagé dans la cause du peuple, n'adhérera plus à aucune des idéologies en place, ni républicaine ni socialiste, ni légitimiste ni orléaniste (Coblence 1988:259). Après 1848, sa position manque de cohérence: il prend souvent

³⁰La stratégie d'éloignement de la société se trouve chez le poète anglais Wordsworth qui reprend la notion d'opposition de la nature et de la modernisation de Novalis: «*Schade, daß die Natur so wunderbar und unbegreiflich, so poetisch und unendlich blieb, allen Bemühungen, sie zu modernisieren, zum Trotz*» (Werke:337).

³¹Par contre, dans des nations où l'individualisme signifie la perte d'identité, comme en Allemagne, le romantisme se montre incompatible avec tout courant dandy. Heine peut partager la position de Baudelaire d'avant 1848, où ce dernier est prêt à s'impliquer, à lutter contre les injustices sociales -- en février 1848, Baudelaire va jusqu'à se présenter comme révolutionnaire. Mais après 1848, Heine ne peut pas suivre un Baudelaire pour qui l'artiste n'est plus un sujet individuel en mesure d'exprimer l'universalité d'un peuple-sujet.

le parti du même peuple qu'à d'autres moments il exécère. S'il se définit par opposition à l'identité collective que prônent les différentes sociétés nationales du XIXe siècle, il sympathise néanmoins avec la multitude qu'il perçoit désormais comme étant en marge des institutions.

Si Baudelaire semble se faire à l'idée que le dandy est le fruit d'une démocratie naissante, le droit de vote y est peut-être pour quelque chose. Le suffrage universel, institué en 1848, accentue l'individualisme en éliminant les corps intermédiaires (Compagnon 1990:35). Après 1848, la société se désintègre. Le dandy n'aspirera pas à changer le monde; tout en acceptant son statut de fragment dans l'amas d'éléments sociaux, il se livre à une espèce de révolte personnelle, n'attendant plus rien de la politique.

On s'étonnera moins de l'incapacité de Baudelaire d'adhérer à une idéologie quelconque après 1848 lorsqu'on connaît l'impact des événements de 1848 sur Marx. Selon W. Pietz (Apter and Pietz: 1993), la manipulation de la démocratie durant les luttes de 1848 a forcé Marx à repenser l'idéologie à partir de sa représentation. C'est cette prise de conscience de l'illusion de la démocratie qui amènera Marx à élaborer, en 1857, un discours sur l'aliénation du prolétariat basé sur la logique du fétiche (Apter & Pietz:143,145). Nous verrons l'importance du fétiche marxiste au sein du dandysme lors du dernier chapitre de cette thèse.

Si avant 1848 Baudelaire ne partage pas l'exclusivité dandy qui résiste à l'ouverture à la foule, après 1848 il cherchera à s'appuyer sur les distinctions visibles qui le séparent de la foule. En effet, on pourrait dire que la notion de foule date de 1848. La déception de Baudelaire à l'égard de la foule, annoncée d'une façon on ne peut plus claire dans «Mon coeur mis à nu» (1860), est à relier à l'élection de Napoléon III,

preuve de la disposition du peuple à se courber l'échine devant un héros dominateur. Napoléon III, selon Serge Moscovici, serait le père qui réunirait les masses d'individus arrachés à leur famille (1981:56). Aux yeux de Baudelaire, la démocratie mène à un despotisme qui a pour effet la création d'une ville fausse, «*imitazione dello stile ampollosa della Roma imperiale*», comme le dit G.Macchia (1975:219). Cette perception d'un retour à la démagogie pousse Baudelaire à proposer le dandy comme contre-héros:

Au moment où Hugo célèbre la masse, qui est pour lui l'héroïne d'une épopée moderne, Baudelaire cherchait pour le héros un refuge dans la masse de la grande ville. Comme citoyen Hugo se mêle à la foule; Baudelaire, en héros, se détache. (Benjamin 1982:98)

Baudelaire appelle ce contre-héros l'homme des foules. Celui-ci, en prétendant «épouser la foule» (II:691), semble rejoindre le héros romantique. Mais l'homme des foules constitue une toute nouvelle façon de participer à un monde qui est tout autre. Si la masse devient anonyme, il le devient lui aussi. La ville démocratique encourage l'anonymat dans la mesure où le pouvoir public y est invisible. Dans la ville moderne, aucun individu en particulier, tel un monarque, n'incarne l'autorité. Au sein de ce nouvel espace public, les liens sociaux sont brouillés. Pour Baudelaire, la foule représente le désordre de la société, «un phénomène collectif plutôt que social» (Moscovici 1991:104).

La voie de l'anonymat est celle adoptée par Constantin Guys, le peintre de la vie moderne de Baudelaire. Chez Guys, l'artiste se rapproche du dandy sans le devenir. Benjamin, qui ne prend même pas la peine de distinguer l'artiste du dandy, appelle l'homme des

foules le flâneur.³² Ce personnage est en marge d'une société qui stimule sa curiosité sans l'engager dans un dialogue ou une relation quelconque. Car «à peine s'est-il fait son complice qu'il se sépare d'elle» (Benjamin 1982:174). En ne participant pas à la politique, en restant anonyme, détaché et désœuvré au sein de la ville où il se promène, l'artiste gagne en lucidité ce qu'il perd en contacts humains. Car son détachement lui octroie le droit d'exercer sa conscience morale. Il reste dans la foule à titre d'arbitre. «Car le mot *dandy* implique une quintessence de caractère et une intelligence subtile de tout le mécanisme moral de ce monde» (II:691). Sa perception du caractère inconscient de la foule anticipe le travail du sociologue Gustave Le Bon ainsi que les remarques sur la psychologie des foules de Freud et de W.Reich.

L'homme des foules ne vit pas hors de la cité mais seulement en retrait. On n'a pas fini de sonder toute l'ironie dans l'enthousiasme avec lequel Baudelaire «épouse» la foule. Pour l'homme des foules, la foule n'est pas qu'hostile, elle est femme. Au début du XXe siècle, le sociologue français André Tarde attire l'attention sur l'instabilité émotive de la foule, ses accès d'hystérie, de manie, de mélancolie. Moscovici croit qu'il s'agissait non pas d'une lutte entre les sexes, mais d'une menace de perte des attributs masculins:

Sans qu'il y paraisse, le lecteur est averti: «Si tu veux rester un homme, évite les foules. Si tu te mêles à la foule, tu deviendras une des femmes du

³²Simmel fait référence au même phénomène en parlant de l'aventurier (1910). Frisby résume celui-ci: «As a wanderer through the everyday world, Simmel is able to adopt a distinctly "objective" attitude to social reality since he possesses that lack of attachment and the necessary distance of the wanderer» (1986:65). Ses affinités avec le parieur renforcent les notions de singularité et de contingence transitoire que nous repérons chez le dandy.

chef... Le détour par la comparaison avec la femme n'a d'autre sens que de masquer cette évidence du renoncement à l'individualité, l'équivalent d'une perte des attributs masculins -- la castration, en somme. (1991:218)

L'attitude ambiguë de Baudelaire, dans sa volonté de connaître «des jouissances fiévreuses» au sein même de la multitude («Les Foules»), relève d'un souci de soi spécifique à la deuxième moitié du XIXe siècle. Baudelaire se laisse aller à un dandysme névrosé qui conviendrait, entre autres, à Huysmans. Sous l'égide d'une logique fétichiste, les héritiers de Baudelaire entretiennent l'hypothèse de la castration du masculin.

Ni les sociologues et ni les hommes de lettres ne voient de triomphe dans la figure de l'homme des foules. Les héros solitaires des derniers romans de Dickens, par exemple, dont les airs froids, languissants, insolents relèvent de l'homme des foules observateur du mal du siècle, souffrent d'un ennui qui menace de les pousser au suicide. La littérature abonde en exemples de ce que Simmel appelle la personnalité nerveuse des métropoles et dont le symptôme principal est l'éreintement des sens («*Die Grossstädte und das Geistesleben*» 1903). Entre temps, dans son essai «*Die "kulturelle" Sexualmoral und die moderne Nervosität*» (1908), Freud constate que la fin du siècle donne une tournure sexuelle à une névrose dont les principaux symptômes, chez l'homme, sont l'hystérie, la misogynie, l'impuissance.

L'homme des foules cherche à survivre à ses crises de nerfs par la voie de l'esthétique. L'espèce d'allergie que ce héros éprouve face à son époque trouve son expression dans une critique esthétique globale de la vulgarité du commerce. Celui-ci nivelle les distinctions et, avec elles, la qualité. Mais loin d'adopter une politique d'ascèse, l'esthète découvre une valeur

positive dans la ville. La beauté -- c'est-à-dire la vie qu'il voit pulluler dans la mode -- dépasse sa fonction industrielle de travail et de profit commercial. Car si le commerce est l'objet de sa résistance, la beauté qui en découle est l'objet de sa jouissance. Homme de goût, il cherche ce qui est beau et singulier, quitte à s'embourber dans le système commercial. L'ironie du dandy, nous dit Rosalind Williams, c'est que sa supériorité spirituelle dépend d'une transaction commerciale, «the vulgar act of shopping» (1982:120). Dans sa recherche du détail de distinction, le dandy s'avère consommateur. Il veut être distingué, oui, mais sans se distinguer. Malgré sa révolte individuelle, il finit par se fondre en groupe. La mode lui offre cette situation ambiguë: uniforme de l'élégance, elle satisfait au double désir d'être un individu et d'être fondu en groupe.

Le paradoxe du dandysme, c'est que le dandy semble adhérer à la société démocratique à laquelle en principe il s'oppose. Cela pose de sérieux doutes quant au statut du dandy héroïque, ennemi de la vulgarité. E. Carassus note que c'est le propre du dandy de défier les mœurs sans menacer le système politique, car le système en place lui convient (1971:116). L'étrange tolérance dont la société fait preuve à son égard ne s'explique que par la complicité entretenue par le dandy.

Le dandy-esthète ne s'oppose aux lois d'échange que dans la mesure où elles prétendent gouverner la valeur d'usage des objets. En revanche, la loi d'échange qui triomphe en Europe au milieu du XIXe siècle comporte un aspect esthétique qui convient au dandysme. Le règne de la valeur-marchandise inaugure l'ère du simulacre. Le dandy y fait figure d'anti-héros, comme l'illustre le cas de des Esseintes. En fait, il s'agit de l'homme des foules qui en a marre, pour ainsi dire: la réaction

extrême qui le fait se cloîtrer est l'obvers de la volonté du dandy de s'exhiber. Chez Baudelaire, l'homme des foules réussit à se cloîtrer au sein de la foule même. Car l'homme des foules est un esthète dont l'originalité relève de l'autre postulation du dandy, celle de la scène. Sa singularité est une pose politique lui permettant de se représenter par rapport aux autres, non pas d'égal en égal, mais par le spectacle de sa différence. Des Esseintes, par contre, confirme l'opinion de Balzac, qui juge le dandy original uniquement dans la mesure où il sait se distinguer dans un monde où les différences disparaissent.

Les cousins germains du dandy

a) Le Médecin

Les jouissances fiévreuses de Baudelaire font appel à une figure qui assure le lien entre le naturaliste et l'esthète: c'est le médecin. Foucault remarque que le positivisme médical de Bichat trouve son origine dans un regard de surface (1963:130) et qu'à partir de l'ère de la clinique, la découverte de la vérité sensible devient le privilège d'une belle sensibilité:

Toute la dimension de l'analyse se déploie au seul niveau d'une esthétique. Mais cette esthétique ne définit pas seulement la forme originaire de toute vérité; elle prescrit en même temps des règles d'exercice; et elle devient, à un second niveau, esthétique en ce sens qu'elle prescrit les normes d'un art.
(122)

Le regard médical exige «une "grande sagacité", une "grande attention", une "grande exactitude", une "grande adresse", une "grande patience",» dit Foucault, citant

Roucher Deratte, Leçons sur l'art d'observer, texte qui date déjà de 1807 (122). L'intelligence subtile du praticien généraliste jette la base d'une parenté avec le dandy. Car le médecin s'y connaît généralement non seulement en anatomie mais également en psychologie et en sociologie, dressant les liens entre la maladie et la psyché, la maladie et le milieu social.

Le médecin de la fin du siècle incarne souvent la figure de l'homme des foules. Celui-ci ressemble plus au simple officier de la santé qu'au médecin de la clinique. C'est, par exemple, le médecin Dorn dans «La Mouette» (1896) de Tchekhov, qui s'enthousiasme pour Gênes parce que: «Le soir, avec la fraîcheur, les rues sont pleines de monde. On marche avec les gens, on flâne, on est bien, on partage leur vie, on se confond avec eux» (IV). Esthétisé, le naturalisme affirme un héroïsme du regard. La description naturaliste met en évidence l'oeil encadrant de l'artiste. L'impression, affirme Huysmans en tant que critique d'art, devrait rester dans la rétine du peintre (AM 260). Cette notion, qui favorisera l'éclosion de la peinture impressionniste, amène Huysmans à dénoncer le dilettantisme, à éprouver de l'ennui aux expositions où tout est encensé, à exiger que l'artiste soit une espèce de savant (voir C 7-13).

L'ironie du dandysme, et ce qui explique sa négativité en fin de siècle, c'est que la société exerce un contrôle de l'individu par les petites marques qui le distinguent de la foule. Le dandy constitue une appropriation de ce pouvoir qui met l'accent sur le rôle de la conscience esthétique du regard. Ces marques s'alourdissent de sens dans la mesure où elles permettent d'identifier l'individu à travers des brèches qui rompent la surface lisse et uniforme. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le XIXe siècle développe toute une panoplie de sciences des signes parallèles à la mode, comme la

physiognomonie, la classification des types criminels de Cesare Lombroso, le bertillonage (système d'identification des criminels fondé sur le signalement anthropométrique, créé par Alphonse Bertillon en 1882), l'empreinte digitale, la photographie d'identité. Certaines pratiques artistiques en démontrent l'influence, comme la caricature de Daumier et la minutieuse description romanesque de Balzac et de Maupassant. Brooks cite l'historien Alain Corbin sur le déploiement de ces techniques; pour Brooks, il s'agit d'indices culturels d'une nouvelle esthétique de «*narrative embodiment*» qui cherche à retrouver le corps en en reconstituant les signes (1993:25).

La médecine anatomique participe au climat de surveillance et d'autosurveillance en s'intéressant aux symptômes irréguliers qui permettent d'identifier le malade. Héros d'une époque où s'affirment des technologies naissantes, le médecin-littérateur ne saurait se défaire d'un certain positivisme. Tchekhov fut lui-même médecin, tout comme Arthur Schnitzler et Conan Doyle. Le débat autour de Freud ne consiste-t-il pas dans le chevauchement de la science et de la littérature qu'on trouve dans une bonne partie de son oeuvre? On ne s'étonnera pas de retrouver dans cette autre incarnation du héros l'homme des foules qui flâne au milieu de la foule tout en gardant ses distances. À force de toujours voir souffrir et mourir, le médecin est détaché tout autant que le dandy qui «aspire à l'insensibilité» afin de devenir «l'intelligence subtile de tout le mécanisme moral de ce monde». Le détachement de l'homme des foules dépend de cette «insensibilité». C'est ce détachement qui permet aux frères Goncourt de faire une tournée d'hôpitaux afin d'écrire leur roman Soeur Philomène (1861). Pour eux, le malade est moins un sujet autonome qu'un spécimen.

Mais si le malade constitue un «cas», cela le singularise plus que s'il n'était qu'un simple exemple de la maladie.³³ Peut-être le nouveau médecin rehausse-t-il la valeur du singulier chez l'autre puisqu'il s'identifie au malade. Foucault nous rappelle qu'au début du XI^e siècle le rapprochement du sujet connaissant et de l'objet de connaissance fourmille de conséquences: «le changement dans le savoir médical à la fin du XVIII^e siècle ne tient-il pas essentiellement à ceci que le médecin s'est rapproché du malade[?]» (1963:138). À la fin du siècle, le médecin mue en patient. Si l'homme des foules arrive à se penser en tant que «spécimen», le dandy de la fin du siècle est prêt à avouer qu'il est malade.

C'est par sa maladie que l'homme des foules se distingue des autres. Par lui, le discours naturaliste s'empare de l'ennui pour le transformer en névrose, objet d'étude clinique. Le poète Boisroger dans Charles Demailly des frères Goncourt (1859), personnage calqué sur Théodore de Banville, démontre jusqu'où peut aller cette identification à la maladie: «Nous allons pas mal, ma maladie et moi... elle surtout» (161). La maladie de l'artiste finit par ressembler drôlement au texte qu'il fait. Espèce de Pierrot, Boisroger prend la vie «pour une mauvaise plaisanterie, une farce du vieux théâtre italien»; il brûle son peu d'énergie en faisant ménage avec sa poésie, «la langue maternelle du rêve» qui affiche les signes de sa maladie.

L'artiste assume le regard du médecin en entretenant une esthétique de la tranche de vie, privilégiant la description autonome. S'il s'identifie au patient, c'est qu'il est disposé à se prendre pour son propre fétiche.

³³Le cas est sujet de sa maladie; l'exemple n'est que l'objet transitoire dont la maladie s'empare, souligne Foucault (1963:59).

b) Le collectionneur

Tout dire sur la figure du collectionneur ferait déborder notre propos. En donnant un aperçu de son envergure au XIXe siècle, nous voulons montrer que son caractère fétichiste relève du dandysme. La collection est une passion de l'homme des foules. Benjamin note l'analogie entre la démarche de celui-ci et celle du collectionneur: «Les jeux de hasard, la flânerie, la collection -- ce sont des activités qui sont engagées contre le spleen» (1982:224). Ces jeux combattent l'ennui mais l'accommodent aussi, de sorte que le sujet demeure détaché. Dans «*Soziologie der Geselligkeit*» (1911), Simmel désigne ce même détachement de la part du collectionneur, le comparant à l'avare. Les deux refusent la jouissance de l'immédiat; tout en étant disposés à dépenser des sommes folles, ils demeurent avares de leur personne.

Comme cela est si souvent le cas, Balzac est parmi les premiers à donner un visage à la manie de la collection, dans son roman Le Cousin Pons (1847). La manie de Pons est fondée sur le double échec du sujet à se réaliser comme artiste et comme amant. L'aspect libidinal de la manie de Pons, qui «possédait son musée pour en jouir à toute heure», se renforce par l'absence de femmes dans sa vie. «La bonne chère et le Bric-à-Brac furent pour lui la monnaie d'une femme» (VI:536).³⁴ Selon

³⁴La sublimation de la sexualité par la collection est également le propos de La Maison d'un artiste d'Edmond Goncourt: «c'est que l'intérêt de l'homme, s'en allant de l'être charmant, se reportait en grande partie sur les jolis objets inanimés dont la passion revêt un peu de la nature et du caractère de l'amour... Pour notre génération, la bricobracomanie n'est qu'un bouche-trou de la femme qui ne possède plus l'imagination de l'homme» (t.1:8).

de Biasi, l'analyse de Balzac montre comment la collection «compense l'échec de la satisfaction sexuelle par la division fétichiste du plaisir» (R XXVII:82). Des Esseintes, célébrant le deuil de sa virilité, constituera le prolongement parodique de la manie de Pons. Le narcissisme de Pons se révèle au tout début du roman de Balzac, qui s'ouvre sur une espèce d'inventaire de son habillement, le situant par définition dans la lignée du dandysme: ses vestiges des modes du passé, comme «l'immense cravate où plongeait le menton», s'apparentent à «la «coquetterie» des Incroyables» (VI:528).

Le Cousin Pons précède de quatre ans *The Great Exhibition* dans le palais de cristal à Hyde Park, Londres, où pour la première fois une collection de *gadgets* les plus inutiles, des carrosses inaptes à rouler, des couteaux gravés et enchassés à quatre-vingt lames, de faux-nez, etc., fut exposée de façon systématique. La valeur d'exhibition des nouveaux produits y dépassait non seulement leur valeur d'usage mais aussi leur valeur de vente. Ces objets montraient bien que le produit de consommation était dorénavant au-delà du statut d'un simple objet d'échange:

At one and the same time the Exhibition conjured up a vision of commodities and banished from sight the reality of their exchange. It is certainly ironic that the event most responsible for changing the overall orientation of consumer to commodity should repudiate any connection with the actual exchange of commodities. (Richards 1990:38)

L'importance de l'Exposition Universelle de Hyde Park dépasse le simple étalage des produits. Le produit le plus important de l'exposition fut l'exposition elle-même. Elle montrait que les moyens de produire le monde

étaient les mêmes moyens déployés pour le représenter. Richards parle d'une «technology of representation»:

Designed explicitly to aggrandize the commodity, the Exhibition contributed to the formation of a commodity culture in which the highly artificial literary structures and extravagant modes of expression served to publicize and stylize manufactured articles.
(55)

Le visiteur de l'exposition ne fut pas un client proprement dit. La disposition du Crystal Palace fait de lui un dilettante qui flânait, à moitié saoul, dans la fantasmagorie des produits. «Le grand magasin est le dernier refuge du flâneur... il errait dans le labyrinthe de la marchandise comme il errait auparavant dans le labyrinthe de la ville» (Benjamin 1982:82).³⁵

Le labyrinthe de la marchandise produit la subjectivité même du flâneur, qui s'identifie à sa nature artificielle. Selon la formule de R.Bowlby, la vitre du magasin agit comme miroir narcissique (1985:32). Mais le flâneur ne devient jamais pur consommateur, réduit au statut passif de celui qui regarde, comme le suggère Bowlby. Il ne fait pas qu'accepter le système de consommation, il l'annonce. Il s'affiche, tel un Pierrot mannequin. Véritable tour de style animé, le flâneur se range au sein de sa propre collection.

Au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle, les expositions universelles contribuèrent aux valeurs du dandysme littéraire. Dottin-Orsini considère que celle de 1878, avec ses automates, ses oiseaux mécaniques, ses phonographes, ses téléphones et ses fleurs factices, eut

³⁵La ville prend désormais l'aspect d'un vaste musée. L'art comme tel, en revanche, montrera une tendance à s'éclipser économiquement. C'est l'attitude d'Edgar Degas, celui qui incarne, pour Huysmans, le peintre de la vie moderne: «Est-ce que c'est fait pour être vu, la peinture? dites!» (dans Gaunt 1967:72).

comme retombée justement À rebours, ainsi que L'Ève future de Villiers (1993:95). Le peintre Ethal dans Monsieur de Phocas de Jean Lorrain (1901) se spécialise dans la collection de poupées et de masques, ces derniers étant des substituts aux têtes coupées, figures de l'impuissance (voir de Palacio 1990:117). L'impact des expositions nous semble particulièrement important dans la mesure où il agit sur l'identité sexuelle, remettant en question d'abord celle de la femme, qu'il fait paraître comme une chose artificielle, mais aussi celle de l'homme, qu'il fait paraître comme castré.

Le domaine des lettres participe au goût de la fin du siècle de collectionner et d'étaler l'être. La fin du siècle est l'époque de la bibliomanie, ou la collection des éditions rares, une forme de collection bien précise dont l'appartenance à la tradition romantique est bien connue. À rebours n'est pas le seul texte littéraire où cette forme de collection se retrouve.³⁶ Au cours des années 1870, la bibliomanie deviendra le sujet d'études psychiatriques portant sur l'érotisme. Octave Uzanne (Caprices d'un bibliophile 1878), réunit les codes médicaux de l'érotomanie et la collection pornographique, créant ainsi ce qu'Apter appelle un «*bordello of the book*» (1991:59). Féminies du même Uzanne (1896), ainsi que Une femme par jour de Jean Lorrain (1896), Monstres parisiens de Catulle Mendès (1902) et Poupées d'amour de Camille Lemonnier (1903) ne sont que quelques-uns des titres de la fin du siècle qui indiquent l'intérêt du

³⁶Charles Nodier l'appelle la «monomanie du maroquin» dans son conte «Le Bibliomane» (1831). Il fonda le Bulletin du bibliophile en 1834. Cette forme de collection se retrouve dans Charles Asselineau (L'Enfer du bibliophile, 1860), Anatole France (Le Crime de Sylvestre Bonnard, 1881), Mallarmé («Quant au livre»), Flaubert («Bibliomanie», Bouvard et Pécuchet). En Italie, on le retrouve chez le scapigliato Ambrogio Bazzero (1851-1882) qui ressemble à certains égards à Carlo Dossi. Ses Malinconie di un antiquario, écrits à la première personne, décrivent une des métamorphoses du flâneur: «*Sono chi sono: un poveraccio faticato dagli studi sui codici, un esule volontario dalle dotte e morte biblioteche, un antiquario*» (RSM:178).

collectionneur pour la prostituée. L'homme de lettres trahit ainsi la pensée typologique du dandysme.

c) La prostituée

Simmel compare le collectionneur à la coquette, tous deux des êtres spécifiquement modernes de par leur nervosité, leur détachement, leur rapport à l'économie. La coquette, dit Simmel, joue le consentement et le refus du rapport érotique sans en éprouver du désir. Chez elle, la conversation est une fin en soi, une sorte d'échange pur (1971:135-7). Tout comme le collectionneur, la prostituée est esthète, improductive, marginale. Tout comme lui, elle est non seulement impliquée dans la loi d'échange, mais vit par cette loi. Le dandy y verra le modèle de l'être-simulacre qui s'empare des lois que le capitalisme veut séquestrer au seul profit de l'économie. La prostituée semble assurer le passage à l'être post-romantique dont parle Agamben:

La mercificazione del corpo umano, mentre lo piegava alle ferree leggi della massificazione e del valore di scambio, sembrava insieme riscattarlo dallo stigma di ineffabilità che lo aveva segnato per millenni. (1990:33)

Elle pave la voie à une libération de l'individu à l'intérieur du système économique, libération qui s'exprime par la sexualité.

Pour l'esthète européen, la prostituée est d'une tout autre trempe que la femme. Le club, le café, la rue constituent autant d'endroits qui favorisent la prostitution à la fin du siècle, «alors que le cercle ou le fumoir, espace d'évasion exclusivement virils, [qui] constituaient autant de places fortes contre la famille ou le salon,» nous dit Perrot (1984:197). Nous verrons

l'Église détenir cette même fonction dans l'oeuvre catholique de Huysmans où la prostitution, désignant la luxure, constitue un des pôles du tiraillement du héros. Tous ces endroits ne laissent aucune place à l'expression de l'amour. En effet, Benjamin attribue à la prostitution une véritable révolte sexuelle contre l'amour, une tentative de soumettre la nature à une volonté de plaisir (1993:512). Le rôle de la prostituée au sein du dandysme est de souligner la valeur de la rue. Elle nous rappelle le rôle du feuilleton dans la modernité baudelairienne. Ce n'est pas par hasard que Fleur-de-Marie, la prostituée qui est au premier plan dans Les Mystères de Paris d'Eugène Sue, renonce à l'espoir d'effacer de son corps la marque de la ville.

Pour le dandy, la prostituée devient une espèce de synecdoque de la femme transformée en produit esthétique. Chez Baudelaire, la femme se distingue de «la femelle de l'homme»:

C'est plutôt une divinité, un astre, qui préside à toutes les conceptions du cerveau mâle; c'est un miroitement de toutes les grâces de la nature condensées dans un seul être, c'est l'objet de l'admiration et de la curiosité la plus vive que le tableau de la vie puisse offrir au contemplateur. (II:713)

Loin de faire l'éloge de la femme idéale dotée d'une beauté éternelle, Baudelaire y parle plutôt «d'une toilette savamment composée». «Les Femmes et les filles» du «Peintre de la vie moderne» (II:718-22) comporte, entre autres, «des filles de petits théâtres» qui «secouent sur leurs formes virginales et malades des travestissements absurdes», la «grande drôlesse» qui mime «la grande dame», la comédienne qui est «une créature d'apparat, un objet de plaisir public», «la femme galante visant aux airs patriciens», les «esclaves qui sont

confinées dans ces bouges, souvent décorés comme des cafés», bref toutes sortes de figures qui «ont exagéré la mode jusqu'à en altérer la grâce et en détruire l'intention».

Dernière de la série, la prostituée rejoint les rangs des femmes que la mode transforme en divinités. Elle affirme une espèce d'individualité impersonnelle. Les artistes de la fin du siècle démontrent une tendance à formuler un archétype de la prostituée, comme dans ce passage du Calvaire de Mirbeau: «Juliette s'impersonnalisait; ce n'était plus une femme, ayant son existence particulière, c'était la Prostitution elle-même» (dans Dottin-Orsini 1993:37). La figure de Salomé, que nous rencontrerons dans l'oeuvre de Huysmans, devient le modèle implicite de la force du mal de la prostituée qui danse dans le sang de ses «martyres». De Palacio souligne le glissement du personnage de la commedia dell'arte Colombine à Salomé dans de nombreuses pantomimes impliquant la figure d'un Pierrot décapité. Il la ramène à Manette Salomon des frères Goncourt en en remarquant le rapprochement des noms (1990:124-8,194).³⁷ Ce rapprochement de la baladine à la marionnette ne fait que souligner la notion d'immémorial, de force impersonnelle et castratrice.

Pour les médecins de l'époque, de Cesare Lombroso à Max Nordau, «[toute] femme est typique, l'homme est original» (cité dans Dottin Orsini 29). La femme constitue la pierre d'achoppement du dandy.³⁸ Barbey, qui traite les femmes de «dramatiques machines à larmes» (II:710), est loin d'être le seul à accuser le romantisme

³⁷Ne citons que «Salomé» de Jean Lorrain dans Modernités (1885) et «Au cou du chat» de Paul Margueritte (1910).

³⁸Voir, entre autres, Lemaire (1978:58-64), Carassus (1971: 148-56), Natta (1988:139-64).

de réaction vertueuse, de flot sentimental. Les frères Goncourt déplorent «l'usage» des larmes (Perrot 1984:60). Dans leur roman Charles Demailly, la femme aimée ruine l'écrivain Demailly moralement, par haine instinctive de son talent; dans Manette Salomon, elle avachit le peintre Coriolis. L'oeuvre naturaliste de Huysmans nous offre plusieurs exemples de «femmes naturelles» dont l'influence sur leurs hommes, toujours néfaste, semble se résumer au bon mot d'Edgar Degas: «La femme a été créée pour empêcher l'homme de faire de trop bonnes choses.»¹³

Un tel jugement n'amène rien de neuf. Déjà en 1837, Les Mémoires du diable de Frédéric Soulié exprime le refus d'une vie basée sur les valeurs familiales:

Vivre, pour beaucoup de gens, c'est donner sa vie à toutes les exigences qui les entourent. Celui qui vit ainsi se nomme, tant qu'il est jeune, un bon enfant; quand il devient mûr, on l'appelle un brave homme, et on le qualifie de bonhomme quand il est vieux. Ces trois noms ont un synonyme commun: c'est le mot dupe. (11)

Mais le jugement de Baudelaire est particulièrement sévère:

La femme est le contraire du dandy.
Donc elle doit faire horreur.
La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire.
Elle est en rut et elle veut être foutue.
Le beau mérite!
La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable.
(«Mon coeur mis à nu»)

¹³ Dans Lebensanschauung: Vier Metaphysische Kapitel (1918), Georg Simmel nous aide à mettre en perspective l'enjeu de la misogynie du dandy. Simmel définit l'individualisme comme forme renfermée contre la tendance floue et discontinue de la vie. Il note deux catégories de personnes qui font peu d'enfants: les génies, et les femmes en voie d'émancipation (1971:366).

Kempf affirme que le rejet des femmes de la part de Baudelaire concerne l'idéologie bourgeoise qui enrôle les sexes afin d'accomplir ses fins génératrices: le dandy ne peut que mépriser les femmes qui signifient la reproduction et non pas le renouvellement (1977:163). La prostituée n'est pas la bonne mère remplissant sa case sociale et tenant son homme en esclavage aux valeurs sociales. Elle incarne la valeur de renouvellement dans la mesure où son corps est dévié du but de la reproduction.

Le dandy découvre chez la prostituée une critique socio-économique de la reproduction. En fait, l'homme des foules trouve une espèce de sosie dans la prostituée.⁴⁰ Compte tenu de son caractère de courtisan, il va de soi que le dandy s'intéresse à la courtisane du XIXe siècle dont l'espace public est devenu la rue. Sa capacité de changer de milieu social, qu'on remarque dans l'oeuvre de Balzac, est celle du courtisan qui, sans référence à ses liens familiaux de classe, parvient à faire l'aristocrate. Dans Illusions perdues, l'intelligence même se vend. Tout acquiert le statut d'un objet à vendre. Le dandy est loin d'être le seul sujet sur lequel la prostituée exerce son pouvoir de fascination. La classe moyenne, vivant dans un milieu mobile, avait une nostalgie des bas-fonds où semblaient se trahir les limites incertaines du théâtre et de la prostitution. La prostituée était, comme l'héroïne de La Faustin, «duchesse et grisette» (196). Jouant un rôle, elle pouvait aussi décider de ne pas le jouer. Elle jouait sur l'espoir bourgeois de s'améliorer socialement et donc

⁴⁰Arnold Hauser s'arrête sur la fascination pour la prostituée que partage le romantisme et la décadence: «*She is cold in the midst of the storms of passion, she is and remains the superior spectator of the lust that she awakens, she feels lonely and apathetic when others are enraptured and intoxicated -- she is, in brief, the artist's female double*» (1962:177).

économiquement. Voilà pourquoi le dandy ne saurait jeter la pierre à la prostituée, pourquoi son jugement moral ne comporte aucune condamnation. Elle incarne ses aspirations de détachement social et de délinquance en rendant manifeste le caractère déviant de la mobilité de l'argent, sa valeur d'échange. Fêré de son besoin de «faire du spectacle», le dandy féminise le masculin en réclamant les moyens de représentation du courtisan, en se transformant en mannequin.

La figure de la prostituée illustre la base sexuelle de l'économie. Depuis Aristote, le lien de la prostituée à l'échange est fréquent dans la mentalité occidentale. Dans la Politique (livre I, ch. 9), Aristote condamne la pratique de l'usure de vouloir singer le modèle de la régénération de la sexualité: celui qui vit de l'usure prétend que l'argent peut générer l'argent. La prostituée transgresse elle aussi le modèle de la régénération, puisqu'elle se sert du sexe non pas pour féconder la vie mais pour en profiter financièrement. Pour le dandy, la prostituée revêt une fonction héroïque en ce qu'elle démystifie la transaction sociale en illustrant l'impossibilité d'un vrai échange. Trafiquant justement ce qui ne devrait pas pouvoir s'échanger, c'est-à-dire sa personne même, la prostituée livre une parodie du songe romantique d'une naturalité. Elle met en relief un mode d'échange désormais généralisé, un mode d'échange qui met en relief le produit de consommation dépourvu de valeur productive. T. Laqueur attire l'attention sur la stérilité de la prostituée:

Prostitution is sterile because the mode of exchange it represents is sterile. Nothing is produced because, like usury, it is pure exchange... Prostitution becomes, like usury, a metaphor for the unnatural multiplication not of things but of signs without referents. (1990:231-2)

La foule au XIXe siècle semble tout autre que stérile précisément par sa capacité à se multiplier. En effet, comme le démontre L. Dowling, la prostituée devient, dans des revues comme Blackwood's en Angleterre, le symbole de la cohue révolutionnaire et des forces irrationnelles du commerce (1994:19-21).

C'est à ce chapitre que la réflexion de Baudelaire sur l'emprise de la marchandise devient cruciale. La tournure sexuelle qu'il donne à la foule constitue une tentative poétique d'échapper à la domination du commerce, comme le remarque Benjamin: «Mais il était important pour lui de le détacher de la dépendance économique. Il parvient donc à donner à cette orientation de l'évolution un accent strictement sexuel» (1982:135). Sans l'accent sexuel qu'il donne aux choses, il risque de se noyer dans un système purement économique. Par l'accent sexuel, il peut s'approprier la déviation sociale qu'il voit en elle. Elle est en cela, bien sûr, une figure du dandy. Benjamin ramène cette notion à Baudelaire: «Chez Baudelaire, le poète déclare pour la première fois sa prétention à une valeur d'exposition. Baudelaire a été son propre imprésario» (221-2). C'est l'être qui affirme une identité de comédien.

La prostituée sait jouer la comédie de l'amour. Selon Baudelaire, l'amour n'est pas l'affirmation de la complémentarité du soi et l'autre mais la perte de l'identité individuelle. L'amour est donc une forme de prostitution:

Qu'est-ce que l'amour?
 Le besoin de sortir de soi.
 L'homme est un animal adorateur.
 Adorer, c'est se sacrifier et se prostituer.
 Aussi tout amour est-il prostitution. («Mon coeur
 mis à nu» 40)

Le danger de toute personne qui n'est pas «fermée comme un coffre», qui est entièrement disponible, est d'être avalée par l'autre.

Selon Leo Bersani, le dandy n'est pas à confondre avec le poète qui, lui, ne saurait se fermer comme un coffre. Bersani cite le passage des «Foules» de Baudelaire sur la mobilité du poète baudelairien, capable d'«être lui-même et autrui», d'entrer «quand il veut, dans le personnage de chacun» (1990:69). Loin de s'abîmer dans son moi, la conscience subjective baudelairienne tend vers l'infini. Il lui manque un moi. Le dandy, par contre, s'assure de son identité en renonçant à son for intérieur. Devant la crise de nostalgie d'un moi véritable que ressent le poète romantique, le dandy baudelairien se livre à la composition de son moi. Voilà ce qui explique que le dandy, «*his most sophisticated fantasy of inviolable selfhood*» (1990:85), est le seul individu capable de représenter le moi dans toute l'écriture de Baudelaire. Bersani tient le dandysme de Baudelaire pour une stratégie d'auto-régulation. Même en jouissant, le dandy demeure avare de sa personne. Grâce à son côté économe, il résiste à la mobilité de la conscience subjective.

La figure du dandy est une espèce de garde-fou pour le poète. Celui-ci sacrifie la stabilité du moi au profit d'une espèce d'orgasme sexuel, de sorte que son moi s'éparpille dans un ailleurs. Baudelaire recourt au dandy pour arrêter le processus d'éparpillement. Il refuse de perdre son identité dans ce que Baudelaire appelle la prostitution de l'amour. Il refuse toute complémentarité, même celle provoquée par le choc des contacts. Ce dernier explique le caractère androgyne de l'expérience poétique:

Ce que les hommes nomment amour est bien petit,

bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe.
(«Les Foules»)

Heurté, l'homme des foules, espèce de poète qui voit tout, est immobilisé: il devient ainsi l'objet vu. C'est par son identification à l'autre qu'une identité se forme. Le dandysme est le résultat de cette immobilisation ponctuelle.⁴¹

La poésie de Baudelaire offre quelques exemples de la formation de l'identité dandy. Dans «À une passante»,⁴² le poète perd son identité pour acquérir celle de l'objet esthétique qu'il voit passer dans la rue. Baudelaire prépare cette transformation en évacuant la biographie au profit de l'anonymat de la foule. Les changements de perspective, de la première à la troisième personne, puis de la première à la deuxième, soulignent l'éparpillement de l'identité du poète. La syntaxe entrecoupée ainsi que les changements de temps de verbe ne font que rajouter à l'impression d'une expérience

⁴¹Dans son essai «*Die Grossstadt und das Geistesleben*» (1903), Simmel remarque que le caractère bref, rare et divisé des contacts de la ville privilégie une pensée objective (1971:337).

⁴²La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue,
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit!-- Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

fragmentaire. D. Aynesworth pense que le poète se trouve possédé par la passante à un tel point qu'il devient elle. Il se voit à distance, du point de vue de l'autre. La passante, selon Aynesworth, est une manifestation du dandy en deuil:

As an aspect of the narrator's self-discipline, the passante may be seen as an avatar of the dandy. Her funeral elegance, her power to astonish, and her refusal to be moved are signs of sublimation... characteristic, in Baudelaire's eyes, of the reticence of dandyism. (1981:333-4)

Le dandy est ici le *Doppelgänger* du poète. Le dédoublement de soi repose sur l'usage du vêtement, une économie psychologique géniale à laquelle l'artiste viril n'a pas accès. Dans son journal, Baudelaire avoue le caractère fétichiste de son propre dandysme:

Le goût précoce des femmes. Je confondais l'odeur de la fourrure avec l'odeur de la femme... Enfin, j'aimais ma mère pour son élégance. J'étais donc un dandy précoce. (I:1259)

J. Feldman croit que chez la passante -- «longue... mince... en grand deuil... agile et noble» -- les catégories sexuelles font faillite. La seule preuve qu'elle soit réellement une femme, c'est la parole du poète. D'autre part, le désir du poète flâneur pour la passante est tributaire de son identification à sa féminité:

The woman is "the dandy" of the poem's scene; the speaker is a disorganized member of the crowd who impinges on her not at all... Baudelaire attributes to the type of the dandy a female gender... He asks us to consider the dandy ("common sense" tells us he is male) in juxtaposition to the woman... passante, but not female, because "dandy"; dandy, but not male, because femme. (1993:119-120)

La passante de Baudelaire est la partie absente du narrateur, la femme en lui.

Si l'artiste et le dandy sont deux figures différentes, ils sont si étroitement juxtaposés qu'il faut atténuer la distinction tranchante qu'en fait Bersani. L'artiste et le dandy se chevauchent chez Baudelaire à un point tel que Benjamin ne se soucie pas de les distinguer. Benjamin recourt au passage des «Foules» cité par Bersani sans mentionner la mobilité du poète. Celui-ci pénètre dans le «personnage de chacun» grâce au grand vide qu'il y rencontre. La notion de Benjamin de désagrégation de l'âme est le corollaire du triomphe de l'objet d'échange sur le sujet. Pour le romantique, ce rapprochement de la notion de l'âme avec le domaine du commerce susciterait de vives protestations. La marchandise pourrait-elle avoir une âme? Benjamin croit que Marx plaisante en suggérant que si. Mais la marchandise revêt un caractère psychologique dans la mesure où elle produit l'angoisse du cycle de la vente et de l'acquisition.

Selon Benjamin, Baudelaire flirte avec l'idée que la marchandise a une âme: «Cette "intropathie" est l'essence même de l'ivresse à laquelle s'abandonne le flâneur dans la foule,» dit-il (83). L'intropathie a un schéma double:

Il comprend l'expérience vécue (*Erlebnis*) de la marchandise et l'expérience vécue du client. L'expérience vécue de la marchandise est l'intropathie avec le client. L'expérience vécue du client est l'intropathie avec l'argent. La virtuose de cette intropathie est la prostituée. L'expérience vécue du client est l'intropathie avec la marchandise. L'intropathie avec la marchandise est intropathie avec le prix (valeur d'échange). Baudelaire était un virtuose de cette intropathie. Son amour pour la prostituée en représente l'accomplissement. (1982:262)

C'est à cause de l'intropathie qu'il nous semble difficile de distinguer le poète du dandy baudelairien. L'intropathie que ressent le poète à l'égard de la prostituée est également ressentie par le dandy. Pour Benjamin, la distinction entre personnage et marchandise devient bien mince lorsqu'il s'agit de la prostituée, puisqu'elle est l'un et l'autre à la fois. Benjamin conclut:

Ce qui parle donc dans les phrases de cet important poème en prose intitulé «Les Foules», c'est le fétiche lui-même, avec lequel la nature sensitive de Baudelaire est en si parfaite résonance. (1982:83)

Simmel avait saisi ce mécanisme dans son essai «*Philosophie des Gelds*» (1907), identifiant le fétichisme comme stratégie pour arrêter l'angoisse de l'objet pur. Le fétichiste investit l'objet d'une âme (1971:63).

La valeur romantique de l'individualité de la prostituée persiste chez le dandy surtout dans la notion d'intropathie que nous avons expliquée ci-haut. Son vide psychologique est le reflet du sien, signe de sa propre castration. Mais si la prostituée représente la femme esthétisée, le dandy en représente l'homme. L'homme des foules y trouve enfin une identité à sa mesure. La prostituée est la «toute femme» qui sert de modèle au «tout homme». Voilà pourquoi, loin d'être épris de désir pour elle, le dandy en éprouve de la curiosité, de la fascination -- toutes deux, symptômes de l'ennui qui fait replier le sujet sur lui-même.

La fin du XIXe siècle voit s'affirmer deux modèles qui s'inscrivent sous le signe de la castration, deux modèles ayant des liens étroits au dandysme: Pierrot et Salomé. Dans Manette Salomon des frères Goncourt, l'artiste Anatole, portant la cravate blanche et l'habit

noir du personnage de la *commedia dell'arte*, fait la pantomime de Pierrot, «parodi[ant] la femme, parodi[ant] l'amour» (230). Dans ce roman si dense d'enjeux d'identité sexuelle, Anatole fait un long deuil de son ami le peintre Coriolis qui, lui, se consacre à un régime de soins corporels qui «dépassé les coquetteries viriles et les sort presque de leur sexe» et trahit «une si grande analogie à la femme, de si intimes affinités avec le tempérament féminin». Coriolis est à son tour séduit par les traits masculins de son modèle Manette, telle la bouche «rêveuse, presque douloureuse, des jeunes garçons dans les beaux portraits italiens» (196,207). En accrochant un Pierrot pendu au chêne dans la forêt de Fontainebleau, il nous semble qu'Anatole signale la dénégation de la masculinité.

Quant au modèle de Salomé, la fin du siècle le désigne comme véritable blason de la sexualité castratrice de l'homme. Une photo des années 1890 montre Oscar Wilde, librettiste de l'opéra de Richard Strauss, dans le costume de Salomé; il est tout bijouté et en perruque, agenouillé devant la tête de Jean-Baptiste. Salomé, c'est le corps sublimé qui danse, signe pur, poème en soi pour Mallarmé, et pour Rodenbach (1896), «plus belle de n'être pas la Femme, mais l'éternel Désir, qu'elle résume et qu'elle recule au-delà des tissus et des fards» (cité dans Dottin-Orsini 1993:146).

L'émergence de l'identité masculine du dandy découle d'identifications liées aux pratiques vestimentaires qui lui permettent de fétichiser son moi. Le dandy insiste sur la détermination politique et économique de l'esthétisation de la figure de la prostituée parce qu'il est lui-même excentrique par rapport aux valeurs utilitaires de la société. Comme elle, il s'appuie sur le système de la valeur d'échange que cette société lui impose. Loin de lutter contre la valeur économique

d'échange, le dandy assume l'espèce de détachement qu'elle lui permet. En défendant l'inutilité, l'écrivain de la fin du siècle assume une identité sexuelle incertaine mais forte, parce que transgressive.

II L'ennui, la castration et le fétichisme: le cycle négatif du dandysme de Huysmans

Le dandysme huysmansien s'articule autour du problème de l'ennui. En tant que critique du moderne, Huysmans déplore l'emprisonnement du sujet par l'environnement -- «l'ennuyeuse symétrie» et «le banal alignement des grandes voies neuves» (CP 100) -- et par l'obligation du rôle social. En tant que romancier, Huysmans accable son héros d'un ennui qui semble parfois «gratuit». Ce n'est quère étonnant si l'immobilité psychique continue d'être le fléau de l'existence de Durtal, héros de la phase catholique. Relent du naturalisme tout autant que leqs du dandysme, l'ennui exprime à travers toute l'oeuvre de Huysmans une opposition à toute mise en catégories fixes.

Le dandysme de Huysmans consiste à ériger l'ennui en fétiche. Réaction «naturelle» face à un monde en simulacre, l'ennui est en fait calqué sur l'image du féminin. Mais l'exemple de Huysmans nous renseigne bien peu sur la femme. C'est partout l'homme qui est en cause, puisque c'est lui qui refuse la participation, l'échange; c'est lui qui éprouve l'inquiétude, l'insatisfaction, le sentiment d'échec, voire le dégoût. Ces expressions de l'ennui relèvent toutes de la hantise masculine du spectre de la différence sexuelle. De la prostituée du roman naturaliste au monstre des rêves de des Esseintes et de Jacques Marles, la femme est le théâtre d'une

La production littéraire de Huysmans commence autour de 1874 avec la publication à compte d'auteur du Drageoir des épices. Il s'ensuit sept oeuvres romanesques en dix-sept ans qu'on qualifie souvent de romans de l'école naturaliste. Voici Huysmans sous l'influence de Zola; à titre de participant au programme des Soirées de Médan (1880), Huysmans s'identifie ouvertement comme écrivain naturaliste. À l'encontre de Pierre Cogny (1953), qui démontre l'impureté du naturalisme de Huysmans en le nuançant de traits romantiques, nous insisterons sur la continuité du naturalisme dans l'oeuvre de Huysmans.

sexualité surchargée.

Chez Huysmans, l'ennui s'exprime corporellement par la névrose. Or, si les troubles fonctionnels de la névrose relèvent de la différence sexuelle, l'ennui du héros revêt tous les symptômes d'un désordre féminin. Huysmans semble démontrer ce que Hermann Bahr, dans Die Überwindung des Naturalismus (1891), oeuvre de synthèse critique parue la même année de Là-bas, appelle le romantisme de la nervosité, voire le mysticisme des nerfs, qu'il voyait comme voie de sortie d'un naturalisme démodé.² L'assise naturaliste de ce nouveau romantisme ne fait qu'exacerber l'ennui. En le pathologisant, la fin du siècle donne à l'ennui la spécificité d'une maladie, un phénomène autant physiologique que psychique.

En revanche, la sensation de l'ennui dénote la persistance du naturel dans le sujet. Par l'ennui, la maladie revêt un aspect normal, sain même. Si la névrose s'inscrit dans un discours médical positiviste, son expression littéraire en fin de siècle semble toutefois vouloir y échapper, prônant le mystère d'une maladie qui, selon Axenfield (Traité des névroses 1883), se distingue par l'«absence de lésion anatomique» (Lloyd 1991:99).

En fin de siècle, le dandysme offre une espèce de carapace à l'artiste célibataire en proie aux angoisses sexuelles. Selon Noël Richard, la névrose du héros solitaire de Huysmans relève du même courant de dandysme qu'ont cultivé tous les décadents français de la fin du XIXe siècle, de Paul Bourget et Jean Moréas à Jean Lorrain et à Maurice Barrès (1968:254-5). Ce serait la «neurasthénie délicate» qui constitue, selon E. Carassus, la marque d'un «dandysme de l'âme» (Romantisme 1990:34). L'oeuvre de Huysmans précède le travail de sociologues

²Cité dans Herman Glaser, Sigmund Freud et l'âme du XXe siècle, tr. Jean-Pierre Bernardy, Pierre Cotet, Jean-Gilbert Delarbre, Paris: PUF, 1995, p.59.

comme Simmel sur l'impact des grandes métropoles sur le comportement et les moeurs, ainsi que le travail de Freud sur la culture et la sexualité. Le dandysme de Huysmans démontre le rôle de l'ennui dans la déroute de l'identité sexuelle. D'un point de vue freudien, l'homme est disposé à la névrose du fait qu'il redoute sa propre castration. La fameuse scène dans Germinal où les femmes des mineurs tranchent le pénis d'un épicier illustre l'envergure de cette peur dans la conscience collective des naturalistes. Freud n'est-il pas héritier de son époque? Effectivement, le fétichisme revêt une importance structurale non seulement dans l'oeuvre romanesque de Huysmans ou de Zola, mais également dans celle d'autres auteurs «naturalistes», comme celles des frères Goncourt, de Maupassant, de Mallarmé, de Bourget, d'Octave Mirbeau, d'Octave Uzanne.

Chez Huysmans, le dandysme répond à l'angoisse du genre en obscurcissant la ligne de démarcation de la différence sexuelle. On ne saurait sous-estimer le rôle de l'ennui dans ce que J. Dupont appelle le domaine de l'intersexe dans l'oeuvre de Huysmans où l'être hésite et fait hésiter (1985:307). Par l'ennui, le héros assume la différence sexuelle dans son propre corps. En retournant le fétichisme contre lui-même, le héros huysmansien fait de l'ennui un fétiche au deuxième degré, le simulacre du féminin.

Persistance du dandysme dans l'oeuvre de Huysmans

En gros, l'oeuvre de Joris-Karl Huysmans comporte trois volets: la phase naturaliste, la phase «décadentiste», et la phase occultiste ou catholique. Le dandysme n'est pertinent, selon le consensus critique, qu'à la deuxième phase. Il se limiterait ainsi à l'épisode de des Esseintes. Nous trouvons par contre non

seulement que les différentes étapes de l'oeuvre romanesque de Huysmans sont continues, mais aussi qu'il y a un dandysme profond, repérable non seulement dans À rebours mais à travers l'oeuvre de Huysmans. Le héros de Huysmans a beau insister sur le fait qu'il est homme, il trahit constamment d'importants signes de féminité. Les clercs de Saint-Merry font une impression positive à Huysmans parce qu'ils portent leur habillement d'enfant de chœur avec aisance et dégagent un air étrangement «à la fois mâle et touchant» (S-S 261). Ces mêmes clercs ne s'assurent de leur virilité qu'à condition de se mettre hors de la circulation sexuelle. Durtal admire «l'azur rutilant de saphir mâle et pur» (Cath II:170), ainsi que la statue de la cathédrale de Chartres qui est «droite, asexuée, plane». Pour Huysmans, le primitif est mâle sans afficher le signe principal de la subjectivité, le désir.³

Chez les monastiques des dernières oeuvres de Huysmans l'attribution féminine perd sa dimension troublante. Au moment où il rédige En route, Huysmans écrit ses impressions intimes de Saint-Wandrille, en juillet 1894:

Ici, ces chants ne sont ni sombres ni durs, mais

³La seule «femme» qui intéresse un tel homme est la Vierge Marie. La Vierge fait perdre l'aspect monstrueux de la femme, car tout en étant une fleur, elle est «une merveilleuse orchidée poussée dans une flore de terrain vague» (277). Elle est au-delà du sexe, au-delà du rapport matrimonial, aussi bien au niveau symbolique: «Elle n'est pas notre Épouse, comme Lui est l'Époux des vierges» (L-H 93). Cela semble être l'aboutissement d'une oeuvre romanesque où la femme avait tendance à remplir la fonction maternelle. De la maternelle compagne du «Poème en prose des viandes cuites au four» de Croquis parisiens à Mélie (En ménage) et à Mme Carhaix (Là-bas) et à Mme Bavoil dans La Cathédrale et L'Oblat, Huysmans poursuivait-il ce rêve de la Vierge Marie, femme qui permettrait à l'homme de ne pas avoir affaire aux autres femmes qui, elles, l'entraîneraient dans la logique de l'échange social et économique? Car Huysmans aboutit à l'éloge des femmes à l'âme robuste, telle Marie-Marguerite dans La Cathédrale, qui ont pu «éliminer les démences naturelles de [leurs] sens, pour avoir si vaillamment, si gaiement enduré les plus accablants des maux!» (I:195).

câlins, si l'on peut dire, exquis surtout. Ce gloria est d'une douceur glorieuse. Une nuance de féminité de plus, et nous avons le chant des Bénédictins... Ô les chants transportants! et la jolie voix pure, filiforme du petit préfatier. (dans Cogny 1953:167)

L'âme d'Angelico, dans La Cathédrale, est plus celle d'une sainte que celle d'un saint (I:248). Dans L'Oblat, la face de dom Badole est «coiffée d'un bonnet à ruches», ce qui lui donne la figure «d'une vieille dévote» (I:62). Sa sexualité est profondément féminine: loin d'être un jeu, c'est sa nature, de même que celle du prêtre qui «produit l'effet d'une jeune paysanne» par sa «façon de se tortiller sur sa chaise, de coqueter, de jouer de l'éventail, d'esquisser des gestes de fillette». Chez Huysmans, le saint est celui qui s'est trompé de sexe: Saint François avait l'âme féminine alors que Sainte Thérèse avait «l'âme virile d'un moine» (EnR II:146). L'âme décortiquée, candide et toute nue du vieux moine Siméon est anti-économique: «il n'a aucune notion de l'argent dont il ne se soupçonne ni la valeur, ni l'aspect; il ne s'imagine pas comment une femme est faite» (EnR II:164). Sainte Hildegarde, en revanche, n'a rien de la femme: «il [Dieu] oublie qu'elle est femme et l'appelle: "l'homme".» (II:280).

Chez Dom Badole, dans L'Oblat, on retrouve un vieux totem du dandy: ce prêtre a «les prunelles au repos des chats de Siam» (I:62). Le chat a pour fonction, dans l'oeuvre romanesque de Huysmans, de se substituer à la femme réelle. On sait que pour Freud, le chat constitue un symbole de la génitalité féminine. Ce n'est guère étonnant si le héros de Huysmans choisit de cohabiter avec lui. À son chat Alexandre, Cyprien avoue tout son mépris du mariage, «car tu es une bête surhumaine et monstrueuse» (EM 319-20). Le chat de Durtal est également

sa maîtresse:

tu es l'évier de mon âme, toi, le confesseur inattentif et indulgent qui approuve, vaguement, sans surprise, les méfaits de l'esprit qu'on lui avoue, afin de se soulager, sans qu'il en coûte! Au fond, c'est là ta raison d'être, tu es l'exutoire spirituel de la solitude et du célibat. (L-B 102-3)

En écoutant, impassibles, l'angoisse du héros, ces chats le réconfortent. Car ils lui tendent un miroir. En effet, Durtal affiche un côté félin: «[il] s'avancait avec précaution, de même qu'un chat qui flaire un logis qu'il ne connaît point, prêt à détalier, à la moindre alerte» (O I:11).

La figure narcissique du chat est aussi dandy que la passante de Baudelaire. En revanche, l'homme féminin de l'oeuvre catholique de Huysmans n'est pas spécifiquement dandy. Loin de manifester des signes forts de sexualité, aussi ambigus qu'ils soient, il semble rechercher le degré zéro de la sexualité. La vie monastique comporte une asexualité qui s'exprime par le timbre d'une voix «séraphique et virile», sans vibrato ni halo. Elle est neutre. Dupont parle d'une castration aérienne (1985:311). Cette volonté d'assumer sa propre castration, qui semble diriger Huysmans vers l'art primitif, va à l'encontre de l'affirmation d'une identité forte. En effet, le héros féminin renonce à toute forme d'identité fondée sur son sexe. On ne saurait déchiffrer le Christ du fameux tableau de Grünewald, surtout à cause de son vêtement, «le changement de couleurs des étoffes se volatilissant avec le Christ; la robe écarlate tourne au jaune vif... et la trame s'allège, devient presque

diaphane dans ce flux d'or» (282).⁴

Le Christ de Grünewald serait une sorte de négatif du dandy. D'ailleurs, le moi du héros féminin de la période catholique doit son style à sa discipline de fer. Dans sa façon de s'imposer un régime de corrections, Dom Badole n'est guère atypique:

... ce qui était curieux c'est que cet homme, si aimable pour les autres, était, pour lui même, rigide. Quand sa journée de causeries et de révérences était finie, il se sanglait de coups de discipline, se reprochant de ne pas savoir garder sa vie intérieure dans cette existence forcément dissipée par le va-et-vient des hôtes. (Q I:62)

Bref, le vieux prêtre affiche un comportement masochiste.

Dans ce chapitre, nous voulons examiner le rôle de la névrose dans la féminisation de cet idéal masculin. Nous n'entendons pas par contre interroger l'authenticité de la conversion de Huysmans au catholicisme.⁵ Lorsque Durtal entre en religion, son catholicisme est imprégné d'un esthétisme qui abonde en signes érotiques. Sans aller jusqu'à nier que Huysmans se soit réellement converti, nous voulons relever l'abondance, durant la phase catholique, d'exemples de femmes viriles et de mâles éphèbes, de saint-e-s d'un sexe indécis. Ce sont les conditions psychiques du catholicisme de Huysmans et non pas sa foi comme telle qui retiendra notre attention.

Le mysticisme catholique de Huysmans prend son essor

⁴L'historien Caroline Bynum montre qu'à l'époque médiévale l'image d'un Christ androgyne, maternel, fut entretenu de plusieurs clercs, par Saint Anselme, par exemple (dans Sennett 1994:168).

⁵Déjà au XIXe siècle, l'abbé Belleville remet en cause la conversion de Huysmans en condamnant l'aspect matériel de la vocation de Huysmans (1898:165). Même un critique aussi persuadé de l'authenticité de la conversion de Huysmans que l'est R. Griffiths (1971) voit chez Durtal, du moins dans Là-bas, une simple curiosité de dilettante (100-1).

dans le discours sur la nature que fait des Esseintes. Huysmans donne à nul autre que Barbey le dernier mot de sa préface de 1903 d'À rebours: «Après un tel livre, il ne reste plus à l'auteur qu'à choisir entre la bouche d'un pistolet ou les pieds de la croix» (26). Si la recette du fétichiste est de «prêter foi» en affichant une croyance mitigée, l'oeuvre catholique de Huysmans, que C. Lloyd qualifie de «*an irrational and cranky mixture of cynicism and credulity*» (1991:119), demeure fidèle à cette manière de penser.

L'ennui du héros naturaliste

Comme nous l'avons constaté, toute la contradiction du dandysme se trouve dans la remise en question de l'authentique et du goût de le représenter. Le fétichiste met la nature entre guillemets, la traitant en simulacre. En revanche, il convoite le simulacre qui se donne comme tel. C'est entre les pôles du naturel et du simulacre que la crise du masculin se joue chez Huysmans. Soumis aux rigueurs du fétichisme, le héros huysmansien développe toutes sortes de troubles fonctionnels reliés à la perception, à la digestion, à la sexualité. C'est donc le souci du naturel qui l'amène sur la voie de la confusion de la catégorie fixe.

Si nous passons à la morphologie du héros de Huysmans, nous pourrions vérifier le rôle du fétiche dans sa conception du masculin. Mais d'abord, le héros huysmansien est-il vraiment dandy? Le seul dandy à part entière dans l'oeuvre de Huysmans est peut-être Célestin Godefroy Chicard, du petit texte du recueil De tout (1901) qui porte son nom. Ce personnage hybride semble calqué sur nul autre que Barbey, «car il partage, sans le connaître, ses goûts romantiques, sa passion des toilettes saugrenues, son besoin de gongorisme et

d'hyperboles» (292). Personnage plein de contradictions, il est épris de pieuses chimères tout en possédant un côté pratique d'organisateur habile. Il vit au milieu de la foule chinoise en se distinguant d'abord par son habillement, se chaussant de bottes «distinguées, chevaleresques, à la hussarde», et il arrive à convertir des sujets à ses pratiques, «instaaurant des moeurs patriarcales, des processions» (297-8). L'exotisme du personnage, ainsi que son côté saugrenu, le rapproche tout de même de des Esseintes, surtout par son rejet de la société contemporaine américanisée où les choses sont trop faciles et trop sommaires.

Quant à À rebours (1884), il ne pourrait y avoir de doute sur la dimension héroïque du personnage. En effet, le texte semble constituer l'assise philosophique d'une aventure archi-romantique. Le titre premier d'À rebours, Seul, donne une notion de la dimension solipsiste de son individualisme. En s'affirmant comme être exceptionnel, des Esseintes renvoie à la valeur romantique de l'individu héroïque qui refuse de participer au système de production en fonction des lois de l'échange, prônant la valeur de l'individu, incarné dans «quelques êtres, égarés dans l'horreur de ces temps, [qui] rêvent à l'écart» (C 20). Les artistes sont appelés à s'opposer à leur temps, de sorte que «le milieu agit sur eux par la révolte, par la haine qu'il leur inspire».

Pour Barbey, des Esseintes ne renvoie pas au romantisme: «des Esseintes n'est plus un être organisé à la manière d'*Obermann*, de *René*, d'*Adolphe*, ces héros de romans humains, passionnés et coupables. C'est une mécanique détraquée, rien de plus» (Le Pays, 29 juillet 1884). Il manque à des Esseintes une dimension psychologique au sens que l'entend Léon Bloy qui observa qu'À rebours «dénonce à toute page le néant, l'irréparable néant de tous les états par lesquels la

vieille entité psychique fait semblant de se soutenir encore» (le Chat noir, 14 juin 1884). L'ennui, compris comme réaction face au monde, écrase la valeur intérieure de l'âme. Des Esseintes enregistre le monde extérieur, transformant les sensations en goûts. Éprouvant «la sensation d'un cloître», il règle tous les détails de sa vie, essayant d'analyser son existence:

Il se procurait ainsi, en ne bougeant point, les sensations rapides, presque instantanées, d'un voyage au long cours, et ce plaisir n'existe, en somme, que par le souvenir et presque jamais dans le présent... (AR 49)

L'immobilité de l'esthète explique le fameux épisode où des Esseintes entreprend un voyage à Londres qui ne dépasse pas la taverne anglaise de la gare locale.⁶ Car «le mouvement lui paraissait d'ailleurs inutile et l'imagination lui semblait pouvoir aisément suppléer à la vulgaire réalité des faits» (50).

L'ennui de des Esseintes apparaît en filigrane à travers l'oeuvre de Huysmans, véritable marque de commerce de la négativité de son dandysme. Huysmans n'a-t-il pas affirmé, «Tous les romans que j'ai écrits depuis À rebours sont contenus en germe dans ce livre» (AR 13)? Il réapparaît dans l'oeuvre successive, dans le personnage de Jacques Marles, le névrosé en proie aux cauchemars à caractère sexuel, d'En rade (1887). Huysmans affirme que des Esseintes est aussi «un monsieur Folantin, plus lettré, plus raffiné, plus riche» (AR 11). Folantin, héros morose d'À vau l'eau (1888) est le

⁶Borie croit qu'en choisissant Londres comme destination, des Esseintes fait allusion au dandysme. Il s'habille en Anglais et s'équipe de malles, de parapluies, de cannes; le temps même s'harmonise à cette expérience, une pluie fine produisant une atmosphère grisâtre qui efface la spécificité de la ville: Paris et Londres se confondent dans «le décor urbain de la grande ville d'Occident, interchangeable, privé de toute référence naturelle identifiable» (1991:137).

dernier héros huysmansien avant Durtal, le héros de toutes les oeuvres romanesques de Huysmans à partir de Là-bas. Dans En route, l'agenda marquant les heures que tient Durtal ressemble à l'inventaire de des Esseintes dans son boudoir (ER II:25,216).

L'ennui semble être un grand motif de la conversion de Durtal: Schopenhauer, affirme-t-il, mène à l'église (ER I:41). Dans Là-haut, roman à caractère autobiographique, inachevé, que Huysmans a écrit après Là-bas, l'atmosphère dépouillée de la Trappe est celle de l'ennui. Dans son «journal spirituel», En route (1895), le dégoût de l'existence nourrit sa passion de l'art (I:35); la mélancolie l'immobilise et l'étouffe, et cet état de «torpeur absolue» est le résultat du sacrement qui lui «anesthésie l'esprit» (II:127). L'insensibilité baudelairienne s'exprime aussi bien dans La Cathédrale, où Durtal cherche l'immobilité par les communions glacées (I:294). Loin de le guérir, le rite catholique ne fait qu'accentuer l'état de torpeur. Huysmans va jusqu'à admettre que toutes les recherches de Durtal sur le symbolisme de la cathédrale relèvent d'une économie personnelle, d'une tentative de combattre l'ennui:

Par précaution contre l'oisiveté, par mesure d'hygiène spirituelle, il voulut se ruer à nouveau sur la cathédrale et il tenta, maintenant qu'il était moins obsédé par des songeries, de la lire. (I:308)

Le Durtal ennuyé qui se rue sur la cathédrale rappelle le flâneur baudelairien. Dans La Cathédrale, tous les déplacements de Durtal semblent motivés par l'ennui: «Pour changer son ennui de place, Durtal, par un après-midi de soleil, s'en fut, au bout de Chartres, visiter la vieille église...» (II:161).

La constellation lassitude/ennui/découragement se

poursuit jusqu'à L'Oblat (1901), le dernier roman de Huysmans, où Durtal, ballotté par l'ennui, retrouve la rue:

Voyons, au lieu de rêvasser et de remuer des scrupules et de geindre, si j'allais pour tuer le temps, faire un tour.

Il partit au hasard des rues. (II:160-1)

Le seul remède concevable serait de faire le vide en soi, de s'exiler de soi-même, voire de se dénaturer. Durtal constate l'exil du monastère: «c'était une solitude de gens dans une confusion d'objets; chacun, livré à ses tristesses, se taisait» (II:206). Mais Durtal ne peut plus s'accrocher à l'alibi de l'environnement comme cause principale de son ennui. Alors qu'il voudrait croire à un ennui double, provoqué au moins en partie par l'ennui de la province inhérent à Chartres (Cath I:293), Mme Bavoil le sermonne: «Votre ennui, il n'est ni dans l'air, ni autour de vous, mais en vous» (I:302). L'ennui fait partie de l'identité même de Durtal.

Des Esseintes a également des précurseurs parmi les premiers héros de Huysmans, pour la simple raison que Huysmans ne rompt jamais tout à fait avec les écrivains naturalistes. Son héros Durtal trahit l'oeil du naturaliste, ce qui pousse le père Emonot à lui dire dans L'Oblat, «Vous avez une façon naturaliste d'envisager les choses» (I:316). Cogny lui-même remarque la continuité de cette pratique de Huysmans en montrant comment la richesse chaotique et systématiquement débridée des romans de l'époque naturaliste, l'excès des comparaisons, se retrouvent dans les hommes-plantes de L'Oblat (1953:227). Léon Bloy ne lui pardonne pas de rester «naturaliste réfractaire» (1986:37). En fait, pour le Huysmans de la période catholique, la défaillance du naturalisme zolien n'est qu'esthétique: il accuse Zola

non pas d'avoir eu tort sur toute la ligne mais uniquement de n'avoir eu «aucun style personnel, aucune idée neuve» (I:25).

Des Esseintes est préfiguré depuis les toutes premières oeuvres, dans «Sac au dos», ou dans Marthe, où c'est l'artiste Léo qui l'annonce. Il est également présent dans l'économie intérieure d'André, celui qui pour travailler a besoin d'une certaine stabilité autour de lui, de l'ordre dans ces livres, une harmonie de couleurs:

André avait changé bien des fois ses livres et ses tableaux de place. Après des tâtonnements et des essais, il avait enfin ordonné le tout de telle manière que les formes et les couleurs se répondissent... (EM 121)

Le caractère «instable», nerveux, de la mise sur pied de sa bibliothèque annonce la maison-musée de des Esseintes, son «désert confortable». Un commun ennui les possède.

L'artiste-flâneur Cyprien des Soeurs Vatard et d'En ménage, sans doute le premier héros de taille dans l'oeuvre romanesque de Huysmans, est lui aussi victime de l'ennui qui transforme tout ce qu'il touche en une espèce de musée. Il convient de s'arrêter sur le personnage de Cyprien pour voir comment le sentiment de l'ennui relève de la sexualité. Cyprien se mesure à ce des Esseintes qui comprend que la quintessence de l'époque se trouve dans le labyrinthe de la ville:

Il comprenait la signification de ces cafés qui répondaient à l'état d'âme d'une génération tout entière, et il en dégageait la synthèse de l'époque. (AR 217)

En se promenant dans les rues de Paris, Cyprien entend révéler les mêmes mécanismes moraux du monde que des

Esseintes ressent lors de sa brève sortie à Paris. Cyprien, par exemple, est très sensible aux maladies du peuple, y voyant «toutes les imperfections, tous les vices des têtes» (EM 319). Pour l'un comme pour l'autre, il s'agit d'immobiliser l'environnement pour ensuite se l'approprier. Comme nous le verrons, l'écriture de Huysmans entend arriver à ce même résultat.

Tout comme Baudelaire, Huysmans subjectivise la ville, lui donnant le simulacre d'une vie distincte. À la limite, la ville s'élève au statut de protagoniste du récit, comme dans le récit Bruges-la-Morte de Rodenbach (1892) que Huysmans admira tant.⁷ La ville y a des «plis» physiologiques ainsi qu'«on ne sait quoi de félin et d'étrange» (DT 221). Telle la femme narcissique ou le dandy, la ville ne livre pas ses secrets. La ville de Lübeck, par son calme mystérieux, sait garder «la délicieuse parure... de ses anciennes rues» contre «l'horrible clinquant des boulevards neufs» (208, voir 229). Il s'agit d'une véritable érotisation de la sphère publique.⁸

La prédilection pour le labyrinthe de la part du protagoniste de Huysmans fait de lui un flâneur, au même titre que le personnage de Charles Demailly des frères Goncourt:

Un soir qu'il était dans une de ces tristesses au courant desquelles l'homme se laisse aller, abandonnant sa volonté à son instinct et le but de sa marche au gré de ses jambes, Charles se retrouva

⁷Après avoir été déçu par Jane, «la figure de sexe et de mensonge de la Femme», Viane se rend compte que «Les villes surtout ont ainsi une personnalité, un esprit autonome, un caractère presque extériorisé... Toute cité est un état d'âme» (B-M 75).

⁸Comme pour son admirateur André Breton (1950), pour qui les rives de la Seine se configurent à l'image d'une femme allongée dont le sexe serait la place Dauphine (cité dans Audoin 1985:83). On pense aussi au Piéton de Paris de Léon-Paul Fargue (1932).

sur ces mêmes boulevards extérieurs où, quelques mois avant, il avait promené la conception et comme l'enfance de son livre. (CD 156)

La flânerie de Demailly est tout de suite érotisée: parmi les «beaux domaines du souvenir», il retrouve «ce coin d'ombre, cette touffe d'herbe où l'on lut le premier roman dangereux».

Dans ce même roman des Goncourt, le personnage de Laligant semble annoncer Cyprien qui, dans Les Soeurs Vatard et En ménage, réunit les fonctions de flâneur et de peintre de la vie moderne.⁹ Pour l'artiste Cyprien, les rues constituent un lieu érotique hors pair:

Et ces joies délicieuses de la rue, je les goûte, le matin aussi, quand je flâne sur les trottoirs. Alors, j'examine les fillettes qui ont découché et qui trottinent, secouant un tantinet leurs jupes, baissant des yeux battus, faisant courir menu sur le bitume des bottines pas fraîches. -- Elles ont un je ne sais quoi d'alanguï et de palôt qui révèle l'insomnie laborieuse de la nuit, un je ne sais quoi dans leur linge encore propre mais un peu froissé, dans leur allure ralentie, dans leur façon de porter la voilette et de relever la robe qui indique la hâte d'un habillage, la gêne des ablutions qu'on n'a pu pratiquer chez soi. (EM 127)

Cyprien prend les allures de Constantin Guys en affirmant que la beauté apparaît dans le transitoire, le fugitif: «La Vénus que j'admire, moi, la Vénus que j'adore à genoux comme le type de la beauté moderne, c'est la fille qui batifole dans la rue» (129). Il n'est à la recherche d'aucune femme en particulier, mais des signes féminins d'une séduction molle, «quelque chose de féminin qui simulât un plaisir» (163). En fait, il ne fait que regarder passer la femme, ne désirant guère s'en

⁹Dans Manette Salomon, le personnage d'Anatole réunit ces même fonctions, ainsi que, chez Zola, le peintre Claude Lantier dans Le Ventre de Paris et L'Oeuvre.

approcher de plus près, se contentant de la superficie. On assiste ici à une phase transitoire où le désir pour la femme commence à céder à une identification à elle.

La modernité de Cyprien s'exprime par une sorte de manifeste du désir du vivant, de l'actuel (SV 158-62). Huysmans affirme cette valeur dans L'Art moderne, où être vivant, c'est pouvoir embrasser la réalité de l'époque, trouver une certaine beauté dans les tableaux d'usines, juger que les ingénieurs ne gâtent pas le paysage mais le modifient, en lui donnant un accent plus pénétrant et plus vif. Il revient au flâneur de célébrer la «grandeur mélancolique» ainsi que les «plaintives délices de nos banlieues» (AM 88), ainsi que le jugement d'un Paris «adorablement» faussé (C 53).¹⁰ Lorsque Cyprien affirme «comprendre le moderne» en pénétrant dans les saveurs des quartiers, se laissant emporter par la foule (EM 347), il s'avère le porte-parole de Huysmans.

L'enthousiasme jouissif n'est en fait que le revers de la médaille de l'ennui que trahit Cyprien chaque fois qu'il s'enflamme contre cette même ville. Accablé par une surcharge de conscience morale, Cyprien prend note de «la fatigue des caresses exigées, l'ennui des baisers prévus»; «la mise en fourrière de toutes les passions, l'apothéose de la fille publique -- les cabinets à trois sous de l'amour! -- et par-dessus le marché, la

¹⁰Du reste, L'Art moderne contient une référence à Constantin Guys qui le relie à Gustave Moreau (153). Mais pour Gaillard, c'est davantage Degas qui joue le rôle du «peintre de la vie moderne» (1987:111). Tout comme Forain, il révèle l'importance de la femme dans toute notion de la modernité. La marque de la modernité, dit-il, sera la sexualité de la rue (voir AM 42-3). Car le moderne, pour Huysmans, est le transitoire, le fugitif, le contingent. Le côté éphémère, fugace, des sensations attire son attention: «Aucun peintre, depuis Delacroix qu'il a étudié longuement et qui est son véritable maître, n'a compris, comme M. Degas, le mariage et l'adultère des couleurs; aucun actuellement n'a un dessin aussi précis, et aussi large, une fleur de coloris aussi délicate; aucun n'a, dans un art différent l'exqu Coastité que les Goncourt mettent dans leur prose; aucun n'a ainsi fixé, dans un style délibéré et personnel, la plus éphémère des sensations, la plus fugace des finesses et des nuances» (AM 139). On pourrait ajouter le nom de Gauguin, peintre de l'épiderme et des nerfs tressaillants (AM 262) qui montre comment la beauté n'est ni uniforme ni invariable, mais toujours changeante (264).

glorification de la femme de ménage qui vous chipe la bougie et le sucre!» (EM 10). Car l'éloge du simulacre comporte en même temps le jugement qu'il est insuffisamment naturel. Son héros ressent l'ennui devant le simulacre qu'il avait, par ailleurs, tenté de célébrer. L'ennui du héros semble exprimer le refus du simulacre. L'enthousiasme de Cyprien pour la foule relève de la frustration. Produire ce qu'il rêve de produire coûterait cher, trop cher pour ses moyens:

Mais, comme il le disait avec rage, il lui eût fallu une somme ronde pour fréquenter les mercenaires de haut parage et les peindre telles qu'elles sont, dans leurs boudoirs plafonnés de soie, avec leurs robes de combat et leur canaillerie frottée de grâce. Jamais il n'avait pu réaliser son rêve. Faute d'argent, il en était réduit à ne peindre que les dessertes des tables, le vice à bon marché. (SV 163)

Chez Huysmans, la flânerie est écrasée par les lois économiques qui régissent la ville.

Le flâneur invétéré est plus conscient que quiconque du temps de l'ennui. Folantin s'avoue désabusé, même s'il s'emporte moins. «Que faire?» finit-il par s'exclamer (AV 59). Pour ce dernier, la flânerie est devenue tout simplement impossible:

Aussi avait-il renoncé à se promener, le dimanche, dans tout ce luxe de mauvais goût qui envahissait jusqu'aux banlieues. D'ailleurs, les flânes dans Paris ne le tonifiaient plus comme autrefois; il se trouvait encore plus chétif, plus petit, plus perdu, au milieu de ces hautes maisons dont les vestibules sont vêtus de marbre et dont les insolentes loges de concierge arborent des allures de salons bourgeois. (61)

Le fait est que ni Cyprien ni Folantin ne représentent la

réussite. La flânerie n'est, en soi, qu'une tactique pour retarder ce qu'on sait bien être la réalité des choses. Oui plus est, la flânerie est stérile par définition. Pendant le temps de la flâne, l'artiste ne produit rien.

Cependant, loin de dénoncer cet état stérile, le héros huysmansien s'accroche à son ennui. Si le monde extérieur le provoque, il demeure vrai que c'est le flâneur qui le porte, qui le fait sien:

Puis, il se fatiguait à contempler l'ennui de ces malheureux: et, se penchant sur la balustrade de sa terrasse, il plongeait au loin, enfilait d'un coup d'oeil toute la rue... (EM 138)

L'ennui afflige tout individu qui se montre récalcitrant face au monde. Il a donc une fonction de révolte par laquelle l'individu puisse s'affirmer. Cette fonction relie la démarche esthétique à la démarche naturaliste. À propos de Maupassant, André Vial (1954) fait ce rapprochement, disant d'abord des esthètes:

les uns cherchèrent refuge et salut dans un exil à la fois spirituel et temporel, l'absence poétique, célébrant, sur un mode voulu artificiel à l'extrême, irrecevable, et offensant au commun, un ordre de sensations et d'émotions qui n'emprunteraient plus rien aux couleurs et aux accidents du monde...

Vial parle ensuite de la révolte chez les héros naturalistes:

d'autres préférèrent approfondir leur souffrance en appliquant à leurs semblables et à eux-mêmes les exigences les plus impérieuses de l'observation et de la sincérité, pour libérer ensuite en objets d'art les images dont ils étaient obsédés. (dans Baquley 1990:195)

Si Huysmans choisit dans un premier temps cette seconde alternative, ce choix implique un rejet du monde aussi radical que le refus de des Esseintes. Ce dernier s'annonce dans les héros précédents par leur réaction contre le milieu.

Chez le flâneur huysmansien, l'ennui débouche sur le fétichisme. Sa tactique du retardement, sa stérilité, même sa résistance sont toutes des stratégies de la logique fétichiste. Le roman naturaliste de Huysmans n'est pas moins fétichiste en prétendant être dégoûté de tout ce qui est faux. Dans Les Soeurs Vatard, le simulacre du produit de consommation est mêlé à la misère qui le ronge: «Le fait est que, dans toute cette misère de toiles et de bâches, cette cahute reluisait avec un admirable clinquant de pompons rouges et paillons d'or» (87). Le couple Auguste/Désirée est ébahi par le spectacle «des misérables éventaires» (92) de produits de consommation. Descendant le boulevard Saint-Michel, Désirée se laisse divertir par tout ce qui est à vendre. Ce qui l'attire très souvent sont des articles vestimentaires les plus aptes à être fétichisés:

[Elle] badaudait devant les marchands de chaussures, s'extasiait devant des brodequins couleur hanneton et puce, devant des petits souliers bas, à hauts talons et à bouffettes, devant des bottines en étoffes grossières et teintées en vert, en bleu, en rouge crus, passementées et lacées de chenilles d'or faux, cherchant quelles femmes pouvaient bien les acheter, se faisant la réflexion qu'une personne non déguisée n'oserait pas se montrer dans la rue avec. (245)

Cyprien, par contre, a peu de patience pour cette fausse flânerie, à deux, pleine de haltes, que sa maîtresse Céline l'oblige pourtant à faire:

Lorsqu'ils se promenaient ensemble, elle était peut-être encore plus lassante; elle s'arrêtait à tout bout de champ, devant les mercières, mangeait des croquets et des chaussons, lui empruntait son mouchoir pour s'essuyer les doigts, le forçait à faire halte... Parfois elle le tirait jusqu'à des quartiers opulents, aimant à se promener comme une dame dans des passages pleins de boutiques, dans des avenues neuves... [ou elle] s'extasiait devant les articles dits de Paris. (217).

Car Cyprien, figure héroïque solitaire, est rebelle à l'immobilité que les vitrines provoquent, où la flânerie se fige et l'être s'engourdit dans une dispersion perpétuelle de l'attention, voire de l'incommunicabilité. Cyprien n'est pas prêt à assumer sa propre castration.

Cyprien tient la femme à distance en se rappelant constamment de son caractère de fétiche. Pour lui, elle est la prostituée qui démontre les mécanismes d'un commerce infâme. Cependant, cette notion de la femme correspond en quelque sorte à la vision que le héros huysmansien a de lui-même. La prostituée est une projection de Cyprien, ce quelque chose qui lui est propre et qu'il n'ose pas avouer. Nous y reviendrons.

Le Croquis

Autre projection, le texte littéraire de Huysmans affiche un caractère fragmentaire, reprenant sur le mode métaphorique le schéma de la fétichisation. Même lorsque le héros du récit refuse de se reconnaître en tant que fragment, le texte arbore les signes du fétiche. Il présente l'être comme s'il était une chose, appuyant sur la description des lieux et des corps aux dépens de l'intrigue. Le naturaliste, dit Philippe Hamon, entretient «une esthétique du fragment, du morceau, de la

tranche de vie, du tableau» (dans Baguley 1990:190). En littérature, le naturalisme tend au fétichisme.

Le texte de Huysmans semble s'estomper dans l'expérience de l'ennui. Depuis Marthe, le récit de Huysmans se compose des petits riens d'un quotidien lourd:

La conversation devenait de plus en plus bête. Les louanges sur son costume, sur sa voix, les potins du théâtre, les demandes de la femme au sujet de la rue qu'il habitait, étaient épuisés. Un chien les regardait passer sur le trottoir et hurlait sans raison: ils parlèrent des chiens... (M 45)

Dans Les Soeurs Vatard, il n'y a «ni intérêt, ni intrigue, ni sentiment, ni passion» (338). À leur place, on trouve une espèce de flottement, marqué d'attentes, de frustrations et de résignation. Par manque de pulsion vitale, le récit ne coule pas. L'écriture s'étale horizontalement, comme les biens de consommation, en série, liée par le point-virgule:

Les bibines soufflaient des odeurs d'alcool et de vin; le choc des boules d'un billard s'étendait par une fenêtre ouverte; des gens couraient les uns après les autres et se bourraient par amitié de coups de poing; des moutards de treize ans fumaient des mégots et salivaient; une femme obèse balançait son ventre sous un tablier gras; des familles s'assemblaient en extase devant la boutique d'un pâtissier. (SV 135)

L'assemblage hétéroclite de ces objets trahit une absence de verticalité. C'est l'esquisse d'un monde châtré.

Le texte romanesque de Huysmans ne se défait jamais de son caractère fragmentaire. Dans sa phase catholique, l'intrigue sert de faible support à une thématique discursive. Lloyd considère que si l'élément romanesque

persiste chez Huysmans, c'est en partie par une sorte de cynisme commercial. En pratique, Huysmans demeure foncièrement naturaliste:

En route and its successors La Cathédrale and L'Oblat do not represent a further movement away from the restrictions of the naturalist novel, but on the contrary a regression towards the ill-assorted mixture of documentation, aesthetic speculation, and insubstantial characters found in Les Soeurs Vatard. (1991:138)

Quant à À rebours, le récit raconte quelques semaines passées dans la thébaïde de Fontenay, mais il ne s'y passe rien. Des Esseintes consacre beaucoup de temps à la lecture, et chaque champ de lecture ouvre une parenthèse dans la narration. Qui plus est, ses «livres-fétiches» sont fragmentaires de nature. Des Esseintes prise l'oeuvre de Pétrone parce qu'elle escamote l'intrigue et l'action, se contentant de la description «sans que l'auteur se montre une seule fois» (AR 60). La narration d'À rebours se présente comme une espèce de catalogue de musée où les objets sont mis en valeur, dotés du statut de fétiche.

À l'encontre des bourgeois qui persistent à croire à une unité naturelle, des Esseintes -- dont le souci est la distinction -- découpe son environnement à tous points de vue. Ses expériences sexuelles reprendront la stratégie de découpage de sa maison: «Puis, au temps où il jugeait nécessaire de se singulariser, des Esseintes avait aussi créé des ameublements fastueusement étranges, divisant son salon en une série de niches» (AR 38). Sa maison, tout comme son moi, devient un livre dont chacune des chambres forme une espèce de chapitre. L'intérieur du château de Fontenay reprend la «trame» d'un texte qui se déroule dans ce que F. Gaillard appelle la circularité

cumulative de l'inventaire, de la liste: «texte infini car on n'en finit pas de collationner» (RSH:118). Chaque chapelle, chaque niche de la maison est une distinction, un découpage. Ce n'est pas qu'un musée où flâne le connaisseur, c'est aussi une espèce de ventre de femme en simulacre.

Lorsque Zola dit que le texte de Huysmans se compose «de simples études, sans péripétie ni dénouement, l'analyse d'une année d'existence... les notes prises sur la vie et logiquement classées» (Le Voltaire, 4 mars 1879), le jugement pourrait s'appliquer à À rebours. Mais Zola parle des Soeurs Vatard, roman de la période naturaliste. Les romans de cette phase ont tendance à accumuler des tableaux de la vie sociale des basses classes, comme le démontre le passage suivant:

Elle regarda, sans s'y arrêter, différents tableaux, puis demeura songeuse devant une gravure d'Hogarth, un des épisodes de la vie des courtisanes. Ces drôlesses dépoitraillées, ce jeune homme ivre à qui une ravissante fillette dérobe sa montre, ces tréteaux pleins de verres renversés, de catins qui s'injurient, se crachent à la face... (M 48)

De par ses phrases longues entrecoupées, ce passage évoque la sensation du labyrinthe secret de la ville. Le style naturaliste désarçonne le lecteur par le décalage entre le raffinement stylistique et le choix du sujet,¹¹ ce qui ajoute une valeur transgressive: les Goncourt ont su, dit Huysmans, «briser l'ordonnance acceptée des sujets» (AM 137). Leur écriture finit par encadrer la description aux dépens d'une intrigue devenue aléatoire.

¹¹C'est ce que remarque Henry James à propos des frères Goncourt: «*There is something ineffably odd in seeing these elegant erudites bring their highly complex and artificial method -- the fruit of culture, and leisure, and luxury -- to bear upon the crudities and maladies of life, and pick out choice morsels of available misery upon their gold pen-points*» (dans Baguley 1990.191).

Zola résume ces enjeux en parlant de Madame Gervaisais:

Il n'y a plus de roman proprement dit. Il y a une étude de femme, d'un certain tempérament, mis dans un certain milieu. Cela a la liberté et la simplicité d'une enquête scientifique rédigée par un artiste... Il n'est plus nécessaire de nouer, de dénouer, de compliquer, de glisser le sujet dans l'antique moule; il suffit d'un fait, d'un personnage, qu'on dissèque. (Les Romanciers naturalistes 1881)

Charles Demailly vise la synthèse sociale afin d'«intéresser l'attention du public, non par la tragédie des événements, le choc des faits, la terreur et l'émotion matérielles de l'intrigue, mais par le développement et le drame psychologique» (CD 132).

Mais de quelle psychologie pourrait-il s'agir? L'écriture naturaliste ne présente aucun personnage qui soit psychologiquement subtil. P.Brunel croit que ce n'est qu'à partir de l'apparition de Durtal dans Là-bas que les personnages de Huysmans commencent à montrer les signes d'une psychologie complexe (Actes de Bâle 1987:21). Mais cette psychologie demeure celle du chirurgien. Le personnage des romans de Huysmans n'est complexe que par la division de son être.¹² Carhaix, le sonneur dans Là-bas, devient «indéfinissable, tout à la fois dolent et militaire». Mme Chantelouve a une personnalité triple:

Il y a en elle trois êtres distincts. D'abord la femme assise ou debout que j'ai connue dans son salon, réservée... tendre même. Puis la

¹²Raimond fait remonter cette multiplicité à De l'Intelligence de Taine et aux oeuvres de Ribot consacrées à la psychologie pathologique (Les Maladies de la mémoire, 1881; Les Maladies de la volonté, 1883; Les Maladies de la personnalité, 1885) (Actes de Bâle 1987:34). Il est donc soumis au discours psychanalytique, comme nous le verrons.

femme couchée, complètement changée... perdant toute vergogne. Enfin la troisième que j'ai aperçue hier, impitoyable... une femme vraiment satanique, vraiment rosse. (L-B 249)

Durtal observe enfin que «Gilles de Rais se divise comme elle en trois êtres qui diffèrent» (250). Tous ces personnages sont simples par rapport à Durtal lui-même, qui entretient la notion de plusieurs âmes dans la sienne (Cath II:118).

Cette multiplication du personnage annonce sa décomposition. Dans l'oeuvre de Huysmans, la notion de corporéité matérielle s'effrite. Le personnage se décompose à la manière des édifices, qui eux aussi présentent des surfaces malades, comme le bâtiment au coin de la rue de l'Acacia, «atteint de la maladie cutanée des plâtres, rongé de lèpre et damassé de dartres, fêlé du haut en bas, craquelé comme la couverture en émail d'un vieux pot» (Cath II:5). Cette tendance à réduire l'objet à ses composants matériels ne reconnaît pas de barrière entre l'animé et l'inanimé. À Paris, le quartier de la Bièvre offre un paysage blanc ressemblant aussi à un «site lunaire» (S-S 20), où «les murs s'exostosent et se couvrent d'escharres de salpêtre et de fleurs de dartres» (12). Le rêve de Jacques Marle présente la lune tel «un immense désert de plâtre sec, un Sahara de lait de chaux figé...» (ER 99). L'imaginaire de la fin du siècle voit dans la blancheur de la lune un masque, voire une tête décollée, comme dans le Pierrot lunaire d'Albert Giraud (1884), dont s'est inspiré Arnold Schönberg. Le personnage à la peau blanchâtre de Pierrot, figé dans son costume blanc, hante toujours l'imaginaire de Huysmans.

Le caractère négatif du dandy-esthète relève donc des pratiques naturalistes qui font de l'être un objet, une sous-espèce du paysage. Huysmans décrit ses

personnages à travers la description des objets. Son oeil de naturaliste décortique l'apparence du personnage aux dépens de l'enquête psychologique. À l'instar de la physionomie, il accorde plus d'importance au corps qu'au visage. La description de ce dernier est souvent caricaturale, comme c'est le cas du négociant «ventripotent et poussif» qui a le nez «couleur d'aubergine, tandis que le reste de la figure semblait teint avec ce rouge éclatant des peintres émailleurs, la pourpre de Cassius» (M 104). Le passage suivant, tiré de La Cathédrale, prouve que Huysmans garde cette tendance:

La tératologie vidait ses bocaux; c'était un grouillement de larves humaines, de têtes en boulets de canon et en oeufs; une série de visages vus au travers d'une bouteille, déformés par certains miroirs, échappés des albums de Redon; c'était un musée de monstres en marche. (I:288)

Au lieu d'un quelconque drame psychologique, l'oeuvre romanesque de Huysmans fait preuve d'une absence d'intérêt à cet égard. L'étude du personnage se borne à l'étude de son mal, de cet ennui qui le talonne et qui finit par se hisser au statut de fétiche.

Il est vrai que Durtal n'abandonne pas complètement l'alibi du naturaliste qui consiste à remettre son mal au compte de l'influence néfaste d'un environnement perçu comme effrité. L'esthétisme, qui consiste à décortiquer le personnage comme s'il s'agissait d'un paysage, brouille toutefois la distinction entre le héros et son environnement. Durtal est obligé de constater qu'il porte l'ennui au sein de son être. Voilà pourquoi le héros huysmansien se penche sur lui-même, se prenant pour son propre objet d'étude.

La prostituée

Huysmans considère la prostituée comme le fragment à partir duquel se dégage la synthèse de l'époque. Sa place est la ville, son domaine, le commerce. Si sa valeur fétichiste le fait réjouir, elle finit par freiner son enthousiasme. Car elle est l'emblème de l'effet castrateur de la ville.

Les vrais «castrateurs» de Paris sont les ingénieurs qui, en rasant «les vestiges des anciens âges» et tuant les jardins, ont cisailé la ville en «rues rectilignes, coupées au cordeau, bordées de maisons glaciales... dont l'aspect dégage un ennui atroce» (C 47). Eu égard à cette mutilation, l'effet des affiches publicitaires de Chéret est pour le moins équivoque. D'une part, l'affiche découpe davantage l'environnement. D'autre part, la «joie nerveuse» des affiches de Chéret déborde ses cadres. Les illustrations de Chéret présentent les êtres «lancés à toute volée» qui évoquent le transitoire, le fugitif. Ses sujets sont souvent les filles «du peuple à la mine polissonne» que l'affiche affine, la rendant «presque distinguée» (C 53). Chéret fait également des affiches montrant un Pierrot en habit noir, vaguement diabolique, illustrations ensuite reprises par Willette. Les affinités du dandy avec la fille du peuple ne seront jamais aussi enjouées que dans ces affiches. En effet, la distinction que Pierrot partage avec les filles de joie est d'avoir été découpé, voire châtré.

La prostitution est le faux véritable par rapport à l'hypocrisie de «la phraséologie des caresses... les litanies balbutiantes des tendresses» qui ont un impact si écrasant sur Auguste (SV 207). Dans les romans naturalistes de Huysmans, l'idéal de l'amour est escompté. Assis au spectacle des Folies-Bobino, Auguste et Désirée sont comme devant un écran de télévision,

rêvant l'impossible, s'éloignant l'un de l'autre en se laissant emporter par des désirs hors de leur portée, puisqu'ils coûtent trop cher:

Ce rêve impossible à réaliser pour un homme honnête et pauvre, posséder à soi pendant un quart d'heure une fille aussi en vue, une fille aussi éclatante de jeunesse apprêtée et de grâce lui troubla la cervelle... Désirée trouva que cette admiration devenait inconvenante et elle le pinça. Il eut le sursaut d'un homme qu'on réveille... (SV 140)

En revanche, leur relation amoureuse, pleine de «petites vilénies, bassesses, aigreurs» se montre littéralement usée à la corde, «comme se montre, sous la trame usée d'un vêtement, une doublure grossière» (273).

Cette métaphore vestimentaire est hautement significative dans l'oeuvre naturaliste de Huysmans où le corps se morcelle en mets à consommer, comme dans le conte «Un dilemme»: «Peu à peu, elle se ramifia, s'embranchant sur chacune des qualités corporelles qui contribuent à investir la femme de son inéluctable puissance. Il songeait au festin de la croupe, au dessert de la bouche, aux entremets des seins...» (AV 158). La femme se dématérialise, de sorte que Ponsart est chatouillé par une annonce qui ne représente qu'une analogie de la femme (161). La publicité, un «lavabo de journal», offre un simulacre de femme qui est supérieur à la vraie femme:

Il essaya de se la figurer, créant de la sorte, au détriment de la véritable femme qu'il devait fatalement trouver inférieure à celle qu'il imaginait, une superbe drôlesse dont il détailla les charmes dodus en frissonnant... L'indulgence instinctive qu'il eût éprouvée pour la femme qu'il s'était imaginée, pour une belle drôlesse, grassouillette et fosselue, chaussée de bas de

soie et de mules en satin, sentant la venaison et la poudre fine, avait fait place à l'indifférence, même au mépris (163, 169)

Comme dans les affiches de Chéret, la femme transforme sa sexualité en érotisme par l'utilisation de fétiches. Dans la vraie vie, par contre, Ponsart doit choisir entre prendre une bonne ou prendre une maîtresse, deux choix aussi grossiers l'un que l'autre (181).

Amateur des locomotives, nouvel avatar des chevaux (SV 242), Cyprien est un fétichiste pur. N'ayant que faire du «sentimentalisme pleurnichard du peuple», il subit l'attrait érotique du vêtement féminin. Se promenant à travers le Temple, il décide d'acheter des bas de soie, afin d'habiller Céline en prostituée:

Céline arriva sur ces entrefaites et poussa des cris de merluce à la vue de ce déballage... Céline voulait les mettre tout de suite... il ne sut résister lui-même au bonheur de voir leur effet sur la peau, et il lui enfila les bas orange qui montèrent jusqu'au milieu des cuisses. Céline était ravie. (SV 164-5)

«Deux jours après», elle est amoureuse de lui, d'un amour, bien sûr, fondé sur le simulacre de la mode.

Cyprien réapparaît dans En ménage, le roman suivant de Huysmans, pour poursuivre sa polémique. Il «haïssait d'ailleurs la bourgeoisie dont la corruption endimanchée l'horripilait; il n'avait d'indulgence que pour les filles qu'il déclarait plus franches dans leur vice, moins prétentieuses dans leur bêtise» (EM 32). De la même manière, la mauvaise vie de ceux qui n'ont pas les moyens d'échapper à la ville attire le regard de Huysmans, lui qui, en flânant dans le quartier de Saint-Séverin, s'arrête devant le dépôt des forçats. Les bas-fonds s'avèrent propices au dandysme, comme nous l'avons

constaté, par l'exemple de déviation économique qu'il fournit, surtout à travers «la prostitution soumise au profit des amours clandestines» (AR 217), paradigme de l'érotisation des lois de l'échange.

Il est vrai que pour Huysmans, le peuple est la cause principale de «cette honte du goût moderne, la rue»:

ces trottoirs remplis d'une hideuse foule en quête d'argent, de femmes dégradées par les gésines, abêties par d'affreux négoces, d'hommes lisant des journaux infâmes ou songeant à des fornications et à des dols le long de boutiques d'où les épient pour les dépouiller, les forbans patentés des commerces et des banques... (AM 19)

Mais ce qui semble le déranger particulièrement, c'est le fait que la foule risque d'être composée, un jour, de bourgeois: «Ces infantiles de la Maub' seront riches un jour... Quels étranges souvenirs de jeunesse il y aura chez ces créatures lorsqu'elles seront devenues des bourgeoises» (S-S 109). En revanche, Huysmans porte une attention soignée aux laissés-pour-compte qui ont pour lui une valeur esthétique: il s'apprête à une mise en tableaux. C'est ce qui, à ses yeux, rachète la ville. L'oeuvre de Raffaëlli l'intéresse, par exemple, dans la mesure où «c'est de l'élixir de crapule, de l'extrait concentré d'urinoir transporté sur une scène, de la quintessence de berge, de dessous de pont, enrobée dans une musique poivrée de cymbales et salée de cuivres»; Raffaëlli décrit «la canaillerie alcoolique des gestes» (C 33).

La fascination qu'exerce le quartier de Saint-Séverin sur Huysmans s'explique en grande partie par le fait qu'il constitue «un des plus anciens fiefs de la prostitution parisienne» (42). Les entrées des maisons

sont des «fissures»; en plein midi, c'est «le crépuscule». Huysmans prend note des «tépides amorces de ses yeux vides... la délicieuse horreur de son masque rosse, ses élégances vengeresses des famines subies, ses dèches voilées sous la gaiété des falbalas et l'éclat des fards» (42-3). Les bas-fonds l'intéressent de par leur déviation érotique. Il n'échappe guère à Huysmans que les maisons closes fonctionnent dans une demi-légalité, encadrées pour ainsi dire par des délinquants-indicateurs, ni qu'il y a un profit énorme à tirer de la demi-clandestinité. L'agent castrateur et le frisson du plaisir ont la même source. Le héros naturaliste de Huysmans s'arrête, interloqué, devant cette figure, et ce, depuis le tout premier roman de Huysmans.¹³

J. Borie affirme qu'en dépit de la médiation commerciale sur laquelle elle repose, la prostitution est loin de décourager les héros de Huysmans (1991:159). Il est vrai que Durtal se dresse en exégète réactionnaire des conséquences sociales de ce phénomène commercial:

maintenant les hommes jouent et ne lisent plus; ce sont les femmes dites du monde qui achètent les livres et déterminent les succès ou les foudras... les rares artistes qui restent n'ont plus à s'occuper du public; ils vivent et travaillent loin des salons, loin de la cohue des couturiers de lettres; le seul dépit qu'ils puissent honnêtement ressentir, c'est, quand leur oeuvre est imprimée, de la voir exposée aux salissantes curiosités des foules! -- Le fait est, dit des Hermies, que c'est une véritable prostitution; la mise en vente, c'est l'acceptation des déshonorantes

¹³Le récit de Marthe, de 1876, est loin d'être exceptionnel par son choix de sujet. Le thème de la prostituée occupe une foule d'écrivains français de la fin du siècle. Pour ne nommer que quelques romans où la prostituée est au coeur du récit, citons Chair molle de Paul Adam (1885), La Fille Élixa d'Edmond de Goncourt (1877), Nana de Zola (1880), «La Maison Tellier» de Maupassant (1881), Dinah Samuel de Félicien Champsaur (1882), L'Eternelle poupée de Jules Bois (1894), Bubu de Montparnasse de Charles-Louis Philippe (1901), Prostituée de Victor Margueritte (1907).

familiarités du premier venu; c'est la pollution, le viol consenti, du peu qu'on vaut. (L-B 258-9)

Mais cette déchéance garde une valeur de transparence lorsqu'elle montre que le progrès au XIXe siècle est stérile. Le texte de Huysmans a besoin de la prostituée pour rendre transparent le rapport entre l'érotisme et l'économie, la sexualité et l'échange. La prostituée porte la stérilité en elle, et cela même biologiquement: elle deviendra, dans la phase décadente de Huysmans, la Grande Vérole. Celle-ci dénote, selon la formule de Gaillard, la déesse-mère du XIXe siècle mercantile (Le Naturalisme 1978:269). En tant qu'héritier direct du dandy baudelairien, le héros de Huysmans exprime son opposition à l'économie en donnant un accent de sexualité transgressive à la loi d'échange. Autant que l'oeuvre de Zola et des frères Goncourt, celle de Huysmans cultive la relation fétichiste de l'économie à l'érotisme.¹⁴

Nous avons vu que la prostituée montre la stérilité de l'échange et que le dandysme privilégie la prostituée parce qu'en elle la sexualité figée est l'emblème d'une économie qui ne «coule» plus. L'oeuvre de Huysmans prône la condition de la prostitution comme symbole universel de la vie châtrée de la ville. C'est ce que l'on retiendra de son compte rendu de la Bièvre:

Symbole de la misérable condition des femmes attirées dans le guet-apens des villes... (et) l'emblématique image de ces races abbatiales, de ces vieilles familles... qui ont fini, de chutes en chutes, par s'interner dans l'inavouable boue d'un fructueux commerce? (S-

¹⁴Selon J. Baudrillard, la loi d'échange illimité, propre au capitalisme monopolistique, porte en soi tous les effets de la castration. Le fétiche représente la sacralisation d'un corps indivisé (1972:108). Le rôle de la prostituée serait d'incarner le morceau sacralisé.

§ 23)

La rivière perd toute sa fluidité, ainsi que son innocence, lorsqu'elle arrive à la ville, où elle est ternie par le travail de la teinturerie. Chez Huysmans, cette stérilité a une valeur esthétique.¹⁵

La prostituée est stérile parce que découpée. Se regardant dans le miroir, elle n'y voit qu'un morceau de viande, «ses bras poudrés de perline, ses sourcils charbonnés, ses lèvres rouges comme des viandes saignantes, ses jambes revêtues de bas de soie cerise». Le narrateur tire sa conclusion: «Elle ne pouvait croire que cette image fût la sienne» (M 34). Si son image est radicalement coupée d'elle-même, elle est en mesure de constater le même effet chez ses semblables:

les poses étranges de ses camarades, des beautés falotes et vulgaires, des caillettes agaçantes, des hommasses et des maigriottes, étendues sur le ventre, la tête dans les mains, accroupies comme des chiennes, sur un tabouret, accrochées comme des oripeaux, sur des coins de divans, les cheveux édifiés de toutes sortes: spirales ondées, frisons crépelés, boucles rondissantes, chignons gigantesques, constellés de marguerites blanches et rouges, de torsades de fausses perles, crinières noires ou blondes, pommadées ou poudrées d'une neige de riz. (35)

La chevelure abondante s'inscrit dans un monde d'objets accumulés en série. Les cheveux sont fétichisés pour compenser une castration générale qu'affiche le texte même, lui-même entrecoupé de ponctuation.

Le texte naturaliste de Huysmans réduit les rapports

¹⁵Huysmans reprend ici une idée des Goncourt. La Bièvre résume l'âme de Paris dans Manette Salomon: «De cette pauvre rivière opprimée, de ce ruisseau infect, de cette nature maigre, malsaine, Crescent avait su dégager l'expression, le sentiment, presque la souffrance» (283).

humains à des rapports d'échange. Il est en cela conforme à la vision de l'époque, qui voit le sujet écrasé sous la loi économique de l'échange, contribuant ainsi à ce que Baudrillard appelle un «fétichisme du signifiant» (1972:100). Dans «L'ambulante», espèce de condensé d'une vie en quatre pages des Croquis parisiens (1880), la séduction fétichiste est la norme dans un monde abruti plein de «filles décrassées du peuple»: «pour les sens alentis qu'émoustillent seulement les véhémences des maquillages et les tumultes des robes à grand spectacle» (63). L'ambulante est délaissée par les hommes hypocrites, mais elle leur est supérieure parce qu'elle demeure mystérieuse et sinistre alors qu'ils ne sont que des vulgaires chalands dont la vie sexuelle est prévisible.

Chacun des sujets se présente ainsi comme un produit à consommer. «Le Conducteur d'omnibus», dans Croquis parisiens, est le récit du sujet séduit par le même phénomène dont parle Walter Benjamin: la foule qui privilégie l'oeil aux dépens de l'ouïe. Le conducteur subit une séduction molle perpétuelle qui le fait regretter de s'être marié à sa «Mélanie de malheur»: «Ah! à défaut de la voix et du geste, quelle phrase ardente ou rêveuse peut exprimer une jambe qui s'approche furtive, frôle celle de la voisine comme une chatte amoureuse qui caresse et fait son ronron...» (59). Son obsession se présente sous l'aspect d'une logique de série.

La technique naturaliste ne fait qu'enregistrer l'effet de découpage produit par le système d'échange sexuel. Si la valeur sexuelle peut s'opposer à celle de l'argent, ce n'est pas la clé naturaliste qui en constitue le secret. Le naturalisme semble tout juste capable de révéler à l'individu l'aliénation de soi qu'il subit dans les conditions sociales de la ville, la dérision du corps livré au plaisir: «Elle ne se

dissimulait pas les douloureuses voluptés de cette servitude, et cependant elle était attirée par elles comme un insecte par le feu des lampes» (M 127). Un héros de la trempe de Cyprien ne sera capable que de dénoncer cette aliénation. S'il résiste, il s'enfonce dans l'ennui. S'il cède, son ennui se développe en maladie, l'état subjectif se convertissant en objet.

Dans le roman naturaliste de Huysmans, les rêves des protagonistes sont tissés de matériaux, que ce soit Désirée qui veut «une chambre avec du papier à fleurettes, un lit et une table de noyer» ou Auguste qui avoue qu'il faut «songer au solide». Si drame il y a, il se situe plutôt chez le narrateur lui-même. La première phase de Huysmans représente une tentative non pas de nier un monde matériel perçu comme hideux mais de l'arrêter. Le paysage de Huysmans est immobile. L'obsession de l'objet immobile relève de la névrose. Dans la mesure où la prostituée immobilise l'économie, elle donne à l'ennui la spécificité d'une maladie nerveuse.

Le texte huysmansien porte des signes de troubles perceptifs symptomatiques de la névrose. Le tableau a tendance à s'obscurcir. Par une technique proche des impressionnistes, Huysmans brouille et noie ses descriptions.¹⁶ Ce n'est pas une description, selon Baguley, mais une «de-scription», dans la mesure où le texte recherche la dissolution ou la décomposition des formes de l'environnement. La prédilection pour un

¹⁶L'Art moderne abonde en exemples de cette technique. Le fond d'un tableau de Bonnat, par exemple, est «brouillé de lie de vin» (202). Trop de liquéfaction relève toutefois d'un défaut esthétique, comme démontre le pastel de Pissaro du boulevard Rochechouart, «où l'oeil de l'artiste n'a plus saisi les dégradations et les nuances... ce qui fait que tout le boulevard est absolument noyé» (259). Par contre, certains tableaux de Fantin-Latour trahissent «une immobilité par trop constante» (203). Enfin, Huysmans loue la poésie des paysages de Turner, qui sont «des fêtes célestes et fluviales d'une nature sublimée, décortiquée, rendue complètement fluide» (C 182).

certain obscurcissement de la perception, par exemple sous l'effet d'une pluie, semble témoigner d'une certaine tentative d'échapper aux conditions des substances. Baguley cite l'exemple de Marthe:

La Seine charriait ce soir-là des eaux couleur de plomb, rayées ça et là par le reflètement des réverbères... Plus loin enfin, le pont des Arts s'estompait dans la brume avec sa couronne de becs de gaz et l'ombre de ses piliers se mourait dans le fleuve en une longue tache noire... Une pluie fine fine commençait à tomber. (M 72-3)

«*Naturalist aestheticism*,» commente Baguley, «*presents the obverse of the natural process, fixing and transmuting a world in decay*» (1990:197).

Le texte naturaliste fétichise la prostituée pour se défendre contre la menace de la liquéfaction. Le regard fétichiste voit les gens «se pétrifi[er] devant l'or des joailleries et des bureaux de change» (EM 224). Il focalise l'immobilisation qu'effectue le commerce dans la formation de l'être. Le rôle de l'argent y est capital: «Car enfin, on se trouvait là en face d'une loi primordiale, d'une loi organique atroce, édictée et appliquée depuis que le monde existe» (L-B 39).

En tant qu'élaboration esthétique, le portrait figé constitue une défense contre un monde constamment sous la menace d'une liquéfaction. En tant qu'esthète, le naturaliste est érotomane. L'érotomanie du collectionneur littéraire, comme elle fut définie dans les années 1880 par les docteurs Moreau de Tours, Charcot, Magnan et Ball, n'annonce-t-elle pas le fétichisme proprement dit?

Le féminin monstrueux

Le texte de Huysmans semble ne jamais accorder de

visage réel à la femme. Pour lui, le projet «de supprimer l'intrigue traditionnelle» équivaut à la suppression de «la passion, la femme» (AR 21). Elle n'y remplit jamais le rôle d'épouse ou de mère de famille. Comme dit Durtal de lui-même, «Je n'imagine pas un Durtal pieux et marié, besognant sa femme, le soir, et allant communier le lendemain...» (L-H 121). Le mariage lui est sacrilège, un «fermage infâmant des chairs» (EnR I:25). À rebours partage avec d'autres oeuvres de l'époque, notamment L'Ève future de Villiers (1886), une véritable parodie de la femme «authentique». Ces textes affirment qu'à la fin du siècle, la femme fabriquée est plus «vraie» que la femme naturelle. Des Esseintes s'attaque à «celle de ses oeuvres considérées comme la plus exquise... la plus originale et la plus parfaite: la femme» (52). Elle s'y présente dans une version idéale et hors du temps où ce qui importe essentiellement, c'est qu'elle soit une *représentation*. Dans À rebours, la structure narrative discontinue ainsi que les chapitres juxtaposés en unités autonomes permettent ce libre jeu du fantasme, ce refuge dans l'illusion.

Rien dans À rebours n'est plus «faux» que la femme. Des locomotives à la femme-sphinx, de la femme du cirque et du music-hall, où figurent la saltimbanque et la ventriloque, elle revêt un aspect machinal, triomphe de la pseudophysis. Selon F. Gaillard, le simulacre est monstrueux, puisque les monstres, espèce d'archétype de la machine, remettent en question la nature comme référent originel (RSH 1978:119).

Si la vraie femme est absente du récit, il va de même de l'enfant. Aucun personnage d'enfant n'apparaît dans l'oeuvre romanesque de Huysmans, à l'exception de ceux que sodomise et dépèce le monstre Gilles de Rais. Max Milner cite un texte du Drageoir des épices resté inédit, «Le Monstre pâle», qui explique cette absence:

Ou'il est laid, ce monstre pâle, quelle tête falote, quel air stupide. Comme il se dandine gauchement dans son cercueil de verre cet ignoble avorté... Et pourtant ce corps en tuméfaction, cet amas de chairs liquéfiées, c'est mon sang à moi! C'est mon fils. (dans «Actes de Bâle» 54)

L'affreux avorton préservé dans du formaldéhyde représente l'horreur de la chose naturelle. C'est une partie de soi à laquelle le narrateur a renoncé. Véritable objet châtré de la mère, l'avorton est le phallus affiché, après sa castration.

Dans À rebours, la vision de la chose châtrée sert de métaphore de la lanque même. Des Esseintes imagine la lanque latine du Ve siècle dans un état de traumatisme et de décomposition biologique: «elle pendait, perdant ses membres, coulant son pus, gardant à peine, dans toute la corruption de son corps, quelques parties fermes...» (66). Le domaine végétatif a également ses avortons. Les fleurs de des Esseintes sont naturelles mais «malsaines». Elles ont l'air faux.

Des Esseintes convoite l'horreur parce que, loin de vouloir singer le naturel, il cherche le naturel là où il semble faux: «Après les fleurs factices singeant les véritables fleurs, il voulait des fleurs naturelles imitant des fleurs fausses» (124). Cela place la fausseté dans la position de l'original. Il n'y a aucun état premier auquel le fétiche se substitue. Les fleurs malsaines de des Esseintes sont des simulacres au deuxième degré, des fétiches du fétiche.

L'oeuvre critique de Huysmans reflète l'intérêt de des Esseintes. En voyage, «L'Aquarium de Berlin» du recueil De tout décrit avec horreur tout un environnement «inauthentique» où les fleurs présentent «les plus illusoires des teintes et les plus démentiels des contours», les fleurs qui «se promènent et [des] bêtes

[qui] prennent racine», de monstres qui «paraissent emprunter à l'homme les contours et les couleurs des métaux forgés dans ses usines» (214-17).

La critique d'art de Huysmans repose sur son regard de naturaliste, comme c'est le cas de maints artistes de l'époque, comme de Gustave Courbet («L'Origine du monde») ou d'Odilon Redon, dont les fleurs sont des emblèmes monstrueux d'une sexualité malade. Pour Huysmans, champion de ce même Redon, les parties génitales sont l'objet d'une enquête quasi-scientifique. Le rêve érotique de des Esseintes, sujet du huitième chapitre d'À rebours, fait abstraction des êtres pour plonger dans une espèce d'élixir sexuel. Les fleurs lui permettent d'observer l'infiniment petit: «le monde des animalcules, des infusoires et des larves, dont le microscope nous révèle la souveraine horreur» (C 134). Les monstres d'Odilon Redon se réduisent à un morceau du corps, des «glandes aqueuses», des «trous incertains de bouches» qui semblent mener une vie autonome. Le monstre de Redon se réduit à son fondement, tel l'animalcule. C'est l'être démembré, réduit à une surface d'épiderme.

En privilégiant ainsi le simulacre, Huysmans cherche-t-il à restaurer le phallus de la mère? Selon C. Bernheimer, Huysmans évoque la castration -- source de libération d'excitation sexuelle -- tout en voulant la nier: «La surface sans profondeur, fabriquée, factice, est le terrain idéale du re-membrement fantasmatique» (1984:110). Mais pour être efficace, le simulacre doit ressembler au processus biologique, voir l'exhiber. Le désaveu de la castration se fait par une forme de sublimation qui consiste à projeter le désaveu sur la vie biologique. Nous n'aurons pas de peine à reconnaître là le *modus operandi* du fétichisme. Celui-ci consiste à nier la castration en se retournant constamment sur le traumatisme de l'avoir vu pour la première fois. L'oeuvre

romanesque de Huysmans qualifie de traumatique la totalité du champ biologique. Loin de le faire jouir, le monstrueux finit par provoquer le cauchemar de la dissolution par démembrement, mais l'horreur n'est que l'obvers de la jouissance.

Les pratiques savantes et esthétiques du naturalisme servent à figer le sexe sous son aspect le plus horrible. Mais la névrose s'exprime aussi par le rêve, ce qui à la fin du siècle fut encore hors de la portée de la médecine positiviste. Le rêve est un terrain où le fétichiste peut exprimer librement le «je sais bien, mais quand même». Pour autant qu'il éprouve de l'horreur, il peut affirmer que «ce n'est, Dieu merci, qu'un rêve» (135). Dans le rêve, l'esprit «se dévid[e] de sa chaîne» (130). La notion de rêve qu'on trouve dans À rebours est assez proche de celle de Freud dans la mesure où elle dépend des processus de déplacement et de condensation. Les deux processus sont à l'oeuvre dans les transformations de la femme inconnue, d'abord en saltimbanque, ensuite dans la fleur malade, «le Virus». Ce processus se retrouve dans En rade, dans le deuxième rêve de Jacque Marles. Il semble l'oeuvre d'un géologue, mais l'endroit de la castration est facile à repérer:

Et, en effet, le tunnel prit fin, ils débouchèrent près du Cap Arechusia, non loin du Mont de Plinie, dans la Mer de la Tranquillité dont les contours simulent la blanche image d'un ventre sigilé d'un nombril par le Jansen, sexué comme une fille par le grand V d'un golfe, fourché de deux jambes écartées de pied-bot par les mers de la Fécondité et du Nectar. (ER 106-7)

Les blessures en décomposition ramènent spécifiquement à la femme châtrée dans le troisième rêve, qui présente la «guenipe sordide aux vastes cuisses entre lesquelles s'épanouissait la touffe sèche d'un varech à

matelas ignoble», espèce de tête de la Méduse. L'équivoque persiste un peu, pendant qu'elle s'assoit sur la tour de Saint-Sulpice, mais l'objet phallique s'inverse: «cette tour était un puits, un puits se dressant en l'air au lieu de s'enfoncer dans le sol, mais enfin un puits» (224).

Le naturalisme exacerbé de ces textes reprend le traumatisme du jeune garçon lorsqu'il voit que sa mère n'a pas de pénis. Le traumatisme de Jacques Marle s'exprime-t-il en rêve parce que ce n'est qu'en rêve que le traumatisme peut se transformer en énergie sexuelle? Une telle tentative est sûrement à l'oeuvre dans le caractère désincarné de la femme dans l'oeuvre romanesque de Huysmans.

Le monstrueux, chez Huysmans, désigne donc l'endroit où la castration est vue et le fétiche susceptible de produire de l'énergie sexuelle est formé. Dans À rebours, les femmes du cirque sont monstrueuses non pas parce qu'elles sont trop naturelles, mais parce qu'elles sont parfaitement «fausses». C'est parce qu'elles sont fétichisées qu'elles sont monstrueuses. Comme le dira Durtal, «Ce ne serait rien d'être en présence d'une tentation réelle, d'une vraie femme, en chair et en os, mais ces apparences sur lesquelles l'imagination travaille, c'est horrible!» (EnR II:200). La femme virile est fausse, parce que le fétichiste «sait» que la castration a eu lieu. Voilà pourquoi dans la deuxième pièce, «Ritournelle», du Drageoir aux épices, la femme ineffablement laide «est un monstre qui roule sur un cou de lutteur une tête rouge» (11). Dans «Le Gousset», l'«exquis et divin fumet» de l'objet fétichiste provoque une fixation qui, selon Perrot, brouille les données sociales, principalement celles de la différence des sexes (1984:125). De la même manière, dans Croquis parisiens, les signes distinctifs de l'institution

militaire se confondent avec ceux du féminin pour produire ce que J. Dupont appelle «une dérouté des classifications» (Brunel et Guyaux 1985:305). Aux Folies-Bergère, la première danseuse «simul[e] la fleur tombée, les pétales en bas et la tige en l'air». Ensuite apparaît:

celle costumée en officier de saphis, avec un large pantalon bleu flottant, de mignonnes bottes rouges, le spencer à soutaches d'or, le petit gilet écarlate collant, moulant le sein, dessinant la pointe tenue droite... son képi galonné, sa taille de guêpe, son gros derrière... Telle quelle, cette fille évoquait des barricades et des rues dépravées... (CP 20)

Cette femme phallique doit son caractère monstrueux à des traits masculins secondaires, tel l'habillement. Son dandysme exhibitionniste s'oppose à l'affaïssement des personnages mâles qui, dans les romans naturalistes de Huysmans, voit toute expression virile de leur sexualité effacée.

Salomé l'Hystérique

Dans l'imaginaire de la fin du siècle, Salomé est l'objet de désir inaccessible, la figure de la femme phallique castratrice. Elle apparaît dans un passage particulièrement «figé» de l'oeuvre critique de Huysmans de Certains, où il s'agit des aquarelles de Moreau présentant:

des Salomés tenant, immobiles, dans une coupe, la tête du Précurseur qui rayonnait, macérée dans le phosphore, sous des quinconces aux feuilles tondues, d'un vert presque noir... Une impression identique surgissait de ces scènes diverses, l'impression de l'onanisme spirituel, répété, dans

une chair chaste; l'impression d'une vierge, pourvue dans un corps d'une solennelle grâce, d'une âme épuisée par des idées solitaires, par des pensées secrètes, d'une femme, assise en elle-même... (17-8).

Salomé y est une espèce de plante exotique. Au chapitre V d'À rebours, Salomé a ce même caractère de blason, «déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite» (86). P. Jourde appelle À rebours le «roman de l'épithète» (1991:82). La Luxure, l'Hystérie, la Beauté sont des substantifs.¹⁷ Salomé désigne un lieu où la sexualité et le style se nouent selon une vision esthétique de la fragmentation de l'expérience.

L'identité de Salomé s'affirme par la négation. Elle est la «Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible» qui est «incompréhensible pour tous les écrivains». Le lecteur n'apprend rien de l'identité proprement dite de Salomé. Il sait tout au plus qu'elle est radicalement «autre»:

elle ne relevait plus des traditions bibliques, ne pouvait même plus être assimilée à la vivante image de Babylone, à la royale Prostituée de l'Apocalypse, accoutrée, comme elle, de bijoux et de pourpre, fardée comme elle. (AR 86)

Salomé n'est pas l'Hystérie même, mais déesse de l'Hystérie. Comme le dit Jourde, elle demeure au stade d'un signe (1991:89). Il serait donc futile de chercher en elle l'identité stable du substantif. Le sujet

¹⁷Jourde attire notre attention sur les différents effets du style de Huysmans qui contribuent à immobiliser le récit. La phrase est disloquée par des virgules, dissociant des éléments normalement liés, comme le sujet et le verbe ou le sujet et son attribut, de sorte que le sens repose souvent sur l'élément secondaire, la subordonnée de la phrase (1991:79-90).

«déesse» s'évanouit au profit de la danseuse, la baladine, l'histrionne. L'absence d'une véritable dimension psychologique trouve son explication dans son statut de fétiche.

Ce ne sont pas dans les tableaux à l'huile mais dans les aquerelles de Moreau que Salomé est histrionne. Or, la saltimbanque, autre fausse femme dans À rebours, rappelle la belle Brabançonne des Soeurs Vatard, dont la robe verte est «outrageusement décolletée» révélant «deux globes comme des ballons roses» (82-3). Elle remonte au moins au «Cirque Olympique» de Gautier, où elle représente l'élan hyperbolique vers la hauteur, le jaillissement vertical d'un bond qui ne peut pas quitter l'espace clos des tréteaux.¹⁵ Les frères Zemganno d'Edmond de Goncourt trahissent leur féminité phallique par leur métier de saltimbanque, surtout Nello, portrait du frère Jules, qui «faisait souvenir du visage maternel par l'affinement d'un trait, la courbe d'un contour, le je ne sais quoi physionomique d'un regard, d'un sourire, d'une moue de dédain, par mille riens» (FZ 118). Ce Pierrot dandy, dont la tenue est celle «des hommes d'écurie chic d'un Rothschild, avec quelque chose de correct, d'anglaisé, de sérieux», subira une fracture aux deux jambes, véritable castration, par la mauvaise augure d'une américaine qui assiste à ses spectacles.

Le style de Huysmans reprend les prouesses du saltimbanque. Dans En ménage, l'artiste Cyprien fait des gestes dans l'air: «des paradoxes valsant sur des cordes raides, tombant sur des tremplins, rebondissant et jaillissant en des pirouettes d'adjectifs qui étincelaient, dans la phrase, comme dans une culbute, les maillots pailletés des pîtres» (EM 70). L'artiste est

¹⁵«Le sacrilège est de vouloir abandonner le lieu de la figuration métaphorique», remarque Starobinski (1970:39).

lui-même saltimbanque. En faisant du spectacle, il s'étale en surface pure, exactement comme l'histrionne de l'aquerelle de Moreau.

C'est en tant qu'histrionne que Salomé joue «la courtisane, pétrifiée, hypnotisée par l'épouvante» (AR 89). On ne sait plus s'il s'agit du faux ou du vrai. Le trou du nombril de Salomé, «cachet gravé d'onyx», anéantit le vieux roi Hérode, comme il anéantit des Esseintes. Quant à la tête décollée du saint Jean, «le globe vitreux des prunelles», allumées par une auréole provenant de sous les portiques, demeure crispé sur la danseuse (AR 88). De par ses bijoux, gemmes, pierres, Salomé constitue un lieu de multiples reflets de miroir où le regard de l'homme se perd.

Parlant de l'«intention muséographique» du texte d'À rebours, P. Brunel montre comment, effectivement, tous les tableaux de Fontenay ont valeur de miroir («Actes de Bâle» 1987:14). L'oeil de boeuf au ventre de son havre permet au maître voyeur de tout voir et d'en jouir narcissiquement. La manie -- devrait-on parler de l'hystérie? -- de la collection trahit non seulement le fétichisme de des Esseintes, mais également son narcissisme. Selon Paul Mathias, la retraite de des Esseintes est l'expression d'une névrose qui exprime, à son tour, son narcissisme (1976:30).

L'aspect négatif de la féminité de Salomé s'avère déterminant pour le héros. C'est que la fille qui danse ensorçèle de par «son charme de fleur vénérienne» (AR 90). Porteuse de maladie, elle empoisonne tout ce qu'elle touche. Dottin-Orsini attire notre attention sur le caractère de «charogne embijoutée» de la Salomé de Moreau

¹Léon Bloy l'avait-il remarqué lorsqu'il traite l'écriture de Huysmans d'«escalier vermoulu de la Syntaxe épouvantée», dans un article paru dans Le Chat noir en 1884?

dont la parure, dans À rebours, se mue en «insectes splendides» (1993:47-8). Salomé suscite l'identification par sa décomposition; le sujet masculin entretient une certaine complicité avec elle par le fait d'en être dégoûté. Il se voit dans la bouche décolorée de la tête du saint qui, par ailleurs, porte le même prénom que lui. Il se voit dans l'Hérode épuisé du spectacle. Mais il se voit, par-dessus tout, dans l'hystérie qui enrobe l'histrionne.

Dévirilisé et névrosé

Le dégoût du héros, manifestation physique de son ennui, relève en partie de la perception de l'écrivain du peu de place qu'il occupe dans la société de la fin du siècle. P. Coigny considère le rejet sans discrimination de toute la littérature alors en vogue une autre forme de dandysme de la part de Huysmans (1953:40). Certes, il partage avec les Goncourt la frustration de n'avoir pas su intéresser le public par le drame psychologique. Il s'en prend à la «littérature poétique vaniteuse et ingrate» du feuilleton (EM 35-6). Ses lieux communs, ses calembredaines, représentent un monde pauvre en sensations; ce n'est pas un hasard si elles abondent là où il y a également mauvaise chère (50).

D'après Huysmans, le peu de succès financier de l'oeuvre littéraire est lié à la stérilité de la vocation littéraire. Le caractère fragmentaire de son écriture trahit une incapacité psychologique de mener l'oeuvre à terme. La non-productivité d'André, l'homme de lettres face au métier public de journalisme, préfigure des Esseintes:

pourquoi avait-il toujours exercé des états
stériles, des professions improductives comme

celles de répétiteur et d'homme de lettres? pourquoi n'avait-il pas accepté les basses besognes de son métier, ne s'était-il point fait sérieusement journaliste? (EM 300)

Huysmans a beau affirmer jusqu'à la fin une espèce d'héroïsme dans le «refus» des peintres comme Dulac de mener leurs oeuvres à terme. Dulac a beau laisser son oeuvre à l'état d'indication comme preuve qu'il dédaigne le commerce (DT 133). Le fait est que l'oeuvre inachevée témoigne d'un échec personnel, voire sexuel:

Entêté devant une idée qu'il était décidé à émettre, faible devant les difficultés qui se levaient lorsqu'il s'agissait de lui donner un corps et de la rendre... Au fond il bloquait une oeuvre pour ne pas lui livrer assaut et une fois campé devant elle, il se relâchait et s'acagnardait dans l'inaction... il ne parvenait pas à réagir contre ses défaillances, contre son ennui. -- La chose, aussitôt commencée, le lassait. (EM 133)

André et Cyprien sont tous deux incapables de mener à terme leurs oeuvres. Dans l'oeuvre romanesque de Huysmans, surtout dans sa phase naturaliste, la notion du fragment se dote d'une haute charge érotique qui joue contre le héros. André et Cyprien se considèrent en quelque sorte impuissants. L'oeuvre inachevée se sexualise dans la pensée d'André, ressemblant à l'oeuvre de chair non consommée:

Quand il s'agit d'exécuter l'oeuvre qu'on a conçue, va te faire fiche! Vois-tu, j'ai bien peur que nous n'ayons joué, en art, le rôle que jouent en amour ces pauvres diables qui, après avoir longtemps désiré une femme, ne peuvent plus lorsqu'ils la tiennent. (EM 385)

L'impuissance semble être l'origine de la carrière de l'écrivain. Dans Marthe, l'itinéraire de Léo commence

par l'échec amoureux et finit dans la frustration de l'écriture et la névrose:

Ce garçon s'était affranchi de bonne heure de la servitude maternelle et il avait tant mésusé de la liberté acquise que, vengeresse des moeurs, la débauche l'avait flétri, corps et âme. Se sentant un vrai talent que devaient apprécier les artistes et honnir les bourgeois, il s'était jeté, tête baissée, dans le marécage des lettres... À force de tourmenter l'idée, d'essayer de rendre les bizarreries qui le hantaient, les nerfs se tendirent et une immense fatigue l'accabla. (M 49-50)

Pour Léo, la femme est castratrice: ou on prend une maîtresse, ou on se marie, mais le mariage tue le désir; huit jours sans femme et «ce renouveau de la femme qui enchante quand même et qui n'est que le résultat d'absences savamment combinées» (81-2). Comble d'abjection, il voit Marthe se livrer à un abruti plutôt qu'à lui, le poète. La sexualité finit par ressembler à des «grâces frelatées» (103).

Dans l'oeuvre romanesque de Huysmans, le lien entre l'ennui et la névrose sexuelle n'est nulle part plus claire que dans «Sac au dos» (1875) qui, en tant que seul récit de Huysmans écrit à la première personne, ne prend même pas la peine de voiler la relation serrée entre le personnage et l'écrivain. Julia Przybos cite ce récit à titre d'exemple de l'évolution inévitable de Huysmans vers le décadentisme («D'une géométrie physiologique: le contenu métalittéraire de *Sac-à-dos*» («Actes de Bâle» 1987:301). «Sac au dos» présente l'expérience qui tourne court, au fiasco -- forme d'expérience qui sera répétée dans les croquis des premiers textes de Huysmans cueillis dans Le Drageoir aux épices. Ce qui est intéressant dans «Sac au dos» (la contribution de Huysmans au recueil de l'Ecole naturaliste, Les Soirées de Médan), c'est l'auto-

procès qu'il semble faire à la virilité en tant que signe de la masculinité.

Notre lecture de ce récit suit celle de J. Borie (1991:193-8), qui l'aborde comme témoin de l'échec de l'idéal de la virilité. La description de la guerre de 1870 met l'accent sur le chaos. Le jeune soldat se fait bringuebaler en chemin de fer au gré des ordres d'un commandement invisible. Mais si le narrateur Eugène Lejantel essaie de s'affirmer en tant qu'individu dans l'immense machine nationale, l'anarchie de ses déplacements n'a rien d'idéologique. Zigzaguant en vagabondage de Paris à Châlons, à Paris, Arras, Rouen, Evreux, il ne va effectivement nulle part. Sa vie est socialement insignifiante, en-deça de la politique. Ses va-et-vient n'ont pas plus de sens que le voyage de des Esseintes à Londres qui ne dépasse pas la gare.

Même si le soldat est plus qu'un lycéen, il ne sait pas profiter de la grande liberté dont il dispose. Son idylle muette avec Suzanne ainsi que son vagabondage relèvent d'un idéal de masculinité épuisé. En civil, la virilité facile du soldat cède la place aux petits plaisirs puérils, mesquins de la routine célibataire. Lejantel ne sait pas convertir son vagabondage en flânerie. Il présente ainsi le dandysme en négatif.

«Sac au dos» montre que la virilité est une espèce de promiscuité sociale somme toute assez infantile. Du reste, si l'armée offre le seul endroit où l'exercice de la masculinité soit possible, c'est à la guerre où Lejantel s'avère ne pas être viril. Les hommes l'appellent, mais il refuse leur provocation, refuse de se battre. Devant les exigences héroïques, son corps cherche l'alibi de la «bonne blessure», en l'occurrence la dysenterie due à un estomac qui digère mal. Borie attire notre attention sur le triangle physiologique bouche-sexe-anus. Dans «Sac au dos» le système digestif

est touché par la névrose sexuelle. Les tripes sont aussi débandées que les troupes.

La fin du récit présente un héros infantilisé, replié sur lui-même à la manière de des Esseintes. À l'aise avec sa castration, il se forme une sorte d'auto-érotisme anal. Loin de s'identifier aux hommes, le héros de «Sac au dos» forme son seul lien stable avec sa mère, chez qui il retourne vivre à la fin. Le père y est absent, si père il y a.

Dans Les Soeurs Vatard (1879), Auguste semble constituer à certains égards la continuation de l'itinéraire du narrateur de «Sac au dos». Ex-soldat qui revient de la guerre pour habiter cinq ans chez sa mère, «ni hardi ni gai» (SV 69), son rapport avec Désirée, nom hautement significatif,²⁰ le dévirilise. Il en va de même pour André, le héros d'En ménage: «Pour une tentative de pâmoison dans des bras poilus d'une couleur différente des siens, il avait raté sa vie, cassé son talent, broyé depuis des années du noir» (358). Dès le début d'En ménage, André est en situation d'échec. Sa femme, dont le nom n'est jamais révélé, trompe André dans le premier chapitre et il est trop désabusé pour en faire une scène. Après tout, il l'avait épousée «sans entrain, sans joie» (19). André se décide alors à reprendre Mélanie, sa femme de ménage d'avant son mariage. En séparant la femme de la maîtresse, André suit l'exemple de Cyprien, pour qui il s'agit de se défaire de ses illusions en se contentant de «l'excellente Mélie», «une dame, mûre, calme, dévouée sans besoins amoureux, sans coquetterie et sans pose, une

²⁰Désirée est le nom de la soeur charnelle de Serge dans La Faute de l'abbé Mouret d'Émile Zola (1875), celle qui prononce les derniers mots fort ironiques, «la vache a fait un veau!». L'abbé Mouret exprime lui aussi le souhait d'être castré: «Ô Marie, Vierge adorable, que n'ai-je cinq ans, que ne suis-je resté l'enfant qui collait ses lèvres sur vos images!... Faites que j'aie cinq ans. Prenez mes sens, prenez ma virilité. Qu'un miracle emporte tout l'homme qui a grandi en moi. Vous régnez au ciel, rien ne vous est plus facile que de me foudroyer, que de sécher mes organes, de me laisser sans sexe...» (Les Rougon-Macquart I:1313-4).

vache puissante et pacifique, en un mot» (338).

Le «caractère incertain», le sens de l'identité personnelle peu développé dont souffre André fait appel à des femmes fortes, des matrones, voire à des castratrices. Si Mélanie semble adopter le rôle de mère pour André, c'est pour mieux l'apprêter à la domination: «en sa qualité de femme mariée et de servante, maîtresse d'une maison, dominatrice du caractère incertain d'André» (248). Mélanie l'empêche de poursuivre sa relation avec Jeanne, qui l'accuse d'avoir peur de tout, traitant de simples prétextes ses «raisons vagues» -- maison béqueule, concierge désagréable -- l'empêchant de la faire monter (238). Mais ses raisons sont valables. Mélanie a instauré une incapacité matérielle qui, l'infantalisant, équivaut à une véritable castration.

Le fétichisme joue un rôle principal dans les fantasmes d'André. La surdent de Berthe le rend «sans défense devant une femme» (376-8), car bientôt il se trouve aux prises avec sa première femme qui «s'affaissa sur le lit inerte», de sorte qu'il se calme presque aussitôt. Quoi qu'il en dise, la froideur de Berthe finit par la rendre plus supportable que Jeanne. Car André comprend que Jeanne, malgré «ses frissons et ses remous de corps» (283), est vertueuse: «Alors, elle exprima le mépris qu'elle et les autres ouvrières ressentaient pour les filles-mannequins qui se promènent sur du parquet luisant, dans des robes prêtées» (271). Elle veut être entretenue. Or, c'est André qui voudrait qu'on l'entretint. Voilà pourquoi il constate: «L'impuissance ne lui était radicalement venue qu'après sa rupture avec Berthe!» (303).

André n'est capable de jouissance que quand il est féminisé. En fait, André est trop féminin pour se laisser prendre de désir pour Jeanne. En revanche, son souvenir le remplit d'une tendresse qui relève de l'identification

avec elle. Lorsqu'elle s'évapore en souvenir, «il s'oublia en elle, s'identifiant pour une seconde avec son sexe, cousant à Londres, au milieu d'un atelier éclairé par des vitres troubles, sous un jour louche, dans un boulevard de paroles inconnues» (303). La phrase se poursuit par l'accumulation de détails, trahissant le travail fantasmatique de dénégation. André est en train de nier la différence tout court. C'est alors qu'il subit une autre de ses «crises juponnières», expression clé de sa logique fétichiste. Ces crises, loin de désigner le besoin charnel, annoncent le mécanisme détraqué de des Esseintes.

La crise juponnière constitue le début d'une pathologisation du héros qui trouve son origine dans l'ennui. Car l'ennui d'André est responsable des manies de garçon, voire son dandysme. Mais c'est un dandysme mitigé par la peur de ressembler à la femme:

C'était un garçon bien découpé, ni gras, ni maigre, un peu jaune de teint comme les bilieux, le front court et touffu, la petite moustache noire ébouriffée comme celle d'un chat, le menton à fossette, rasé et bleu, les doigts spatulés et velus, l'oeil doux avec de longs cils, la lèvre pâle et les dents mauvaises. Il était bourgeoisement vêtu sans négligence et sans pose, appartenait à cette race de gens qui ne se croitent jamais et dont les habits même râpés semblent toujours neufs. Sous une apparence d'homme délibéré, il cachait une timidité de jeune fille, une peur terrible du qu'en dirait-on et du ridicule. (132)

André éprouve la féminité comme une tare: «Derrière une vitrine, une demoiselle de magasin le devisageait avec un sourire et il reprit son va-et-vient, perdant son rôle d'homme, prenant celui d'une fille...» (EM 227). C'est pourtant la même timidité qu'affiche Folantin, héros d'À vau l'eau, qui se présente «comme un enfant» (71).

Folantin ressemble également au héros de «Sac au dos» par sa façon de sombrer dans le célibat, dans «le vide de sa vie murée...le chemin de croix de ses 40 ans» (11). Chez Folantin, l'ennui prend clairement la forme sexuelle de la dévirilisation sans perdre pour autant sa valeur de refus du milieu. Le mariage le rebute parce qu'il signale la fin de ses amitiés, la fin d'une vie solidaire au profit d'une société d'autant plus individualiste. Jamais il ne se mariera, puisque le mariage entraîne la reproduction, et «c'est une lâcheté lorsqu'on n'a pas de fortune que d'enfanter des mioches» (33). Mais Folantin est sans désir, vide de sensation et d'intérêt, en train de sombrer dans un alourdissement d'esprit, «incapable de réagir contre le spleen qui l'écrasait» (25).¹¹

Chez André, les crises juponnières suscitent par ailleurs moins le désir que la torpeur. On y reconnaîtra les signes de cette maladie des nerfs particulière à la fin du siècle:

Alors la crise juponnière vint.

Cette tranquillité qu'il avait reconquise à si grand'peine, fit place à un indéfinissable malaise qui s'accentua et aboutit à une sorte de spleen qu'il attribua aux alanquissements du printemps et aux troubles nerveux qui l'accompagnent... Il restait, immobile, sans force pour secouer la torpeur qui l'accablait... (149)

La crise d'André est négative, destinée à demeurer inassouvie parce qu'elle est pathologique en soi:

Ces crises juponnières se rapprochaient de plus en plus fréquentes... André se demanda si la chasteté de ses sens devenus tardifs, ne

¹¹ Le cas de Folantin figurerait sans doute parmi ceux traités dans le «Manuel des hommes affaiblis» qui circule dans La Faustin d'Edmond de Goncourt: hommes nerveux qui prient la femme osseuse (26).

contribuait pas à le jeter dans ces phases de découragement et de détresse.

De même que ces malades abandonnés qui, devant l'annonce d'un médicament infailible, se persuadent avant même d'en avoir usé et malgré les déboires qu'ils ont endurés déjà devant des réclames semblables... Il voulut tâter de noces guérissantes, s'aiguïsa les sens par des souvenirs lascifs et, à diverses reprises il se livra, par raison, à de consciencieuses ribotes. (159)

La «crise juponnière» d'André fait appel au diagnostic. Elle se laisse découper en phases et en symptômes:

après les sourdes convoitises des atmosphères féminines et les violentes séditions contre une existence murée, sans jour, sans intérêt, sans femme, la première période de la crise avait cessé... Puis ces symptômes de la deuxième période avaient aussi disparu et la maladie semblait usée, quand tout à coup, au reçu de la lettre de Jeanne, elle se déclarait encore dans un brutal accès; alors, une abdication de soi-même, une détresse sans remède, un spleen sans secours, l'accablèrent; il s'affaissa sous l'écroulement d'une vie qui, à peine reconstruite, s'abattait de nouveau, ensevelissant ses dernières espérances sous un bruyant monceau de dégâts et de ruines. (304-5)

Enfin, cette crise est surtout douloureuse: elle «éclate... débridant les plaies, les ouvrant toutes larges, arrachant les pansements» (EM 304). «Alors plus de lancinantes angoisses... mais une sorte de langueur charmante comme celle d'une convalescence...» (304).

L'on voit que l'état de torpeur que nous avons nommé ennui relève d'une certaine surcharge érotique qui aboutit à l'épuisement. Huysmans en dira autant de lui-même:

Si encore dans le cloître on perdait la mémoire, on

oubliait la vie, le passé!... Dans cette nuit obscure -- dans cette tentation d'une fenêtre où l'on ne veut pas aller, il y a du chloroforme d'âme -- un engourdissement atroce de la volonté. Il faut un effort affreux pour s'en arracher -- c'est le côté le plus périlleux de la tentation charnelle. («Carnet vert» 284)

Nous croyons que le spleen du héros huysmansien est relié au traumatisme de la découverte de la castration féminine. Dans le tout premier roman de Huysmans, Marthe, il manque à Marthe ce que les hommes veulent vraiment et que le texte naturaliste n'est pas capable de nommer: «Elle ne comprenait pas ... [que] la plupart ne voulaient plus boire que des vins frelatés dans les chopes épaisses des cabarets!» (37). Le désintérêt est mutuel. L'acte sexuel n'est, finalement, qu'un échange, privé de substance. D'autre part, la femme est une chose purement naturelle qui pousse chez l'homme «avec l'indifférence des plantes vivaces» (M 118). Des Esseintes s'en prend à «l'inutile procréation» (AR 212), exécrant «les générations nouvelles, ces couches d'affreux rustres» (55).

Le rapport sexuel entre humains se caractérise par sa bestialité, comme le constate l'héroïne Céline des Soeurs Vatard:

Maintenant que sa curiosité était satisfaite, elle ne comprenait pas comment les femmes s'attachaient si furieusement aux hommes. Alors c'était pour cela, c'était pour ces tâtonnements et pour ces douleurs, c'était pour cette trépidation d'une minute, pour ce cri arraché dans une secousse, qu'elles pleuraient et se laissaient caresser l'échine par les plus trapus des hercules brocheurs... C'était assez naturel d'ailleurs. (47-9)

Ce dégoût de la sexualité s'exprime dans «L'Ambulante» des Croquis parisiens où pour payer ses costumes et son

maquillage, la femme s'adapte au rôle d'étanche-soif d'un homme qui la roue de coups de bottes. À travers l'oeuvre de Huysmans, quand l'acte sexuel n'évoque pas de l'indifférence («Car les caresses sont faciles et ne démontrent rien» [S-LS II:14]), mais bel et bien la répugnance («la déchéance de la mercenaire abêtie par de mécaniques ébats et de monotones sauts... impitoyables poses» [S-S «La Bièvre» 21-3]). Dans Saint-Séverin, c'est «la puanteur qu'exhalent les remous des jupes», cause des «symptômes de démence chez les gens subitement tirés de leur hébétude» (112-3).

Le diagnostic d'un épuisement sexuel qui provoque la névrose est à ramener au complexe de castration. Dans En rade, la vue de l'accouplement du taureau et de la vache, loin de remplir Jacques Marle d'horreur, ne fait que banaliser l'acte sexuel. Mais par la mise en place patiente des détails une certaine horreur se fait sentir:

Et soudain le taureau s'enleva lourdement et enjamba maladroitement la vache. L'oncle lâcha sa canne, se précipita sur la Barré dont il aplatit le dos avec ses mains tandis que du bouquet de poils jaillissait sous le taureau quelque chose de rouge et de biscornu, de mince et de long qui frappait la vache. Et ce fut tout; sans un halètement, sans un cri, sans un spasme, le taureau retomba sur ses pattes et, tiré par son câble, rentra dans l'étable, pendant que la Barré qui n'avait éprouvé aucune secousse, qui n'avait pas même exhalé un souffle, s'allégeait de peur, regardant, effarée, comme avec des bouillis, autour d'elle. (240-2)

En rade ne fait que poursuivre l'écroulement du rapport homme/femme, en donnant libre cours au sentiment de l'insuffisance de soi-même et de l'autre. L'insuffisance de Jacques, c'est qu'il n'est bon à rien, pas utile, trop fouilleur (126-8). L'insuffisance de Louise, c'est qu'elle est trop déterminée par son corps maladif.

C'est dans Là-bas que s'effectue la dernière

relation sexuelle avec la femme: Durtal la qualifie de «péché bourgeois mesquin» (202). Il a beau retarder le moment du contact, Hyacinthe -- le nom est ironique par ses renvois à la mythologie et à l'androgynie -- est comme en rut. Le fameux deuil de la virilité que célèbre des Esseintes par la monochromie en noir était déjà l'aboutissement d'une dévirilisation dont tout l'oeuvre précédent témoignait. Le découpage fétichiste de l'esthète, son besoin de se distinguer, n'aurait été qu'un jeu pour chasser l'ennui de la castration générale.

Nous avons vu Huysmans prôner la réaction nerveuse à la fois comme une maladie et comme le signe d'une résistance à la maladie. En revendiquant le statut de héros qui résiste à une nature malade, le personnage de Huysmans se fétichise. La crise juponnière n'est que l'amorce d'une dénonciation du dépeçage castrateur du corps humain. Dans Là-bas, des Hermies se fait porte-parole de Huysmans en défiant l'autorité médicale:

Puis maintenant, chaque médecin se spécialise; les oculistes ne voient que les yeux et pour les guérir, ils empoisonnent tranquillement le corps... Il n'y a plus aucun ensemble; on s'attaque à une partie au détriment des autres; c'est le gâchis!... La vérité, c'est qu'en thérapeutique on marche à l'aventure; néanmoins avec un peu d'expérience et beaucoup de veine, l'on parvient quelquefois à ne pas trop dépeupler les villes. (L-B 128-31)

Cette polémique, qui s'attaque au découpage du corps, vise la médecine de Lombroso et de Maudsley, dont l'argumentation matérialiste fallacieux de cause à effet est source de «fausses conjectures» (139-40). Les «pharmacopées diaboliques» ne révèlent que «l'état d'âme de celui qui les invente et les manie» (232-3). En réalité, chaque remède médical a des significations différentes, toutes «plus ou moins cocasses» (329). Dans

un accès de révolte, Durtal arrive à la conclusion que le peuple est irrécupérable: «Tout de même, dit-il, ce peuple est bien malade. Carhaix et Gévingey ont peut-être raison, lorsqu'ils professent qu'aucune thérapeutique ne serait assez puissante pour le sauver!» (321) Sa dénonciation repose sur un refus global de la société, de «la médecine égalitaire pour tous les cas; quelle honte et quelle bêtise». Des Hermies est prêt à voir une certaine conspiration entre le prêtre, le médecin, et l'homme de lettres à l'époque actuelle, un faux rapprochement avec le peuple (264).

Mais le fait est que la polémique de des Hermies, bien qu'elle réapparaisse dans une oeuvre aussi tardive que Les Foules de Lourdes (1905), ne fait pas le poids dans l'oeuvre romanesque de Huysmans. Car ce dernier s'inscrit sous le signe du découpage. Rarement le protagoniste se prononce-t-il d'une façon tranchante contre la médecine. Alors que les des Hermies, les Carhaix et Gévingey condamnent les médecins, Durtal, lui, les écoute et répond «peut-être». Le héros de Huysmans est toujours en train de consulter son médecin. La médecine n'offre de remède à aucun des héros du roman huysmansien: le héros ne saurait se défaire de son malaise. Qui plus est, le sujet reste à l'écoute de la médecine non pas parce qu'il est malade mais parce qu'il se croit malade. Dans les oeuvres successives, comme La Cathédrale, Durtal s'avère être un hypocondriaque qui s'est rendu malade: «À la longue, ces malaises ont engendré la maladie dont je souffre, une anémie profonde d'âme, aggravée par la peur du malade qui, n'ignorant pas la nature de son affection, l'exagère» (II:243).

Le protagoniste se plie donc au discours médical. En répertoriant ses symptômes, le texte réduit son héros à un cas clinique. Borie affirme que la maladie va jusqu'à annuler la force de rébellion de des Esseintes, sa

tentative de se singulariser:

Le médecin apparaissait à la fin du livre pour mettre un terme au jeu gratuit des sensations et restaurer les fonctions. La médecine et la rationalité biologique n'ont que des vérités décevantes à apprendre sur le corps, elles l'emprisonnent dans un tissu de causalités qui ne laisse plus rien à l'improvisation ni à la surprise. (1991:271)

Dans À rebours, le temps du récit bat au rythme des phases de la maladie.²²

Des Esseintes se plie au contexte médical de son époque. La pensée positiviste alors en vogue donnera sous peu Psychopathia sexualis de Krafft-Ebing, parue en français en 1895, ainsi que l'oeuvre du médecin allemand Max Nordau, notamment l'Entartung, oeuvre dédiée à Lombroso (1893; traduit en français en 1894 sous le titre Dégénérescence). Ce dernier est d'autant plus important que Huysmans se verra lui-même traité d'hystérique par Nordau: «Monsieur Huysmans, le type classique de l'hystérique sans originalité, est la victime prédestinée de chaque suggestion...» (dans Jourde 1991:29).²³

Nous avons vu que le pôle de la nature fonde la névrose. Si la nature est elle-même malade, la maladie constitue en revanche un signe de la persistance du naturel dans le moi. Ce fétiche au deuxième degré exempte le héros de la fausseté du monde moderne. Se donner pour malade, c'est refuser la société. À la base de l'amitié d'André et Cyprien, comme de celle de des Hermies, Durtal

²²Jourde considère la maladie «l'horloge romanesque» du texte (1991:28).

²³Huysmans est loin d'être le seul écrivain de son époque à tomber sous ce jugement. Le diagnostic de la perversion touche Wilde aussi, qui suit des Esseintes en justifiant sa perversion par le recours à la médecine. Wilde se référera ouvertement au travail de Nordau sur les liens entre la dégénérescence, la folie et le tempérament artistique et littéraire (voir Dollimore 1991:241).

et Carhaix dans Là-bas et de Durtal et l'abbé Gévresin dans En route et dans La Cathédrale, le système nerveux malade annonce un commun désaccord avec le temps:

Cyprien était bien l'homme de sa peinture, un révolté au sang pauvre, un anémique subjugué par des nerfs toujours vibrants, un esprit fouilleur et malade, obsédé par la sourde tristesse des névroses, éperonné par les fièvres, inconscient malgré ses théories, dirigé par ses malaises. (EM 131)

On arrive chez Huysmans au paradoxe d'un malade qui aggrave sa maladie en y résistant. Chez le Huysmans de la phase naturaliste, ce parti pris du négativisme s'exprime en limitant le rôle du héros à sa capacité de souffrance. Folantin, par exemple, essaie de s'ajuster à la société, non pas à la corriger, se disant que «le tout, c'est de se faire à cette manqaille!» (AV 73).

À la merci de nerfs dégénérés qui l'ont rendu impuissant, des Esseintes s'empare de la névrose comme arme polémique. Il traverse le plan horizontal des genres ainsi que des classes sociales, tel le flâneur, cherchant à poursuivre l'oeuvre de cet «observateur perspicace» qu'est Pétrone, qui décrit de «vieux incubes aux robes retroussées, aux plâtrées de blanc de plomb et de rouge acacia; qitons de seize ans, dodus et frisés» (AR 59-60). Sa flânerie lui permet de s'attaquer à «ce sentimentalisme imbécile combiné avec une férocité pratique [qui] représentait la pensée dominante du siècle» (AR 218). Tout ce qu'il combine est justifié par une maladie qui, étant «naturelle», a la valeur d'un manifeste. Des Esseintes n'est donc qu'*anormal*. Son ascèse sociale n'a pourtant pas fait de lui une épave, au contraire:

Mais la plupart des hobereaux qu'il avait

fréquentés, avaient dû, depuis cette époque, se déprimer davantage dans les salons, s'abêtir devant les tables de jeux, s'achever dans les lèvres des filles; la plupart même devaient s'être mariés... (AR 261-2)

Des Esseintes entretient un culte de la perversion, une perversion héroïque et naturelle. Accablé d'ennui depuis son jeune âge -- «Quoi qu'il tentât, un immense ennui l'opprimait... (34), des Esseintes renonce aux pratiques qui lui semblent «basses et faciles, faites sans discernement, sans appareil fébrile, sans réelle surexcitation de sang et de nerfs» (32). En qualifiant l'ennui de pathologique, À rebours le traite de naturel, même si c'est l'ennui qui le porte à des pratiques déviantes: «De même que ces gamines qui, sous le coup de la puberté, s'affament de mets altérés ou abjects, il en vint à rêver, à pratiquer les amours exceptionnelles, les joies déviées» (34).

La perversion de des Esseintes prend la forme de l'inversion au sixième chapitre où des Esseintes exerce un effet corrupteur sur le mineur Auguste Lançlois (103-7). C'est la nature en simulacre qui permet à des Esseintes de voir le jeune Auguste Lançlois «tentant de même qu'une fille» (103); un deuxième épisode viendra, lorsqu'il s'éprendra de la démarche balancée d'un jeune homme de l'avenue Latour-Maubourg, qui lui fait connaître le «plus attirant et [...] plus impérieux fermage» de son existence: «jamais il n'avait connu des périls pareils, jamais aussi il ne s'était senti plus douloureusement satisfait» (147). On aurait pourtant tort d'affirmer que des Esseintes est homosexuel de nature.²⁴ Le jeune homme

²⁴Par contre, ne pourrait-on voir en des Esseintes une instance de ce que le comte Karl-Otto Westphal a nommé, en 1869, *contraire Sexualempfindung*? Celle-ci ne consiste pas forcément à désirer son propre sexe mais à subir une sorte de climat de fatigue de soi, d'aliénation de sa propre sexualité. A. Davidson (1987) y voit le début d'un «style psychanalytique».

de Latour-Maubourg, qui par «une bouche petite, mais bordée de grosses lèvres, coupées, au milieu, d'une raie ainsi qu'une cerise», se présente sous un aspect féminin, fournissant l'occasion d'une déviation de la nature qui permet au féminin d'habiter le corps d'un garçon.

Les épisodes des deux jeunes hommes montrent la valeur transgressive de la sexualité. Pour des Esseintes, il s'agit non pas de biologie, mais de sociologie. Les mêmes bas-fonds qui ont attiré Eugène Sue amènent des Esseintes à vouloir «ravitailler ses désirs par le contraste» (34). Plutôt qu'occasion d'une jouissance apportée par l'excès de la chair, les deux jeunes hommes fournissent l'occasion d'une jouissance secondaire: «j'aurai contribué, dans la mesure de mes ressources, à créer un gremlin, un ennemi de plus pour cette hideuse société qui nous rançonne» (105). Cette jouissance n'aurait été que l'envers de l'impuissance, «la plus futile des méasaventures» (39).

Des Esseintes, on le sait, digère mal ses repas. En effet, le héros de Huysmans résiste à son milieu principalement par une certaine perversité digestive. L'estomac est l'instrument d'un certain ascétisme esthète par son refus de digérer, sa méfiance de l'appétit. Dans «Le poème en prose des viandes cuites au four», l'excitation sexuelle naît dans «l'âme ulcérée des vieux garçons» par des substituts aphrodisiaques, «les fallacieux rosbifs et les illusoire gigots cuits au four» (CP 121). Par la sexualisation de l'estomac, l'homme devient vite dupe, passant par «les étapes d'un affreux mariage», une vie de parties de loto (122-3). Le rêve désespéré d'une telle victime, c'est un «collage» avec une femme maternelle et rustaude, pas sexuée, mais pas accrochée à la vie de famille non plus (123-4). Le

mauvais estomac, par contre, s'offre à des traitements pervers, comme la tentative de s'alimenter par des lavements nutritifs à la fin d'À rebours. Peu importe si cette tentative de contourner l'effet biologique par l'esthétique finit par faire triompher la biologie! Sa maladie demeure inguérissable, parce que «les médecins ne connaissent rien aux névroses, dont ils ignorent jusqu'aux origines» (AR:254).

Des Esseintes est le précurseur de Gilles de Rais, le sujet des notes de Durtal dans Là-bas qui finit par perdre le goût de la femme:

Après avoir baratté les ribaudes des camps et besogné, avec les Xaintrailles et les La Hire, les prostituées de la Cour de Charles VII, il semble que le mépris des formes féminines lui soit venu. Ainsi que des gens dont l'idéal de concupiscence s'altère et dévie, il en arrive certainement à être dégoûté par la délicatesse du grain de la peau, par cette odeur de femme que tous les sodomites abhorrent. (193)

Gilles de Rais cède à des visions d'une nature bisexuée perverse où «il comprend l'immuable salacité des bois, découvre des priapées dans les futaies». Le polymorphisme noie toute différence sexuelle:

l'arbre lui apparaît comme un être vivant, debout, la tête en bas, enfouie dans la chevelure de ses racines, dressant des jambes en l'air, les écartant... là encore, le fût lui semble être un phallus qui monte et disparaît sous une jupe de feuilles ou bien, il sort au contraire, d'une toison verte et plonge dans le ventre velouté du sol. (200)

Ce qu'il faut souligner, c'est toujours et partout le désarroi du héros devant le cauchemar de la sexualité.

Le Masochisme

Le cauchemar de la Vérole finit par illustrer tout ce qui est négatif dans le dandysme de Huysmans, renvoyant la peur de la contagion à la certitude d'avoir été châtré. Contre la Vérole, le héros érige une stratégie de cloisonnement qui relève d'une peur de la transmission de l'un à l'autre, dit A. Buisine (RSH:64). Des Esseintes est hanté par la peur de l'épiderme poreux. Loin de réussir à se cloisonner, des Esseintes est «douloureux partout; il en arrivait à s'écorcher constamment l'épiderme» (AR 33). En étalant ses lésions, des Esseintes cherche à assumer le monstrueux.

Ce même cauchemar met en relief le dandysme sous forme «d'immenses et blancs pierrots» qui «faisaient des sauts de lapins, dans des rayons de lune» avant de se multiplier: «leur culbutes emplissaient maintenant tout l'horizon» (132-3).²⁵ Le lien entre le dandysme et la figure de Pierrot mérite qu'on s'y attarde.²⁶ J. de Palacio y voit une confusion du masculin et du féminin qui signale une perte d'identité (1990:176).

Dans le troisième chapitre des «Folie-Bergère» de Croquis parisiens, Huysmans présente un chef d'orchestre qui «conduit en habit noir et cravate blanche, remuant tranquillement de la musique, ennuyé et comme pris de sommeil» et qui «extraît d'un geste sec des notes comme on arrache des dents» (12-3). De son bâton il bat l'air en haut et en bas à la manière des filles qui battent

²⁵Rappelons que dans Certains, Huysmans avait parlé au pluriel «des Salomés». Pierrot, par contre, ne mérite même pas une majuscule.

²⁶Sorti de la *commedia dell'arte*, Pierrot est la coqueluche des artistes de la Décadence, des frères Goncourt à Jean Lorrain en passant par une foule d'écrivains mineurs, Félicien Champsaur, Catulle Mendès, Paul Margueritte, Jean Richepin, Edmond Rostand, Léon Cladel, Jérôme Doucet, Achille Melandri, Albert Fleury, Jules Laforgue. Sa pantomime peut s'inscrire sous le signe du geste inachevé. La page blanche de son écriture constitue un aveu d'impuissance.

l'«inépuisable quart». On n'a guère besoin de souligner cette métaphore de la castration pour constater que ce personnage n'est nul autre que Pierrot, celui qui, si souvent dans la littérature de la fin du siècle, sous le signe d'une femme-guillotine, se pend ou perd la tête. La tête du chef d'orchestre des Folie-Bergère est apprêtée soigneusement: le chef a un «chef coiffé d'une tête de loup» et ornée de moustaches chinois et d'un binocle. Mais c'est surtout la cravate blanche de Pierrot qui se prête à sa pendaison. Élément d'impuissance qui tranche dans le noir de son costume, la cravate blanche du chef d'orchestre cède sa place au bâton qui bat l'air pour «pompe[r] enfin de la mélodie comme on pompe d'une machine à bière». Tout ce passage extrêmement fétichisé se déroule sous le signe de l'ennui d'un ravissement qui finit par s'épuiser.

Trois ans avant À rebours, Huysmans écrit une pantomime avec son ami Léon Hennique à qui il dédiera «Les Folie-Bergère». Dans ce texte, qui s'intitule «Pierrot sceptique», Pierrot tente de s'approcher d'une poupée qui se refuse, provoquant une colère meurtrière mais bien anodine, somme toute: ayant mis le feu au lit, la sidonie «s'étale» et il lui substitue une Thérèse en carton d'une mercerie (AV 126-7). Mais on n'a pas à attendre le dénouement du simulacre de l'amour pour constater que Pierrot est réduit d'emblée à l'état d'impuissance. Dès son entrée sur scène, «le chef blème de Pierrot» est enveloppé, étouffé dans un sac de percaline noire, figure de l'habit noir du célibataire de l'époque. Ici, c'est son costume noir qui indique le morcellement du corps, puisqu'il scinde le corps au niveau du cou. «Tout se passe», commente de Palacio, «comme si le sac réceptacle recevait le corps décapité après une décollation métaphorique». Comme le veut la logique dandy, le vêtement y est à la fois le substitut

du corps et l'instrument de son supplice (1990:170).

Les signes de castration ne manquent pas dans le passage du huitième chapitre d'À rebours où l'on retrouve le paysage blafard à lumière blanche, environnement féminin asexué où les pierrots démultipliés évoluent en perte de leur propre masculinité. De Palacio y voit un parallèle à Salomé:

Logique symbolique du contre-nature, où la masculinité achève de se perdre, où le Pierrot et le Dandy affirment conjointement dans la lésion, l'absence et la blancheur, leur symptomatique décadence. Ce Pierrot châtré est de même nature que le saint Jean-Baptiste décollé de Moreau qui fascine tant des Esseintes. (1990:58)

Chez des Esseintes, la douleur est celle de la castration. La maladie menace de trouser le corps du héros, de le réduire en morceaux souffrants. Si des Esseintes s'arrange avec la maladie, celle-ci rend d'autant plus aiguë la sensation corporelle. Toute résistance ne débouche que sur le fétichisme du morceau endolori.

D'ailleurs, le chef d'orchestre des Folie-Bergère qui extrait la musique des cuivres «comme on arrache des dents» trouve un écho dans la figure de l'arracheur de dents dans À rebours. Celle-ci constitue une métaphore chirurgicale de la castration à laquelle correspond un souhait d'anéantissement. Selon Borie, l'épisode de l'arracheur de dents révèle le sujet sacrifié au bourreau qui le viole et le dépossède (1991:201). Le masochisme de des Esseintes s'avère la seule façon dont il peut s'assurer une identité que sa propre sexualité menace de pulvériser. Il se prête volontiers à sa castration, puisqu'être dominé, c'est être déterminé. Il accepte d'être humilié, «broyé dans une étreinte» par Miss Urania (AR 141), afin de pouvoir exister. Lorsque la ventriloque

imite la voix d'un homme venant de les surprendre, des Esseintes éprouve «des allégresses inouïes, dans cette bousculade, dans cette panique de l'homme courant un danger interrompu, pressé dans son ordure» (146), parce qu'il est dominé par l'autre. C'est chez l'arracheur de dents que l'acte de mutilation a finalement lieu.

L'attrait du masochisme révèle l'aporie principale de l'identité du dandy. Ce dernier, jaloux de sa personne, semble confirmer l'hypothèse de Kristeva (1980): il s'affirme en s'abandonnant à l'abjection du féminin. Huysmans semble condamner «l'abjection» du marquis de Sade, la reléguant au compte d'une maladie mentale, disant, dans une lettre à Kistemaekers, «C'est, à coup sûr, le comble de l'abjection, mais c'est d'un vif intérêt au point de vue mental. Sade avait évidemment une fêlure...» (cité par Roger «Actes de Bâle» 76). Cependant, dans son besoin de contrôler soi-même et les autres, de prévoir tout ce qui concerne son contact avec le dehors, le duc semble rêver d'être son propre bourreau. Sa sexualité masturbatoire et inversée, partie intégrante de sa quête de réappropriation de soi, semble faire appel au plaisir de ne plus contrôler la situation (Jourde 1991:43).

Dans Là-bas, le masochisme revêt un caractère sacré. J. Decottignies croit que l'image du Christ déchiré annonce la déchirure des créatures (1978:75). Chez Huysmans, ce n'est pas l'agent qui déchire mais l'objet déchiré qui est sacré. Certains montre en détail le rôle de la douleur chez les Japonais, à partir d'une estampe montrant une femme couverte par une pieuvre:

des ses tentacules, l'horrible bête pompe la pointe des seins, et fouille la bouche, tandis que la tête même boit les parties basses. L'expression presque surhumaine d'angoisse et de douleur qui convulse cette longue figure de pierrot au nez busqué et la

joie hystérique qui filtre en même temps de ce front, de ces yeux fermés de morte, sont admirables! (79-80).

Huysmans y traite le sadisme des démons qui possèdent leurs victimes, mais c'est la «Possession [sic] désespérément voulue» (95) qui suscite son intérêt.

Huysmans y relève également une illustration de Rops qui représente une femme à la «tête laide et pourtant jolie, qui sourit avec la grâce provocante d'une garçonne ivre» (C 101). Rops cherche à créer des «images de la sexualité pure» (105), décrivant des actes sexuels sans s'arrêter à une identité fixe dont ceux-ci pourraient relever. Or, l'illustration de Rops a une résonance avec Miss Urania dans À rebours. Starobinski insiste sur le caractère masochiste de l'expérience de des Esseintes avec Miss Urania, qui est une espèce de Belle Dame sans Merci, femme fatale, «une chose, presque une victime» mais qui a des muscles d'acier et «se transforme rapidement en bourreau» (1970:47,50). De Rachilde à Octave Mirbeau, on constate que la figure de Miss Urania n'est guère un accident de parcours dans cette fin de siècle française. Elle semble signifier que la virilité se situe du côté de la femme, et que l'homme, par contre, semble vouloir se défaire de sa sexualité.

L'échange que des Esseintes effectue avec Miss Urania, dont le nom renvoie à la masturbation, implique son identité sexuelle même. Si un simple bonbon peut contenir la goutte d'essence féminine (AR 139), il n'y aura rien de plus compréhensible que les glissements de sexe à sexe. Des Esseintes vit avec cette femme hermaphrodite, voire masculine, une relation homosexuelle qui le féminise. Mais l'effet ne perdure pas. La jouissance de des Esseintes s'arrête au moment où Miss Urania se révèle être «une maîtresse ordinaire». Déçu de

la voir se retransposer dans le genre féminin, il retrouve son impuissance (AR 140-2). Car celle-ci est reliée à la condition virile confrontée à la féminité. Des Esseintes n'est puissant que lorsqu'il se féminise. Pour être viril, il faut effectuer un rapprochement des genres sexuels (143).

Suite à cette déception, le texte passe à un autre exemple de la substitution de la femme, la Chimère du IXe chapitre. Cette dernière constitue une interrogation du corps sexuel naturel. Par la ventriloquie, Huysmans croise la Chimère et le Sphinx, de sorte qu'on ne sait plus s'il s'agit d'un mâle ou d'une femelle. La maîtresse ventriloque joue les deux rôles, celui de la Chimère et celui du Sphinx. Nous rappelant que *Chimère* rime avec *mère*, Bem conclut: «Le trop-de-voix doit combler la béance ouverte par le corps maternel mutilé et par l'errance de la voix objet perdu» («Actes de Bâle» 1987:129).

L'oeuvre de Rops illustre cette forme de névrose par la manière dont ses tableaux escamotent la grammaire de l'anatomie sexuelle. En présentant «des idées érotiques isolées, sans correspondance matérielle, sans besoin d'une suite animale qui les apaise», Rops fait partie des artistes «dont les nerfs sont élimés jusqu'à se rompre» (C 71). Ses créations échappent à la taxonomie de la science du XIXe siècle:

En somme, ce phénomène est clair pour les catholiques, obscur pour les matérialistes inaptes à découvrir dans le cerveau le mécanisme de cette âme qu'ils considèrent ainsi qu'une fonction d'un système nerveux qui se meut seul.

En art, cette hystérie mentale ou cette délectation morose devait forcément se traduire en des oeuvres...C'est donc à cet état spécial de l'âme que l'on peut attribuer les hennissements charnels, écrits ou peints, des vrais artistes. (C 74)

L'artiste est voué à un état de fébrilité du fait que son art puise ses sources dans la pathologie du traumatisme visuel, olfactif, auditif. La création artistique exige une grande fermeté, un masochisme double, compte tenu de la nature de ses fixations visuelles et de l'exigence de les contrôler.

Le Masochisme moral et féminin

Huysmans mêle le mysticisme et l'érotisme dans une expérience qu'on associe à celle de certaines grandes saintes de la tradition chrétienne. Son héros Durtal s'avère masochiste par envie de plier l'échine devant les ordres religieux:

Supporter, en effet, les fourberies et les injures, ne conserver aucune rancune des injustices, alors même qu'elles se prolongent... les désirer presque, par besoin d'humiliations et par convoitise d'amour divin; ne souhaiter non seulement aucun mal à son bourreau, mais l'aimer davantage (Q I:154-5)

Durtal est bien obligé d'admettre qu'il y a «au moins un soupçon de délectation morose, alors que l'on regimbe sous l'aiguillon» (157). Sublimé, comme le dirait Freud, le moi de Durtal brûle d'ardeur d'obéir au sur-moi. On n'est pas étonné d'apprendre par la suite que «la semaine peineuse était celle qui convenait le mieux à ses aspirations et à ses goûts; il ne voyait bien Notre-Seigneur qu'en croix et la Vierge en larmes» (Q II:73). Le héros huysmansien désapprend son désir de la femme pour finalement se confondre avec elle. Son identification se fait par le souhait de souffrir, basée sur l'observation que «La vie est décidément terrible -- et la femme est le plus puissant outil de douleurs qui nous soit donné -- quelle qu'elle soit» (L-H 276).

En Sainte-Lydwine de Schiedam, Huysmans relève un exemple on ne peut plus singulier d'une femme qui efface sa personnalité par la douleur affichée sur son corps. Dottin-Orsini la confronte à Salomé dont la parure des bijoux «entre en combustion» et le corps est simultanément décoré et dévoré (1993:47-8). J.-L. Steinmetz affirme que «Lydwine est aussi bien l'infigurable, car la défigurée» (RSH 1978:81). Pour nous, Sainte-Lydwine constitue un personnage de fiction permettant de voir comment le dandysme de la fin du siècle parvient à s'approprier le «féminin».

La laideur de Sainte-Lydwine a la même valeur d'opposition à l'ordre social que celle de Sainte-Débarras de la cathédrale de Beauvais, «être bizarre, ni homme, ni femme», figure qui exhibe:

des cheveux de femme lui tombant jusques à la ceinture, un masque pareil à un loup lui couvrant le haut de la face, une barbe de sapeur, une gorge plate et un ventre de personne enceinte de plusieurs mois. (DT 282)

Celle-ci fut à l'origine Sainte Wilgeforte, «à cause de sa beauté, très recherchée, mais elle repoussa tous les prétendants, parce qu'elle voulait se consacrer à Dieu» (285). Elle détruit le désir d'Amare, roi de Sicile, en s'enlaidissant par une virilisation de ses traits, ce qui pousse son père à la rouer de coups et la crucifier.⁴⁷ Sainte-Débarras subit un martyre qui «semble beaucoup moins la torturer que l'ennuyer», car enfin, comme le dit Borie, sa «vraie» personnalité demeure invisible

⁴⁷Voir «Das Ökonomische Problem des Masochismus» où Freud décrit le fantasme du moi qui se sacrifie, se donnant la mort aux mains du père pré-oedipien: «Um die Bestrafung durch diese letzte Elternvertretung zu provozieren, muss der Masochist das Unzweckmässige tun, gegen seinen eigenen Vorteil arbeiten, die Aussichten zerstören, die sich ihm in der realen Welt eröffnen, und eventuell seine eigene reale Existenz vernichten» (1992:309).

(1991:296).

Sainte-Lydwine présente le sous-texte érotique du mysticisme féminin selon les frères Goncourt.²⁸ Même si Huysmans se garde de traiter Sainte-Lydwine selon la misogynie des frères Goncourt, sa représentation du mysticisme de Sainte-Lydwine se fait sous les couleurs de l'hystérie amoureuse. Sa biographie repose sur la conviction que la femme est plus amoureuse et moins égoïste que l'homme (SL-S II:100). D'ailleurs, personne ne contesterait le fait que le naturalisme persiste dans ce texte, où «l'on se croirait dans une clinique» (I:80-2). En effet, la médicalisation de l'excès religieux est monnaie courante à l'époque où écrit Huysmans, comme le témoignent Iconographie photographique de la Salpêtrière (1876), Les Démoniaques dans l'art (1886), La Foi qui guérit (1897), tous de Jean-Martin Charcot, ainsi que Études cliniques sur la grande hystérie (1881/5) de Paul Richer et La Grande névrose du docteur J. Gérard (1889).

De toute évidence, Huysmans ne fut jamais au courant des idées de Freud, même si l'on sait que Freud est venu étudier sous Charcot à Paris au cours des années 1880. Dans le texte de Huysmans, Sainte-Lydwine a un rôle expiatoire de sacrifice de soi, se déplaçant pour prendre la place du Christ (I:105). Mais comment ne pas y voir une transposition des thèmes du masochisme et de l'autoperversio conversionnelle que développera Freud? Nous croyons que Sainte-Lydwine représente le revers de Gilles de Rais. En route semble les lier dans l'«homme d'excès» qu'est Durtal:

il sautait d'un extrême à l'autre, et, après avoir fouillé le satanisme au moyen âge, il ne voyait

²⁸ «La religion est une partie du sexe de la femme» (Journal I:248). Dans Madame Gervaisais, ils livrent une étude de la jouissance masochiste de la femme par la religion.

plus d'intéressant à forer qu'une vie de sainte et quelques lignes découvertes dans les études sur la mystique de Goerres et de Ribet l'avaient lancé sur la piste d'une bienheureuse Lydwine, en quête de documents neufs. (I:37)

Sainte-Lydwine poursuit la voie de la négativité, l'impulsion de la mort, à travers un fétichisme radical de son moi. Elle semble littéralement se dépecer:

Le front se fendit de la racine des cheveux jusqu'au milieu du nez; le menton se décolla sous la lèvre inférieure et la bouche enfla; l'oeil droit s'éteignit... elle perdit le sang par la bouche, par les oreilles, par le nez. (I:81)

Le sang qui coule de la sainte n'est pas menstruel. Viscéralisée sans être menstruée, elle ne démontre non plus aucun signe de pourriture; au contraire, ses blessures sentent «des cassolettes de parfums» et «le pus sentait bon, les vomissements effluaient de délicats arômes» (I:88).

Bernheimer remarque que l'apparition des stigmates sur son corps n'est pas un signe de castration. Au contraire, elle porte l'inscription des stigmates comme autant d'attributs d'une virilité; elle en saigne comme de règles démultipliées, déplacées (I:81, 112, 131, etc). Ses blessures montrent qu'elle est intacte. Il conclut:

Ce qu'il y a d'étrange dans la sublimation chez Huysmans est qu'elle vise la restauration d'une image de la totalité purement fantasmatique, celle de la mère phallique. (R 1984:109)

Pas plus que Salomé, Sainte-Lydwine n'est la femme réelle, mais une idéalisation du symbole fétichiste qui est son corps devenu pure jouissance. Entre la loge du mime et la cellule du saint l'espace s'avère bien mince.

L'homme féminin

Le narcissisme du héros de Huysmans a pour effet de le féminiser. Si Là-Bas représente l'expérience d'une tentative de sublimation par le succubat, une sorte d'«hermaphrodisme cérébral» (211), l'oeuvre religieuse de Huysmans, selon J. Dupont, trahit une tentative de sa part d'opérer une sublimation des rêveries érotiques (dans Brunel et Guyaux 1985:310). La sublimation de la douleur par la jouissance sans organe exerce un profond attrait sur Huysmans. Ce n'est pas un hasard si des trois phases de l'écriture de Huysmans, c'est l'oeuvre de la période catholique qui prône le plus souvent l'homme féminin.

Pendant la période naturaliste, le glissement du genre sexuel appartient au domaine du monstrueux. Mais même lorsqu'on arrive à la période catholique, la névrose persiste, l'hystérie possède le héros. Dans La Cathédrale, Durtal se compare à la «déplorable malade d'Edgar Poe», c'est-à-dire à la soeur d'Usher, circulant dans les pièces encore ouvertes et entendant des cris plaintifs (I:55). Car le rôle du fétiche de la névrose ne disparaît pas avec l'apparition de l'homme féminin. Ce dernier autorise des rêveries et des fantasmes de soi, voire des stylisations. C'est ce qu'offre l'androgynisme de Francfort, portrait de main anonyme mais de facture italienne que Huysmans traite de «chef-d'oeuvre de la Perversité tranquille», parce que «son signalement est contradictoire et se dément» (S-S 328,331). «Trois Primitifs» évoque à nouveau les formes «monstrueuses». Les anges dangereux de Botticelli dévoilent une Renaissance de l'amour pervers: «le besoin de faire souffrir, le désir de la vengeance préparée de longue main et lentement dégustée», à côté duquel «l'amour paraissait fade s'il restait naturel» (332). Les anges de

la Vierge sont «des pages équivoques» (333). Le Botticelli du musée de Berlin apparaît dans Là-bas, où la Vierge est «entourée d'anges figurés par de languissants jeunes hommes... des garçonnnes coquettes... de dangereux pages» (104).

Certains présente un autre exemple du glissement du masculin au féminin dans le tableau de Saint-Quentin de Bianchi (aujourd'hui attribué à Marmitta). L'«éphèbe au sexe indéfini, un hybride à la beauté mystérieuse» (200) a des «formes de garçonne, aux hanches un peu développées, [un] col de fille, aux chairs blanches ainsi qu'une moelle de sureau, [une] bouche aux lèvres spoliatrices, [une] taille élancée» qui «obsèdent», mais c'est sa passivité qui le rend particulièrement troublant: «Toutes les assimilations éperdues de Sodome paraissent avoir été consenties par cet androgyne» (201). Saint-Quentin ressemble à la Vierge, qui porte le même regard vide, les yeux «limpides à la surface et troubles au fond» (203). Notons la sexualisation de la Vierge dans «Trois primitifs», où «cette androgyne qui vous dévisage» trouble le regard (S-S 324-5, 347). «La rousse et flexueuse perversité» de Saint-Quentin (C 204) renvoie aux anges de Botticelli. Bianchi [sic] aurait contribué, selon Huysmans, à travestir «en de religieux costumes des podestats usés par les déboires du bonheur et les joies du vice» (204).

Aucun héros huysmansien n'arrive à afficher autant de signes de féminisation. Seul avec sa névrose, fétiche par excellence, il résiste. Mais sa névrose le porte vers une identité au sexe incertain.

¹ Nous retrouverons les anges de Botticelli dans Studies in the Renaissance de Walter Pater. L'essai «Sandro Botticelli» de 1870 a sans doute contribué à en faire un lieu commun de l'époque.

III Les héros-fétiches de Walter Pater

Dans ce chapitre nous voulons analyser la notion d'héroïsme éternel du dandysme dans l'oeuvre de Walter Pater. Tout comme les essais de The Renaissance et Greek Studies, la fiction de Pater offre maints exemples du héros «éternel», qu'il soit du XIXe siècle (Emerald Uthwart), du XVIIIe (Antony Watteau), du XVIIe (Duke Carl de Rosenmond, Sebastian van Storck), du Moyen Âge («Denys L'Auxerrois», «*Apollo in Picardy*») ou de l'antiquité («*Hippolytus Veiled*»).¹ Le statut d'icône du héros de Pater est dandy dans la mesure où il répond à un contexte socio-historique spécifique. Le héros de Pater est une sorte de relique, de fétiche culturel qui fait appel à l'idéal grec pour s'aligner à la vision du gentleman de l'époque victorienne, et à l'héritage chrétien pour faire respecter son esthétisme.

La notion d'héroïsme éternel s'avère dandy par la question de l'identité sexuelle qu'elle suppose. Le héros éternel de Pater n'est pas bloqué par la névrose, ce mécanisme négatif du fétichisme que nous avons vu chez Huysmans, mais porté vers l'euphorie de l'identité pleine, l'union du masculin et du féminin. C'est pourtant cette notion de plénitude qu'il faut remettre en cause, car le fétichisme persiste chez Pater. L'oeuvre de Pater démontre le statut mythique d'une identité qui ne saurait être que le portrait d'une identité.

¹Ces récits viennent de trois recueils: Imaginary Portraits, Miscellaneous Studies et Greek Studies. Comme ces titres l'indiquent, chez Pater -- comme chez Huysmans --, la ligne qui sépare la fiction de l'oeuvre critique, le récit de l'essai, est bien mince. Tout événement est filtré par l'esprit critique de l'historien.

Le souci du style

Tout comme l'écriture de Huysmans, celle de l'anglais Walter Pater cherche à s'«exhiber». Ses longues phrases ondulantes, marquées de temps d'arrêt, de clauses subordonnées, d'une abondance d'adjectifs et d'adverbes, où, comme le remarque Camille Paglia, «*infinitives and participles, in disorienting positions, usurp the verb's active function*» (1990:482), servent, selon notre analyse du dandysme, à «habiller» le moi de l'écrivain. Car Pater, tout autant que Huysmans, cherche à faire coïncider vie et oeuvre par le mimétisme du style.

La présence du dandysme dans l'oeuvre de Pater se laisse voir donc par le même souci du style que nous avons repéré chez Huysmans, ainsi que par son caractère autobiographique, le rôle du fragment, l'importance de la sexualité. L'oeuvre romanesque de Pater n'est manifestement pas aussi autobiographique que celle de Huysmans, mais dans son intention de rendre manifeste l'auteur, elle l'est tout autant. «Homme de goût» selon ses propres dires, Walter Pater s'est sciemment fabriqué un moi, autant que Wilde ou Beerbohm, jusqu'à dans ses moindres détails, comme le confirme cette description de Pater dressé par W. Gaunt:

He was a 'Caliban of letters', was very sensitive about his looks, had been heard to say, 'I would give ten years of my life to be handsome.' Meetings were held among his friends to discuss 'the External Improvement of Pater'. Various suggestions were made. It was agreed that a moustache was the thing if anyone dared try to persuade him. To their surprise Pater took kindly to the idea and shortly there burgeoned on his upper lip that formidable luxuriance which provided him with a distinct character not his own. (1967:52)

Si Pater s'avère romantique en s'intéressant à la vision

intérieure, au singulier, au bizarre, et même au macabre, c'est surtout ce travail sur soi-même qui caractérise son romantisme.⁷ Celui-ci est tardif, d'inspiration française -- dont la source principale est Baudelaire. «Chez Baudelaire», dit Benjamin, «le poète déclare pour la première fois sa prétention à une valeur d'exposition. Baudelaire a été son propre imprésario» («Zentralpark» 1982:221-2). Pater se situe dans la foulée de cette préoccupation du soi.

Le caractère esthète de ce romantisme n'échappe à personne. Chez Pater, le souci du soi est un souci du style, travaillé morceau par morceau, dans un texte à caractère fragmentaire. Ian Small a sans doute raison de dire que la fragmentation du texte de Pater donne au lecteur la tâche de reconstruire lui-même sa propre expérience de l'objet d'art (1981:32-3). Mais la valeur pédagogique du texte de Pater découle du travail disciplinaire que le texte opère sur lui-même. Selon L. Higgins, la discipline austère à laquelle le héros de Pater se soumet fait partie non pas d'une renonciation mais d'une esthétique de soi (1995:296). Bref, le souci de soi du texte de Pater trahit le dandysme au sein de son romantisme. La prétendue unité de l'être chez Pater ne sera qu'une fabrication, une composition par morceaux. Pater cherche toujours le *reflet* de l'individu dans l'objet d'art.

Le dandysme brummellien se fait remarquer par l'idéal du dépouillement de soi que Pater annonce, sous forme de conseil, dans Appreciations: «*Say what you have to say, what you have a will to say, in the simplest, the most direct and exact manner possible, with no surplusage*» (34). Le style de Pater semble exhiber

⁷W.L. Reed observe qu'alors que le moi était une de données des Lumières, pour les Romantiques, il fallait le travailler pour en faire une identité (1974:28).

pourtant tout ce qu'il déplore, à savoir la tergiversation, l'approximatif, le surplus. Qu'en est-il de la simplicité transparente? La pensée est-elle toujours condamnée à être voilée de la parole, l'être de l'apparence?

Pater refuse d'admettre une distinction entre pensée et parole. À l'encontre du philologue allemand Müller, pour qui le lien entre les deux est arbitraire, Pater croit l'esprit tout un avec le souffle (Dowling 1986:169). L'âme est une série d'actes de perception, aussi éphémère que le vent, et tout aussi «matérielle». L'âme s'affiche à la surface de l'être. Le héros esthète est un imprésario qui livre toute son âme dans l'oeuvre d'art. Sa longue phrase ondulante ne contient aucun surplus.

À l'encontre du héros de Huysmans, celui de Pater est un pur idéal, dénoué de traits spécifiques. Mais la notion d'homme des foules s'applique également à Pater. Son essai «Diaphanéité» (1864) qualifie l'âme idéale de «*colourless, unclassified*» (MS 216). La transparence du héros est un miroir à sens unique: il reçoit la lumière pour la transmettre aussitôt, sans avoir le temps de la rendre sienne: «*the transmission from without of light that is not yet inward*» (MS 218). Pour Pater, l'absence de for intérieur est le fruit d'un travail disciplinaire, voire souffrant. Être raffiné, l'esthète incarne «*that fine edge of light, where the elements of our moral nature refine themselves to the burning point*» (215). Pater élabore cet idéal dans la fameuse conclusion aux études sur la Renaissance où il déclare que «*To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this*

ecstasy, is success in life» (R 250).³ Il n'y a certes rien de moins naturel, compte tenu de l'effort exigé, que cet état où le héros démontre son âme.

La «transparence» efface la distinction du corps de l'âme si importante pour la subjectivité métaphysique. Le talent de Mérimée illustre ce principe:

Mérimée's superb self-effacement, his impersonality, is itself but an effective personal trait, and, transferred to art, becomes a markedly peculiar quality of literary beauty. For, in truth, this creature of disillusion who had no care for half-lights, and, like his creations, had no atmosphere about him, gifted as he was with pure mind, with the quality which secures flawless literary structure, had, on the other hand, nothing of what we call soul in literature. (MS 24)

D'autre part, le style de Mérimée permet au lecteur de repérer la désillusion de l'auteur. En effaçant les signes de l'être, le style permet à Mérimée de mieux affirmer une certaine manière d'être. Cette appréciation de Mérimée, qui semble annoncer Le Degré zéro de l'écriture de Barthes, nous fournit la clé de la stratégie essentiellement dandy de Pater, qui est de faire dépendre son identité du regard de l'autre:

Mérimée's much-praised literary style, his method of expression, is strictly conformable -- impersonal in its beauty, the perfection of nobody's style -- thus vindicating anew by its very impersonality that much worn, but not untrue saying, that the style is the man: -- a man, impassible, unfamiliar, impeccable, veiling a deep sense of what is forcible, nay, terrible, in things, under the sort of personal pride that makes a man a nice observer of all that is most

³Brûler ici n'a rien à voir avec la passion romantique. L'image de la flamme est scientifique, nous rappelle J. Hafley (1957:101). Loesberg pense que cette métaphore de la flamme relève de l'empirisme anglais (1991:20). Ces observations s'accordent à tout ce que nous avons dit du caractère matérialiste du dandysme.

conventional. (24)

La transparence finit par constituer le grand secret de l'artiste, car en prônant son statut singulier, elle voile une sensation de profondeur. Le critique G. Monsman, freudien et post-structuraliste, soutient que les portraits imaginaires de Pater sont des projections de Pater lui-même: Pater serait «a psychic and hidden middle term» parmi les significations du texte (1980:68).⁴ Voué au songe d'un moi structuré et cohérent, un moi comme oeuvre d'art, le portrait de Pater a quelque chose du fétiche de soi. Car loin de le désavouer, Pater saisit le personnage comme occasion de se multiplier.⁵ Chacun d'entre eux agit comme élément d'une unité composée.

Le portrait de Pater se donne aux pratiques de fragmentation à tous les niveaux du texte, du mot à la phrase et de la phrase au texte. Il est émaillé de citations, telle une Salômé de Moreau. Dans Gaston de Latour (1888), roman par ailleurs inachevé, les impressions mêmes de Gaston sont celles des autres. Gaston est une fabrication de petites citations appropriées, de sorte que sa vie se laisse définir comme «*the tapestry of Gaston's years*» (52). Sous cet angle, le romantisme se révèle n'être qu'une étape dans l'évolution de Gaston, la poésie de Ronsard servant de clairon à «*the truant and irregular poetry of his own nature*» (64). Gaston cherche lui aussi l'homme dans l'oeuvre: «*It was thus Gaston understood the poetry of Ronsard, generously*

⁴Bien avant Monsman, Solomon Fishman avait noté que le portrait imaginaire offrait à Pater la possibilité de s'identifier à ses sujets, ce que l'essai critique ne lui permettait pas (1963:54-5).

⁵À l'époque victorienne, cette occasion de se multiplier fait appel à la discipline, comme le remarque J.E. Adams: «*masculine discipline is figured not as renunciation but as the simultaneous multiplication and harmonizing of multiple selves*» (1995:218).

expanding it to the full measure of its intention» (68).

Selon Pater, l'oeuvre d'art n'est jamais une création du génie de l'individu. Elle consiste davantage à savoir s'approprier ce qui est venu avant. P. Meisel insiste sur la modernité de cette approche de ré-vision du passé:

A notion of the work of art as criticism or interpretation replaces the Arnoldian desire for a notion of creation ex nihilo. The self-originating artist is a myth that is, in strong modernism, dead on arrival. (1987:63)

Pater insiste sur l'acte créateur que suppose cette révision, ce qu'il appelle «*a second and harder creation*» (A 126). Calquer son âme sur celle des autres devient ici une espèce de recette de la fabrication de son moi. L'«âme» de Pater est donc fondée sur le sens d'un manque au sein de l'être, de sorte qu'elle dépend du travail de l'appropriation de l'autre.

Le travail de calquer son âme sur le passé permet au sujet de franchir les bornes de l'individualité telles que l'époque actuelle les a établies. C'est par son travail d'appropriation que le moi de Pater se multiplie. Bien sûr, ce travail comporte un aspect sciemment fétichiste, le moi ne se multipliant que par recours à certaines pratiques de découpage. Là encore, le style littéraire de Pater nous sert de premier indice. La syntaxe même découpe le sujet, le distribue, comme le démontre ce passage de Marius the Epicurean: «*Detached from him, yet very real, there lay certain spaces of his life, in delicate perspective, under a favorable light*» (127). L'expérience de Marius se décrit en termes linguistiques, tels que *transitive* ou *clauses of experience*. Elle rappelle le rôle joué par le style dans le schéma dandy, le statut de vie autonome que le

dandysme lui accorde:

Virile apprehension of the true nature of things, of the true nature of one's own impression, first of all! -- words would follow that naturally, a true understanding of one's self being ever the first condition of genuine style. (Marius 128)

Chez Pater, la vie et l'oeuvre se rejoignent par l'intermédiaire d'un style qui évoque l'ondulation de la vie même. «*Even on this ultimate ground of judgment, what undulancy, complexity, surprises,*» remarque le narrateur de Gaston de Latour (133). Le «pas saccadé» du rythme du vers baudelairien, «le pas du poète qui erre dans la ville en quête de butins rimés» (Benjamin 1982:116), résonne dans la syntaxe hésitante de Pater. Chez Socrate, le style littéraire s'approprie la vie autonome du flâneur:

[He] loiters in the public places, the open houses, the suburban roads, of Athens, as if seeking truth from others... always faithfully registering just so much light as is given, and, so to speak, never concluding. (PP 158)

Chaque virgule marque un temps d'arrêt, étirant la phrase dans l'attente de son aboutissement. Or, Benjamin trace le parallèle entre le flâneur du XIXe siècle et la méthode socratique: «Avec le flâneur revient, pourrait-on dire, l'oisif tel que Socrate l'a choisi comme interlocuteur sur le marché d'Athènes» («*Zentralpark*» 1982:244). Ce refus d'aboutir place Pater en opposition avec l'idéal masculin sur lequel il repose.

Or, le choix de Socrate est on ne peut plus astucieux: l'appel au monde grec touche une corde sensible chez le gentleman de l'époque victorienne. En fait, le refus du moderne de la part de Pater constitue

une nouvelle forme de modernité, celle précisément que nous avons vue chez Huysmans. Dans Plato and Platonism, Pater cite l'essai comme forme propre de l'esprit moderne: «*Typical Platonist or sceptic, he is therefore also the typical essayist. And the sceptical philosopher of Bordeaux does but commence the modern world*» (174). Pater se réfère en l'occurrence à Montaigne, arrêt obligatoire pour le héros de Gaston de Latour, au chapitre «Suspended Judgment». Ce dernier, «*never true for a page to its proposed subject*» (GL 117), célèbre la variation, l'imprévu, l'exception à la règle -- bref, des traits de la modernité selon le dandysme. Le ton exalté du passage suivant entre en contradiction avec la gravité du message, qui constitue une exhortation au doute:

Yes! Doubt, everywhere! doubt in the far background, as the proper intellectual equivalent to the infinite possibilities of things: doubt, shrewdly economising the opportunities of the present hour, in the very spirit of the traveller who walks only for the walk's sake... doubt, finally, as "the best of pillows to sleep on".
(130-1)

La prose de Montaigne, selon Pater, «*shine[s] with the lustre, vigour, and boldness, with the 'fury' of poetry*» (126). Mais elle n'est pas moins tissée de variations, d'exceptions qui la fait hésiter, qui lui donne son «pas saccadé».

Nous serait-il permis de voir dans cette expression d'enthousiasme et de doute un curieux parallèle avec la logique du fétichiste? Gaston est en mesure de dire non seulement *je sais bien*, mais aussi *mais quand même*. Tout en sachant que l'individu ne peut pas être en tant que tel, il l'affirme:

It was the recognition, over against, or in

continuation of, the world of floating doubt, of the individual mind, as for each one severally, at once the unique organ, and the only matter, of knowledge, -- the wonderful energy, the reality and authority of that, in its absolute loneliness, conforming all things to its law, without witnesses as without judge, without appeal, save to itself. (132)

On retrouvera la valeur du doute dans l'artiste-héros Léonardo de Vinci, portrait où la logique du fétichiste prend une envergure non seulement psychologique mais aussi culturelle. Pater relèvera chez Léonardo la valeur de l'oeuvre non finie. Mais avant de nous pencher sur le fameux portrait que Pater fait de Léonardo, examinons un portrait d'artiste écrit seize ans plus tard, du recueil Imaginary Portraits, où se révèle le caractère névrotique du flâneur.

«A Prince of Courtly Painters» (1885)

Est-ce par dandysme esthétique que Pater choisit un héros qui est artiste non seulement de tempérament mais aussi de métier? Basé sur la vie du peintre Antony Watteau, «A Prince of Courtly Painters» offre un sketch de «dandy éternel» du début du XVIIIe siècle. Le Watteau de Pater partage avec Constantin Guys un goût de la distinction et de l'élégance qui l'amène à se consacrer aux toiles militaires, tel "Un départ des troupes".⁶ Il possède une intelligence subtile des mécanismes moraux qu'au fond il méprise: «*For him, to understand must be to despise them*» (IP 27). Pourquoi ce mépris? Comme le dandy de Baudelaire, Antony affiche une «grandeur sans convictions»:

⁶Rappelons la notion d'insouciance militaire dans «Peintre de la vie moderne» (II:707-8).

methinks Antony Watteau reproduces that gallant world, those patched and powdered ladies and fine cavaliers, so much to its own satisfaction, partly because he despises it; if this be a possible condition of excellent artistic production. (33)

Fleurissant dans le milieu des salons,⁷ l'art de Watteau saisit «*the fleeting grace of social conjunctions*» (36). Sa modernité consiste à savoir être décorateur, créateur de modes qui brouille la distinction entre les domaines artistiques: «He in fancy reclothed the walls... with this fairy arrangement -- itself like a piece of "chamber-music"» (22). Antony ne sacrifie pas sa pureté morale. Son rêve d'un monde meilleur que le sien le détache de son milieu, ce qui explique «*his extraordinary hold on things so alien from himself*» (34-5).

L'art de Watteau se situe donc dans le discours dandy de l'altérité. Watteau travaille dans un monde où règne le féminin. Lorsque Antony fait le portrait de Marie-Marguerite, elle ne s'y reconnaît pas: il lui donne «*a certain air of piquancy' which pleases him, but is far enough from my true self*» (24). Son art, s'attachant à rendre «*those trifling and petty graces*» (34), est proche de la mascarade. Le Watteau de Pater annonce ce que dira Catulle Mendès dans un article paru dans la Revue du Palais en 1897, lorsqu'il juge le Gilles de Watteau une soeur de Pierrot en travesti (dans de Palacio 1990:105). Bref, le Watteau de Pater est un fabricant de fétiches.

Chimérique, il vit sous le signe du mécontentement: «*He was always a seeker after something in the world that*

⁷Le jugement porté sur Watteau par Léon Bloy en 1883, dans Propos d'un entrepreneur en démolition, refuse toute analogie à la fin du siècle: «Watteau appartient à une époque merveilleusement superficielle où il semble que tout le monde naissait avec le don spécial de ne rien entendre aux choses supérieures... Pierrot n'est qu'un fantoche qui pouvait suffire à Watteau et à son siècle de pastel, mais qui ne doit pas lui suffire [à Willette]» (1925:115, 120). Ici comme ailleurs, Bloy se fait porte-parole de l'anti-dandysme de son époque.

is there in no satisfying measure, or not at all» (IP 44). Cela est dû en grande partie à l'époque transitoire entre l'aristocratie et la démocratie. Il est transitionnel, amenant le nouveau tout en demeurant «*naturally aristocratic*»(31-2), car «*he assures us, indeed, that the "new style" is in truth a thing of old days*» (22). Tout comme le portrait de Watteau des frères Goncourt, celui de Pater décrit une espèce de clown devant un public, tirant profit du fait qu'il sait le divertir mais, comme l'observe J. Coates, alors que les Goncourt décrivent un Watteau sentimental et snob qui rechigne à la société utilitaire,⁸ Pater décrit un héros agité qui multiplie ses déplacements. Paris reste le lieu de son travail, mais la plupart de ses oeuvres, comme son portrait de Marie-Marguerite, restent inachevées, du fait que «*It is pleasanter to him to sketch and plan than to paint and finish*» (35). On rappellera à ce sujet l'esprit à projets qu'est Baudelaire et son personnage Samuel Cramer, «l'homme des belles oeuvres ratées».

Comme le sujet dandy en fin de siècle, Antony Watteau vit sous le signe de la névrose, «*a profound melancholy*» (34). Il paie cher son «succès» public, s'y perdant, dépossédé.⁹ Bien sûr, ces thèmes ne sont présents qu'en filigrane dans Watteau, personnage phtisique comme le sera Sebastian van Storck, du même recueil, mais leur persistance à travers l'oeuvre de Pater nous semble significative.

La maladie de Watteau est indissociable d'une

⁸«*They [les frères Goncourt] triumphantly ask "à quoi bon tirer son imagination du spectacle du monde, quand on peut inventer un monde et un poème?" The question arises from the impulse behind Wilde's comment that "all art is quite useless" or Morris's standpoint in The Earthly Paradise*» (1985:96-7).

⁹Giorgio Agamben note que la condition du succès de l'artiste dandy est le sacrifice de soi, de sorte qu'il est gouverné par le principe de perte et de dépossession de soi (1993:50).

certaine ambiguïté sexuelle. En fait, ce Watteau est «*restless and disquieting, meagre, like a woman with some nervous malady*» (44). Watteau apparaît *comme* une femme: son genre reste indéterminé, réfractaire à toute identification sociale. Si la névrose est le revers de la perversion, comme le soutient Freud, on flairera une certaine perversion chez Watteau. Même si le texte ne l'affirme pas, sa référence à Manon Lescaut, qui dresse un parallèle entre le récit de Prévost et l'art de Watteau, suggère que «*an irregular and guilty love... an illicit love*» peut revêtir les semblances de la norme, avoir «*almost the regularity of marriage*» (37). Se peut-il que Watteau demeure névrosé par son refus d'exprimer cette perversion directement? Dans tous les cas, le moi de Watteau est féminin. Si l'identité masculine est fondée sur la dénégation du manque,¹⁰ le moi de Watteau est féminin par la transparence de l'aveu d'un manque au sein de son être.

La fébrilité d'Antony transparait à travers par la forme du journal de bord. G. Monsman remarque que, loin de créer un effet d'immédiateté, le genre du journal de bord décale l'expérience de sa narration, par sa façon de morceler l'expérience dans une série de moments présents (1967:100). La forme du journal de bord produit une distance de soi à soi. Certains aspects de la forme du journal dans «*A Prince of Courtly Painters*» accentue cet effet. Premièrement, comme le remarque Coates, la distance créée par la forme du journal de ce récit n'est pas celle, conventionnelle, du regard en arrière, mais assez curieusement, un regard en arrière qui se tourne vers l'avenir, dans ce que le peintre va devenir:

¹⁰«*Receptivity, specularity and narcissism represent all subjectivity, even though masculinity is predicated upon their denial,*» dit Silverman (1992:363).

Instead of a look backward at Watteau, full of conventionalized nostalgia, we are forced to look forward, to view his art, not through the haze of yearning for a lost elegance, but as something modern. (1985:97)

La forme du journal de bord nous tient à une double distance du personnage par le fait que ce journal est tenu par Marie-Marguerite. Qui plus est, il y a une distance spatiale: la femme se trouve à Valenciennes, sous l'influence sombre du Sud espagnol, alors qu'Antony est parti travailler dans le «*petulant, sparkling French spirit*» of Paris. Antony est absent du texte comme il est absent de l'oeuvre qu'il fait, qui est dénuée de conscience de soi. Le fardeau de la subjectivité romantique est porté par la femme qui s'exprime un jour pendant la célébration de la messe. Sa réflexion, métaphorique, s'inspire d'un petit oiseau qu'elle voit emprisonné dans l'église:

I seem to have heard of a writer who likened man's life to a bird passing just once only, on some winter night, from window to window, across a cheerfully-lighted hall. The bird, taken captive by the ill-luck of a moment, re-tracing its issueless circle till it expires within the close vaulting of that great stone church: -- human life may be like that bird too. (14-15)

La perspective féminine du récit «*A Prince of Courtly Painters*» rappelle le poème «*À une passante*» de Baudelaire où le poète entre dans l'âme de la passante androgyne. Ici, par contre, c'est la femme qui se rapproche de l'âme de l'artiste. Malgré sa distance d'avec Antony, elle prend conscience du fait que la vie d'Antony se passe sous le signe de la souffrance, une souffrance qui le rapproche du féminin.

Peter Gay remarque que la tenue d'un journal de bord

était, au XIXe siècle, une forme privilégiée de l'affirmation de soi, une façon de se protéger du monde, voire de se créer une identité (1984:403). N'a-t-il pas en soi quelque chose de dandy, comme tendent à le démontrer les pratiques de Stendhal et de Barbey, ainsi que le Baudelaire de «Mon cœur mis à nu»? À travers le journal de bord, le texte «*A Prince of Courtly Painters*» semble vouloir établir un rapport non-physique entre Watteau et Marie-Marguerite, comme pour façonner un personnage composé. Or, dans son portrait de Léonardo, texte d'analyse critique sans récit, Pater envisage l'artiste comme celui qui réussit à incarner le personnage composé, l'homme féminin. L'idéal de Léonardo tel qu'interprété par Pater, formulé bien avant le premier des «portraits imaginaires», semble constituer une espèce de matrice de tous les portraits à venir.

Léonardo (1869)

Nous prenons le peintre Léonardo comme le type absolu du héros de Pater, parce que c'est chez lui que se formulent les enjeux sexuels de l'artiste aux prises avec la féminisation de soi. Pater découvre chez Gautier le principe de l'identité androgyne. Selon A.J.L. Busst, l'androgyne n'est pas une figure positive pour Pater; il représente une

disillusionment with the realities of practical life and with human relationships, foreknowledge of the impossibility of finding satisfaction in the exterior world, withdrawal into the mind and consequent loneliness and frustration. (1967:44)

La fébrilité qui pousse Antony à rechercher la perfection par le style se retrouve dans l'artiste florentin Léonardo de Vinci, sujet de l'essai-portrait qui porte

son nom. Tout comme Antony, Léonardo est affligé d'un «*seed of discontent*» (R 106). Comme Antony, il est névrosé et sujet aux attaques de la mélancolie. Comme dans le portrait d'Antony, l'intéret que Pater apporte à cette mélancolie est de nature lyrique.

Le choix de Léonardo comme sujet situe Pater à l'avant-garde de la critique de son époque. Le travail de Pater sur l'oeuvre de Léonardo s'inspire des Français qui, d'Edgar Quinet et Jules Michelet à Baudelaire et Gautier, ont réssuscité la réputation païenne de l'artiste florentin. La réévaluation française de l'oeuvre de Léonardo, source de l'analyse de Pater, démarra au sein du conflit politique de 1848. Il est vrai qu'à l'encontre de Michelet, Pater ne s'intéresse pas à Léonardo comme héraut du progrès politique et culturel, mais comme paradigme du retour à la nature à l'époque de la Renaissance. Qui plus est, en s'intéressant non seulement au travail que Léonardo effectue sur le monde sensible, mais également aux états psychologiques de Léonardo lui-même, Pater prolonge le travail des critiques français, notamment Charles Clément et Hippolyte Taine, tout comme il annonce certains critiques du XXe siècle, comme Kennneth Clark et Edgar Wind. C'est tout d'abord chez Gautier que la valeur de Léonardo se situe dans le domaine psychologique. La Joconde exprime toute l'énigme de l'art moderne romantique, comme chez Baudelaire où le caractère séduisant du sourire de la Joconde est fondé sur la rhétorique de la profondeur:

Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,
Où des anges charmants, avec un doux souris
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre
Des glaciers et des pins qui ferment le pays. («Les
Phares»)

En fait, le critique anglais William Hazlitt avait noté,

déjà en 1817, l'ambivalence sexuelle de ses portraits féminins, ce qui l'éloigne de la tradition du catholicisme mystique en introduisant un élément profane (Bullen 1979:271). Pour Gautier comme pour Charles Clément, la Joconde a quelque chose de bisexuel qui renvoie au sphinx hermaphrodite. Pour Pater, le mystère de la Joconde consiste non pas à effacer les signes de la sexualité, mais à les afficher.

L'approche «psychologique» de Pater coïncide avec l'approche du philosophe Montaigne dans Gaston de Latour. C'est en quelque sorte l'approche du flâneur qui s'inspire du doute. Chez Léonardo, Clément et Taine ont identifié la valeur du scepticisme (Bullen 1979:277). Cette appréciation n'échappe pas à Pater, pour qui le génie de Léonardo puise ses sources dans son mécontentement ainsi que dans son amour de l'impossible (R 106-7). Pater ramène l'art de Léonardo à sa grande curiosité, voire à sa fébrilité.

Pater fut également parmi les premiers critiques d'art à relever une valeur positive du caractère inachevé de l'oeuvre de Léonardo. Certes, le XIXe siècle avait accepté le lien entre l'oeuvre inachevée et le caractère nerveux de Léonardo. Mais pour Pater, comme pour Freud après lui, l'oeuvre inachevée de Léonardo est le signe d'une belle curiosité. La curiosité, pour Pater, est ce qui rend l'artiste «*an expert in all the little, half-contemptuous elegances*» (MS 24).¹⁴ À première vue, la

¹⁴Le caractère inachevé de l'oeuvre de Léonardo était loin d'être acquis, en tant que valeur, dans l'Angleterre de Pater. B. Bullen cite le critique Henry Fuseli qui, en 1848, déplore le caractère inachevé de l'oeuvre de Léonardo en l'attribuant à sa vie dissipée. En 1852, Matthew Pilkington l'accuse de négligence et «*want of perseverance*»; à l'époque de Pater, en 1886, Ruskin regrette que Léonardo «*fretted his life away in engineering, so that there is hardly a picture left to bear his name*» (1979:269-70).

¹⁵Si le naturalisme exerce un attrait sur Pater, c'est à cause de sa capacité à exciter la curiosité. Dans son essai sur le style littéraire, il semble ramener la curiosité à un «*all-pervading naturalism*» (A 11).

curiosité s'attache à dénicher le beau, valorisant la superficie comme endroit où l'être se manifeste. Mais la curiosité de Léonardo l'amène également à vouloir creuser la belle superficie: «*Sometimes this curiosity came in conflict with the desire of beauty; it tended to make him go too far below that outside of things in which art really begins and ends*» (R 116). Une certaine rhétorique de la profondeur revient sans cesse dans l'essai de Pater: «*He learned here the art of going deep, of tracking the sources of expression to their subtlest retreats, the power of an intimate presence in the things he handled*» (107). Nous savons que les notions de profondeur et de superficie ne sont nullement incompatibles. Chez Pater, la profondeur de Léonardo suggère qu'il y a quelque chose en-dessous, caché. J.E. Adams attire notre attention sur le caractère populaire de la valeur de l'énigmatique:

In its preoccupation with hidden or recondite meanings, Pater's essay on Leonardo, written in 1868, participates in the obsession with secrecy and exposure that distinguished the exactly contemporary vogue of the sensation novel. (1995:201)

Mais alors que le rôle de l'énigme du personnage ténébreux dans le roman populaire est de nouer une intrigue à la Rocambole, Léonardo s'intéresse au personnage comme fin en soi: «*he plunged also into human personality, and became above all a painter of portraits*» (115). À travers les portraits peints par Léonardo, l'on découvre la sensibilité séduisante de l'artiste.

Le lien entre la curiosité et la quantité d'oeuvres que Léonardo a laissées inachevées suscite un vif intérêt psychanalytique. Au début comme à la fin de son essai sur Léonardo, Freud (1916) prend en note l'aversion de

l'artiste pour le pinceau. Cette aversion trahit un degré de sublimation sexuelle très élevé, ainsi que la clé de l'énigme du conflit entre l'artiste et l'homme de science (1947:114). L'enfant curieux de savoir mais qui ne veut pas poser la question fondamentale, à savoir la question sexuelle, tergiverse en posant un tas d'autres questions aléatoires, «scientifiques». Brooks nous rappelle que la dynamique de la curiosité intellectuelle a toujours ses racines dans la sexualité (1993:xiii). L'oeuvre d'un Léonardo a le statut d'un fétiche qui remplace l'objet qui fait défaut. Léonardo ne termine pas son oeuvre parce qu'il faut que celle-ci demeure fragmentaire.

Selon Freud, Léonardo transpose son amour pour sa mère en s'identifiant à elle. Fils illégitime, en quelque sorte sans père, Léonardo se substitue à sa mère, de sorte qu'il choisit le même objet de désir que sa mère. L'amour de Léonardo pour certains garçons serait le signe d'un narcissisme qui lui fait fuir les femmes, susceptibles de devenir rivales de sa mère (62). Mais bien que Freud cite Pater concernant l'énigme du sourire de la Joconde, il reste muet au sujet du caractère androgyne du tempérament de Léonardo, comme le remarque S. Bassett (1973:24). C'est précisément cet aspect que développe le texte de Pater. Cependant, loin de contredire l'interprétation de Freud, la mise en place du caractère androgyne du portrait léonardesque l'enrichit.

En fait, Pater précède Freud en situant la clé de l'énigme du sourire de la Joconde dans l'enfance de l'artiste Léonardo. Freud va jusqu'à citer le passage du texte de Pater qui ramène le mystère de Léonardo aux rêves de son enfance: «*From childhood we see the image defining itself on the fabric of his dream*» (R 124). C'est pendant l'enfance de l'artiste que se développe son penchant à observer, source du talent artistique (1947:113).

La place que Pater accorde à l'enfance dans ses portraits imaginaires illustre le genre d'expérience par laquelle passe Léonardo. Cette place n'est nulle part plus importante que dans le portrait autobiographique «*The Child in the House*», de 1878. Florian Deleal, héros du portrait, n'a pas d'identité si ce n'est celle que certaines «choses» viennent inscrire en lui. Illustration de «*the white paper, the smooth wax, of our ingenuous souls*» (MS 152), tout comme, plus tard, «*Emerald Uthwart*» (1892) prônera le héros comme «*plain tablet, for the influences of place to inscribe*» (179), Florian a déjà tout ce qu'il faut pour remplir la tâche du dandy baudelairien, perméable à tous les mécanismes moraux du monde dont il est en voie de devenir l'intelligence subtile. Selon Higgins, «*The Child in the House*» refuse d'exclure aucun domaine de l'expérience de soi. Ce portrait constitue une analyse psychologique des différentes pratiques de soi, dont le sentiment religieux (1995:297).

Le récit de Florian est dépourvu d'intrigue narrative, se conformant plutôt au modèle de la fluctuation que Pater propose dans la conclusion à ses études sur la Renaissance: «*impressions, unstable, flickering, inconsistent... in perpetual flight... gone while we try to apprehend it*» (R 248-9). Au lieu d'essayer de lier les impressions de Florian, le texte en effectue la sélection, cherchant «*a single moment... a single sharp impression, with a sense in it, a relic more or less fleeting, of such moments gone by.*» Ces moments narratifs sont déterminés par le surgissement d'objets dont la portée a une force traumatisante. En effet, la narration se présente comme une séquence de moments où se forme le fétiche.

En tant que personnage, Florian affiche une passivité semblable à l'expérience féminine des poètes

romantiques Keats et Shelley: «*So he yielded himself to these things, to be played upon them like a musical instrument*» (MS 161). Comme tous les héros de Pater, Florian éprouve les sensations par la douleur. Il rappelle la cire à cacheter qui a brûlé sa main lorsqu'un garçon plus âgé que lui apprenait à en faire des fleurs, ainsi que «*a white vision of heat about him, clinging closely, through the languid scent of the ointments put upon the place to make it well*» (162). L'aubépine rouge semble l'émouvoir également à cause de l'inconfort du moment: «*Was it some periodic moment in the expansion of soul within him, or mere trick of heat in the heavily-laden summer air? But the beauty of the thing struck home to him feverishly*» (159). Soulignons surtout que la douleur, alliée aux couleurs primaires fortes, l'amène vers la volupté.

Pater est loin d'être le seul écrivain de la fin de siècle qui choisit l'enfant comme sujet.¹³ Florian demeure la seule expérience que Pater fait dans le domaine de l'autobiobiographie. C'est un enfant névrosé qui porte une attention excessive à ses impressions et qui, aux moments de ses souvenirs-éclaircs, se pâme d'une manière qui rappelle les saintes mystiques du Moyen Âge. Pour éviter le piège du discours pathologique, pour réclamer une dimension héroïque, Pater suivra, dans ses oeuvres successives, l'exemple de Baudelaire, se gardant de toute référence à sa propre enfance ou à l'enfance de quiconque. L'enfant ne persiste que comme type. Comme le dit Benjamin:

La teneur héroïque de l'inspiration de Baudelaire

¹³Dans le cadre de cette thèse, L'Altrieri et Goccie d'inchiostro de Carlo Dossi présentent également l'enfant comme héros. Le duo baudelairien de la mère froide et cruelle et du héros éternel enfant, constamment guetté et puni, démontre l'importance du thème de l'enfance dans la psychologie du héros.

se manifeste dans le fait que le souvenir disparaît tout à fait au profit de la remémoration. Il est frappant qu'il y ait chez lui si peu de «souvenirs d'enfance». («Zentralpark» 1982:250)¹⁴

Le narrateur de Imaginary Portraits sera un universitaire anonyme qui veut donner «his utmost value to the individual» (GS 154). Ses héros, souvent des lettrés aussi, ont quelque chose de Florian, et certes du Marius, du roman Marius the Epicurean,¹⁵ eux qui assez souvent deviennent des lettrés au cours de leur aventure spirituelle. En fait, comme nous le verrons tantôt, ils résument tous le caractère du gentleman esthète tant vanté dans l'oeuvre de Ruskin.

Mais revenons à Léonardo. Selon J.E. Adams, l'idéal de Pater tel que proposé par Léonardo se résume ainsi: «critical subjectivity as a masculine appropriation of traditionally feminine attributes» (1995:156). Comme le signale Bassett, ce n'est pas un hasard si Freud souleve la tendance de Pater à trouver du féminin dans chacune des oeuvres de Léonardo (1973:23). Mais alors que Freud insiste sur le désir du fils de retrouver sa mère et de réunir ainsi les côtés masculin et féminin de sa psyché, R. Dellamora suggère que l'icône féminine «may be a figure of the passage from the conventional male state into a metaphorical state of "being-woman"» (1990:137). Esthète aux prises avec le féminin en lui, Léonardo s'incarne dans l'objet d'art féminin. Selon Dellamora, la

¹⁴G. Macchia remarque cette même tendance, «la scarsa compiacenza diaristica», pour affirmer que chez Baudelaire le passé revient «come luogo di esercitazione e di esecrazione». Les mémoires de Baudelaire n'ont pas un sens biographique ou psychologique mais bien stylistique (1975:136, 164-5).

¹⁵Publié en 1885, ce *Bildungsroman* occupe à peu près le même rôle au sein du corpus de Pater qu'À rebours occupe chez Huysmans: c'est le texte le plus souvent cité, le texte où la pensée de Pater s'exprime le plus à fond. Nous l'avons négligé justement parce qu'il constitue le texte le plus fini. Notre recherche se consacrant au texte fragmentaire, nous considérons plus pertinents les textes de Imaginary Portraits et de Greek Studies.

grandeur de Léonardo est fondée sur son narcissisme: «*this solitary culture of beauty seems to have hung upon a kind of self-love*» (121).

Dellamora, qui pense que *La Tête de la Méduse* aux Offices de Florence est un signe de désir homosexuel où la conscience de soi s'exprime par l'envie d'être une femme, insiste non pas sur l'aspect psychanalytique mais sur la valeur culturelle d'une telle féminisation du sujet masculin, à savoir tout ce qui distingue la critique de Pater de la version victorienne officielle, moraliste, chrétienne, positiviste, de l'oeuvre de Léonardo (1990:130,134). La version officielle de la Méduse, celle de la femme fatale décrite par Mario Praz, est loin de rendre compte de sa signification multiple, comme le démontre J. McGann en prenant des exemples de Rossetti, de William Morris et surtout de Swinburne (1972:22-5). Mais selon Dellamora, Pater a dû se tourner vers les Français comme Gautier pour faire son analyse du contenu sexuel de la vie et de l'oeuvre de Léonardo. Pater souligne son ambiguïté: «*It is a face of doubtful sex, set in the shadow of its own hair*», qui relève:

the subtler forces of nature, and the modes of their action, all that is magnetic in it, all those finer conditions wherein material things rise to that subtlety of operation which constitutes them spiritual, where only the finer nerve and the keener touch can follow. (119,120)

Dans son portrait de Léonardo, Pater fait suivre ses spéculations sur la vie de l'artiste par une interprétation de Saint-Jean-Baptiste, oeuvre de Léonardo au Louvre, qui suit celle qu'en donne Hippolyte Taine en 1865. Taine avait interrogé le corps svelte qui se tord de façon coquette: «Est-ce même un homme? C'est une femme, un corps de femme, ou tout au plus un corps de bel

adolescent ambigu, semblable aux androgynes de l'époque impériale» (dans Bullen 1979:278). Pater y voit un personnage féminin, dont les «*delicate brown flesh and woman's hair*» brouillent la distinction sexuelle. Son habillement ne fait qu'ajouter à la confusion. Son Saint-Jean est un véritable travesti: «*Another drawing might pass for the same face in childhood, with parched and feverish lips, but much sweetness in the loose, short-waisted childish dress, with necklace and bulla, and in the daintily bound hair*» (119). Selon Dellamora, «*Cross-dressing provides a literal metaphor of the sexual transformation that it signifies, a transformation that confers sibylline power on the male committed to sexual and emotional ties with other men*» (1990:142-3).

Les lèvres gercées et enfiévrées du portrait anonyme constituent dans tous les cas le signe principal de cette féminité. Ces lèvres font coïncider le féminin avec l'hétérodoxie d'une origine probablement païenne. Pater précède les critiques français en s'en apercevant, puisque ce n'est qu'en 1880 que Clément isole l'effet des lèvres: «son masque, efféminé jusqu'à faire douter de son sexe, est si sardonique, si rusé, si plein de réticences et de mystères, qu'il vous inquiète et vous inspire de vagues soupçons sur son orthodoxie (cité dans Dellamora 143). Le sourire traître de Saint-Jean est celui, insondable, de la Joconde: trace, pour Pater, d'une origine commune qui va bien au-delà des dessins de Verrocchio:

*She is older than the rocks among which she sits;
like the vampire, she has been dead many times, and
learned the secrets of the grave; and has been a
diver in deep seas, and keeps their fallen day
about her...* (130)

Peter Gay cite ce passage comme pièce d'évidence de

la peur de la femme que l'homme de la fin du siècle ressentait si fortement (1984:202). Il aurait pu citer également le portrait de la Méduse, avec son «*element of mockery*» (108). Car la Méduse représente bel et bien le type victorien de la femme virile. Pour Pater, par contre, elle signifie la sexualité tout court, y compris le sexe masculin.

Dellamora exagère peut-être en ramenant l'androgynie à un code qui cache un message d'intimité entre hommes (1990:62). Mais il a néanmoins raison lorsqu'il constate:

In contrast to a writer like Carlyle, for whom feminized manliness provokes panic, Pater feels himself to be more attracted than anxious; his models of masculine identity require a metaphorical becoming-woman as part of a process whereby men who desire emotional and sexual ties with other men may dispel their fear of women (and of being-woman) that masculinist culture normally produces. (141)

Bref, pour Pater, la Joconde n'est pas la femme vampire décrite par Peter Gay. Elle n'est pas que la femme que l'homme se doit de craindre. Elle est surtout un élément de l'homme lui-même. Léonardo, l'artiste aux prises avec le féminin en lui, c'est-à-dire avec l'autre, a besoin d'elle: c'est son oeuvre, sa discipline. Elle menace surtout la sphère publique, car dans la mesure où elle l'habite, elle constitue une recette de déviation d'identité sexuelle.

Belle mais malade, la tête de la Méduse constitue un modèle du héros «post-grec» de Pater. Elle est la Beauté «*into which the soul with all its maladies has passed*» (R 130). Notons qu'il s'agit de sa tête uniquement. En fait, Léonardo se spécialise en portraits. La tête de la Méduse est celle d'un cadavre, entourée de serpents phalliques qui cherchent à s'en échapper:

Leonardo alone cuts to its center; he alone realises it as the head of a corpse, exercising its powers through all the circumstances of death. What may be called the fascination of corruption penetrates in every touch its exquisitely finished beauty... The delicate snake seem literally strangling each other in terrified struggle to escape from the Medusa brain. The hue which violent death always brings with it is in the features; features singularly massive and grand, as we catch them inverted, in a dexterous foreshortening, crown foremost, like a great calm stone against which the wave of serpents breaks. (109-10)

On a ici rien de moins qu'une redéfinition de la virilité. En coupant au centre de son sujet, Léonardo effectue un acte de castration. Le portrait de Léonardo proclame que c'est lorsque l'homme s'approprié le féminin que sa virilité se manifeste. Alors que le travail de Freud présuppose que la dénégation de la castration de la femme est nécessaire pour que l'homme assure sa propre plénitude, le Léonardo de Pater affirme la castration comme condition propre de l'homme, car elle fait de lui aussi un objet de désir. Voilà pourquoi Pater se réjouit au spectacle de la Méduse là où Freud recule.¹⁷

L'idéal de la beauté que Pater attribue à Léonardo n'est rien d'autre que la figure de Salomé, la femme castratrice que nous avons vue dans la peinture de Gustave Moreau dans À rebours. La Méduse est une fille d'Hérodias au même titre qu'à peu près tous les portraits de Léonardo:

Daughters of Herodius, with their fantastic head-dresses knotted and folded so strangely to leave the dainty oval of the face disengaged... Nervous,

¹⁷Pater n'est qu'un des seuls à voir la Méduse de cette façon. E. Gitter montre comment l'époque victorienne donnait à la chevelure de la Méduse une signification virile sans doute fétichiste, mais qui dépassait la représentation de la femme (1984:952). Dans le poème «Fragoletta» de Swinburne, par exemple, la Méduse devient un garçon.

electric, faint always with some inexplicable faintness, these people [les filles d'Hérodiad] seem to be subject to exceptional conditions, to feel powers at work in the common air unfelt by others, to become, as it were, the receptacle of them, and pass them on to us in a chain of secret influences. (R 120)

Pour Pater, la beauté «nerveuse» de Salomé se retrouve aussi bien sur le visage du jeune homme Andrea Salaino, «*beloved of Léonardo for his curled and waving hair*». Pater insiste sur l'appartenance de ce dernier à un certain type d'homme. Car les favoris de Léonardo sont des individus falots, juste assez géniaux «*to be capable of initiation into his secret, for the sake of which they were ready to efface their own individuality*» (120-1).

Dans l'appel insistant à l'initiation au secret, nous sommes tentés de voir une réaction de recul face à la foule moderne, une quête de cénacle digne de la tradition dandy au sens le plus pur. Toujours faut-il préciser le statut de l'individu au sein de cette «société secrète». Comment s'affirme-t-il? Comment s'efface-t-il? Quelle part y prend le sujet masculin en tant que *membre*?

L'idéal grec

Le portrait de Léonardo constitue une sorte de plaidoyer pour une révision de l'image de la masculinité. Comme pour Baudelaire et Barbey, le choix de la figure de l'artiste représente le cas extrême de l'identité masculine aux prises avec son «côté féminin». Par contre, à l'exception d'«*A Prince of Courtly Painters*», le héros de la fiction de Pater n'est pas vraiment un artiste, surtout pas un artiste de premier plan. Pater lui préfère un héros «quelconque», un jeune homme sans renommée qui est sensible et cultivé mais qui n'a pas de statut

extraordinaire en tant que génie artistique. Ce n'est pas Léonardo, mais son acolyte Andrea Salaino, celui qui incarne la valeur esthétique de Léonardo dans sa personne, sur lequel s'arrête l'attention de Pater. Pater semble chercher à mettre en relief la valeur exemplaire de ses héros.

Dans son texte sur *l'uomo qualunque*, Agamben précise la valeur phénoménologique de l'exemple: «*Né particolare né universale, l'esempio è un oggetto singolare che, per così dire, si dà a vedere come tale, mostra la sua singolarità*» (1990:8). La notion d'individu exemplaire, non sans résonance avec la notion de singularité que propose Clément Rosset, nous rappelle celle de «specimen» collectionné par le flâneur. En effet, le dandysme semble marquer le choix du héros de la part de Pater. Ce héros «quelconque» démontre la modernité de Pater dans le contexte du XIXe siècle. Car le héros de Pater se veut instrument de critique culturelle d'une notion de masculin jugée tristement insuffisante. En reposant sur un idéal masculin contemporain fondé à son tour sur une certaine conception de la civilisation grecque, le héros de Pater est un agent de divulgation d'une valeur esthétique alors en vogue. Mais en révélant les enjeux sexuels, il constitue un sujet subversif.

La fiction ainsi que la critique de Pater ne cessent de revenir sur l'idéal grec, et ce, depuis «Diaphanéité». L'idéal grec de Pater renvoie au dandysme dans la mesure où l'idéal victorien prise ce même idéal: comme nous l'avons vu, le dandysme s'opère toujours à l'intérieur d'un code social généralement accepté. Ce code relève du libéralisme victorien, de penseurs comme J.S.Mill qui opposent des valeurs du dynamisme, de l'individualisme, et de la diversité à l'uniformité et à la stagnation de la modernité industrielle. Cependant, la définition qu'en fait Pater sera elle-même codifiée:

The more momentous move toward a genuine radicalization of Victorian liberal assumptions would thus be made by Pater, and would be more momentous, paradoxically, to just the degree Pater chose to conduct his campaign from within the boundaries of Victorian liberal discourse, not posing any open challenge to liberal assumptions as such but devising a "coded" version of liberalism in which its more radical implications became visible to anyone who knew how to read. (Dowling 1994:92. Voir aussi 59-61)

C'est donc par son code, c'est-à-dire par la fétichisation de l'idéal, que Pater rend légitime l'homoérotisme de son propos.

L'idéal de Pater est d'autant plus subversif qu'il est conforme à une fétichisation du héros de la part d'écrivains hostiles au dandysme -- Thomas Carlyle, Charles Kingsley et John Ruskin entre autres. J.E. Adams affirme que Pater prône le modèle de l'identité masculine de l'antiquité grecque pour répondre spécifiquement à la pensée héroïque de Carlyle (1995:152-7). Au lieu de disputer la vision de Carlyle, le héros diaphane de Pater y adhère. Adams ajoute, «*Pater's influential recuperation of a homoerotic "Greek ideal" also draws on strategies of legitimation that are central to mid-Victorian constructions of the gentleman*» (152).

Examinons les principales stratégies de légitimation sur lesquelles repose l'idéal victorien. La première concerne le lieu où il évolue. Pater retrouve au sein de sa propre société certains havres où l'idéal grec fleurit encore. Pater repère la valeur anti-économique dans des villes comme Oxford: «*we may suppose the market (into which, like our own academic youth at Oxford, young Spartans were forbidden to go) full enough of business...*» (PP 193). La jeunesse évolue à l'intérieur d'un système économique qui fonctionne sans médiation monétaire, par le barter, sans l'intermédiaire du

«*cumbrous iron*». Un tel système restitue l'intérêt à l'objet du désir que possède l'autre. Mais l'accès même à cette forme d'échange est interdit à la jeunesse. Renfermée dans un environnement où tout se transfère de même à même, elle ne risque aucun échec occasionné par le commerce entre l'homme et la femme. Pater est à Oxford ce que Kant est à Königsberg: ni l'un ni l'autre ne s'en éloigne pour s'immiscer dans le monde. Espèce de moine séculaire, Pater prise le caractère retiré d'Oxford qui est pour lui ce qu'est le club ou le bistrot pour le dandy de 1830, un lieu où peut se former le fétiche de l'homme que la médiation monétaire n'a pas châtré.

Deuxièmement, l'héroïsme de Carlyle constitue une tentative de nier toute médiation ou aliénation sociale de l'identité masculine, de nier que celle-ci est fondée sur sa présentation sociale. Le héros de Pater refuse lui aussi d'admettre que la dimension sociale le déforme de quelque manière que ce soit:

The artist and he who has treated life in the spirit of art desires only to be shown to the world as he really is; as he comes nearer and nearer to perfection, the veil of an outer life not simply expressive of the inward becomes thinner and thinner. (MS 217)

Entre l'héroïsme à la Carlyle et celui de Pater, la différence semble être mince. Mais elle est primordiale. Alors que Carlyle prône un héros intègre, étranger à la représentation, Pater met l'accent sur l'apparence de l'âme. Le voile de la vie extérieure, aussi mince qu'il devient, persiste, nécessairement, car sans lui, le sujet n'aurait rien à cacher, pas de vie intérieure du tout. Toute la structure sociale au XIXe siècle dépend de ce voile que l'homme revêt, le costume qui signifie son rang. Le héros de Pater montre jusqu'à quel point

l'identité masculine à la Carlyle, l'identité de l'artiste masculin, est marquée par le dandysme. Car pour Carlyle, autant que pour Pater, l'affirmation du naturel repose sur une représentation qui fait appel à un auditoire.

Pater illustre comment la logique du dandysme est à la base de toute construction de l'identité masculine héroïque au XIXe siècle. Ses «écrits grecs» répondent spécifiquement à la critique masculiniste de son temps, comme le souligne Adams:

In his later works, Pater draws on early Victorian rhetorics of earnestness in implicit response to attacks on the "effeminacy" of The Renaissance. Yet this appropriation is possible only because Pater's writings are centrally structured by a psychic economy derived from Carlylean earnestness, under which the disciplined male body incarnates an exhilarating release from the burdens of self-consciousness... Where Pater and Wilde departed from these earlier rhetorics is in more openly embracing the theatricality -- the mediated, dandyistic identity -- that attends programs of masculine self-fashioning... his display of disciplined reserve marks an especially distinctive convergence of the Victorian gentleman, the dandy, and the priest. (Adams 1995:18, voir aussi 175)

Une troisième stratégie de légitimation de l'idéal victorien relève des stratégies précédentes en ce qu'elle reprend les pratiques disciplinaires du masculin. Son champ privilégié est l'athlétisme. Dans la mesure où l'athlète performe, son héroïsme est «spectaculaire». Qui plus est, l'athlétisme exige une discipline de fer fondée sur un régime d'abstinence. Adams explique l'attrait de la discipline dans la mentalité victorienne: «*Self-discipline offers a powerful sense of the autonomy that is fundamental to manhood, yet it can only be realized through a perpetual and painful process of renunciation*» (1995:110). L'idéal de la virilité victorienne exclut

toute relation entre les sexes. Il a beau ne pas avouer le caractère masochiste de l'auto-reglémentation de soi, ses champions, comme notamment Kingsley, reflètent:

the fear that masculine self-discipline might be susceptible to "feminine" abandon... such instability in "manly" discipline may be intensified to the point that discipline becomes a program of humiliation, remarkably akin to masochism. (Adams 1995:138-9)

Le héros de Pater est jeune et "self-denying" (278), tantôt soldat, tantôt gentleman, c'est-à-dire le soldat à l'époque de la paix. Ces deux figures se retrouvent chez l'athlète grec:

We are with Pindar, you see, in this athletic age of Greek sculpture. It is the period no longer of battle against a foreign foe, recalling the Homeric ideal, nor against the tyrant at home, fixing a dubious ideal for the future, but of peaceful combat as a fine art -- pulvis Olympicus. (279)

Par le choix de la sculpture, Pater rejoint les goûts de son époque. À l'encontre de Léonardo, qui a préféré la peinture à la sculpture, ainsi que du coloriste Constantin Guys de Baudelaire, Pater se montre moins intransigeant envers son époque, du moins en apparence.

Il est cependant important de souligner que l'idéal de Pater, la figure de l'athlète, renie toute fonction guerrière du masculin. Cela est peut-être la distinction principale entre l'idéal grec tel que Kingsley l'entend et la conception que Pater en a, car celui-ci s'oppose à toute appropriation des Grecs qui servirait à des fins martiales. Si l'époque victorienne cherche à développer

l'homme machine,¹⁷ Pater repère de l'humanisme chez les Grecs. Les lacedémiens s'opposent à un régime fondé sur «*the monstrous development by a cruel art, by exercise, of this or that muscle, changing boy or man into a merely mechanic instrument with which his breeders might make money*» (PP 197).

En effet, Pater brusque l'idéal masculin de l'époque victorienne en insistant sur sa beauté, une beauté plastique, figée. Dans l'essai «*The Age of Athletic Prizemen*», c'est «*a sort of metallic beauty, firmly cut and embossed*» (GS 276) -- qui ne peut s'exprimer qu'à condition de ne rien faire qui soit «utile». Dans ce même essai, Pater fait appel à la valeur victorienne du naturel, insistant sur le fait que le héros se définit par son «*triumphant, unimpeachable naturalness*» (288). Pater s'éloigne aussitôt de Carlyle et de Kingsley en avouant le caractère esthétique de ce naturel. Car l'art est sciemment «*a veritable counterfeit of nature*» (282).

Pater s'appuie sur des modèles grecs pour attirer l'attention sur son esthétisme. Nous avons vu que pour le dandy, le naturel est toujours en effet esthétique. Le dandysme de Pater consiste à prendre l'être comme oeuvre d'art, comme portrait. Pater accorde autant d'estime à l'antiquité grecque justement parce que, comme il le dira dans son article sur les lacedémoniens, le jeune Grec a su se faire lui-même oeuvre d'art, «*himself as a work of art!*» (PP 209).¹⁸ «*The Age of Athletic Prizemen*» brouille la distinction entre l'oeuvre d'art et la vie qu'elle

¹⁷Cependant, Dowling affirme que le libéralisme de Mill consiste justement à disputer la notion de virilité martiale (1994:58).

¹⁸R. Sennett suggère une autre manière pour les Grecs d'apprendre le naturel. Le but du gymnase (qui vient du mot *gymnoi*, «complètement nu») était d'apprendre aux garçons à comparaître nus publiquement (1994:44). Cette nudité, bien que naturelle, n'est pas à confondre avec l'état de *nakedness*. Voir la distinction entre *nude* et *naked* que fait Kenneth Clark dans *The Nude* (Doubleday, 1956). Le premier implique une sorte de parure par rapport au second.

représente. Car l'individu, aussi éphémère qu'il soit, est un type:

For though they pass on from age to age the type of what is pleasantest to look on, which, as type, is indeed eternal, it is, of course, but for an hour that it rests with an one of them individually.
(297)

Les statues dont s'occupe «*The Age of Athletic Prizemen*» sont des types. L'homme ainsi idéalisé est «*virginal yet virile youth*» (GS 280). Mais on ne le connaît qu'en tant que forme pure. L'oeuvre sculptée désigne l'individu en tant que synthèse de l'individu: «*living youth, "iconic" in its exact portraiture, or "heroic" as idealised in various degrees under the influence of great thoughts about it*» (278).

Was it a portrait of one much-admired youth, or rather the type, the rectified essence, of many such, at the most pregnant, the essential, moment, of the exercise of their natural powers, of what they really were? (290)

La statue, encore plus éphémère que le sujet qu'elle représente, ne montre le héros que dans le moment de sa gloire. Pater s'avère avoir saisi la signification de l'individu chez les Grecs. L'analyse de J. Boardman de ces mêmes bas-reliefs montre que l'image du corps n'est pas celle d'un individu particulier mais d'un idéal (dans Sennett 1994:41). Chez Pater, la typification est, pour ainsi dire, typique. La ville de Piraeus, par exemple, est «*but the type of what there had been to know of threescore and more village communities*» (GS 153).

Le temps de Pindare exerce un si grand attrait sur Pater parce qu'il correspond à l'idéal dandy de l'être tout en superficie, un être dont le principe de base est

«not to give expression to mind, in any antagonism to, or invasion of, the body» (GS 286). La pensée grecque renvoie à la notion d'*epistemophilia* qui, nous l'avons vu, consiste à prendre le corps pour l'objet d'une curiosité érotisée incapable de venir à bout de ses secrets. C'est ce qui attire Pater chez Winckelmann: «*The Greek mind had advanced to a particular stage of self-reflexion, but was careful not to pass beyond it*» (R 217). L'être physique est *glanzende*, un être-aura qui, dans l'instant qu'il dure, privilégie le regard du curieux. Ainsi Léonardo, rappelons-le, lorsqu'il retournait à la nature, fut quidé d'une «*boundless curiosity by her perpetual surprises, a microscopic sense of finish by her finesse*» (R 113).

L'idéal tracé par Pater rappelle le trait principal du dandy donné par Agamben, l'abolition de toute trace de profondeur subjective: «*With an asceticism that equals the most mortifying mystic techniques, he constantly cancels from himself any trace of personality*» (Stanzas 53). Dans son essai non-édité «*The Aesthetic Life*», Pater parle de l'âme humaine rendue visible sur le visage. Ce visage ne rend l'âme, pourtant, qu'à condition d'être contemplé comme objet matériel, comme portrait (Adams 1995:199). Rappelons que le dandy laisse supposer la profondeur de son âme à partir de l'apparence superficielle.

L'athlète suscite chez Pater un intérêt non seulement esthétique mais érotique, et cela de par l'équivoque du genre sexuel que nous avons rencontrée à maintes reprises. Carolyn Williams repère dans «*Diaphanéité*» «*a paradoxical union of sheer passivity with "unconscious" activity*» (1989:179). Dans «*The Age of Athletic Prizemen*», l'athlète incarne tantôt l'une, tantôt l'autre de ces facettes: le *Discobolus* de Miron représente l'idéal du héros actif, alors que le

Diadumenus de Polycleitus représente le héros passif. Ces deux facettes sont néanmoins loin de former une opposition binaire nette.

Nul doute que l'aspect passif -- l'athlète en repos -- constitue la principale source d'intérêt chez Pater. Cet aspect souligne le caractère spectaculaire du héros. Si le héros de Pater est tantôt le regardant, tantôt le regardé, l'athlète appartient surtout à la seconde catégorie. À la limite, c'est celui qui se contemple, esthétiquement. L'athlète appartient au type narcissique. Mais il n'est pas moins homme pour autant, comme son «earnestness» l'atteste. Paradoxalement, le degré de sérieux que l'homme consacre à la contemplation esthétique témoigne de son adhésion aux critères de l'idéal victorien du masculin. Pater élabore une sorte de morale esthétique selon laquelle le spectacle de la beauté masculine se justifie par la discipline virile qu'il exige.

En privilégiant l'aspect passif de l'héroïsme, la «receptivity», l'idéal de Pater révèle une force subversive que nous avons identifiée comme spécifiquement dandy.¹⁹ Car l'aspect passif du repos est le moment dandy de l'athlète. Le repos est également la condition qui le rend susceptible à une mélancolie qui puise ses sources dans la sexualité. Car c'est au repos que l'athlète doit se refuser aux plaisirs. C'est au repos que le puceau se voit menacé par des tentations charnelles. Enfin, c'est au repos que la fonction sacrée de sa virginité s'assure de sa pertinence:

The athletic life certainly breathes of abstinence, of rule and the keeping under of one's self. And

¹⁹Dellamora résume l'aspect polémique de ces héros en disant que ce sont des «interpreters whose (erotic) self-awareness divines the sexual-aesthetic motives of cultural production» (1990:220).

here in the Diadumenus we have one of its priests, a priest of the religion whose central motive was what has been called "the worship of the body" -- its modest priest. (GS 295)

La mélancolie qu'affiche l'athlète en repos s'avère être un masque, non exempte d'un certain exhibitionnisme. L'athlète ressemble au prêtre en ritualisant sa pratique de l'abstinence. Cette ritualisation trouve un écho dans la valeur de l'espace urbain chez les Grecs. Sennett observe que la valeur des édifices comme le Parthénon était dans leur visibilité. Car l'édifice grec était moins une façade qu'une surface: «*like naked skin it was a continuous, self-sufficing, arresting surface*» (1994:39). Le corps obéit au même principe d'érotisation des surfaces.²⁰

La mélancolie du héros paterien semble être trop poétique pour être maladive. En rehaussant sa valeur esthétique, Pater escamote l'analyse psychologique. Pour ce faire, il bénéficie de certains partis pris de son époque. Il partage avec d'autres écrivains de son temps l'idéal hellénistique de Winckelmann selon lequel le héros, par sa profonde harmonie avec la nature et le monde, incarne tout ce qu'il y a de plus sain. Cette vision passe par l'intermédiaire du romantisme et participe à l'idéal du masculin prôné par d'autres écrivains par ailleurs diamétralement opposés à sa notion de masculin, comme par exemple Kingsley:

He [Pater] situates his account of Greek sculpture within an intellectual history that offers a

²⁰Sennett relève un parallèle tout à fait frappant dans la manière dont l'amour se faisait entre hommes, sans pénétration, par le frottement des pénis l'un contre l'autre: «*the sexual code dictated there should be no penetration of any orifice, neither fellatio nor anal intercourse. Instead, the boy and the man took the other's penis between their own thighs, rubbing and massaging. This rubbing was thought to raise the body heat of the lovers... Love occurs on the body's surface, parallel in value to the surfaces of urban space*» (1994:48-9).

genealogy of Kingsleyan (and Carlylean) "health": Pater historicizes the German romanticism that Carlyle so influentially popularized in England, by going back to the well-springs of the tradition -- through Hegel and Goethe to Winckelmann, and thence to "the Hellenic ideal" in its earliest incarnations in Greek sculpture. (1995:156-7)

En prônant son idéal grec, Pater refuse d'admettre quelque affiliation décadente qu'il soit. L'érotisation de l'idéal n'implique aucune perturbation d'ordre sexuel. L'univers de Pater est en santé. «Assuredly they can have no maladies of soul any more than of the body -- Animi sensus non expressit» (GS 297). La religion des lacedémiens était -- notons le gallicisme -- «above all a religion of sanity». Par santé, Pater entend «that harmony of functions, which is the Aristotelian definition of health, Apollo, sanest of the national gods» (PP 204).

L'esthétique de Pater se donne pour naturelle par son refus de représenter l'ineffable. «The Age of Athletic Prizemen» insiste sur une lecture non symbolique de l'art de la sculpture disant que «there will be no place for symbolic hint» (GS 282). La pensée symbolique rend l'âme malade, d'une maladie qui correspond à l'ennui dont nous avons parlé tout au long de cette thèse.

L'idéal de Pater s'oppose à la lecture symbolique par la valeur du superficiel. Cependant, la notion de façade persiste chez Pater par la mélancolie qu'affiche le héros passif. Elle semble avoir le même rôle du secret qu'a la relique au Moyen Âge, pointant vers la profondeur de la chose ensevelie. L'idéal grec de Pater a beau s'affirmer comme chose saine, il participe tout de même à la décadence du XIXe siècle, en ce qu'il n'est pas étranger à l'ennui baudelairien. Chez le héros de Pater, l'ennui se manifeste comme mélancolie: «But if they are not yet thinking, there is the capacity of thought, of

painful thought, in them, as they seem to be aware wistfully» (GS 297). La phrase de Pater, entrecoupée de virgules, elle-même «douleureuse», semble chercher à s'ajuster à l'état psychologique le plus figé qu'il soit. Pater découvre cette même valeur dans l'art de la Renaissance. Les mêmes anges de Botticelli que nous avons vus dans la critique d'art de Huysmans sont, pour Pater, des figures de l'ennui. Il les retrace dans le poème de Matteo Palmieri où ils ont

the wistfulness of exiles, conscious of a passion and energy greater than any known issue of them explains, which runs through all his [Botticelli's] varied work with a sentiment of ineffable melancholy. (R 57)

Conforme à la pensée dandy, Pater justifie la mélancolie du héros par recours à la notion de naturel. Mais la notion de la passivité du sujet est subversive par rapport à l'idéal victorien, car elle souligne ce que cet idéal n'ose pas avouer. L'idéal grec mérite l'émulation précisément par son caractère masochiste:

Whips and rods used in a kind of monitorial system by themselves had a great part in the education of these young aristocrats, and, as pain surely must do, pain not of bodily disease or wretched accidents, but as it were by dignified rules of art, seem to have refined them. (PP 185-6)

Pour peu qu'il ne participe à l'appropriation militaire de l'idéal grec, le héros de Pater semble se vouer à la mort guerrière. Nous verrons que c'est au caractère masochiste de l'héroïsme, issu du narcissisme, que les portraits imaginaires de Pater ne cessent de revenir. Commençons par le dernier de la série.

«Emerald Uthwart» (1892)

«Emerald Uthwart» est à peine un récit. Dès le début, le lecteur, arrêté devant les tombeaux des jeunes hommes morts, se prépare à un essai sur l'art de l'építaphe. En effet, le récit démarre sur la lecture de l'építaphe du héros. Jan Gordon considère que le récit «Emerald Uthwart» est moins une biographie qu'une nécrologie (1969:136).

Le récit repose sur l'étude sur les lacedémoniens que Pater rédigea également en 1892, l'essai où, comme nous l'avons vu, il fait l'éloge du «*military monasticism*». Le jeune Emerald suit un régime très semblable à celui des jeunes Grecs:

Though in the gymnasia of Lacedaemon no idle bystanders, no -- well! Platonic loungers after truth or what not -- were permitted, yet we are told, neither there nor in Sparta generally, neither there nor anywhere else, were the boys permitted to be alone. If a certain love of reserve, of seclusion, characterised the Spartan citizen as such, it was perhaps the cicatrice of that wrench from a soft home into the imperative, inevitable gaze of his fellows, broad, searching, minute, his regret for, his desire to regain, moral and mental even more than physical ease. And his education continued late; he could seldom think of marriage till the age of thirty. (pp 198-9)

Dans l'essai «Lacedaemon», destiné à devenir le chapitre VIII de Plato and Platonism (1893), Pater se réfère quatre fois à l'école publique comme endroit propice au développement du type appollonien. Il y prône la valeur d'une maîtrise de soi qui n'aurait rien de féminin: «*a male beauty, far remote from feminine tenderness; had the*

²¹ Monsman cite le rapport d'«Emerald Uthwart» à l'essai sur les lacedémoniens, du recueil Plato and Platonism, comme exemple typique du va-et-vient entre la fiction et l'essai critique dans la production de Pater (1967:172).

expression of a certain ascêsis in it; was like unsweetened wine. In comparison with it, beauty of another type might seem to be wanting in edge or accent» (200). Bref, rien ne semble rappeler l'évolution d'un peintre comme Léonardo. On y notera, pourtant, le rôle qu'y joue le théâtre, particulièrement la danse (202), dans la formation du jeune homme.

Pater dresse son portrait d'Emerald Uthwart à partir de deux institutions anglaises qui formaient la jeunesse masculine, l'école et l'armée, toutes deux des avatars d'institutions grecques: «*the institutions of his country, whose he was, had a beauty in themselves, as we may observe also of some at least of our own institutions, educational or religious*» (PP 209). Alors qu'Oscar Wilde dénonçait l'étroitesse de l'itinéraire du garçon anglais, de l'école publique à l'université et finalement à l'armée, Pater ne semble guère remettre en cause les privilèges sociaux de «*the more favoured youth*» (MS 178). L'ambiance de l'école -- de toute évidence la King's School de Canterbury où Pater fut lui-même élève -- fait fleurir le héros Emerald Uthwart: «*And yet, amid all its littleness, how large his sense of liberty in the place he had loved*» (173).

En fait, ce n'est pas l'endroit qui est petit, mais l'individu. Emerald a beau être étudiant d'Oxford, il ne semble pas particulièrement doué intellectuellement. Il n'y excelle pas, ne s'en vante pas, finit par s'immiscer au point d'être invisible, «*not strictly to be defined*» (195). Il sait se laisser mouler, s'immobiliser donc, par l'influence des édifices dans lesquels il évolue: «*here one seems diminished to nothing at all, amid the grand waves, wave upon wave, of patiently-wrought stone*» (181). Emerald accepte, impassible, l'identité que lui impose sa culture, «*that dainty, military, very English kind of pride, in seeming precisely what one is, neither more nor*

less» (192).

«Emerald Uthwart» reprend donc les enjeux de l'éducation des lacedémoniens. Or, la matière scolastique de ceux-ci se résume à la danse, voire la musique. W. Shuter montre qu'il faut prendre le mot *musique* dans un sens large, comme Pater le fait lui-même en célébrant la valeur musicale des tableaux de Giorgione (1990:10-1). C'est l'art de s'immobiliser dans une espèce d'inscription. Car les édifices de son école sont construits de pierres qui sont «*a composite of minute dead bodies*».

Comme tous les portraits de Pater, «Emerald Uthwart» fait preuve de peu de continuité narrative. Les répétitions et retours du récit l'immobilisent dans une espèce de rituel. Shuter remarque que cette immobilité stylistique convient au sujet de la narration dans la mesure où le personnage et l'auteur doivent tous les deux renoncer à la mobilité (1990:3). Emerald n'est pas un individu mais le type même de l'individu, un morceau de statuaire grecque: «*[he] goes in, with the stream of sunlight, through the black shadows of the mouldering Gothic gateway, like youth's very self, eternal, immemorial, eternally renewed, about those immemorially ancient stones*» (191).

L'épaisseur psychologique fait défaut au personnage d'Emerald. L'équilibre psychique d'Emerald n'est jamais ébranlé par l'environnement scolaire: celui-ci laisse «*the firm unconscious simplicity of the boyish nature unperplexed*» (192). Son «génie» est de savoir se plier. Sa passivité prolonge la politique personnelle du dandy de passer inaperçu. En effet, l'absence d'expression au visage d'Emerald fait de lui moins un portrait qu'un type:

"Young Apollo!" people say... His very dress seems

touched with Hellenic fitness to the healthy youthful form. "Golden-haired, scholar Apollo!" they repeat, foolishly, ignorantly. He was better; was more like a real portrait of a real young Greek, like Tryphon, Son of Eutychos, for instance... (MS 191)

Emerald illustre l'idéal grec que Pater avait identifié dans le *Diadumenus* de Polycléite, l'athlète en repos, l'athlète passif. Nous avons vu que cet idéal surenchérit sur l'idéal du gentilhomme britannique. Or, Emerald réalise l'idéal du gentleman à un tel point qu'il s'avère troublant. Par exemple, il fait l'objet de certaines rumeurs à l'effet qu'il n'a pas de coeur: «*It was reported, there was a funny belief, at school, that Aldy had no feeling and was incapable of tears*» (183). Ce premier signe de son détachement relève paradoxalement de l'idéal que la société encourage en lui. Emerald se refuse à toute forme de sentimentalité, repousse toute tentation d'ordre nostalgique:

He thrust it from him brusquely, being of a practical turn, and, though somewhat sensuous, wholly without sentimentality. There is something however in the lad's soldier-like, impassible self-command, in his sustained expression of a certain indifference to things, which awakes suddenly all the sentiment, the poetry, latent hitherto in another -- James Stokes, the prefect, his immediate superior. (184)

Par cette impression de parfaite maîtrise de soi, Emerald séduit ses camarades. Paradoxalement, sa grande réserve fait de lui un excellent comédien. Ce n'est pas un hasard si celui qui incarne l'idéal grec lit les Grecs. Pindare, rappelons-le, fait preuve d'un langage «*suggestive of a sort of metallic beauty, firmly cut and embossed*» (GS 276). Sa récitation d'Homère étonne et enchante son auditoire, «*because his whole nature revolts from so much*

as the bare opportunity for personal display» (194).

Le conformisme d'Emerald s'avère subversif par le fait qu'il se distingue du groupe: «*His submissiveness, you see, was a kind of genius; made him therefore, of course, unlike those around him; was a secret; a thing, you might say, "which no one knoweth, saving he that receiveth it"*» (189). Emerald commence à se rendre compte de sa différence -- «*the contrast between his own position and that of the majority of his coevals already at the business of life*», ce qui le fait éprouver «*an odd sense of unreality in the place around him*» (196). L'envergure subversive de son attitude gagne du fait qu'il joue selon les règles en place, ou, disons, certaines des règles en place. Car Emerald demeure étranger au monde des affaires. Par contre, il adhère au régime militaire, comme il adhérerait à l'institution scolaire, à la perfection. L'itinéraire d'Emerald révèle une grave contradiction au sein de la société anglaise, à savoir le caractère marginal de la formation masculine. En effet, l'école publique et l'armée sont des institutions marginales en soi, autant que le monastère que Pater décrit à Vézelay: *a very exclusive monasticism, that has verily turned its back upon common life, jealously closed inward upon itself*» (MS 119).

Emerald sera-t-il la victime de cette contradiction institutionalisée? D'abord, il accepte les conseils de ceux qui l'entourent pour s'enrôler à l'armée. Il faudrait voir une certaine perversité dans cette décision. C'est l'uniforme qui l'attire, tout comme c'était le vêtement religieux qui l'émouvait pendant la

¹Agamben donne comme trait principal du dandy justement la capacité de s'approprier l'irréel (1993:47-55).

²Dowling y voit un principe d'opposition à la modernité tel que prôné par le mouvement des tractariens de Newman (1994:40).

communion:

Uniforms, their scarlet and white and blue, spruce leather and steel, and gold lace, enlivening the old oak stalls at service time -- uniforms and surplices were always close together here... (MS 193)

Sans doute s'agit-il ici d'une esquisse du fétiche militaire si populaire dans certains milieux homosexuels actuels et dont l'ébauche se trouve dans l'imagination poétique du XIXe siècle, comme le confirme ce passage du «Peintre de la vie moderne»: «Les pantalons retroussés et emprisonnés dans les guêtres, les capotes flétries par la poussière, vaguement décolorées, tout l'équipement enfin a pris lui-même l'indestructible physionomie des êtres» (II:708-9). À la fin du récit, la perfection esthétique d'Uthwart revêt tous les traits d'un fétiche pervers. Après la mort du jeune homme, âgé de vingt-six ans, le récit accorde le dernier mot à un chirurgien qui constate l'impression morbide de «*flesh still almost as firm as that of a living person*». Shuter remarque:

Aesthetic perfection, like moral perfection, is achieved in this story only through a series of sculptural incisions, but it is virtually impossible to attend to them without the sense that they are to some extent acts of mutilation. (1990:22)

Le récit de Pater présente son masochisme sous la forme d'un sacrifice. Dans «Diaphanéité», Pater dit: «*Poetry and poetic history have dreamed of a crisis, where it must needs be that some human victim be sent down into the grave... Often the presence of this nature is felt like a sweet aroma in early manhood*» (MS 220-1). L'expérience esthétique se dote ainsi de l'aura du sacré. Ainsi ritualisé comme sacrifice, le masochisme d'Uthwart

acquiert une dimension publique. «Emerald Uthwart» ne fait que montrer que ce masochisme est inscrit dans l'idéal masculin alors en vogue. C'est là, dans l'itinéraire de sa souffrance et du sacrifice de soi, que l'homme emboîte le pas dans une direction généralement vue comme dandysme effeminé:

Pater shows how Victorian revisions of the ideal of the gentleman inevitably reinscribe the dynamic of transgression that they are designed to exclude. "Manliness," in other words, is always passing into "effeminacy" under the pressure of the very dynamic that impels new versions of masculinity: the codification of social authority through the growth of a hermeneutics of suspicion. (1995:227)

Pour Pater, Emerald est un fétiche du masculin. Rien en lui ne désigne la pensée symbolique, tout comme rien ne permet l'analyse psychologique du personnage. Emerald aura vécu de façon transparente. En revanche, les notions de façade et relique s'appliquent au caractère esthétique d'Emerald. L'aspect insondable d'Emerald, le soupçon du féminin qu'il suscite, émerge de la perfection de sa représentation de l'idéal masculin. Nous allons voir réapparaître, dans le récit «*Hippolytus Veiled*», écrit trois ans auparavant, le même noeud de narcissisme et de masochisme qui caractérise le portrait d'Emerald Uthwart. Le héros du récit grec aura une fin tout aussi tragique.

«Hippolytus Veiled» (1889)

L'univers grec constitue pour Pater le lieu de «croyance mitigée» si particulier au fétichiste, le lieu de l'origine, l'origine pensée comme lieu. En effet, en dépit de la recherche de l'origine entreprise par Emerald, comme ces tentatives de récupérer le passé par d'autres héros pateriens que nous allons rencontrer,

Pater ne parvient jamais à l'origine. La culture d'un pays renvoie à celle d'un autre, de sorte que même dans la Grèce ancienne, le peuple songe nostalgiquement au temps de la «vraie» fraîcheur: «*The sentiment of antiquity is indeed a characteristic of all cultivated people, even in what may seem the freshest ages, and not exclusively a humour of our later world*» (GS 158). Cependant, le fait que le récit de Pater retourne aux Grecs, comme pour récupérer quelque chose de perdu, suggère la conscience d'une perte. La fécondité culturelle de l'antiquité laisse supposer que celle-ci est moins contaminée que le présent, qu'elle est plus «fraîche». Le fétichisme du projet de Pater s'apparente à celui du collectionneur qui cherche à faire éterniser le projet de récupération d'un passé et par là de le garder toujours «jeune».

Venons au récit lui-même. Ici comme ailleurs, Pater déploie ses stratégies de légitimation. Si pour Sir James Frazer, la mort tragique d'Hippolyte contient «*a deeper philosophy of the relation of the life of man to the life of nature*» (1922:8), chez Pater, le mythe d'Hippolyte sert à la récupération d'un idéal masculin qui, Pater espère le montrer, a toujours existé, ne serait-ce qu'en marge de la version officielle, en l'occurrence «*the thought of an ideal of youthful energy therein, yet withal of youthful self-restraint*» (158). Pater retourne à la «source» de la civilisation occidentale afin d'illustrer l'«éternité» de cet idéal. Son récit renvoie à la civilisation naturelle des lacedémoniens:

The wholesome vigour, the clearness and purity they maintain in matters such as air, light, water; how their presence multiplies the contrasts, the element of light and shadow in things... their reproachful aloofness, though so close to us, keeping sensitive minds at least in a sort of moral alliance with their remoter solitudes. (PP 193)

L'antiquité a valeur d'origine parce qu'elle demeure à distance, énigmatique. Elle ne saurait être récupérée que sous forme d'inscription: «*Such a character is like a relic from the classical age, laid open by accident to our alien modern atmosphere. It has something of the clear ring, the eternal outline of the antique*» (MS 219).

Le personnage d'Hippolyte est le produit d'une religion locale mais typique, commune à tous les «*remote, romantic villages*», qui a résisté à la religion qui devait aboutir, au Vatican, au «*central success*»:

Scattered in those remote, romantic villages, among their olives or sea-weeds, lay the heroic graves, the relics, the sacred images, often rude enough amid the delicate tribute of later art... Like a network over the land of gracious ceremonial usage surviving late for those who cared to seek it, the local religions had never been wholly superseded by the worship of the great national temples. They were, in truth, the most characteristic developments of a faith essentially earth-born or indigenous. (156-7)

Le récit de Pater constitue rien de moins qu'une psychanalyse de la civilisation, en prenant comme exemple un héros viril qui ne s'inscrit pas dans l'ordre symbolique. À l'instar du dandy-fétiche, Hippolyte est un objet, dépourvu de pensée, une icône. Comme tel, il fournit une critique du fétichisme conventionnel de la fin du siècle.

Si Hippolyte ne connaît pas de désir, ni pour la femme ni pour qui que ce soit, en revanche il est vaniteux, doté en fait de «*wholesome vanity*» (175). Sa sexualité consiste en une énergie pure, en excitation nonréférentielle. C'est pour cela que Hippolyte est entouré de l'influence maternelle. Sa mère Antiope le nourrit et le réchauffe dans un rapport sensuel dépourvu de référence sexuelle. Il ne se développe aucune identité

sexuelle comme telle, illustrant plutôt la notion de *tabula rasa*, comme ces autres héros de Pater qui ont pour nom Florian Deleal, Emerald Uthwart.

«*Manliest of men, like Hercules in his cloak of lion's skin*», Hippolyte échappe cependant à l'influence du père. Thésée représente le travail centralisateur (158) auquel la personne d'Hippolyte inconsciemment résiste. Il faut attendre le dernier tiers du portrait avant que le jeune homme n'arrive à Athènes pour rencontrer son père et en subir presque aussitôt sa haine. Hippolyte y fait figure de «*unwelcome child, the outcast*» (173) parce qu'il est, semble-t-il, trop beau. Voyant en lui «*the finer likeness of himself*» (174), Thésée le chasse de la ville.

L'anéantissement de l'être d'Hippolyte n'est pas le résultat de son expulsion de la scène sociale, mais de son identification à sa mère. Entre Hippolyte et sa mère règne une «*undying sympathy*». Hippolyte semble se conformer au modèle passif de l'homosexuel que Freud analyse chez Léonardo, selon lequel le père est exclu des champs du désir et de l'identification. Selon Deleuze, le masochiste évolue entre deux images extrêmes de la mère, l'une primitive, l'autre oedipienne, entre lesquelles se situe «la mère orale, mère des steppes et grande nourrice, porteuse de mort». C'est elle, Antiope/Artémis, qui s'oppose à l'ordre paternel:

Bref, les trois femmes constituent un ordre symbolique dans lequel ou par lequel le père est déjà supprimé. C'est pourquoi le masochiste a tellement besoin du mythe pour exprimer cette éternité de temps: tout est déjà fait, tout se passe entre les images de la mère (ainsi la chasse et la conquête de la fourrure)... Le masochiste vit l'ordre symbolique comme inter-maternel, et pose les conditions sous lesquelles la mère, dans cet ordre, se confond avec la loi. (1967:55,63)

L'initiation d'Hippolyte à la douleur se fait par l'entremise d'Antiope, qui l'encourage à être passif: «*Courage, child! Everyone must take his share of suffering. Shift not thy body so vehemently. Pain, taken quietly, is easier to bear*» (165). Mais Antiope vit sous l'égide d'Artémis, déesse de la mort. Les vœux de chasteté qu'Antiope fait faire à Hippolyte sont «*itself a kind of death*» (172). C'est Artémis, «*figuring more and more exclusively as the tender nurse of all things*», qui transforme Hippolyte du chasseur qu'il est en aurige de sorte qu'il devient «*a rearer and driver of horses, after the fashion of his Amazon mothers before him*» (175). Bien sûr, c'est par les chevaux qu'Hippolyte meurt, suspendu, «*entangled in the trappings of the chariot*» (186). Même si c'est la vengeance d'Aphrodite, liée au paternel Poséidon, qui le tuera, c'est sa propre mère qui le regarde, «*impassibly, sunk at once into the condition she had so long anticipated*» (186). Car Artémis brouille la distinction entre la mort et la vie:

Here was the secret at once of the genial, all-embracing maternity of this new strange Artemis, and of those more dubious tokens, the lighted torch, the winding-sheet, the arrow of death on the string -- of sudden death, truly, which may be thought after all the kindest, as prevenient of all disgraceful sickness or waste in the unsullied limbs... to him she should be a power of sanity, sweet as the flowers he offered her gathered at dawn, setting daily their purple and white frost against her ancient marbles. (170)

Nous sommes maintenant en mesure de voir comment «*Hippolytus Veiled*» apporte sa critique à la fétichisation de la femme. Si selon Deleuze, le masochisme découle normalement d'une double dénégation du père et de la castration de la femme, la deuxième dénégation ne relève pas du fétichisme d'Hippolyte. Pour

ce dernier, il ne manque rien à sa mère. C'est sa mère, par contre, qui se sent castrée, ayant perdu aux mains d'Hercule sa *«mystic girdle... and therewith, it would seem, the mystic secret of her strength»* (161). Cette ceinture joue le rôle du fétiche. Sans elle, Antiope est réduite, aux yeux de Thésée, de *«savage virgin»* en *«very woman»* et *«presently, a willing slave»* (161). Son pouvoir de fascination perd de sa force: *«King Theseus, with his accustomed bad faith to women, set her, too, aside in turn»* (162).

Antiope se sert d'Hippolyte comme l'instrument de son complot de vengeance contre Thésée en dressant son fils en objet-fétiche. Son intention de *«clothe and cover him pleasantly»* (165) avec *«white fleeces heaped warmly about him»* trahit en effet une stratégie fétichiste. *«Healthily white and red»* (181), Hippolyte se présente néanmoins en costume, et ce, depuis sa naissance. Ce qui est naturel chez Hippolyte, c'est son habillement, *«his long strange gown of homespun grey, like the soft coat of some wild creature who might let one stroke it»* (173). Son habit usurpe le rôle de la peau, de sorte qu'il est pour ainsi dire nu tout en étant habillé. Lorsqu'il brille à Athènes, expert de *«the showiest outward thing the world afforded»*, il continue de porter *«his grey fleecy cloak and hood of soft white woollen stuff»* (176), ce qui fait froncer les sourcils de la société. L'impact d'Hippolyte sur la ville d'Athènes rappelle l'impact de la sobriété de Brummell: *«Instinctively people admired his wonderful placidity, and would fain have shared its secret, as it were the carelessness of some fair flower upon his face»* (176).

Hippolyte fait le même effet de naturel sur la femme de Thésée, sa belle-mère Phèdre, *«as if he never could be anything but like water from the rock, or wild flowers of the morning, or the beams of the morning star turned to*

human flesh» (181). À côté de lui, sa parure semble faisandée: elle étale «*her sickly perfumes, clad afresh in piquant change of raiment*» (180). La parure de Phèdre, fétichiste pour Thésée, n'a aucune signification pour Hippolyte puisque c'est lui qui porte le fétiche, lui qui est voilé. La parure d'Hippolyte, par contre, suscite le désir de Phèdre jusqu'à ce qu'elle tombe malade, «*love-sick, feverish, in bodily sickness at last*» (182). Car Hippolyte joue le rôle que joue habituellement la femme, celui de l'insondable, de l'énigmatique. C'est parce que Phèdre le fétichise qu'elle arrive à poser ces questions:

Is he indeed but a child still, this nursling of the forbidding Amazons, of that Amazonian goddess - - to be a child always? or a wily priest rather, skilfully circumventing her sorceries, with mystic precautions of his own? In truth, there is something of the priestly character in this impassible discretion, reminding her of his alleged intimacy with the rival goddess, and redoubling her curiosity, her fondness. (181-2)

C'est suite aux avances de Phèdre que la santé d'Hippolyte est ébranlée. Phèdre a réussi à réveiller la sexualité latente de son cerveau affligé par ce qui ressemble curieusement à la crise du XIXe siècle, le romantisme des nerfs. Hippolyte cherche à se tenir loin de la cour:

till he lay sick at last, battling one morning, unaware of his mother's presence, with the feverish creations of the brain; the giddy, foolish wheel, the foolish song, of Phaedra's chapel, spinning there with his heart bound thereto... His wholesome religion seeming to turn against him now, the trees, the streams, the very rocks, swoon into living creatures, swarming around the goddess who has lost her grave quietness. (183)

«*Hippolytus Veiled*» ne laisse aucun doute quant à

l'origine de sa maladie. Elle n'est pas attribuable à la constitution d'Hippolyte, mais plutôt à la conscience de soi que suscite sa relation avec Phèdre. En autant que son être s'incarne entièrement dans la toison blanche et grise et la cagoule de laine grise, Hippolyte est sain.

Or, Pater a écrit deux autres portraits dans lesquels le héros s'approprie la fourrure de sa mère: «*Sebastian van Storck*» (1886) et «*Duke Carl of Rosemond*» (1887). Il faudra les examiner à tour de rôle pour voir comment le héros de Pater s'incarne entièrement dans le fétiche. En incorporant la mère dans sa personne, le héros dénie effectivement la castration de la femme, mais sans faire d'elle l'objet de son désir.²⁴ Le fétiche d'Hippolyte, son voile, ne voile rien.

«*Duke Carl of Rosenmond*» (1887)

Ce portrait imaginaire de Pater date de 1887, soit un an avant la romance fragmentaire *Gaston de Latour*. Dans ce dernier, le héros revient d'une visite décevante de la cathédrale de Chartres qui occasionne une réflexion sur le rôle des reliques dans son propre passé:

At Deux-Manoirs too there had been relics, including certain broken children's toys and some rude childish drawings, taken forth now and then with almost religious veneration... The abundant relics of the church of Chartres were for the most part perished remnants of the poor human body itself; but... seemed to bring the distant, the impossible, as with tangible evidence of fact, close to one's side. (GL 37)

²⁴Le modèle de Léonardo s'avère encore une fois pertinent. Comme le dit Silverman, «*By incorporating the mother, the homosexual subject is able to make good her anatomical "deficiency"; in effect, he provides the missing organ through his own body*» (1992:372).

La construction du château lui-même n'a jamais été terminée; abandonnée en 1594, son plan irrégulier convient à l'abondance de reliques. Gaston de Latour est sous-titré «*An Unfinished Romance*». Meisel avoue ne pas comprendre pourquoi ni en quoi le texte n'a pas été complété puisqu'il n'aurait fallu que de légères retouches aux derniers paragraphes (1987:65). Est-il inachevé de la même manière que l'est le Château des Deux-Manoirs au tout début du texte, délibérément laissé tel quel pour signifier «*the accumulated sense of human existence*» (GL 4)?

L'inachevé n'est-il pas le signe de la dénégation fétichiste? Dans Gaston de Latour, le frère aîné se consacre à l'*accumulation* des reliques alors que le cadet est allé se marier avec une riche héritière qui demeure à côté. On pourrait se demander pourquoi le mariage du cadet provoque «*so dislocating a change*» (3). De même, quel est donc le rapport de ce mariage avec l'irrégularité de la construction du manoir? L'édifice sert désormais de dépositaire du passé de l'inconscient:

the visible spot where the memory of their kindred was liveliest and most exact -- a memory, touched so solemnly with a conscience of the intimacies of life, its significant events, its contacts and partings, that to themselves it was like a second sacred history. (5)

Ce récit met en vedette le héros qui cherche à comprendre ses origines à travers les beaux morceaux de sa collection. Il traverse l'histoire culturelle comme Pater traverse le langage, à l'affût du bric-à-brac du passé, selon Meisel «*the haze, the obstructions, the relics or vestiges of precedent*» (1987:58). Duke Carl ramasse les oeuvres de Rubens, la porcelaine de Dresde, des roses roccoco, la musique de Bach. À sa déception, il ne

découvre que son être au présent: «*It was but himself truly, after all, that he had found, so fresh and real, among those artificial roses*» (IP 130). S'il ne s'en réjouit pas, c'est que sa «découverte» diminue la portée de son projet esthétique, lui faisant rappeler l'ennui essentiel du présent: «*His previous efforts that way seemed childish theatricalities, fit only to cheat a little the profound ennui of actual life*» (149). Le projet esthétique finit par transformer la fraîcheur en fadeur, car l'ennui de sa vie fragmentaire ne tarde pas à se faire sentir. Sa collection s'avère être une recollection.

Même si Duke Carl se réjouit à l'idée de voir advenir l'*Aufklärung*, il ressent également le désir du Sud. En fait, ses instincts sont ceux du romantique convaincu que le point de départ de l'art est la connaissance de son for intérieur. Pourtant, son esthétisme le pousse à chercher un soi pour ainsi dire matériel, «*like a relic from the classical age... nearly always found with a corresponding outward semblance*» (MS 219). Duke Carl semble incarner le principe d'Apollon, «*rather as the revealer than as the bringer of light*» (IP 144). Pour ce faire, il est même prêt à jouer sa propre mort, un tantinet théâtralement, à la manière de des Esseintes, ce qui lui fait connaître une période de «décadence» (136). Doté d'un moi insatiable du non-moi, selon la formule du «Peintre de la vie moderne», Duke Carl entend se servir de l'esthétique afin de récupérer une âme historique, «*to seek in France, in Italy, and above all in old Greece, amid the precious things which might yet be lurking there unknown*» (133). Un tel projet est d'avance voué à l'échec: on le voit à Strasbourg où il travaille «*in one large mistake, at the chronology and history of the coloured windows*» (145). L'erreur consiste à situer l'origine dans cette âme historique. Cette

dernière n'existe qu'à condition de lui prêter sa propre vie: «*Duke Carl was still without suspicion of the cynic afterthought that such historic soul was but an arbitrary substitution, a generous loan of oneself*» (145). Le texte de Pater, encore une fois, foisonne d'implications à caractère sexuel. Il semble suggérer que celui qui voudrait incarner la quintessence des mécanismes moraux du monde devrait faire preuve d'une disponibilité absolue. Duke Carl doit en quelque sorte se prostituer. Comme la prostituée, Duke Carl doit s'ouvrir complètement, à toutes les influences, au Nord comme au Sud, à Apollon comme à Dionyse, au masculin comme au féminin. Il doit passer par le «*romantic thirst*» du Sud tout en incarnant le «*Northern Apollo... rather as the revealer than as the bringer of light*» (144). Il doit devenir lui-même une «*arbitrary substitution*».

«*Duke Carl of Rosenmold*» s'ouvre sur «*certain moss-covered ridges*» où l'on découvre la dépouille de deux personnes de sexe impossible à identifier, «*male and female, said German bone-science*» (IP 119). Le texte se termine sur une citation de Goethe qui joint les deux sexes en un seul, lorsque Goethe revêt la fourrure de sa mère:

My mother sat in the carriage, quite stately in her furred cloak of red velvet, fastened on the breast with thick gold cord and tassels.

"Dear mother," I said, on the spur of the moment, "give me your furs, I am frozen."

She was equally ready. In a moment I had on the cloak. Falling below the knee, with its rich trimming of sables, and enriched with gold, it became me excellently. So clad I made my way up and down with a cheerful heart. (153)

Selon le narrateur du portrait, cette «*amiable figure*» résume les aspirations de l'âme du duc. Selon l'essai de Freud sur le fétichisme, paru en 1927, ce serait

l'aspiration à porter le fétiche:

Pelz und Samt fixieren -- wie längst vermutet wurde -- den Anblick der Genitalbehaarung... die so häufig zum Fetisch erkorenen Wäschestücke halten den Moment der Entkleidung fest, den letzten, in dem man das Weib noch für phallisch halten durfte. (1992:332)

«Sebastian van Storck» (1886)

Nous arrivons à notre dernier exemple des portraits de Pater qui prône le héros comme fétiche de la vie au masculin. Intelligent et beau, le jeune Sebastian incarne, sous un ciel hollandais et à une époque catholique, l'Hippolyte du récit que Pater écrira trois ans plus tard. Malgré son renvoi au martyre chrétien, Sebastian fait penser au monde païen. Il est admiré par les artistes à la manière d'un modèle grec:

Thomas de Keyser, who understood better than any one else the kind of quaint new Atticism which had found its way into the world ever those waste salt marshes, wondering whether quite its finest type as he understood it could ever actually be seen there, saw it at last, in lively motion, in the person of Sebastian van Storck, and desired to paint his portrait. (84)

Mais là où le modèle grec se laisse peindre, Sebastian se dérobe au regard de l'autre. Il illustre ainsi l'erreur d'une société qui ne sait pas se contenter de la superficialité, ayant trop développé la conscience de soi. Ce portrait est un exemple de la distance que Pater

«La fourrure et le satin fixent -- comme on le suppose depuis longtemps -- le spectacle des poils génitaux... l'élection si fréquente des pièces de lingerie comme fétiche est due à ce qu'est retenu ce dernier moment du déshabillage, pendant lequel on a pu encore penser que la femme est phallique.» (traduction de Laplanche)

entretient à l'égard de ses sujets. Il s'agit non pas d'une confession mais d'une critique du personnage.

Le portrait de Sebastian semble renvoyer à l'essai du Guardian du 17 mars 1886, où Pater donne son «appréciation» du diariste suisse Henri-Frédéric Amiel. Ce dernier prétendait que l'ennui était l'équivalent psychique de la castration (voir Gay 1984:197). Pater cite Amiel sur la multiplication de son moi: «*there are ten men in me, according to time, place, surrounding, and occasion; and, in my restless diversity, I am for ever escaping myself*» (EG 26). Pater compare l'ennui d'Amiel à celui d'Obermann, René et Werther, qui représente selon lui «*the culture of ennui for its own sake*». Sebastian semble souffrir de cette même forme de mélancolie. Il partage avec Amiel une tendance à la contemplation pure qui le fait reculer devant toute forme d'action.

Qui plus est, tout comme Amiel, Sebastian est phtisique. À part Antony Watteau, Sebastian est le seul héros de Pater qui est atteint de maladie. Son épuisement, «*determined, perhaps by some inherited satiety or fatigue in his nature*» (108), a une valeur culturelle dans la mesure où il reflète une perturbation au sein de sa société, un excès de raffinement de la part de «*people grown somewhat over-delicate in their nature by the effects of modern luxury*» (115). Sebastian semble devoir à sa maladie l'acuité de son intelligence ainsi que sa prédisposition à l'austérité:

Is it only the result of disease? he would ask himself sometimes with a sudden suspicion of his intellectual cogency -- this persuasion that myself, and all that surrounds me, are but a diminution of that which really is? -- this unkindly melancholy? (112)

Jeune homme, Sebastian semble être l'antithèse de

Florian et d'Emerald. Son moi est scindé en deux, résultat de la séparation entre l'esprit et le corps, au profit d'une volonté d'effacer ce dernier. Le corps de Sebastian, potentiellement iconique, est comme châtré par son esprit désabusé, accablé d'ennui. Voilà pourquoi Sebastian se sent fragmentaire, «*himself a mere circumstance in a fatalistic series*» (IP 108), un «*isolated and petty self*» (109). Le caractère fragmentaire de sa vie semble être le résultat de son projet intellectuel: «*To restore tabula rasa, then, by a continual effort at self-effacement*» (110). L'erreur remonte à Spinoza. Dans Plato and Platonism, Pater fait une critique de la notion de «*substance in vacuo*» de Spinoza, «*to be lost in which, however, would be the proper consummation of the transitory individual life*» (33). Le portrait de Sebastian cherche à restaurer les signes de la vie individuelle et transitoire que son héros veut effacer.

Sebastian a beau refuser d'être «inscrit» par son milieu, il finit par l'être. Or, la montée de la bourgeoisie au XVIIe siècle en Hollande, loin de déplaire à Pater, constitue le genre de société qui lui convient, un lieu de conversation qui annonce l'espace du salon ou *drawing-room*. L'ambiance bourgeoise encourage le genre de relation où la vie privée, jusqu'à la manière de faire sa toilette, est d'intérêt public. Le texte de Pater valorise la sociabilité qui y a lieu:

In complete contrast to all that is abstract or cold in art, the home of Sebastian, the family mansion of the Storcks... was, in its minute and busy wellbeing, like an epitome of Holland itself with all the good-fortune of its "thriving genius".
(86)

Le monde moderne auquel Sebastian s'oppose est un théâtre

disposé à la formation des fétiches: «*its unfailing drift toward the concrete -- the positive imageries of a faith, so richly beset with persons, things, historical incidents*» (98). Mais Sebastian lui préfère la nature des grands paysages. Son goût du panorama rappelle la peinture de Caspar David Friedrich:

For though Sebastian refused to travel, he loved the distant -- enjoyed the sense of things seen from a distance... those prospects à vol d'oiseau... visionary escapes, north, south, east, and west, into a wide-open though, it must be confessed, a somewhat sullen land. (89)

En fait, Sebastian est aussi absent du récit que l'est Hippolyte. L'austérité du personnage implique une résistance aux relations sexuelles et aux relations sociales que la sexualité entraîne. Sebastian est lorgné par «*the mothers of marriageable daughters*», mais au lieu de se marier à la jeune Mademoiselle van Westrheene, il lui adresse une lettre cruelle de refus.

Comme pour Hippolyte face à Phèdre, le refus de se marier à la fille sonne le tocsin pour Sebastian. Il mourra, seul. Mais c'est l'endroit de sa mort ainsi que la manière dont il meurt qui soulignent son statut de martyr et d'icône. Lorsqu'il se rend à la maison désaffecté, sa folie, sa «*black melancholy*», sont désormais derrière lui. Depuis la tour où il se rend pour faire le bilan de son existence, il arrive enfin à distinguer son moi du non-moi:

Here he could make "equation" between himself and what was not himself, and set things in order, in preparation towards such deliberate and final change in his manner of living as circumstances so clearly necessitated. (114)

Il n'échappera pas au lecteur que l'endroit où Sebastian

arrive à calmer sa détresse, «*with some success*», est phallique de nature. C'est une tour presque entouré du marais, «*though there were still relics enough of hardy, sweet things about it*» (113). Du haut de sa tour, la vie de Sebastian prend enfin l'envergure du fétiche.

Sans quitter la tour, Sebastian sera noyé dans une inondation de la mère suite à une tempête. C'est une version de la mort d'Hippolyte: «*a great wave leapt suddenly into the placid distance of the Attic shore, and was surging here to the very necks of the plunging horses...*» (GS 185). Tout comme la mère Antiope voit son fils «*sunk at once into the condition she had so so long anticipated*», ainsi dans «*Sebastian van Storck*» la mère de Sebastian trouve du réconfort dans l'idée «*that in any case he must certainly have died ere many years were passed*» (IP 115). Sebastian meurt comme meurent Hippolyte, Duke Carl, Emerald, tous des victimes expiatoires. Mais qui plus est, Sebastian meurt en sauvant un enfant de la mer/mère. En effet, Sebastian est une espèce de sage-femme qui donne naissance lui-même à l'enfant. Grand usurpateur de la fonction maternelle, Sebastian laisse sa fourrure autour de l'enfant: «*a child lay asleep, swaddled in his heavy furs, in an upper room of the old tower, to which the tide was almost risen*» (114).

La mise au monde de l'enfant par Sebastian est à la fois la mise à mort de son moi. Sebastian est en quelque sorte la Sainte-Lydwine de Huysmans, voué à un fétichisme radical de soi. Autre exemple du domaine de l'intersexe, Sebastian n'arrive à afficher son héroïsme qu'en assumant la féminité.

*

Les portraits de Pater sont autant de fétiches de la vie au masculin, de démonstrations de la réification d'un naturel qu'il faut toujours récupérer. Le héros incarne

le naturel en tant qu'icône, prônant un type qui se tient à distance du monde, comme Pater le dit dans l'essai «Diaphanéité»: «*It crosses rather than follows the main current of the world's life*» (216). Mais Pater avoue également que le héros est particulièrement vulnérable au discours pathologique de son époque: «*As if dimly conscious of some great sickness and weariness of heart in itself, it turns readily to those who theorise about its unsoundness*» (MS 215). Le héros de Pater cherche toujours à se légitimer. Sa présentation est toujours une représentation. S'il a su s'imposer autant à la fin du siècle, s'il a su susciter autant d'opposition, c'est qu'il révèle que l'idéal masculin de son époque repose sur la dénégarion et la réification fétichiste. Dans l'image masculine promue à travers les portraits de Pater, le lecteur est témoin du revêtement du fétiche féminin. Il y voit jusqu'à quel point l'identité masculine se définit justement selon cette appropriation.

IV L'amour fétichiste de Carlo Dossi

Dossi l'inachevé

En général, les *scapigliati*¹ écrivirent comme ils moururent, jeunes. Tarchetti illustra cette précocité romantique en mourant à vingt-huit ans, Bazzero à trente-et-un, Sacchetti, à trente-quatre, Praga à trente-six. Quant à Dossi, il commença sa carrière littéraire très jeune, publiant son premier récit, «*Educazione pretina*», en 1866, à l'âge de seize ans.

La vieillesse de Dossi fut tout autant précoce. Au début de la trentaine, il écrivit L'Autodiagnosi quotidiana, application des idées de Cesare Lombrosi où Dossi se prend déjà pour un objet perdu. Il continua d'écrire jusqu'à sa mort, sexagénaire, mais en cachette: ce sont ses Note azzurre, espèce de journal de bord où l'on retrouve toutes sortes d'ébauches d'idées et de

¹Parmi les auteurs généralement regroupés sous ce nom, Gaetano Mariani considère majeurs Giuseppe Rovani (*Cento anni*), Arrigo Boito (librettiste de Verdi), le poète Emilio Praga, Iginio Ugo Tarchetti, et Carlo Dossi. Autour d'eux se retrouvent les écrivains piémontais Giovanni Faldella et A.G.Cagna, ainsi que Giovanni Rajberti, Camillo Boito (frère d'Arrigo), Giovanni Camerana, Eugenio Camerini, Ambrogio Bazzero, Antonio Ghislanzoni, Leone Fortis, Luigi Gualdo, Salvatore Farina, Emilio De Marchi, Roberto Sacchetti et, à ses débuts, même le jeune Giovanni Verga. D'autres, plus politisés, s'appellent Paolo Valera, Felice Cameroni, Ludovico Corio, Francesco Giarelli, Cesare Tronconi, Cletto Arrighi. Ce sont des démocrates à saveur socialiste qui ne reconnaissent d'artiste plus important qu'Émile Zola. Le caractère hétéroclite des *scapigliati* amène Croce, bien avant Binni, à remettre en question la notion de mouvement. Les enjeux de la *Scapigliatura* semblent être socio-politiques avant d'être littéraires (voir Catalano, dans *Il Ponte* 1968). Appelés également les *perduti* et les *refrattari*, les *scapigliati* ont pris leur nom du roman d'Arrighi La Scapigliatura e il 6 febbraio (Un dramma in famiglia), publié en 1862. Ce ne sont pas les affinités personnelles mais une espèce d'engagement social qui relie les *scapigliati*. Comme le déclare le roman d'Arrighi, «*Chi nel quarantotto aveva vent'anni, fu un gran codardo o un gran filosofo se nei dieci anni successivi non pensò proprio ad altro che a mangiare, a bere e a far l'amore*» (172). Assez ironiquement, toutefois, le roman d'Arrighi tourne autour d'un drame d'amour, ne servant de la résistance aux autrichiens que comme toile de fond et, à la fin, comme l'échappatoire du jeune héros tragique. Certes il meurt héroïquement, mais l'«*insofferenza del giogo*» n'est qu'un motif parmi d'autres, y compris la misère, les espoirs perdus, le désespoir de la vie (235).

projets, d'étymologies, d'anecdotes, d'opinions littéraires, et qui ne fut publié qu'en 1912, soit deux ans après sa mort. En effet, toute sa production littéraire manifeste cette tendance à ne pas aboutir, à laisser l'oeuvre inachevée, «dans l'inachèvement de tant de gestes». L'expression vient de «Pierrot», du poète français Albert Fleury (1898). Or, Dossi, de par ses pratiques littéraires, a quelque chose du personnage de la *commedia dell'arte* revu par la fin du siècle. Car non seulement se plie-t-il à la discipline du journal de bord, mais chez lui, le recours à la troisième personne est signe d'un clivage subjectif, d'une réification d'un moi porté disparu.

Chez Dossi, la précocité de l'écriture s'accompagne d'une précocité amoureuse. Son dernier texte de fiction, publié à trente-huit ans, est un testament d'amour pour les femmes qu'il intitula simplement Amori.² Ce texte nous dit plus sur le sujet que sur l'objet d'amour qui, lui, n'est présent que sous la forme du fétiche. Mais l'écrivain donne à l'amour une telle envergure que le sujet et l'objet finissent par miroiter l'un sur l'autre, de sorte que le véritable fétiche devient le sujet, réifié, passé par une identification avec l'objet.

Dossi perçoit la dimension extérieure comme une

²À trente-huit ans Dossi se maria et devint consul sous le gouvernement national de Crispi. Cette volte-face pourrait bien illustrer le conflit irréconciliable entre l'artiste qui ne participe pas au monde et l'homme des foules, voire le gentleman. Dossi se montre cynique face au mariage, l'excluant du champ de l'amour. Il s'appuie sur la langue française pour critiquer le romantisme italien lorsqu'il compare «matrimonio», terme italien («l'idea della madre, della procreazione»), à «mariage», terme français («la semplice idea del marito, del fottere») (Note 2199)

Voir aussi Note 4549: «Che vi ha di più sconcio della pompa di un matrimonio? Ecco che in presenza di un mondo di gente, il sindaco chiede allo sposo "siete voi contento di fottere la signora Tale? -- Ed a questa: siete voi contenta di esser fottuta dal tale? -- Poi si fa un pranzo in omaggio di un maschio che monta una femmina. Che c'è mai da fare festa? Per la probabile nascita, forse, di un nuovo infelice?... Eppure quando si ha voglia d'alleggerirsi l'intestino retto, ci si asconde. E il fottere non è un pari officio?» Dans La Desinenza in A, le mariage équivaut à la mort, c'est-à-dire la fin du héros: «la morte dei così detti eròi, o, quanto viene lo stesso, il lor matrimonio» (Q 773).

menace à l'intégrité du moi. Sa sensibilité romantique n'est toutefois pas à confondre avec le sentiment de l'infini chez un écrivain comme Novalis. Le romantisme de Dossi est érotisé, féru des notions de féminité et d'une virilité qui doit faire ses preuves, se montrer capable d'inspirer l'amour chez les femmes. Mais si Rovani est héroïque aux yeux de Dossi pour avoir plu aux femmes («*Rovani amò molte volte, e molte fu amato*» [Note 3870]), Dossi se déclarera un échec lorsqu'il se mesurera à son héros. Le dandysme de Dossi repose sur la double exigence de réussir et d'échouer sur le plan de la virilité. Il se heurte à l'obligation de demeurer fragmentaire, de ne combler son projet identitaire que de manière parcellaire.

Dossi cite souvent les «grands hommes». La confrérie du génie semble ouvrir ses portes à tous ceux qui savent ce qu'est la mélancolie.³ Pour Dossi, le représentant principal du génie est le romantique allemand Jean-Paul Richter, chez qui la mélancolie est relié au sentiment amoureux:

Non si trova scrittore, che meglio di Gian Paolo abbia saputo imprigionare in periodi quelli già-inesprimibili sentimenti che si affollano in una giovane anima, colma di amore e di malinconia nell'ora del crepuscolo. -- Leggo Dante, leggo Manzoni ecc. e parmi sentire la genealogia dei loro pensieri, e ricordo Roma e la Grecia. -- Leggo Shakespeare e Jean Paul e mi trovo nel nuovissimo vero. (Note 1858)⁴

Le génie de Jean-Paul consiste à savoir «emprisonner» sa

³Dès l'élaboration de la mélancolie par Aristote dans De Anima, l'homme de génie se caractérise comme celui qui a la «bile noire».

⁴Pour le rôle de Jean-Paul dans la pensée de Dossi, voir Piero Nardi (1968:229-39) et Antonio Saccone (1995:39-46).

mélancolie. La forme privilégiée de Jean-Paul, comme il le dit dans son Cours préparatoire d'esthétique, est le *Witz* dont il admire la concision ainsi que l'ouverture sur un horizon de profondeur. Coblenz attire l'attention sur la fonction de cristallisation du *Witz*, son caractère fragmentaire (1988:103). Il constitue également une sorte d'humour. Or, Dossi affirme, «*Il poeta umorista è ai popoli, ciò che i fous erano una volta ai re - il dicitore della verità*» (Note 1590). La figure du bouffon se retrouve dans le Don Juan de Byron, mélangeant les genres, passant du sublime au ridicule et au mauvais goût, allant de digression en digression, vouant son texte à l'état d'ébauche. Le bouffon résume à certains égards le syndrome de Pierrot, écrivain raté dans la mesure où il substitue le geste à la parole.

Dans un premier temps, nous allons examiner la poétique de Dossi. En privilégiant le genre du portrait littéraire, Dossi fait primer le personnage sur l'action. Si le texte garde toutefois un caractère théâtral, ce n'est pas par l'agencement des faits mais par le jeu des voiles et des dévoilements dans les rapports institués entre soi et les autres. Comme ce rapport est basé essentiellement sur le procédé d'identification et non pas sur le désir, c'est toujours son propre portrait que dresse le narrateur.

Dans un deuxième temps, nous verrons que le portrait de Dossi reste inachevé par souci d'accumuler des effets étranges. Dossi s'inspire encore de Jean-Paul lorsqu'il annonce, en 1877, son projet de *collectionner* des exemples philosophiques et socio-économiques de tout ce qui est étrange: il intitulera son livre «*Il Libro delle*

Bizzarrie».⁵ Pour Dossi, Jean-Paul est lui-même «un magazzino di pensieri», de la même trempe que Montaigne (3562). L'écrivain revêt ainsi une valeur économique. Son identité est une fonction des lieux et des objets qu'accumule son texte. Comme l'indique le titre même d'un des recueils de Dossi, Gocchie d'inchiostro, Dossi entretient la notion d'un texte qui s'accumule, goutte à goutte. Il se qualifie lui-même d'«una messe vasta di pensieri in germe» (5783).

Dans un troisième temps, nous passerons à l'examen de certains textes de Dossi, notamment La Desinenza in A, «Ritorno d'amore» des Ritratti umani, Amori. La construction de ce dernier repose sur les pratiques du collectionneur: «Ogni nuovo amore, per mè, era ed è un fiore che aggiungesi al mazzo dei precedenti e ne aumenta il profumo» (Q 1052). Cette réduction des amours au catalogue trahit le travail du fétichiste dont la tentative de «recueillir» le personnage est en même temps un recul face au personnage. Les amours de Dossi sont effectivement toujours «inachevés», toujours incertains -- ce qui comporte des enjeux au plan de l'identité sexuelle.

Finalement, il sera question du «narrateur inachevé» dans le texte de Dossi. Nous appuyant sur L'Autodiagnosi quotidiana, nous verrons que l'état inachevé de l'écriture de Dossi est le symptôme d'un être chétif, malsain, impuissant. Il se considère affligé d'«artistica incompletezza» (Note 3922); ailleurs, il s'appelle «l'Incompleto», ajoutant, «Io non riuscii a condurre a perfetta fine, nulla» (Note 5698). Cependant, la faille qu'il accuse au niveau de l'être lui permet de se scinder

⁵Le titre rappelle Flaubert. On ne devrait pas s'étonner de ce que Arbasino (1977) consacre autant de pages à Bouvard et Pécuchet dans le même volume où il est question de Dossi.

en deux, voire de faire le deuil d'un moi qu'il ne finit pas de citer et de réciter. Loin de coïncider avec son moi, même lorsque ce dernier revêt le rôle du protagoniste du récit, le narrateur appuie sur sa différence: «*Io che narro... più non mi reputo uno con lui ch'è narrato,*» dit-il, se fétichisant par le moyen même du texte.

La confrérie

Revenons d'abord à la notion de génie littéraire et à l'angoisse que Dossi semble ressentir à l'égard de sa place parmi tous ses héros. Le drame de Dossi est en partie le résultat de la conscience de son échec: l'oeuvre qu'il sait ne pas pouvoir mener à terme a déjà été faite. Jean-Paul l'a déjà achevée, ainsi que le Baudelaire des poèmes en prose:

La mia ammirazione per lo scrittore è però mista al dolore, dirò meglio all'odio di vedere che una parte de'miei letterari progetti fu già compiuta da Baudelaire in modo inarrivabilmente splendido. (4648)

Dossi renvoie sans cesse à d'autres auteurs et aux jugements portés sur d'autres écrivains et artistes. Tel une éponge, il circule dans un milieu d'alter-ego ayant chacun la valeur de fétiche. Cela est conforme aux modalités du dandy. Si Dossi se considère l'héritier de Baudelaire, Baudelaire avoue sa dette envers Poe: «Ce qu'il y a d'assez singulier,» avait dit Baudelaire dans ses notes sur Poe, «et ce qu'il m'est impossible de ne pas remarquer, c'est la ressemblance intime, quoique non positivement accentuée, entre mes poésies propres et celles de cet homme [Poe], déduction faite du tempérament et du climat» (II:325). R. Kempf souligne la tendance des

dandys à se référer aux esprits semblables, à s'organiser en cénacles, greniers et dîners compensateurs d'une hospitalité disparue avec la proclamation de l'égalité («ils ont besoin d'une famille... car ils n'éprouvent aucun goût pour celle que leur propose l'exemple bourgeois» [1977:129]). En Italie, cette tendance exprime une réaction contre la nouvelle classe bourgeoise, réaction compromise par le fait qu'elle est bourgeoise elle-même.

La vénération baudelairienne trouve une résonance dans les pages que Dossi consacrera à son héros, Rovani (né à Milan en 1818), et dans celles que Gian Pietro Lucini consacrera à Dossi lui-même, un an après sa mort. L'admiration de Dossi pour Rovani n'a rien d'une poétique nationaliste. La *Scapigliatura* n'est le porte-parole d'un deuxième mouvement romantique du XIXe siècle que dans la mesure où elle cherche à se défaire du romantisme spécifiquement italien. Dossi s'inscrit dans la tradition du *grottesco romantico*, une forme de romantisme bien loin de celle du poète Carducci. Chez Rovani, «père» de la *Scapigliatura*, Dossi découvre ce quelque chose du bouffon qu'il avait prisé chez Jean-Paul.

Dans sa biographie, «*Rovariana*», Dossi ne cesse d'attirer l'attention sur les nombreux glissements entre l'art et la vie de Rovani, rattachant les éléments de la vie de Rovani aux personnages de ses romans. «*Io nei libri cerco sempre il loro autore,*» dit Dossi (Note 1975).⁶ C'est la vie même de Rovani qui est héroïque. Ce

⁶Pour le commun des écrivains, une telle harmonie entre vie empirique et vie poétique n'a pas lieu. Dossi constate le contraste entre la vie empirique de l'auteur et son écriture: «*Ma noi crediamo che nell'arte si cerchi un'antitesi alla realtà della vita*» («*Roviniana*» D 893). «*La storia dei letterati è piena di contraddizioni fra lo scrittore e l'uomo,*» dit-il ailleurs (Note 629). Cette dissociation n'est guère louable. Leopardi est diminué en tant que poète romantique par ses manières brusques et condescendantes envers ses travailleurs (Note 4493). Quant à Garibaldi, l'homme d'action, il est incapable d'héroïsme parce qu'incapable de traduire ses actions en mots (4205). L'idéal de Dossi de faire coïncider la vie et l'oeuvre ne se réalise qu'en Rovani.

colosse, qui semble avoir passé sa vie dans les tavernes -- espace demi-public qui rappelle le club du dandy anglais et le bistrot parisien⁷ -- à gaspiller sa vie en absorbant des substances stimulantes, du vin et de l'absinthe (Note 3862), aboutit à une notion d'écriture comme supplément de la parole vivante. Doté d'une mémoire prodigieuse qui fait de lui un véritable palimpseste de bons mots et de vers inédits, Rovani brille, étonne à la manière de George Brummell.

Aux yeux de Dossi, la vie de Rovani incarne l'origine qu'il est futile de vouloir récupérer en tant que telle. Écrivant très vite, nourri de café (D 913), Rovani était une espèce de flâneur, tout comme l'était Cattaneo.⁸ Il apparaît dans un lieu transitoire, de sorte que si c'est «sur place» qu'était sa valeur, ce «sur place» n'existe déjà plus. Ce sont moins les amis d'antan que Dossi voit en héros (Tranquillo Cremona, Paolo Gorini, Giuseppe Rovani) que les lieux, les occasions, où ils se réunissaient. Dossi oppose le Milan du début du XIXe siècle à la ville protoindustrielle où l'individu fut l'homme des foules. Dossi ne peut revoir Milan que sous le signe de la nostalgie, lorsqu'il se rend visiter les maisons de ses amis morts:

1900. Passeggiata triste. Torno a Milano, la città della mia giovinezza, dopo lunghi anni di assenza. È sera: desinai da solo; passeggio da solo. Il piede mi porta dove molti anni prima correva... (Note 5700)

⁷«Ebbe sempre una grande propensione per l'osteria, la casa di chi non ne ha. L'osteria per lui si nobilitava in un'aula di università» («Roviniana»).

⁸Parler de flânerie dans le cas de Cattaneo, c'est transposer la valeur de l'action en style littéraire. «Carlo Cattaneo era ingegno comprensivissimo, agilissimo, ma tanto quanto flâneur per ciò che riguarda l'eseecuzione. Trovò lui quel modo epigrammatico e potente di critica, che poi venne imitato da Rovani e da altri» (Note 4802). Tout le cinquième chapitre de «Roviniana», qui s'occupe de Cattaneo, constitue une digression illustrant la flânerie du texte de Dossi.

Ce Milan perdu était préindustriel, pré-commercial. Tout comme la ville d'autrefois, le héros mâle, incarné par Rovani, ne survit que sous forme de nostalgie.⁹

Le deuil de l'individu héroïque fait partie des vieilles valeurs romantiques que M. Serri repère dans le texte de Dossi:

[Il tend à] *lasciare intatte quelle gerarchie ideologiche che si era promessa di ribaltare. Che sono poi la concezione della dignità del «ruolo», della creazione come dono insostituibile, dell'esperienza artistica come visione del mondo guidata dalla imperiosa voce dell'autore.* (1975:14)

Le personnage Rovani semble réaliser la plénitude subjective romantique. Il a «*la mobilità dello spirito e le varie impressioni [che] l'alternavano in un momento*» («*Roviniana*» D 891-2). Le deuil du héros est le deuil du viril. On y reconnaîtra la pensée décadente. Dossi s' imagine mort lui-même, écrivant à cette fin des brouillons d'épithaphe sur sa propre vie (Note 5258). Persuadé d'être né trop tard, après le temps des génies tels que Manzoni et Rovani, Dossi a recours à la métaphore des saisons: après l'été Manzoni et l'automne

⁹Une page du roman *Decadenza* (1892) de Luigi Gualdo exprime la nostalgie de Milan en tant que «*città intima, che si divertiva da sé, sensata ed epicurea, aliena da divisioni di caste, ma aristocratica, o piuttosto esclusiva*»: la vie élégante meurt au profit des valeurs de travail et du divertissement public (*Romanzi e novelle*, Firenze, Sansoni, 956). Gualdo vécut longtemps à Paris et fut considéré parisien à Milan, milanais à Paris. Sa réflexion sur le Milan d'antan ressemble à celle de Huysmans sur Paris. Mais c'est peut-être Lucini qui suggère le mieux le parallèle avec le flâneur de Paris: «*Era la Milano che non conosceva l'esigenza nevrastenica della velocità e camminava per le strette vie, ad agio, assaporando l'aria, riguardando alle bacheche, pedinando le popole; che, nelle notti molli e fresche di maggio non assisteva al doppio scambio di ombre fantastiche, in gara, della luna artificiale voltaica, della luna solitaria e malinconica, in cielo, inquadrata dai tetti a sfondo di prospettiva. Non si fuggivano ancora i gialli carrozzi della Edison, ronzanti, cigolanti, seguenti il filo della energia, rapidi a svoltare, scampanellando a furia, intempestivi, interrompendo conversazioni e fantasticherie...*» (1973:60).

Rovani, me voici, l'hiver.¹⁰ A. Saccone croit que ces modèles revêtent la valeur d'une régression narcissique, Dossi avouant que l'objet de son identification est perdu définitivement (1995:135). Au moment même où Dossi évoque le héros, il n'y est déjà plus.

Pour Dossi, le seul moyen de faire perdurer l'héroïsme est par le déploiement du style. Bien sûr, le héros véritable s'énonce sans le moyen du style: «[L'uomo d'ingegno] fa conversazione colla sua testa, trova nella sua unità, le varietà. Gli altri traggano l'unità dalle varietà» (Note 1718). Mais le temps est révolu où l'on pouvait faire adhérer la pensée à la parole. Chez Rousseau, «Frases e pensiero ivi stanno fra loro come anima e corpo, non come corpo e vestito» (4130). Cette transparence est devenue un songe. Désormais, l'écrivain ne peut plus escamoter le facteur social qui fait masquer, multiplier, entrecouper l'être. Sa métaphore vestimentaire désigne une personnalité extérieure qui n'a que peu à voir avec le moi intime:

Quando considero il mio proprio io, l'intima coscienza, parmi che questa debba essere eterna, senza diminuzione: se invece guardo la personalità esterna, la memoria mi ricorda che ho avuto un principio, e quante cause mi si affacciano di continuo, d'imminente disfacimento! (Note 5778)

Chez Dossi, le moi se clive en une subjectivité infinie et une identité individuelle relativement insignifiante, voire malsaine. Dossi se dit «il geroglifico Dossi» (O

¹⁰O 680. Il s'agit toutefois de la récupération d'un certain héroïsme puisque venir en dernier comporte une certaine distinction. La métaphore de Dossi renvoie au modèle de la nature des romantiques comme Gautier qui compare le cours de l'histoire à un soleil couchant dans sa «Notice aux Fleurs du mal». Ce modèle du temps cyclique, rappelons-le, est conforme à la pensée du dandysme éternel. Lorsqu'il voit dans les fêtes populaires, des saturnalia, un renvoi aux civilisations révolues, Dossi cite nul autre que le romancier «fescionable» Disraeli (Note 4299).

680), inaccessible aux autres: «*l'io del Dossi vale per io sol'io*» (Note 2271).

La valeur intrinsèque du personnage

Revenons à Giuseppe Rovani pour saisir le rôle du narrateur dans l'évolution du texte-fétiche. Les pratiques narratives de Dossi suivent l'exemple de Rovani en accordant au personnage une valeur intrinsèque qui prime sur l'action. L'oeuvre de Dossi se révèle anti-aristotélicienne dans la mesure où elle s'inspire de l'exemple de la chronique de Rovani. Chez Aristote, on s'en souvient, le personnage et l'action forment un tout, dans la mesure où le caractère tragique ou épique est toujours subordonné à l'action. Aristote prévient même qu'à la limite, on pourrait très bien concevoir une tragédie sans caractère, alors qu'une tragédie sans action reste impensable. La fonction de l'intrigue tragique étant de rendre les événements contigus, la chronique possède un caractère fortuit, les événements s'y enchaînant souvent de manière aléatoire.¹¹ Dossi réduit donc la valeur de l'intrigue à un «hachis» pour faire saillir le personnage et mettre en valeur sa nature érotique. En adhérant à l'intrigue, le roman italien ne réussit pas à susciter l'érotisme: «*Le donne di tali romanzi rimàsero sempre, a' mièi occhi, piatte, impiombate nelle lor pàgine*» (Q 1052). Qui plus est, alors qu'Aristote fait l'éloge de Homère s'effaçant devant l'action de ses héros épiques (Poétique XXIII), le narrateur de Dossi envahit constamment son récit, devenant à lui-même son propre personnage pour finalement usurper l'action du récit.

Le rôle de Rovani dans l'évolution de la prose

¹¹Voir Ricoeur Temps et récit I:69-84.

italienne est d'avoir fait glisser le récit vers la chronique. Car si le narrateur de Cento anni de Rovani (1864), le nonagénaire Giocondo Bruno, est repris dans le héros-narrateur octagénaire des Confessioni d'Ippolito Nievo (1867), ce sont surtout leurs différences qui indiquent le chemin narratif emprunté par Dossi. Cento anni se distingue des Confessioni en préférant l'exactitude sociologique à la synthèse historique. Rovani produit une chronique, faite de scènes, de divagations, d'anecdotes, de descriptions, de morceaux d'analyse, d'ébauches et de profils. Le narrateur de Cento anni ne représente qu'un fil conducteur et un point de repère qui permet de lier «*gli sparsi minuzzoli del vero, senza dei quali il vero non è però mai completo*» (Cento anni 629). Dans le roman de Rovani, la valeur de la nature appartient à un code suranné:

*Notte, cielo stellato, chiaro di luna,
Venezia, canal Orfano, canti lontani smorenti
nell'aria, gondolieri colle sventure d'Erminia
in bocca. Due esseri nell'infelicità
felici... ecco, o signori, consummé di poesia
e di romanticismo. (Cento anni 300, voir aussi
816)*

Rovani a assez de recul par rapport au romantisme pour se prendre aux mystifications de Victor Hugo (54-5). En fait, Rovani porte les marques de la narration française, de Balzac à Zola en passant par Stendhal, Baudelaire et les frères Goncourt. Son «romanzo d'appendice», publié de 1856 à 1864 dans La Gazzetta di Milano, fournit un document des moeurs de 1750 à 1850. Mais Rovani n'arrive pas à assimiler le projet de Balzac d'accorder à la vie des individus autant d'importance que les historiens en

ont attaché à la vie publique des nations.¹² Il cherche plutôt à faire un mélange de l'histoire et du récit, de sorte que le tableau est constamment écrasé par le cadre (Mariani 115). Sa narration ressemble plus à l'étude naturaliste des frères Goncourt qu'au récit de Balzac, ou même à la chronique stendhalienne. Si Rovani ressemble à Stendhal en étant partagé entre la passion et l'ironie du regard impersonnel, s'il emprunte à Stendhal l'intrigue passionnelle, il ne réussit pas à l'investir du même degré de complexité psychologique. Les personnages de Cento anni sont typés; ce sont des masques simples dont l'enquête psychologique est évacuée par le souci stylistique.¹³ Selon Mariani, l'épaisseur humaine se dissout «*in un massiccio complesso di notazioni esteriori, a mezzo tra cronaca e erudizione*» (168). Par contre, Mariani croit que Rovani fut marqué par la parution des premiers romans des Goncourt en Italie lors de la rédaction de Cento anni, même si l'usage du document inédit ne l'amène pas à une écriture aussi fragmentaire. Mariani souligne toutefois l'importance de cette influence sur Dossi:

dall'istante in cui il documento d'archivio o d'ambiente diventa trampolina per una ricerca di pura forma che si risolve nei casi migliori nell'arduo e spericolato esperimento dell'écriture artiste... la pagina dei

¹²Selon Mariani, l'absence de la classe bourgeoise chez Rovani, «*un total disinteresse per la definizione della borghesia come classe sociale*», est à l'origine de cette défaillance (1967:113).

¹³Il y a d'autres signes d'un certain dandysme dans Cento anni. Sous le laquais Suardi se cache un amant impassible et impertinent, ce qui pousse Nardi à suggérer un lien de parenté entre ce personnage et Julien Sorel (1968:223). Il y a du Macaroni dans le fils de Suardi dans «*suo vestito all'ultima foggia*» (1091). Ce dernier appartient à la Compagnia della Teppa, que G. Mariani considère l'avant-coureur de la Scapigliatura. Cette Compagnie ressemble au club de Paris et de Londres. Mais A. Cajumi juge que il Galantino ressemble davantage à un personnage de la *commedia dell'arte* qu'à Julien Sorel (1936:159-166).

Goncourt interessa solo marginalmente il Rovani ma entra di pieno diritto nella sfera degli interessi espressivi che caratterizzano la produzione di Carlo Dossi. (143)

Dossi ne fera que porter plus loin l'exemple de Rovani:

soprattutto il gusto di rievocare grandi quadri storici rispetto all'intento di rappresentare un piccolo mondo affollato di figurine, «una faccetta del poliedro provinciale» che è un aspetto caratteristico della Scapigliatura lombarda e piemontese. (Cento anni xviii)

Cette espèce de narration pittoresque fait mourir le temps du récit au profit d'un récit qui se déroule dans l'espace. Mariani attire l'attention sur la différence capitale entre Rovani et Dossi: alors que celui-là se sert du petit monde pour illustrer encore le fond historique, celui-ci supprime la référence historique:

non colpisce le ipocrisie sociali col risentimento aspro e incontrollato di questi narratori volti all'identificazione di uno scompenso nella struttura della società contemporanea né, al modo di Rovani, le analizza come componenti di quell'ampio affresco storico che gli preme dipingere, ma le allinea in funzione del suo gusto linguistico. (1967:509)

L'anecdote -- la petite narration -- se concentre sur l'être humain comme entité essentielle. Sans référence temporelle, la référence spatiale commence à se dissoudre. Dossi poursuivra la voie de la petite narration dans une direction parfois onirique. Chez Dossi, l'écriture «spatiale» finira par effacer les signes du lieu empirique qu'elle prétend représenter. Si chez Rovani les rues, les osterie, les postriboli

(bordels) ne correspondent à aucun endroit précis, ils perdent chez Dossi toute trace de référentialité. Son texte supprime toute référence à un temps ou à un espace spécifique. Dès lors, la petite narration remplit la fonction d'un fétiche.

Dans un sens, l'oeuvre de Dossi ne se compose que de «*ritratti umani*», c'est-à-dire des esquisses où l'écrivain se tient à distance de son moi.¹⁴ La pratique du portrait humain est symptomatique de la fonction mimétique de la narration dans le roman moderne. Alors que la théorie poétique d'Aristote ne permet pas de confondre l'ethos du personnage et la voix narrative, le narrateur, chez Dossi, a la fonction d'un personnage intradiégétique, pour reprendre le terme de Gérard Genette, dont le lien au personnage du récit est pour le moins ambigu.

Dossi s'inspire à ce chapitre de l'exemple de Cento anni où le narrateur Giocondo Bruni est en marge de l'histoire. Ce dernier affiche un héroïsme d'esthète, non pas un héroïsme d'action. Son accent, sans timbre, convient à l'homme anonyme, comme l'observe Di Pietro (1972:75). Bruni incarne l'homme des foules, qui entre dans La Scala et s'assoit entre deux contrebassistes pour s'intéresser plus au public qu'au spectacle (Cento anni 641). La remise en question du cadre esthétique qu'il effectue en regardant ainsi «*lo spettacolo degli spettatori*» sera poursuivie par Dossi, qui dira, «*A teatro, lo spettacolo che mi ha, sempre, interessato di più... sono gli spettatori*» (Note 5103).¹⁵ Notons que le

¹⁴Encore une fois, Dossi n'est pas le seul parmi les *scapigliati* à verser dans ce genre d'écriture. Figurine (1875) du piémontais Giovanni Faldella ressemble beaucoup à Ritratti umani.

¹⁵Ne pourrait-on pas voir dans le personnage de Giocondo Bruni un descendant de Ferrari, ce philosophe politique qui, aux yeux de Baudelaire, a su se placer en extériorité, jugeant l'enchaînement des événements comme un spectacle esthétique? Dans une lettre à Poulet-Malassis, datée de fin août, 1860, Baudelaire dit, «J'ai

spectacle de La Scala consiste lui-même à esthétiser l'histoire: dans le ballet de Lefèvre, l'armée du pape se met à danser autour de lui. L'encadrement théâtral est un élément du récit même de Cento anni. Les chapitres commencent à tour de rôle sur le spectacle d'un ballet, d'une pièce de théâtre, d'un opéra ou d'un concert. L'analogie théâtrale est ouverte et soutenue:

Come quando, appena alzato il sipario, alla rappresentazione di un'opera in musica, si sente al di là delle quinte, come se venisse da un camerino, il vocalizzo di una voce femminile... (1115)

Depuis Arrigo Boito, les *scapigliati* aspirent à un certain détachement impersonnel et impassible qui leur octroie le droit de devenir la conscience morale du malaise spirituel de l'époque. Leur projet ne se distingue guère de celui de Constantin Guys, cet autre artiste qui entre dans la personnalité de chacun et qui fait la promotion de sa propre personne comme étant «l'intelligence subtile de tout le mécanisme moral de ce monde» (Oeuvres II:691). C'est ainsi qu'à coup sûr, il y a un lien entre la démarche de Dossi et celle du dandy de Baudelaire. Rappelons les traits de la modernité de Constantin Guys tels que formulés par Compagnon, à savoir *le non-fini*, causé par le «mouvement rapide» dans «la métamorphose journalière des choses extérieures», et *le fragmentaire*, provoqué par un manque de perspective rendant la hiérarchisation et la subordination

rencontré Ferrari... Il m'a semblé qu'il s'intéressait plus vivement à la vente de ses livres qu'à l'unification italienne. Il m'a semblé aussi qu'il était prêt à toute combinaison, et à entrer, à volonté, dans un ministère Cavour, dans un ministère Garibaldi, dans un ministère Mazzini. Moi, je lui ai donné le conseil de se faire ministre de l'empereur de Maroc; il a beaucoup ri, mais croyez qu'il n'en serait pas éloigné» (Correspondance II:87).

impossibles.¹⁶ Ces deux traits, présents déjà dans l'oeuvre de Rovani, contribuent à fonder un texte où le narrateur se cherche et s'impose.

La figure du pharmacien

L'absence d'intrigue est pour Dossi un signe de valeur artistique mais aussi la raison principale de son échec auprès du public. Chose certaine, ces «*traccie di fiabe*» (Note 5751), ou bien «*quella scenette, que' piccoli romanzetti etc. che ... non possono fondersi in un unico tema*» (3496) ne plaisent guère au grand monde. Pour Dossi seul compte le style, c'est-à-dire ce qui est hétéroclite, ce qu'il faut récupérer, fabriquer, doser. La notion de récupération revêt une dimension érotique chez lui, comme dans l'image du chariot rempli de guenilles, synecdoques des actes sexuels et le commentaire de leur métamorphose en littérature: «*Ora, diventeranno carta*» (Note 3634). Ne voit-on pas dans cette transformation des vieux vêtements en pages blanches une instance du fétichisme littéraire?

Dossi enregistre la rupture entre l'artiste-héros et le public. «*Per ottenere dunque subitanea nomea (benchè passeggera) bisogna scrivere pei molti cioè per gli stolti: scrivere stoltezza,*» se plaint-il (Note 4293). De toute façon, la société ne sait même pas lire. «*Chi legge libri in Italia? i soli letterati*» (Note 3884); «*noi scrittori, che ci ostiniamo a presentar libri a una Italia che non sà leggere*» (Q 949). Contrepartie de la confrérie, le public des non-initiés se caractérise par l'estomac vorace et à toute épreuve: «*Del pùblico non*

¹⁶Le troisième est l'auto-référentialité (1990:33-6). Selon Saccone, la discontinuité de l'autoportrait caractérise le travail de Dossi bien plus que la continuité de l'autobiographie (1995:113).

parliamo: esso è abituato in Italia a ringhiottire ciò che ha appena evacuato -- con gran risparmio dei denti» (Q 931). Le caractère aristocratique de cette pensée s'exprime par la nostalgie d'un dialogue entre l'écrivain et son public¹⁷ dont le but esthétique serait de corriger non pas les vices, qui sont d'ordre moral, mais les défauts, c'est-à-dire des erreurs de goût (Note 2169, 5018). L'analphabète, par contre, cherche l'illusion morale en achetant le roman à intrigue: «*Il lettore volgare ama i soli romanzi d'intreccio -- il pettegolezzo, per così dire, scritto*» (Note 4806). Pour Dossi, le roman à intrigue est à la fiction ce que le fait divers est à l'histoire: la voie simple de l'illusion dont se servent les hommes politiques pour tirer des conclusions générales afin de renforcer leur pouvoir («*Gli allarmisti*» Q 936-40).

Dossi propose la valeur du style comme antidote au commérage écrit. Le peuple retrouverait ce qui est «précieux» dans la littérature s'il comprenait que l'intrigue tient tout au plus un rôle de serviteur à la manière dont elle est amenée: «*In un libro l'intreccio è il veicolo, lo stile è la via*» (Note 3978). Dossi repère le facteur stylistique partout.¹⁸ En tant que produit de consommation, le feuilleton provoque chez Dossi le sarcasme scatologique: «*Proporrei quindi di far stampare i libri in carta da cesso, in modo che collocati nelle latrine si possano i libri strappare foglio a foglio o svolgerli a pezzi da rotoletti*» (Note 5748).

En revanche, Dossi réclame une valeur au-delà de l'échange. Dossi compare son texte à une pièce de monnaie

¹⁷«*Nell'antica comedia (la greca) non c'era per così dire divisione tra il palco e la platea*» (Note 1781).

¹⁸Ironiquement, le style du journalisme est on ne peut plus fragmentaire, ne consistant qu'en «*forbici e colla*» (Note 3608).

dont la valeur serait intrinsèque: «Solo Manzoni e Rovani riuniscono la preziosità alla commerciabilità... Dossi è una rara moneta aurea ma da gabinetto numismatico; utile allo studio, inutile al commercio» (Note 4580). Fuyant la place publique, l'esthète cherche à se mettre à l'abri de la valeur d'échange en privilégiant tout ce qui est rare et «précieux». Dossi partage le tourment de l'esthète de fin de siècle face au lien entre l'art et le commerce, prétendant ne pas pouvoir faire la distinction entre l'objet d'art et le produit commercial. L'argent en tant qu'objet revêt une valeur artistique indépendante de sa valeur d'échange: c'est ce qui pousse Dossi à déplorer certains médaillons italiens «schifosamente antiestetiche» (Note 5749).

En fait, Dossi s'implique dans la logique du commerce. Saccone soutient que chez Dossi la fonction de la préface est précisément de situer le texte qui va suivre dans le contexte de la logique de l'offre et de la demande et du rapport entre la production et la consommation. Tout en la dénonçant, Dossi y assimile la rhétorique économique. La préface de La Desinenza in A n'est que la mieux connue de toute une série, dont celle qui précède Gocchie d'inchiostro:

D'altronde, il lettore moderno è meno poeta che critico. Egli frequenta più volentieri le cliniche che non le palestre. Non importa che l'esemplare che tu gli presenta sia d'arte ammalata, basta che egli si accorga che tu sai farne la diagnosi, che veda il proposito de' tuoi spropositi, che creda che tu possedga, benchè non ne usi, la capacità di guarire...Con tutti questi vantaggi, non c'è da stupire se la prefazione ha messo pancia e da serva è diventata padrona. (O 283-4)

Saccone cite Genette sur le caractère inévitable de cette rhétorique de l'auto-présentation pour qui veut assurer sa propre présence au monde (1995:101).

Dossi se présente comme une espèce de pharmacien qui s'offre à la consommation, proposant au public une pratique du médecin, pour reprendre l'expression de Baudrillard.¹⁹ Il n'y a ici aucune hypocrisie de la part de Dossi, lui qui croit mordicus aux théories mentales de son ami Paolo Gorini. Ces théories le prédisposent au fétichisme:

Illuminati dalle esperienze di Gorini, gli studi psicologici si rinnoveranno... Il modo di formazione di un lavoro mentale ha p. es. rapporti intimi con quello della formazione de' cristalli in una materia plutonica che si solidifica. (Note 4764)

Dossi ne s'exempte pas de l'analyse des nouvelles sciences. Saccone pense que le journal intime de Dossi comble le besoin d'accumuler un banc de données sur son moi. Le modèle de la statistique exigerait «*la ritualità dell'esercizio diaristico, l'indiscriminata, accumulativa discontinuità e insieme l'effetto di autodisciplina imposto dall'operazione tassonomica*» (1995:111).²⁰

À l'instar de Gorini et de Lombroso, Dossi se met donc dans la peau de l'homme de science. Il adopte la figure du pharmacien en guise de révolte contre un public qui consomme le produit littéraire comme s'il s'agissait de prestations médicales. Si dans La Desinenza in A Dossi propose l'absence d'intrigue, de «*l'intreccio che appassiona e rapisce*», c'est pour appuyer sur l'analogie

¹⁹«La pratique médicale se change en pratique du médecin lui-même, et cette pratique somptuaire, ostentatoire du médecin/objet, du médicament/objet s'inscrit dans «la panoplie du standing». Le médecin ne représente plus le moyen par lequel le patient retrouve la santé, mais «le terme de la demande finale»: «Ils [les médecins] sont alors consommés, selon le même schème de détournement de la fonction pratique objective vers une manipulation mentale, vers un calcul de signes de type fétichiste.» (1970:193)

²⁰Dossi fait preuve d'un certain enthousiasme pour la nouvelle discipline de la statistique (Note 4257, 4675, 4697).

médicale. Son oeuvre est un poison à usage thérapeutique, une sorte d'antibiotique. L'analogie est exprimée explicitement dans sa préface: la fonction de l'homme de lettres est de présenter une esthétique en mesure de «guérir» le mauvais goût du public: «Questo libro contiene, certo, veleni, ma anche i veleni sono utili, basta sapere dosarseli, cosicchè l'arte della salute -- intendi, per burla, la medicina -- fonda in gran parte su di essi» (O 675). La notion de poison remonte à Platon, qui considère la rhétorique comme une drogue susceptible de porter du vénéin. Dans Phèdre, le rhéteur livre le pharmakos, substance qui heurte le lecteur. «È veleno il mio, nol nego, ma i veleni sono utilissimi a chi sa adoperarli... I libri di morale non insegnano, infine, che quanto si sa» (Note 4707).

Rappelons que pour Dossi le génie est constitué d'une accumulation, d'«un magazzino di pensieri» (Note 3562).²¹ En valorisant le travail d'archiviste d'idées, Dossi favorise la valeur de la récupération. Face à un public qui ne récupère pas, mais qui consomme et oublie, le pharmacien propose de brasser le contenu des choses passées, afin de les réutiliser.²² Ne rien gaspiller est aussi important que de tout rassembler. Au lieu de produire ou de reproduire, Dossi se propose de récupérer

²¹La notion de collectionner le génie même se retrouve dans Lucini, qui l'attribue au cercle de disciples de Rovani: «vi giungeva Gigi Perelli pieno della conversazione con Rovani, da cui aveva immagazzinato ingegno per una settimana» (1973:34-5). L'oeuvre d'Ambrogio Bazzero (1851-1882), souvent considéré comme celle d'un Dossi mineur, prône la figure de l'antiquaire dans Malinconie di un antiquario: «Sono chi sono: un poveraccio faticato dagli studi sui codici, un esule volontario dalle dotte e morte biblioteche, un antiquario» (RSM 178).

²²Le pharmacien ressemble à l'esthète en étant prédisposé au fétichisme. C'est un collectionneur éclectique: «(l'ibridismo) E il carattere del tempo... Oggi a Napoli sorge la casa olandese - in Baviera il tempio greco - in Inghilterra, la pagoda cinese» (Note 1994). Et encore: «Per cui, nella scettica Europa, vediamo i credenti edifizii dell'India, e nel golfo di Napoli sorge la casa olandese, e in Germania il tempio greco» (Note 2911).

les ingrédients qui ont déjà servi à d'autres oeuvres: «*il Dossi raccoglierebbe tutte le sue briciole letterarie, avanzategli dai grossi pasti delle opere*» (Note 2527), dit-il, se référant à son recueil Gocchie d'inchiostro.

Cette récupération ne saurait s'effectuer que par un style capable d'agencer les ingrédients. Dans son laboratoire, Dossi fait l'inventaire de styles: «*Stile floscio, aquoso - stile podagroso, gottoso - stile stracco - stile olioso - stile diluito - stile obeso - tritume di stile*» (Note 1726a). Ce bilan de styles semble le pousser à avouer, «*Il mio stile appartiene non tanto alla letteratura che alla farmacoepa*» (Note 3922). Loin de porter en avant les idées, le style est lui-même une idée ou, disons-le, le fétiche d'une idée. «*Il geroglifico Dossi*» s'identifie par son style alambiqué, marqué d'une syntaxe brisée et de nombreuses péripéties, de mots inusités, de néologismes, de jeux de mots. Sans doute s'inspire-t-il encore de l'exemple de l'écriture de Rovani, dont le déséquilibre entre la rhétorique prolixe et l'épigramme dialectale est notoire. Chez Rovani, l'épaississement de langage va de pair avec la nature de la narration, qui est fondée, selon Mariani, sur un «*impianto frammentario*» (1967:164). Dossi rend hommage à son mentor en procédant par petites bribes, sans souci chronologique: son «*Rovaniana*» est, à l'aveu de Dossi lui-même, «*piuttosto una raccolta di aneddoti biografici che una critica letteraria*» (D 895).²³

Si le journal de bord constitue une sorte de

²³ Cette «appréciation» ressemble à bien des égards aux techniques de la peinture impressionniste. Dossi croit fermement à la prééminence de l'écriture (discours plastique du signe) sur la langue orale (le son). L'écriture est picturale avant d'être musicale, dit-il (Note 5178). Idéalement, «*la letteratura dev'essere insieme musica e pittura*» (1884a), une notion que nous retrouvons chez Pater. Mais en préférant la peinture à la musique, Dossi trahit sa volonté d'immobiliser les événements.

laboratoire du style, quel usage du style fait l'oeuvre de fiction? Comment l'oeuvre de fiction arrive-t-elle, sans intrigue, à accumuler les «miettes littéraires» qui ne sauraient se laisser réduire à un seul thème? Comment lier ce qui n'a pas de lien? Où trouver un principe structurant?

Le principe de liaison du croquis de Dossi semble reposer sur un processus de chosification fort proche des expériences philologiques de Note azzurre. Effectivement, le philologue est proche parent de la figure du pharmacien. Tous deux travaillent dans le domaine de la liaison, celui-ci pour préparer des potions, celui-là pour produire de nouvelles métaphores. La métaphore procède par un jeu d'association d'idées fondé sur des rapports concrets, de chose à chose.

Par sa fixation ainsi que par son acharnement à nommer les choses, la nouvelle relation crée une impression d'immobilité qui rappelle le travail fétichiste du collectionneur. Dans l'écriture de Dossi l'abondance des objets artificiels qui servent à fixer la mémoire ne se limite guère aux écrits autobiographiques. Remarquons par exemple l'opulence du souvenir nominal dans cette description du carnaval:

Io seduto in terra con un grembiale turchino e un tegame di pappa fra le gambe, sul viottolo. -- Il sapore del torrone nelle scatoline bianche, le sere di carnevale, in Borgognissanti. -- Il presepio di cera sul cuscino di seta rossa colla frangia d'argento sul cassettone della Settimia. -- Una chiocciola vuota schiacciata a settembre, sotto il muro dell'Incontro. -- La mosca che gira intorno sulla filettatura blu della tazza e ogni tanto si ferma allungando la tromba. («Giorni di festa»)

Di Pietro relie l'intérêt de Dossi pour les «oggettini»

que les enfants se donnent à sa pratique d'une écriture sans liens narratifs superflus (1968:185). Les conséquences narratologiques de cette insistance sur les choses ne devraient pas nous échapper.

La mode et la valeur du substantif

Il faut insister sur le caractère fétichiste de l'attention que le narrateur porte aux objets. En fait, ce n'est pas un hasard si dans l'oeuvre de Dossi le jouet est un objet de prédilection dans le processus de chosification. Les jouets pour enfants occupent une grande place dans «*Giorni di festa*», «*Presepio ed albero*» ainsi que dans Gocce d'inchiostro («*Istinto*»; «*Balocchi*»), où le grand-père dénonce le caractère trop mimétique du jouet moderne: «*ora il balocco perdette la sua originalità. A che si riduce, adesso? si riduce a una meschina copia, un quinto dal vero*» (Q 360). Cette même page exprime l'omniprésence du jouet dans la culture, des jeux improvisés aux reliques religieuses et patriotiques. Dossi semble apprécier cet enjeu du jouet: «*A forza di copiar dalle copie delle copie, il modello si trasforma completamente*» (Note 2184). Tout lecteur de l'essai de Benjamin «*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*» reconnaîtra ici l'esquisse de la notion de la perte de l'aura de l'originalité provoquée par la production en série. Comme le fait la vedette cinématographique dans l'essai de Benjamin, le jouet dans le récit de Dossi substitue à l'aura unique de la personne la séduction de la personnalité, ce qui n'est qu'un produit de consommation.

Dossi fétichise un jouet en particulier, la poupée. Note azzurre cite Jean-Paul sur l'importance des poupées pour les enfants:

Ai bimbi giovano quindi pocchissimo i cosi detti balocchi fabbricati e venduti nelle botteghe. I bimbi hanno ubertosissima la fantasia. Cangiono tutto ciò che vogliono in un balocco -- ed ogni balocco in quanto fantasticano. (4407)

Pur simulacre, la poupée chez Dossi semble tenter de répondre d'une part à la question romantique de la marionnette rattachée aux cieux par des fils proposée par Kleist. Massimo Cacciari soulève la série de poésies de Rilke, «*Puppen*», pour parler de la poupée-automate comme signe du silence des cieux. Pour Kleist, la marionnette invoque la nostalgie de l'homme lié au cosmos; au XXe siècle, la poupée ne fait qu'évoquer la mémoire de ce lien (1980:115-24). D'autre part, la poupée chez Dossi répond à la confusion entre l'animé et l'automate. Il s'agit ici peut-être d'un renvoi à la *commedia dell'arte*: André Suarès voit dans les traits de Colombine «le triomphe de l'automate» dépourvu de toute réalité personnelle (voir De Palacio 1990:38). L'équivoque fétichiste entre le naturel et l'artifice forme l'argument de «L'homme au sable» de E.T.A. Hoffmann que soulève Freud, dans *Das Unheimliche*, comme illustration de l'angoisse de castration du sujet (Nathanaël) qui s'identifie à la poupée (Olympia). Pour Freud, la poupée est «un complexe détaché de Nathanaël qui vient à sa rencontre sous les traits d'une personne». Elle est un fétiche qui ne peut aimer que narcissiquement (233).

Le croquis satirique de Dossi «*I Balocchi*» (1884), de *Ritratti umani*, illustre la notion de fétichisation de l'inanimé. Ce récit a pour protagoniste la plus belle poupée de Paris, cadeau offert à une fillette de cinq

ans, la contessina Fòloe.²⁴ Cette étude des types humains prend son essor des yeux qui interpellent les parents de Fòloe lorsque ces derniers passent devant une vitrine de magasin. Quand le voile tombe de la poupée, Fòloe se trouve devant un miroir: «*Ecco un'altra bambina, un facsimile di Fòloe, dall'occhio vitreo e fisso*» (O 1151). L'oeil de la poupée agit comme un écran qui fait disparaître les fantasmes de Fòloe: «*la troppa verità dei particolari, impegolavale sempre le ali della inventiva*» (1152). Pour réactiver son imagination, Fòloe la déshabille, espérant ainsi l'animer. La poupée résiste: «*Nuda... a Fòloe pareva ancor troppo abbigliata*». Si pour Fòloe la poupée demeure un pur objet inanimé, c'est que Fòloe l'est aussi. L'être humain est chosifié par sa ressemblance avec la poupée.

Beppina, fillette de la portière, trouve la poupée non pas dans une vitrine de magasin mais sur le pavé, dans un état lamentable, nue, éventrée, décapitée. Beppina entreprend de la réparer, sans se soucier de sa ressemblance avec l'être humain: elle se sert d'une pomme pour tête. Cette simulation au deuxième degré, «*le apparenze del velluto*», suscite son amour. «*Più mancava al pupo e più la bimba nei magazzini della sua fantasia trovava di che dotarlo*» (1154). À travers la fillette du portier, la poupée s'approprie une valeur fétichiste. De simple poupée automatique, l'objet arrive à matérialiser le féminin. Beppina croit avoir trouvé un «*pupo*», c'est-à-dire au sens propre, une marionnette. Or, *pupo*, au sens populaire, veut dire vrai bébé. Curieusement donc, Beppina veut faire de lui son «*figliolo*».

La poupée que Beppina trouve sur le pavé serait-elle

²⁴Le catalogue de l'exposition *Splendori del settecento veneziano* (1995) affirme que la mode parisienne s'est diffusée en Italie par les poupées, «*le bambole abbigliate con le novità della stagione e inviate da Parigi presso le principali città europee*» (Electa: Milano 524).

une figure de la castration? Dans son abjection, la poupée rappelle certaines femmes de l'oeuvre de Huysmans, comme par exemple Marthe. Du reste, le parallèle avec Olympia dans «L'homme au sable» mérite notre attention. Fòloe n'est pas en mesure de faire face à la castration de la poupée aux yeux vitreux. En revanche, le travail de la fille du peuple, qui l'habille et recolle la tête, y mettant «*due occhi neri di semi*», est celui du fétichiste. Bien sûr, Beppina a l'avantage d'être une pauvre fille, là où Fòloe se prend pour *contessina*. L'absence de personnage masculin dans «*I Balocchi*» fait de ce récit une simple étude, dépourvue de l'angoisse de l'identité masculine que Freud repère dans «L'homme au sable». Nathanaël y reste brouillé entre l'inanimé et le vivant, découvrant dans l'automate Olympe une matérialisation de sa propre attitude féminine.

Dans le confort de son laboratoire, Dossi fait la critique du fétiche à partir d'observations sur l'impact social de l'habillement:

«Dell'influenza degli abiti sullo spirito nostro ed altrui» sarebbe un tema degno di uno scrittore di filosofia morale. A parità d'ingegno, chi ha buone scarpe, parlerà meglio perchè più sicuro di chi ne calza cattive.
(4259)

L'habit désigne pour Dossi une certaine façon de raisonner. Il admire chez Montaigne sa façon de présenter «*la filosofia in veste di camera, anzi in manica di camicia*» (Note 4142). L'écriture de Rovani, à l'encontre de son style épigrammiste d'homme des tavernes, est prolix, «*cautissimo*»: Rovani «*vestiva i più acuti biasimi di cortesia*» (3857).

La métaphore vestimentaire relève du souci stylistique que plusieurs *scapigliati* opposèrent au

costume gris des bureaucrates. En effet, l'engouement de Rovani pour la mode est aussi notoire que ses dithyrambes des beautés féminines ou masculines. Le narrateur de Cento anni ne laisse jamais passer l'occasion de décrire la mode. Depuis le début, le lecteur trouve un catalogue précis des modes d'époque:

La passionata era una delle tante denominazioni che si davano alle mosche... la sfontata quella che stava sul naso, la civetta al labbro, la galante alla pozzetta, l'assassina all'angolo della bocca. (Cento anni 15)²⁵

Cento anni fournit aussi de nombreux modèles du «fescionables», ou de la «libertà fescennina» (645), d'une mode qui renvoie ouvertement à Paris. Stefana Gentili porte un habit blanc dont le tissu ainsi que toutes les variantes semblent mettre en relief «la vita, una vita sottile, leggiadra, come snodata, di quelle che i francesi chiamano à guêpe» (1170). Le peintre Bossi donne l'occasion d'illustrer l'effet social d'une nonchalance vestimentaire étudiée, nivelant les distinctions de classe:

un elegante giovane, che uscì dalla folla, il quale faceva tali studj sulla negligenza del vestito, che tutti i giorni rinnovava sempre lo stesso sbaglio nell'abbottonarsi i bianco panciotto alla Robespierre. (885-6)²⁶

²⁵On peut confirmer la véracité de cette description en consultant Caraccioli: «Assassine près de l'oeil, baiseuse au coin de la bouche, friponne sur les lèvres, effrontée sur le nez, majestueuse sur le front, galante sur la joue, enjouée sur le pli que forme le rire, discrète sur la lèvre inférieure, receleuse sur un bouton» (dans Perrot 1984:51).

²⁶L'exposition «Splendori del settecento veneziano» cite la revue de la mode La Donna Galante ed erudita. Giornale dedicato al bel sesso (Venise, 1786), inspirée directement de la revue française Cabinet des modes ou les modes nouvelles.

Le phénomène social de la mode stimule l'humour satirique de Dossi, pour qui la mode est une des cibles les plus fréquentes.²⁷ Mais il y accorde une certaine attention. Entre 1820 à 1860, dit-il sur un ton d'indignation, l'Italie fait preuve de mauvais goût, d'une espèce de kitsch (Note 5005, 5082). En effet, le style de Dossi s'accommode de la logique de la mode. Long, compliqué, érudit, faisant montre d'un semblant d'innovation et de nouveauté, son style est habillé, affecté, jusqu'à sa tendance à mettre des accents là où il n'y en a pas besoin: *giòvane, sècolo, pàgine*. Dans la mesure où il n'essaie pas de tout dire, se contentant de rester fragmentaire, son style cherche à maintenir l'intérêt érotique: «*Il non-dir-tutto, come le vesti alle persone, mantiene nelle opere d'arte la curiosità,*» dit-il, avant de citer Hogarth dans la traduction française: «lorsque tout est couvert et orné avec art, l'oeil cherche avidement à satisfaire sa curiosité, en tâchant de découvrir les beautés cachées» (1689). Tout comme le style cache l'écrivain, ce dernier se révèle en se cachant dans les plis stratégiques de ses personnages. Le rôle du style nous amène ainsi à examiner le rôle de l'autre comme interprète de soi, enjeu véritable de ce

²⁷ Dans *La Desinenza in A* on lit, «*Una che non appartiene alla gran società, non può immaginarsi quanta fatica costi a tener dietro alla moda, oggidi in cui il figurino di Francia, cangia, dirèi, di mezz'ora in mezz'ora*» (O 724-5). La mode, pour Dossi, n'est pas italienne, mais française, refilee aux Italiens pendant l'époque de Napoléon (Note 5163). Elle constitue la base des mensonges sociaux: «*The fashion - i fescioni (mil.) - Nel bel mondo ci sono famiglie in malora che pajono e si credono vicendevolmente ricche*» (Note 2389). «*Riflessioni di un proletario affamato che vede sulle cinque ore entràre i ricchi in una liquoreria per farsi venir appetito - gente questa che va a comperarsi la fame, mentr'egli gliela venderebbe loro così volonterieri*» (5022). Nulle part Dossi ne ressemble autant à Huysmans que quand il constate les sacrilèges pour lesquels il tient responsable le commerce. Sous l'aspect du tourisme, par exemple, il fausse la ville sainte de Rome: «*Via Sistina potrebbe chiamarsi la via della falsa, della convenzionale Roma. Qui non incontri romani, ma tedeschi, inglesi, francesi, russi... Le insegne delle botteghe sono in lingue straniere spropositate... Un ambiente insomma di falsità, di trattoria, di albergo*» (Note 4998). Il est devenu par conséquent futile de se déplacer: «*Oggi, i viaggi non allettano più. Non ci sono più terre veramente incognite*» (5243). On croirait lire À rebours!

texte majeur qu'est La Desinenza in A. Comme nous le verrons, cette recherche du moi amène Dossi à se poser des questions angoissantes sur son identité masculine.

La Desinenza in A (1878)

Notre lecture du fétichisme de Dossi nous fait nous arrêter sur La Desinenza in A dont la préface constitue une sorte de version négative de la «peinture de la vie moderne». Dossi y propose de dresser un tableau de la femme au XIXe siècle. On peut s'étonner de ce que Dossi ait pu dire, ailleurs, «*Le donne hanno il buonsenso dove gli uomini tengono il coglionesimo*» (Note 579). Où dans La Desinenza trouve-t-on la divinité, l'astre, «cet objet de l'admiration et de la curiosité la plus vive» du «Peintre de la vie moderne» (II:713)? Le personnage féminin y est, on l'a vu, «mauvais».

Les femmes de La Desinenza in A sont rusées, possédées de «*l'invidia rabbiosa che possono suscitare nelle loro compagne o rivali*» (Note 4820). Elles peuvent basculer du sublime au charnel. Leur libido est plus forte que chez les hommes, leur imagination plus érotique. Elles sont atteintes de «*lesbie accensioni... cupe immagini*» (Q 713). Gea la Romaine est un monstre, un «*manzanillo ambulante*» qui dicte au pauvre Nino Fiore les conditions de leur liaison jusqu'à ce qu'elle «*circondàvalo insomma di quella permanente ostilità in cui ogni donna fedele non manca di tenere il suo uomo*» («*Una donna che ama*» 794-8). Elda s'habille «*in panni maschili (che le si facèvano stupendamente)*» («*Tana di lupa*» 803-7).

Mariées ou non, ces femmes dominatrices sont les ennemies de la vie familiale qu'un Dossi nostalgique tente, ailleurs, de défendre. Mais de quelle famille s'agit-il? Dossi n'a que peu d'estime pour le mariage.

L'impact de la chosification sur la sexualité bouscule surtout le rôle sexuel de l'homme. La Desinenza présente l'effondrement de son rôle social aux mains des bas-bleus. Dans «*La chioccia dei letterati*» et «*In cattedra*», la «*Illetteratura*» est devenu le royaume des femmes comme «*la celebre Sofonisba Altamura del Connecticut, laureata in medicina, filosofia, botànica e astronomia*», qui prennent la parole au nom du progrès social. Ce sont des «*propagatrici di un socialismo assassino dell'individuo e della famiglia*» (O 876). L'émancipation des femmes amène la mort de l'héroïsme mâle.²⁶

Nous avons constaté que le dandysme de la fin du XIXe siècle exprime un certain désarroi face à l'émancipation des femmes. La confusion des genres qui est à son comble dans La Desinenza in A repose sur la misogynie du Journal des frères Goncourt ainsi que la figure héroïque de la lesbienne que nous avons repérée chez Baudelaire. Dans La Desinenza, on trouve des femmes viriles, comme Elda, et des hommes menstrués, comme dans «*Il fèmmino*» (O 887-9), où le personnage «*soffre sempre di nervi, di nàusee, di mali di capo, quasi volesse insinuarsi che è di difficili lune*» (889).

La Desinenza signale en quelque sorte la démission de l'homme. Note azzurre s'attache à montrer la modernité de cet état de choses. Le patriarcat est chose de village (4723). L'homme devient un symbole sans fonction véritable, ne serait-ce que comme objet présentant des traits masculins caricaturaux: «*L'ideale amante delle fanciulle è spesso tolto da qualche brutta litografia di Spirito Folletto*» (Note 3083). En ce qui concerne ses

²⁶Luigi Gualdo, dans Decadenza, présente «*la brutta e piacentissima americana miss Huxley, celebre per le sue stravaganze, vestita quasi come un uomo, che vivea la vita più indipendente, era richissima e non si era mai voluta maritare*» (1034). Dans ce personnage type, on repère sans trop de difficulté l'Américaine castratrice des Frères Zemganno d'Edmond de Goncourt.

fonctions, la distinction des genres sexuels se brouille. C'est ce qui explique la dérision de l'héroïsme mâle dans le croquis «*Incendio di legna vecchia*» (O 834-44). Le calembour y joue un grand rôle: «*E così c'era una volta - appunto la volta del signor Virgoletti*». Le *camposanto*, autre calembour, est un *luogo comune*. Tout ce qui reste du héros est son appetit: «*raggiunti i trent'anni e soi trovandosi un appetito da eroe*». En ville, les hommes sont devenus des dilettantes, comme Cajo et Sempronio dans *Ritratti umani*, c'est-à-dire des êtres superficiels privés de toute dimension éthique (O «*I Dilettanti*» 914-7).

Les femmes de *La Desinenza in A* sont aussi frivoles que les hommes à cette différence près qu'elles y font preuve d'un esprit anti-économique. Leur coquetterie relève d'une certaine révolte, elle-même superflue, de leur statut de bien de consommation. «*L'essere proprietà e tentare continuamente di sottrarvisi, è condizione intrinseca della femminilità,*» explique M. Serri (1975:61). Cette «révolte» reprend la révolte du dandy qui, comme nous avons vu, se rend en quelque sorte complice de la société. Elle demeure dans le système socio-économique mais, qu'elle le veuille ou non, elle y amène certains effets subversifs.

Dans *La Desinenza*, ce sont les femmes qui, en bafouant le lien contractuel entre les personnages, déterminent le caractère fragmentaire de la narration. En fait, le rapport du soi à l'autre dans le monde de *La Desinenza* porte la marque de la prostitution. Figurant dans une bonne douzaine de croquis, la «*donna di strada*» a pour rôle de démentir le mythe romantique de l'amour dans un monde où tout est fonction de la place du marché. Comme pour Baudelaire, la prostitution dénote bien chez Dossi le caractère sexuel de la transaction commerciale: «*Il Commercio - comedia in cui si tratta delle botteghe*

d'amore femminile d'ogni classe... trattare anche "della vendita dei bimbi" come spazzacamini, saltimbanchi etc» (Note 3431). Lorsque le richissime chevalier R. se promène par les rues, sollicitant toutes les filles, «Tutte cedevano. Era questione del prezzo. Con 5 lire, una prostituta; con un milione Lucrezia. Lucrezia è dunque 200.000 volta più puttana della puttana da 5» (4469). Car, «Per quanto onesta una donna, un po' puttana l'è sempre» (3388). L'atmosphère souterraine de la prostitution caractérise tout le deuxième acte de La Desinenza. «Lire cinque d'amore» arrive à la conclusion que la prostitution est l'institution de base de la société:

zami davvero la Patria? sostieni allora il più popolare de' suoi istituti. L'annalista ti dice che fare la storia del lupanare è un farla all'umanità, e il filòsofo, che tutto è prostituzione più o meno dissimulata, mentre il giurista ti accerta, col jus laxandi còxas [il diritto di allargare le cosce], che noi guadagniamo, al pari d'ogni altra, un onestiissimo pane; e il politico, che la tutela della pùbblica moralità siamo noi, noi lo smaltitojo delle passioni e il pozzo donde si attinge la castità. (Q 793)

La prostitution comme règle générale de la société est également le thème de «Al veglione» (808-11) où Dossi dessine deux sortes de prostituées, la Firisella et la Sciana. La première représente tout simplement la pauvreté: elle est une des deux «venditrici di merce che rimane lor sempre». C'est par besoin de se nourrir que la Firisella s'est prostituée. On apprend à la fin du croquis que la cenciosa tosetta (ragazza), orpheline aussi laissée pour compte que les vieilles de Baudelaire, est la fille de la Firisella. La deuxième prostituée, la Sciana, est d'une tout autre trempe. Plus «moderne», la

Sciana s'adonne à la prostitution par profession. C'est la Sciana qui convertit le péché en valeur monétaire, faisant marcher l'économie au profit de toutes sortes d'institutions, de l'église à la restauration.

Commerçante par excellence, la Sciana révèle l'hypocrisie inscrite jusque dans l'usage de la langue.²⁹ Si Dossi semble manifester plus de respect envers la prostituée qu'envers la femme mariée, c'est sans doute que celle-là révèle les mécanismes moraux du monde: «*Oggi invece non c'è più differenza tra gli abiti delle prostitute e gli abiti delle oneste - e ciò per la grande ragione che sparve anche la differenza morale*» (Note 3397). Celle qui n'a rien à cacher arbore littéralement l'honnêteté:

Le vergini hanno vergogna a mostrare quelle nudità che le puttane ostentano: hanno dunque vergogna di mostrare le prove della loro onestà... - Prima di maritarsi, si dovrebbe leggere la satira 6^a di Giovenale. (2699)

Loin de se limiter aux péripatéticiennes, la prostitution est donc un aspect de la condition féminine. Cependant, la prostitution ne rebute pas Dossi. Elle lui apporte une variété, un imprévu, qui inspirent l'humour. Il est à l'aise dans ce monde féminin, parmi ses délits de «*lesa-toilette*» (Q 753).

Dossi semble se rendre compte qu'en cette fin de siècle, le dilemme de l'identité masculine se compliqua dans le cas de l'artiste-homme dépendant d'un public qui se composait de plus en plus de femmes. La réception publique de La Desinenza fut féminine; le livre s'adressa

²⁹Les hommes disent «bordel», par exemple, comme s'il s'agissait d'une chose à mépriser, tout en les fréquentant assidûment (Note 2431).

aux femmes.³⁰ C'est moins pour le contenu que pour le style que La Desinenza entend être reçue par son public. Son esthétique «antibiotique» ressemble étrangement à la chose dénoncée. Dans sa préface à La Desinenza, Dossi compare son style à la mode féminine: «*il mio stile potrèbbesi bensì assomigliare ad una donna sapientemente abbigliati, non mai ad una bellissima vèrgine nuda*» (O 678). Dossi fait cette même distinction entre la femme de la mode et la vierge nue dans Note azzurre lorsqu'il affirme que la civilisation occidentale a vu la *femmina* devenir la *donna* (2156). Quant à La Desinenza, le titre même indique qu'ici la catégorie «féminine» est d'abord et avant tout un effet de langage. Le texte se donne à certaines pratiques du féminin, comme l'excès, le gaspillage de l'argent. Dossi croit à la valeur d'une écriture excessive.³¹ L'écriture se sexualise, comme l'affirme Serri:

Nel ricamo dei racconti si staglia il cammino bizzarro della femminilità, intesa come pratica dell'imprevisto, forma retorica, tentazione dell'immaginario, e il percorso rettilineo della figura maschile che non conosce pluralità ed è assenza di buio e mistero, di sottintesi di sensi oscuri e labirinti. (1975:62)

C'est en ce sens que toute féminisation est conçue ici comme un effet de langage. L'identification au féminin dans La Desinenza ne se limite guère à son thème. C'est

³⁰The Picture of Dorian Gray est loin d'être le seul texte de l'époque qui vise un public féminin, mais il en constitue un cas exemplaire. Gagnier montre que l'art suave du roman de Wilde, sa psychologie, ces thèmes de justice et de péché étaient le propre de l'aristocratie féminine de l'époque (1986:66). En revanche, Wilde ne ménage pas les femmes. Ne s'agit-il pas de l'hostilité que l'écrivain éprouve envers celles pour qui il doit écrire?

³¹Cp. «*Dà molto a sperare quello scrittore cui si può più torre che non aggiungere. -ninnoli, minuzeria, minutaglia, miscea letteraria - riboboli*» (Note 1765).

la sensibilité véhiculée par le texte qui est féminine. Dossi se considère-t-il trop féminin pour pouvoir aimer les femmes selon le romantisme de l'époque? Si la femme y est mauvaise, on y voit, comme dans *Ritratti umani*, un Dossi «cattivo» (Note 3502) qui tient à montrer, de par son style, sa névrose. Comme le dit Saccone,

In realtà il «curare» (se stesso) presuppone, piuttosto che una sublimazione etica, un groviglio nevrotico da sciogliere e da ricomporre nell'esclusivismo della cifra letteraria, anzi più propriamente stilistica. (1995:143)

Regardons donc de près le travail poétique du texte de *La Desinenza* pour voir en quoi consiste sa «féminité». Son véritable protagoniste n'est pas l'être humain mais la «chose». Dans sa préface, Dossi propose comme élément de structuration non pas les personnages mais le décor («*il mobile, la tapezzeria, la pianta, vi acquistano un valore psichico*» [682]). Même enveloppé dans ce qu'il appelle *l'oscurità*, le décor constitue ce qu'il y a de plus substantif. Au lieu d'être un élément marginal par rapport à l'oeuvre narrative, le décor y est central, aussi indispensable au théâtre de *La Desinenza* que le cadre qui entoure le tableau pictural. «*Un quadro senza cornice,*» dit Dossi, «*è spesso come una donna, anche bella, ma senza capelli o parucca*» (Note 5028). Lorsqu'il assiste à la première exposition d'art à Rome en 1893, Dossi exprime l'intention de publier une critique non pas des tableaux mais de leurs cadres. «*Tutti parlano de' quadri; perchè non si dirà parola delle cornici?*» Il révèle ses intentions plus clairement un peu plus loin: «*Elevando poi le mie note a campi più generali, avrei toccato delle cornici morali che si ravvisano in ogni*

fatto umano» (Note 5028).³²

Il faut insister sur l'analogie entre le cadre et le rideau au théâtre, notion qui comme nous l'avons vu revêt une fonction structurale dans l'écriture de Rovani. Nous avons vu qu'au théâtre, Dossi regarde les spectateurs plus que la pièce. La *merce umana* qu'il y voit trahit la nature économique du cadre. Le rideau de théâtre est une vitrine de magasin:

La platea e specialmente i palchi mi rappresetano altrettante vetrine, dove veggo esposta - in viva spampa - la merce umana. L'attenzione, per quanto poca, che ogni spettatore presta al palcoscenico, gli conferisce una transitoria immobilità, indispensabile a me, come al fotografo, per coglierne la fisionomia. (Note 5103)

L'entreprise esthétique repose donc infailliblement sur une transaction commerciale. Est-ce que c'est la conscience du rôle du commerce dans la perception du narrateur-flâneur qui fait avorter l'entreprise: «*l'ingegno mi fallì, e l'idea rimase allo stato di seme»* (Note 5028)?

La Desinenza repose entièrement sur la structure théâtrale. Le texte se divise en trois «actes» composés chacun de dix «scènes». Chaque scène forme un récit discret, à la manière du Decamerone. L'encadrement revêt ainsi une fonction d'unification de la narration fragmentaire. La tentative d'encadrer La Desinenza vise à donner une cohésion:

Ma la cornice è elemento fittizio: anche se

³²L'affinité avec Huysmans le critique d'art ne passera pas inaperçue. Du reste, l'attention au cadre rappelle la tentative de Kant, dans Critique du jugement, de distinguer l'intérieur de l'oeuvre d'art pictural de l'extérieur. Car pour Dossi, le cadre n'est nullement marginal par rapport à l'oeuvre elle-même.

necessaria all'opera, è aggiunta a posteriori, elaborazione cerebrale, stramba trovata della mente, simile alle prefazioni, in cui gli scrittori si domandano "dove siamo partiti e a che tendiamo", e dove non trovando risposta immediata, creano strutture artificiali, per garantire almeno un'apparenza di fragile solidarietà. È un dichiarato espediente per mascherare l'andamento frammentario. (Serri 1975:26).

Alors que le héros mâle de La Desinenza se fige dans une noblesse caricaturale, la femme, elle, est la vraie comédienne. Elle n'arrête pas de se multiplier. Certes, les femmes y sont «*mene persone che vesti*», des «*anime vestite di donna*»; elles ne sont plus des êtres mais bien «*un composto di cipria, cold-cream e pinquedine floscia che ancor tenta di spacciarsi per donna*» (687). Mais elles ne perdent pas leur identité individuelle pour autant. À l'encontre du héros condamné à être lui-même, le texte de Dossi tourne autour du genre en a. Libéré de la détermination biologique, le narrateur de La Desinenza va «*a cavare dal mio armadio di facce*» (768), à «*procurarmi i colori pallidi e sembrare in amore*» (737).¹¹ Pour autant qu'il les exécute, le narrateur semble envier ses personnages féminins. Elles font preuve d'une souplesse identitaire qui fait défaut chez les personnages masculins. C'est le personnage d'Elda, «*una e tante*», qui veut être homme et femme en même temps; c'est elle qui montre que l'habit fait l'homme, car les *panni maschili* qu'elle revêt la rendent attirante ([*che le si facevano stupendamente*]), Q 805).

Dans La Desinenza, c'est le personnage féminin qui

¹¹La recherche philologique de Dossi qui le pousse à doubler et à tripler le sens des mots et des phrases témoigne peut-être d'une tentative d'échapper à toute détermination linguistique. Mais cette virtuosité, qui rappelle Nardi, relève également d'une conviction profonde de la part de Dossi «*di non poter esser diverso da se medesimo*» (1968:237).

tient le miroir, le plus puissant des outils de l'apparence qui soit. Parmi les objets du décor qui trahissent cette fragmentation de base, l'élément clé est sans doute le miroir. Les miroirs réapparaissent au moins à six reprises dans La Desinenza. C'est le miroir qui rend transparent l'élément de mensonge. Dossi n'essaie pas de cacher le «mensonge» qui sous-tend sa stratégie d'encadrement; le lecteur y trouve une prise de conscience du fictif: «E noi, sull'ali della bugia, c'introdurremo in questo egregio istituto» (Q 708). Aussitôt que le miroir s'élève, l'artifice de l'entreprise est précisément ce qu'on voit:

Il narratore che si osserva scrivere ha dunque la consapevolezza di trarre fuori da questo complesso mondo l'artificio e la menzogna che ne riveste le fattezze reali e che sono anche i termini stessi della sua derisione. (Serri 1975:51)

Il n'y a aucune distinction à faire entre le cadre et l'encadré, puisque «tutto, in un teatro è fittizio, per chi dice e chi ascolta; tutto, dai scenari alle ore» (Q 695).

Le miroir ne semble inspirer aucun désir de se reconnaître de la part des personnages de La Desinenza. Le regard pur du narcissique leur suffit. Isa demeure insensible au fait de mourir tant et aussi longtemps que le miroir reste braqué sur son visage. Le miroir ne lui permet d'amorcer aucune réflexion sur la subjectivité. Sa valeur est purement sociale. Le miroir, cadre dans un cadre, sans profondeur, ne fait que rendre limpide l'image de soi. Pour Eugenia, rejoignant son mari Nando au lit, le miroir présente une image privée de substance, un masque, et cette image résume la vérité du rapport: jamais son mari n'a pu la posséder, puisqu'en couchant

avec lui elle se prostitue: elle veut s'assurer de son héritage au profit du fils qu'elle a eu d'un autre amant («Gioje del matrimonio»).

Le miroir déstabilise le sujet en déformant les apparences, rendant le caractère fragmentaire des personnages, «mene persone che vesti» (Q 714). L'unité psychique s'y disperse:

Il personaggio è così solo combinazione di particolari, e sparisce come tale dalla dimensione dei racconti per rientrarvi o reincarnato nella materia, e quindi oggetto antropomorfizzato, oppure come individuo privato di «personalità» e reso trascurabile dettaglio dell'universo. I protagonisti sono ridotti a fruscianti mucchi di sete e di raffinatezze, privi di struttura interna. (Serri 1975:53)

La Desinenza souligne le caractère artificiel du miroir. Il a perdu la transparence de la flaque d'eau pour acquérir l'opacité ainsi que la fragilité du verre. Brisé, il livre encore d'autres images. Abîmé, ammassato, le miroir multiplie l'effet de fragmentation (Q 696). «La rottura dello specchio è l'incrinatura dell'unità sociale,» affirme Serri (1975:56). Les personnages de La Desinenza se dispersent dans les choses, leur subjectivité est troquée contre le statut de chose.

Revenons une dernière fois au statut du narrateur dans La Desinenza. Si le narrateur se sert du miroir pour immobiliser ses personnages et en faire l'analyse, son travail témoigne d'une recherche d'unité psychologique à travers la dispersion de l'être. En tendant un miroir au monde, le narrateur peut démontrer sa connaissance des mécanismes subtils par lesquels l'individu se cache et se protège. Mais dans la mesure où son miroir est fracassé, sa connaissance du monde est fétichiste. Cet emploi du miroir s'avère être une stratégie contre l'éparpillement

qui le menace. Dossi connaît bien l'instabilité du miroir: «*Non ho io forse in me stesso una popolazione di Ii, uno diverso dell'altro?: se vuoi vedere qualcuno, mettiti allo specchio*» (Note 2369). Il a beau se montrer sévère envers ses personnages, le fait est que son texte imite leurs pratiques fragmentaires.

Amori (1887)

Dossi arrête sa production narrative brusquement à l'âge de trente-huit ans par un testament d'amour aux nombreuses femmes qu'il a «aimées» pendant sa «longue» vie. Espèce de cabinet de filles et de femmes, Amori poursuit le travail fétichiste du collectionneur. Chaque objet féminin de la série est un fragment d'une collection dont le principe d'unité est l'imagination mélancolique. De façon précoce, comme pour souligner le romantisme de son propos, le narrateur prend la place du sujet du désir:

*Ben presto cominciài ad amare e ben alto posi
subito le mie mire. La mia età non esprimèvasi
ancora con due numeri, e già mi trovavo
innamorato di una regina. (O 1035)*

Mettre une reine en première place de ses amours pourrait témoigner d'un romantisme aussi naïf qu'exaspéré, mais le narrateur de ce passage ne cache pas l'ironie de son propos: cette reine est une carte, la reine de coeur.

En s'amourachant d'une carte, le narrateur s'implique dans la logique du jeu de cartes qui met en relief les règles d'une économie d'échange où l'on peut tout gagner ou tout perdre moyennant l'argent qu'on y place. Mais le jeune sujet d'Amori ne joue pas, il regarde le jeu se dérouler. Qui plus est, il se révolte contre l'aspect mercantile du jeu, l'arrêtant carrément

lorsque, par un acte transgressif, il vole aux joueurs la carte:

Una sera, non mi fu possibile di resistere alla tentazione e la rapii. Ricordo ancora il cèlere battito del mio cuoricino (la regina già posava sovr'esso) e insieme l'imperturbabilità del mio sguardo, dinanzi alla commozione destatasi, per l'improvvisa scomarsa di Sua Maestà, nei tre giocatori... Fu quella la mia prima conquista, una conquista rispetto alla quale poche altre mi dovèvano poi inorgoglire altrettanto. (Q 1036)

En effet, l'ironie du propos se retrouve à maintes reprises dans Amori. Il s'agit du désir tantôt d'un tilleul (Tilia), tantôt d'une chienne (Tea) -- «anima morte d'amore» qui devient «l'inbalsamata mia amica» (1082-3). Les dix chapitres du texte expriment l'amour de l'auteur pour des statues, tableaux, passantes, héroïnes de romans, femmes d'autres écrivains, fillettes rencontrées lorsqu'il était garçon, etc.

Le narrateur, par contre, semble s'accrocher au système de relation romantique. En fait, l'aspect parodique du texte renvoie à la problématique dandy du moi. Le sujet qui s'amourache d'une carte de jeu fait penser à Marmor de Karkoël du récit aurevillien «Le Dessous de cartes d'une partie de whist», des Diaboliques (1874), qui en se vouant au jeu regarde sa dame de carreaux comme «l'amour dernier, définitive de toute sa vie» (II:163). Si ses cartes jouent pour Marmor le rôle d'écran à déplier pour cacher son âme (II:150), et si par la suite Marmor s'en amourache, ne s'ensuit-il pas que la carte bien-aimée n'est en quelque sorte que l'image renvoyée de son propre moi? En d'autres mots, que Marmor se sert de la carte-écran comme miroir? N'en serait-il pas ainsi pour le narrateur du récit des Amori de Carlo Dossi? L'ironie, dans ce cas, consiste à se prendre pour

un autre et à prendre l'autre pour soi-même.

Amori se caractérise par l'inachèvement du rapport amoureux. L'objet aimé y fait tout simplement défaut. Tous ses élans amoureux sont interrompus par la mort de la bien-aimée -- ou son départ. En effet, le récit laisse derrière lui une série de femmes portées disparues. «*Era l'altra una giovinetta fragile e trasparente, devota a pròssima morte...*» (O 1064); «*Avèa diciasettanni, si chiamava Antonietta, era bella, era buona, e morì*» (1084). Si la fanciulla Lisa échappe à la mort, c'est parce que le narrateur n'est arrivé ni assez près d'elle ni pour assez longtemps pour faire sa connaissance: «*si distaccò, si strappò quasi della vetriata e fuggì. Ma splendeva*» (1069). Le thème de la mort de la bien-aimée rappelle certains récits de Barbey, notamment «Léa» (1832) et «Le Rideau cramoisi» des Diaboliques, récits rattachés à une certaine mode byronienne foncièrement romantique. Cette vieille solution permet à Dossi de remettre au compte de la fille la responsabilité d'un amour sans aboutissement. Amori met en pratique la stratégie que Dossi annonce dans ses Note azzurre: «*Nessuno mi ama? Ebbene, io mi vendico amando tutti*» (3166).

Amori finit ainsi par témoigner de l'amour mélancolique de Dossi envers Dossi lui-même. Car qui fuit qui dans le texte d'Amori? La mort de la femme désirée sert à garder éveillé un certain état de désir à caractère narcissique. Le narrateur a beau dénoncer le narcissisme masculin, prétendant ainsi à une vulnérabilité aux antipodes du dandysme, le fait est qu'il y fait figure de narcissique hors pair. Le lecteur assiste à l'éloge de la sensibilité raffinée du narrateur (1063); à certains moments, il avoue même le caractère presque autosuffisant de son amour: «*benchè l'amore ch'ei ne risente sia ancor fatto più dei suoi palpiti che*

d'altrui, prende almeno, da questi, calore» (1062). Le narcissisme des femmes qu'il aime, comme celui de la violoniste Elvira du «*Quarto cielo*» d'Amori, semble n'être que le retour de son propre narcissisme.³⁴

La femme aimée doit mourir pour céder sa place au fétiche. Les filles laissent derrière elles de précieuses reliques. Le violon d'Elvira, qu'on retrouve ailleurs dans l'oeuvre de Dossi, dans les mains de la musicienne Elvira de Ritratti umani, est d'emblée un fétiche, l'archet qui touche la corde se substituant au contact physique entre l'homme et la femme. Tout se sexualise par le médium de l'instrument musical:

*Io rimanevo, intanto, come incantato,
assorbendo la misteriosa musica, sentendone,
per così dire, il contatto, abbracciandola
quasi, finchè l'arco non si fosse staccato dal
fecondo suo congiungimento con le corde
canore, gocciante ancora di note.* (1059)

Une nuit, soudain, Elvira arrête de jouer; quinze jours après, toujours braqué à sa fenêtre, le narrateur voit sortir de la maison un cercueil. C'est alors qu'il apprend le nom de son amour, par un écriteau posé sur le corbillard. Par le truchement de la mort, Elvira ne reste finalement qu'un nom, un cri du plaisir nu, un élément impersonnel, un fétiche au même titre que le violon.

Le fétichisme d'Amori fonctionne par métonymie. Si le texte fétichise le violon, il fétichise également la main qui le tient, tout en soulignant son caractère phallique:

Era, questa, lunga e bianca, liscia qual perla,

³⁴Bersani apporte une perspective freudienne à ce genre de narcissisme. La libido, enlevée aux objets, s'investit dans le moi pour ensuite se réinvestir dans les objets, de sorte que le monde finit par ressembler au «moi». C'est ainsi que le narcissique donne une apparence de vraie relation du moi au monde (1977:131).

trasparente come alabastro, dalle dita le cui cime polseggiavano -- dita affusolate e flessibili si da poterle rovesciar su sè stesse quasi fòsser senz'ossa, eppur tali, per nervosità, da non èsser piegate che a forza, se non volèvano cèdere.

La main de Lisa, dotée originalement d'une force éjaculatoire, désigne par la suite le lieu du doute:

Una sera, toccàndola, scattò da essa un trèmito che mi arrivò sino al cuore. D'allora in poi, Lisa più non mi porse la palma sua con l'abbandono, più non serrò la mia con la sicurezza di prima: nell'istante del commiato un indefinibil ritegno, una parèntesi di riflessione, si metteva fra noi, incerti a chi primo dovesse stènder la mano.

Ce doute s'avère définitif, car la fille ne tarde pas à mourir, quelques lignes plus loin. Sa mort rabat son être à sa main érotisée:

Or la manina di lei, quell'augelletta che, a volte, io dubitavo, per non sciuparla, di stringere, giace sepolta nel cavo di una manaccia rozza, callosa, insensibile... (1068)

Cette manina n'est guère le seul fétiche à faire du tombeau le ventre de la mère. Le fétiche classique du cheveu -- «Un ricciolino della tua chioma, avvicinandosi a' miei capelli, pur ricci» (1065) -- infantilise l'amour également, en partie par sa faculté de mettre la fille et le garçon sur le même plan:

Qual bimbo, e, più ancora, quale bambina non fùrono innamorati del loro fantoccio o della loro pupazza... tanto più appassionati e sollèciti intorno al loro balocco quanto esso men riproduceva il vero e però lasciava alla fantasia libero campo di migliorarlo e quasi di crearlo?... cari amori di legno, di stoffa, di porcellana, che abitàrono, a tratti, il cuor mio. (1042)

Dans Amori, le fétichisme infantilise le narrateur sur un mode parodique. Parmi les objets fétichisés, celui de l'horloge capte le temps même qui se transforme en véhicule de l'amour:

Chi lo direbbe? tra gli oggetti de' miei innamoramenti, c'è anche un orologio... Bisognoso allora di un cuore che al mio accompagnasse... lo trovai nell'orologio a pendolo del caminetto, un orologio napoleònico dal vibrato tic-tac. E il monòtono monosillàbico battito prese tosto modulazioni di lingua. Era una voce che mi diceva continuamente quanto io bramava di udire «ti amo, ti amo». E da quell'ora non fui più solo. (1042)

Le fétiche dévoile ici son caractère de signifiant temporel transformé en signifié. L'amateur du fétiche se fixe sur le signifiant de façon à se faire passer pour un enfant. Le récit retourne ainsi à la source magique et rassurante où le sujet n'était pas accablé de son trop grand savoir.

Mis en abîme, l'objet littéraire constitue un fétiche qui met le narrateur à l'abri d'une menace d'éparpillement psychique. Car Dossi ne craint jamais d'être à court d'idées («*Agli altri è d'impedimento all'esprimersi la scarsità delle idee, a me la foltezza*» [Note 3536]); c'est la parole qui lui fait défaut («*La più parte degli scrittori hanno le parole e non i pensieri: io con i pensieri non ho la parola*» [2370]). Le texte devient l'utopie où pourrait se cristalliser une identité à l'abri de l'échec. Il faut prendre la lettre d'Adele dans ce sens, comme synecdoque de la littérature. En gardant la lettre d'Adele en-dessous de son oreiller, il a la sensation d'être moins seul -- «*mi pareva di giacere men solo*» (1072); celle-ci remplace ainsi l'horloge de sa jeune enfance. La lettre en-dessous de

l'oreiller le protège du glissement de l'expérience: c'est «*la lieta fine di un amore scritto -- raramente lieta in uno vissuto*» (1070).

Le fétichisme du narrateur d'Amori va toutefois plus loin que la mise en valeur du morceau bien-aimé. Les femmes d'Amori constituent des fétiches à part entière. Elles le deviennent, bien sûr, à condition de sembler avoir été perdues. Leur aspect éclatant est le mirage d'une distance irréaliste. L'auteur peut compter ne jamais recevoir de réponse d'Elvira, ni d'Adele, ni d'aucune des femmes aimées. Forcément absentes en tant que femmes, ces fétiches offrent à l'auteur le moyen de sublimer sa sexualité en énergie pure.

Son fétichisme prétend rehausser la valeur subjective de la femme aimée. Dans le croquis «Elvira», la violoniste est un génie capable de lire dans l'âme des autres: «*Non leggeva ella i libri ma i loro autori*» (Ritratti 296). Son langage est la musique même. Si elle appartient à la lignée de jeunes filles phthisiques, figure romantique assez commune au XIXe siècle, le récit s'occupe moins de l'immédiateté de sa mort que du fait de sa disparition. Elle a beau être névrosée, mourante, le récit nous épargne la description physique de sa dissolution. Si elle n'a pas d'«*intonatissimo sfondo*» (298), le récit n'en a pas non plus: il se consomme également sans laisser de trace. Mais la subjectivité d'Elvira est un leurre. Elvira est une construction que l'écrivain dote de sa propre subjectivité. Dossi se plaint un peu ingénument de ne pas être aimé. Son jeu est plus franc lorsqu'il avoue son «*stato d'innamoramento*

¹⁰J. Weinstock et B. Bloom font une critique semblable de la correspondance de Flaubert avec Louise Colet, dénonçant chez Flaubert l'état d'absence qu'il impose: «*he abstracted all women, knowing them only as objects of desire and/or castrating vamps trying to domesticate him*» («*Amor nel cor*» dans Apter & Pietz 1993: 331-47).

perpetuo, senza oggetto» (Note 2377)."

Le narrateur d'Amori se constitue en tant qu'individu sur la base de sa variabilité. «*L'uomo è uno solo diviso in esseri mille,*» dit Dossi ailleurs, appliquant la science de petites composantes à la question de l'individualité (Note 3664). L'analogie de la cellule invite le lecteur à considérer l'individu comme étant à la fois une unité irréductible et un fragment. Le narrateur d'Amori prend appui encore une fois sur la notion de moi multiple: «*in ciascuno di noi esistono parecchie individualità e che si vive, successivamente, più di una vita» (O 1093).*

Afin de défendre cette notion, le croquis «Celeste» dans Amori a recours à un rêve composé de fragments simultanés. Il prétend être mobile («*rientro in tante e tant'altre personalità» [1099]*), mais il serait plus exact de dire qu'il absorbe les autres personnalités. Ces dernières existent en lui, en latence; il suffit de les jouer pour devenir «eux». Il ne s'étonnera donc pas de ce que le narrateur du croquis «Celeste» finisse par se transformer en femme: «*mi chiamo Celeste» (1100)*. Avec Celeste, le processus de la fétichisation est à son comble: au lieu de s'accaparer le fétiche, le narrateur devient lui-même fétiche.

L'ébranlement radical de la stabilité de soi-même qui en résulte nous mène à l'hypothèse d'un clivage dans

"Le travail de la théoricienne du cinéma T. De Lauretis semble s'adresser à cette stratégie de l'artiste mâle en Occident lorsqu'elle relève le paradoxe du discours qui accorde à la femme la position de non-sujet, «*naked and absent, body and sign, image and representation» (29)*, alors que c'est elle qui fonde la notion même de sujet (Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema, Bloomington, Indiana University, Press, 1984:18).

"«*Eppure nessuno rammenta quante e quante volte già morì. Mira, o vecchio, quel ritrattino in miniatura che pende presso il tuo caminetto: vede quel visuccio roseo e paffuto di bimbo. Chi lo direbbe? Sei tu a cinque anni -- o a meglio dire, eri tu. Or che resta di quel fanciullo? Non una molecola... Noi quotidianamente moriamo di migliaia di morti» (Note 4969).*

l'identité. Le héros viril semble être diamétralement opposé à la notion d'une identité artistique et sexuelle libre et sans attache. Mais l'identité du narrateur Amori dérape vers l'expérience d'un moi multiple qui va à l'encontre de l'idéal du moi héroïque masculin.

«Ritorno d'amore» et le genre sexuel

Dans Amori, le croquis «*In terra*», qui contient le jeu de mots significatif d'«entier», décrit une nuit passée à côté d'une femme dans un compartiment de train. Le sujet de désir se contente d'un contact superficiel, de peau à peau, tout au long du voyage, contact dont il avoue ensuite l'irréalité:

L'intera notte l'avèa trascorsa in vagone colla misteriosa signora. Era il vagone occupato da viaggiatori, uòmini tutti: non rimaneva altro posto per mè che al fianco di lei. I nostri ginocchi, i gòmiti nostri, non potèvano non incontrarsi. Ned ella sfuggiva i mièi, ma vi appoggiava, anzi, contro, i suòi lievissimamente. Uno sbigottimento soave inondava -- son certo -- ambedùe, e lo gustavamo in silenzio. O quanti rosati castelli edificài quella notte! oh qual romanzo credetti di aver cominciato! Ma il viaggio fini, e i castelli si sciòlsero, e del romanzo non restò scritto che il titolo. (1065-6)

Le couple chimérique goûte au «sbigottimento soave», au doux ennui, de reconnaître qu'aucun aboutissement n'est possible. Comment le narrateur peut-il être si sûr que la belle inconnue ressent la même frustration? Ne s'est-il pas approprié sa subjectivité féminine? L'ennui qui en résulte serait le fruit de la conscience de soi-même comme fétiche.

«*In terra*» ressemble à «*Ritorno d'amore*», croquis publié dans la revue «*Il Capitan Fracassa*» à Rome en 1885 mais qui devait faire partie d'un vaste projet de treize

livres qui serait devenu, fort probablement, Il libro delle bizzarie. Mais alors que «*In terra*» est narré à la première personne, le narrateur se féminisant au contact d'une femme qui prend l'initiative sexuelle, «*Ritorno d'amore*» est écrit à la troisième personne, mettant en vedette deux personnages, en l'occurrence une femme virile et un jeune homme effeminé. Dans peu de croquis Dossi exprime-t-il avec autant de netteté le chambardement de l'identité sexuelle masculine.

Sans le dire ouvertement, «*Ritorno d'amore*» reprend la structure et les personnages de la *commedia dell'arte*. On y retrouve le triangle amoureux formé du mari jaloux, qui ici s'appelle Edmondo, de sa femme Colombine, ici Emma, et de l'amant malheureux Pierrot, qu'on pourrait qualifier de «*odd man out*». Ce dernier, dans le récit de Dossi, s'appelle Giovannino et tient de Pierrot son aspect effeminé.

Les deux sujets mâles du récit sont dandy dans la mesure où ils illustrent deux constructions d'identité masculine. Seule celle d'Edmondo est virile. S'il est égoïste et menteur, Dossi ne le condamne pas pour autant. En fait, il fait figure d'instituteur: «*anche leggendo una lettera dell'innamorata, ricordavasi sempre della sintassi e dell'ortografia*». Il se prononce contre le mariage, «*il sarcofago plebeo dell'amore*» tout en étant marié lui-même. Chose étonnante, à l'intérieur de son mariage sans enfants, c'est lui qui fait figure de narcissique: «*quella egoista genia in perpetua ammirazione di sè medesima*» (O 1135). Son souci exagéré du style fait de lui un être plein d'incertitudes devant une femme objet qui est «*sana e schietta*».

¹⁰Le souci des règles grammaticales revient dans Note azzurre, où il souligne le pouvoir d'aveuglement de l'amour: «*Scrivo troppo male per scrivere a te -- dicevami la mia A. Ed io: t'amo troppo, per ricordarmi, leggendo le lettere tue, che c'è una sintassi e una ortografia*» (3618). Edmondo est-il donc réellement amoureux?

Edmondo n'arrive pourtant pas à reproduire l'idéal du style masculin que Dossi définit dans Note azzurre: «*La sicurezza di stile, è la piena espressione del concetto. - Non ondeggiamenti, non passi inutili per afferare l'idea*» (1692).⁴⁰ Trop froid, trop insensible, il tombe dans la catégorie de ceux qui ont une peau d'hippopotame. Le défaut d'Edmondo est d'être si viril qu'il n'éprouve plus de désir. Chez Dossi, la virilité a ses limites: «*Il subito imperversare di una virilità-- che avea sempre taciuto -- è la nascosta causa della ruina di molti nelle sostanze, nella salute, nel genio*» (Note 1905). Edmondo est trop sûr de son identité. Sa masculinité est «intransitive».

Chez le troisième personnage du triangle, Giovannino, le genre masculin est «transitif». Le narcissisme de ce dernier est carrément féminin.⁴¹ Son caractère, se trahissant par les soins qu'il accorde à son apparence, lui permet de pénétrer dans les lieux secrets de la femme, sa salle d'essayage. Il s'adonne aux travestissements:

La sua cute rosea e fina, la sua aria mite e intrigata, l'avrebbero, di carnevale, fatto prendere per una ragazza travestita da maschio... Avea una minuziosa, gattesca cura della sua personcina. A casa, metà del tempo lo passava lavandosi, strofinandosi, pettinandosi, profumandosi; fuori, recava sempre un arsenale tascabile di parrucchieria

⁴⁰On y reconnaîtra la recette de Pater dans son essai «*Style*»: «*Say what you have to say, what you have a will to say, in the simplest, the most direct and exact manner possible, with no surplusage.*» Dossi semble croire que c'est est hors de la portée des écrivains de la fin du siècle: «*La naiveté non è più possibile nell'arte odierna, che è fatta di riflessione*» (Note 1968).

⁴¹Giovannino semble être une représentation satirique d'une figure privilégiée des *scapigliati*, le jeune homme féminin. L'oeuvre de Tarchetti en est rempli: le jeune Davide de «*I Fatali*» a «*qualche cosa di femminile, di delicato, di ineffabilmente grazioso*», l'âme d'Alfredo dans «*Storia di un ideale*» est «*vergine ancora, troppo vergine*», Eugenio dans «*Storia di una gamba*», personnage «*castré*» d'une jambe, a un visage blanc aux lueurs roses (voir Racconti fantastici).

e con destrezza maneggiava ora l'uno e l'altro ferretto, limandosi, per esempio, un'unghia, strappandosi un pelo, ammirandosi nello specchietto, ecc. (1137)

Pour Emma, Giovannino ne se distingue guère des femmes: «Emma con lui si sentiva completamente sicura, come se stesse con un'altra donna» (1138). Foncièrement narcissiques, ils se forment entre eux «una specie di fraternità, o, per dire più giusto, se la parola ha corso, di sorellanza».

Si, faute de dualisme, la passion ne saurait s'installer entre ces deux êtres, en revanche Emma forme le projet de se servir de sa complicité avec Giovannino pour se venger contre son mari. Ils se livrent à une parodie de l'amour hétérosexuel. (Le rapport du désir entre Emma et Edmondo, ayant besoin du défi pour s'affirmer, semble lui-même parodique.) Pourtant, lorsqu'elle lui fait part de son projet de fuir avec lui, Giovannino tombe en proie à une véritable névrose. De toute évidence, la figure masculine est Emma.

L'attrait de la femme virile revient souvent dans l'oeuvre du héros de Dossi, Rovani.⁴¹ Mais si dans l'oeuvre de Rovani cette virilité féminine contribue à la défense des femmes contre une société patriarcale, motif encore romantique,⁴² dans l'oeuvre de Dossi elle se retourne contre l'homme. Giovannino imite une femme qui est finalement plus virile que lui. Son imitation relève

⁴¹Citons l'exemple de Donna Paolina qui séduit le capitaine Baroggi par sa pose «*affatto maschile*» (708). Ce n'est d'ailleurs que lorsqu'elle s'habille dans son costume de dragon soldatesque, qui la virilise en quelque sorte, qu'elle s'enflamme pour l'homme. En fait, c'est le costume masculin qu'elle aime: «*prese maggior stima di sè stessa, e s'innamorò di quell'abbigliamento militare... e se ne compiaceva orgogliosamente, guardandosi nella specchiera*» (694).

⁴²Voir le portrait du conte Aquila et sa femme la contesse Amalia, et l'ouverture de cette dernière au vice-roi français Beauharnais, au livre XV de Cento anni (897 ff).

de la névrose. Or, le psychanalyste E. Gioanola affirme que la névrose dossienne représente un compromis entre l'instinct sexuel et sa déviation (1991:369). La difficulté d'aborder les femmes de la part de Giovannino semblerait relever de la même homosexualité latente que Gioanola décèle chez Dossi (381).

Pourtant, Giovannino réagit à la proposition d'Emma «*metà di gioja, metà di paura*». Giovannino jubile parce qu'il la désire réellement.⁴³ Cela explique pourquoi il est incommodé lorsque Emma rend explicite le caractère parodique de leur fugue. Leur fuite amoureuse a beau être parodique, il reste néanmoins qu'elle réveille chez lui un instinct de désir sexuel:

La testolina di Emma posava quasi sulla spalla del giovane e l'odore della sua chioma e la vampa dell'alito suo gli salivano provocanti alle guancie. Entrambi erano nuovi al liquor del peccato. Un languore dolcissimo di cui sapevano sciogliersi, uno sbigottimento che era uno spasimo e insieme una voluttà, li avvolgeva e tenea come in un cerchio magico. Senza volerlo, le loro mani si eran cercate e premevansi, le brucianti lor bocche sfioravansi. Più addormentati che desti, sognavano. Chi è responsabile nel sonno?
(1144)

Ces attouchements oniriques, inconscients, trahissent le caractère homosexuel de ce croquis qui ne se limite pas à Giovannino, car Emma aussi éprouve un attrait inconscient homosexuel pour le garçon. Ces deux êtres ont beau avoir deux sexes différent, ils ne font qu'un seul

⁴³Giovannino montre que l'homme peut désirer la femme tout en étant comme elle. Sedgwick dit que l'homosexualité de la fin du XIXe siècle, en soulevant la question de la différence entre les relations de désir et celles d'identification, trouble la définition du genre masculin: «*For the first time since at least the Renaissance, there existed the potential for a discourse in which a man's desire for a woman could not guarantee his difference from her -- in which it might even, rather, suggest his likeness to her*» (1990:160).

genre, un genre qui semble être «féminin». «*Ritorno d'amore*» semble supposer que l'orientation sexuelle dépend non pas du sexe des deux partenaires mais du style du rapport et que, tout autant que la femme, l'identité masculine est une construction sociale.⁴⁴

Chez Dossi, pourtant, cette inversion du genre masculin est signe de sa déchéance, certes, mais également de sa chance. C'est là la contradiction la plus riche dans l'oeuvre de Dossi. Cette contradiction se trouve déjà dans le personnage de Rovani, qui n'est pas sans trahir certaines tendances à la Giovannino. Car à y regarder de près, on repère certaines failles dans le naturel de ce héros. La personnalité de Rovani s'affirme trop. Son intelligence est trop égocentrique, trop théâtrale. Tous ses élans, tous ses bons mots semblent avoir pour décor le théâtre, voire l'opéra. Aussitôt qu'on nomme Venise, on se trouve à la Fenice, où Rovani, entouré de femmes «*tutte belle e amorose*», verse de vraies larmes (1946:929). S'il est l'amant des femmes, cela semble être plus par une espèce de complicité due à ce qu'il y a de féminin en lui. En tout cas, il reçoit des conseils normalement refusés aux hommes:

La Peticari gli consigliava intanto di non passare mai una nottata intera con una donna se voleva serbare la illusione amorosa. La Peticari, dicono, faceva copiose corna al marito, benchè ricco, benchè conte, benchè uomo d'ingegno, perchè il fiato di lui puzzava orrendamente. (1946:911)⁴⁵

⁴⁴La distinction entre l'homosexuel et l'hétérosexuel, comme ces catégories elles-mêmes, procède de l'histoire du XIXe siècle, lorsque les discours pénal et médical réifiaient la notion d'identité. Ce qui n'étaient auparavant que des «styles» sexuels se sont typés en identités sexuelles (voir Sedgwick 1990).

⁴⁵L'accent de dandysme qu'on retrouve dans *Cento anni* ne se limite pas aux hommes. Mondaine et avertie, la comtesse Clelia revêt un caractère byronnien: «*Ell'era insomma una specie di lord Byron vestito da donna e in guardinfante*» (232).

Rovani est certes loin d'incarner le type froid du dandy anglais -- rien de plus loin du dandy impassible -- mais sa théâtralité rend problématique son romantisme. En fait, comme nous l'avons vu, il n'a que de l'impatience à l'égard des lieux communs du romantisme. À l'encontre du moralisme catholique de Manzoni, Rovani est excessif, flamboyant, telle la cravate bigarrée qu'il porte et qui change de couleur chaque fois qu'il se plie (voir Note 5010). En somme, le personnage de Rovani fait preuve des mêmes artifices que son texte.

Le genre d'idolâtrie que Dossi entretient envers son maître Rovani s'avère imprégné d'une ambiguïté érotique qui relève du narcissisme. Dossi se féminise en s'identifiant à son maître perdu. Commentant sa sensibilité féminine, Lucini décrit Dossi sous la tutelle de Rovani en termes explicitement sexuels:

Giuseppe Rovani s'era tolto in mano il manoscritto di Valichi di Montagne, di L'Altrieri; colloquio breve intenso, saporito, con quest'anima adolescente, che gli veniva davanti per la prima volta, spoglia, perché vestita di quella sua giusta letteratura; ed egli la senti sotto i suoi occhi e sotto le sue mani nuda fragrante, fremente...
(1973:37)

Nous avons vu que chez Dossi, l'identité sexuelle provoque une confusion riche de sens. D'une part, on a vu le texte de Dossi se replier sur les vieilles valeurs romantiques qui fondent l'esthétique sur la nature. Selon Dossi, le principe esthétique du mâle tend vers la simplicité (Note 4207), allant jusqu'à reposer sur un «style naturel». Il prend la défense de la «nature» contre l'arbitraire de la grammaire et de ses règles (2753); la longue phrase française est symptôme de fausseté (4131). Il entretient la notion que la langue

vient des tripes, le dialecte étant «viscéral».⁴⁶ D'autre part, lorsqu'il ose se mesurer à ce modèle, il constate son «échec». Aujourd'hui, dit-il, il est:

impossibile ad un autore, che al manubrio dell'organetto preferisca l'arco del violino, di scrivere precisamente come quando il patrimonio delle idèe era di gran lunga più scarso dell'attuale e pisciàvasi chiaro perchè non si beveva che aqua, compreso il vino. (Q 676-7)

Mais le mâle a beau être étranger aux mezzes tinte du roman moderne (voir Q 1050), aux nuances féminines, c'est l'appréciation de ces mêmes nuances qui le rapproche des femmes. Si l'inversion est symptôme de déchéance, Dossi semble ne voir aucune porte de sortie pour l'artiste:

Certamente, l'uomo il cui midollo sentimentale è difeso da una pelle ippopotamina capirà nulla affatto di questi ch'egli potrebbe chiamare prime aste od arpeggi scolastici... Io non scrivo per lui. I miei lettori ed io con essi, possessori di fibre men spesse, sappiamo per prova che i minimi presentimenti d'amore bastano a suscitare in noi emozioni... (Q 1063)

Note azzurre illustre la confusion des sexes qui résulte de l'insistance sur la sexualité. Dans la note 2368, par exemple, loin de se plaindre d'un manque de génie, Dossi se plaint d'en avoir trop, ou d'en avoir trop montré. Ailleurs il dit, «Per ben riuscir al Dossi manca l'ingegno di mostrarne meno,» (3266). Lucini suggère que Dossi est féminin par excès de masculinité: «Ed ecco, che i maschi, per eccesso di virilità non ancora razionalmente impiegata, si femminizzano»

⁴⁶Comme dira Carlo Emilio Gadda, écrivain milanais du XXe siècle fortement influencé par Dossi, les dialectes sont «ruggiti, barborigmi ingiuriosi che parevano estrarre dalle trippe, o anzi addirittura dalla vescica» (L'Adalgisi, Torino, Einaudi, 1955, 170).

(1973:46).

C'est le même diagnostic que fait Dossi de lui-même. On voit jusqu'où Dossi s'identifie au personnage de Giovannino:

Inoltre, io dovevo nascere donna. La particola di divina aura che spirò nel grembo della mia mamma era bipartita. Ma il diavolo giocò a Dio o piuttosto a me un malignissimo tiro. Abbiamo da attaccarcelo? chiese a se stesso. E me lo attaccò. Ed io non ho di maschio che quello. I miei sentimenti, i miei pensieri, i miei languori, i miei desideri, femmineggiano tutti. (Note 2368)

La note 2368 illustre également la logique fétichiste en acceptant le rôle absolu du pénis et en supposant qu'il soit détachable. C'est lui qui condamne Dossi à une vie de *mezzi amori*. Car c'est lui qui le pousse à désirer la femme alors qu'il ne devrait que s'identifier à elle. En effet, Dossi n'est pleinement «lui-même» qu'en tant qu'objet littéraire, fragment fétichiste.

Le Malsain: L'Autodiagnosi (1880)

Dans le contexte du naturalisme ou *verismo* italien, Dossi ne fait guère exception en faisant l'équivalence du féminin et du maladif.⁴⁷ Chez Dossi, la névrose féminine est assumée. Sa maladie nerveuse est à l'origine de ses pouvoirs créatifs. Lorsque Lucini (1911) se réfère à la précocité artistique de Dossi, il y voit également un signe de dégénérescence (1973:41).

Chez Dossi, la figure héroïque du pharmacien porte un poison qui non seulement heurte le lecteur mais aussi

⁴⁷Quelques exemples de récits italiens qui décortiquent la névrose féminine sont «*Narcisa*» de Luigi Gualdo (1868), «*Una peccatrice*» (1866) et «*Cavalleria rusticana*» (1883) de Verga, «*Tortura*» de Luigi Capuana (1888). À l'instar de Charcot à Paris, le narrateur de ces récits se penche sur la femme pour l'étudier.

dévore le livreur lui-même.

Ora, l'irritazione che l'ostàcolo tra la volontà nostra e la cercata idèa pròvoca ai nervi dell'intelligenza, invita, attira al cervello il flusso sanguigno necessario ad abbattere lo stesso ostàcolo, e la idèa si svela... arrivi a quella concentrazione che fà la delizia degli intelligenti e la disperazione del pubblicaccio. (Q 679)

Le lecteur qui n'aborde pas le texte dans un tel état de fébrilité n'y comprendra rien: «Non succhia il midollo di un libro se non il lettore il quale si trovi in una disposizione di nervi consimile a quella in cui era, scrivendo, l'autore» (Q 685). L'état psychique en question rappelle le syndrome que Bahr appelle le romantisme des nerfs.

Le pharmacien ne ressemble-t-il pas au dessinateur de mode en ce qu'il fonde son travail sur l'exigence, non pas de plaire ou de séduire par l'image, mais d'étonner et de choquer? La notion d'excès s'avère la clé de voûte de l'art de Dossi. Il a beau constituer un défaut, l'excès a une valeur artistique: «l'originalità in arte ha più spesso radice in difetti che non in virtù» (Q 680). L'exemple de Rovani s'avère encore une fois crucial. C'est ce dernier qui cultive l'anormal comme marque de commerce, comme style personnel. À part le déséquilibre du langage, Rovani poursuit l'étude du cas «anormal» dans son roman La Libia d'oro (1868) où les nouvelles données du naturalisme français sont bien en évidence. En fait, Libia d'oro ne fait que mettre en pratique la base théorique de Cento anni. Dans celui-ci, Rovani s'adresse à un lecteur qui saurait lire les signes médicaux: «troverà maggior pascolo il filosofo investigatore, che al pari del medico, ha bisogno di conoscere i più minuti elementi che produssero ed esacerbarono malattie ed

ammalati celebri» (892).⁴² Cette déclaration résume le travail du croquis de Dossi: le langage même du texte parsème des indices permettant de cerner le malaise du sujet.

Si le héros d'une série importante des *Ritratti umani*, «*Dal Calamajo di un medico*», est justement un médecin, c'est que le point de vue du médecin constitue une réponse au climat psychique névrosé du texte. Le médecin-narrateur de Dossi échappe à la névrose seulement à condition de ne pas participer au commerce de l'amour. «*Avevo perduta la fede: vedevo i figli,*» dit-il, «*gli entusiasmi sono sbolliti*» (O 653). *La Desinenza in A* cherche ses lecteurs parmi les désabusés, ceux qui ont vu le fond matériel de tout grand emportement:

Così, è nell'epoca del malinconico e verginale erotismo dell'adolescenza che più si comprende la «Vita nuova» del giovinetto Allighieri ed è nel ora del disinganno amoroso che il presente volume sembrerà facile e piano. (O 685)

Or, l'ennui, ou ce que Dossi appelle «*l'eterno sbadiglio*» (O 154), est précisément le signe de la névrose. Loin de se libérer de la névrose, le médecin de famille de Dossi s'y plonge davantage.

Pour l'herméneute et psychanalyste Elio Gioanola, l'écriture fragmentaire de Dossi est signe de névrose. Par la voie parodique, la recherche stylistique de Dossi consiste à découper son propre texte en anecdotes (1991:368-9). A. Scannapieco juge que l'anecdote telle que pratiquée par Dossi illustre la notion d'humour selon Weininger:

⁴²Notons l'élément héroïque du narrateur *qua* médecin. Ce sera le personnage de Junio Baroggi, «*portato a studiare gli uomini, come un medico che si affanna nello studio di una malattia creduta incurabile*» (1157).

una soverchia accentuazione dell'empirico, per palesarne più chiaramente la sua poca importanza. In fondo è ridicolo tutto ciò che è realizzato e su ciò si fonda l'umorismo, cosicchè si può dire che è il contrario dell'erotica. (1984:10)

Certaines anecdotes des Note azzurre affichent une obsession du détail empirique qui transforme l'érotisme en blague. Le jeune amant qui oublie de fermer sa braguette dévoile non pas un puissant phallus mais un pauvre pénis, objet de honte (2350). Dossi semble se délecter de l'ironie de toute mise en scène de la passion romantique, mais surtout de celles qui dérapent dans la scatologie. En effet, l'anecdote scatologique revient fréquemment dans son journal de bord. Un médecin raconte «*di aver assistito ad un parto fatto non col davanti ma col deretano*» (4476). Une fille suit un jeune homme romantique et «*nel cuor della selva, il giovane si slaccia i calzoni, si accoccola sui ginocchi, e si mette a farla*» (2454).

La parodie de l'artiste-médecin, de celui qui est en dehors des jeux de la séduction et qui ne peut plus érecter, n'est pas le dernier mot de Dossi. En effet, la névrose se manifeste dès que l'artiste-médecin cherche à affirmer sa virilité. Ce médecin de famille, célibataire qui s'abstient de l'amour, voire le répudie, au profit de la distance, représente une sorte de surmoi. Dossi dresse une analogie entre la sexualité et le travail artistique:

In quella maniera che per riuscire a ben scossi e frutteri coiti è necessario di prepararvisi con una prudente astinenza; così ogni opera eccelsa di Arte richiede un precedente riposo mentale. (Note 4445)

C'est sans intention parodique que Dossi fétichise le

travail artistique, parlant d'«*intellettuale ardentissimo coito... orgie di studio*» (Auto 9). L'écriture est un accouchement (Note 2164); les croquis du Ritratti umani, des «*figliuoli mièi... della sostanza paterna*» (Q 903).

Pour Dossi, le grand artiste ne peut être que mâle. Il reprend la distinction classique, appuyée à l'époque romantique, selon laquelle l'homme représente la raison, la femme, le corps. Il cite Jean-Paul sur les grandes différences entre l'homme et la femme après l'âge de trente ans:

Nessuno, neppure Balzac, conobbe le donne meglio di Richter. - Die Weiber sind nach dem 30sten Jahr wie Reliquen, für älter ausgeben als sie sind... Genialische Weiber ungläubig sind wie genialische Männer gläubig. (Note 3211)

Ces différences sont inscrites dans la nature, qui a un «*schietto odore di maschio,*» selon le croquis «*Vantaggi dell'ineducazione*» (Q 951), alors que la société vise à réprimer les fonctions naturelles du corps. Dossi s'en prend aux euphémismes sociaux de la défécation, comme le mot «*"giardino" onde le ladies e le misses si recano "to go to pluck a flower"*» (Note 2795). Il s'en prend également aux architectes italiens qui «*dimenticano che l'uomo ha un culo*» (2803). Aucune «impertinence» d'ordre sexuel ne choque Dossi, qui se réfère à l'usage du sexe chez les anciens pour soutenir la relativité culturelle du sentiment de honte: «*L'immagine di Priapo... riprodotta... non offendeva più... come succede ora della esclam. di "cazzo"*» (Note 3391). Dossi semble souscrire à la notion d'une structure forte de sexualité masculine. Pour Dossi, la virilité est le propre du héros. «*Il cazzo crea tutto*», dit-il en bon phallocrate (Note 3575). Le génie d'Aretino est carrément sexuel: «*Fu coniata una*

*mediaglia in omaggio all'Aretino, in cui la testa del "Poeta divina" risultava da una combinazione di cazzi, eretti e pendenti. Mantegazza ne possiede una copia» (Note 4604). Dans toutes les époques, la poésie a des liens étroits avec la *priapografia* (Note 3394). Dossi relie *testicules* à *testis*, mot latin pour «témoin», non sans rajouter la notion de virilité: «*Testes, testicoli, perchè testimoniano la virilità*» (Note azzurre 100). L'étude étymologique peut démasquer l'omniprésence de la sexualité: *ciambellano*, par exemple, viendrait de «*ci-ha-un-bell'ano*» (Note 2390).*

Si l'anecdote de Dossi bafoue l'érotisme sur le plan du contenu, en revanche la forme -- la mise en situation -- est hautement érotique. Affirmant que dans tout texte, c'est le médium artistique qui est le véritable lieu de l'érotisme, Gioanola le repère dans la détermination des choix et des modalités expressives. L'usage stylistique du dialecte chez Dossi répondrait aux tensions érotiques (1991:382). Gioanola situe ces tensions précisément dans les tripes: c'est «*la dolorosa fecondità di certe storture dello sviluppo*» (375). Pour Dossi, le dialecte est le langage sous sa forme originelle, voire naturelle. L'emploi stylistique du dialecte représente le travail du héros qui essaie d'exprimer la plénitude de la sexualité du mâle. Ce rapport du langage au corps rappelle ce que nous avons vu à propos de l'indigestion chez Huysmans.

Chez Dossi, la structure forte qui divise les sexes prétend s'appuyer sur un discours scientifique de type médical. Dans le croquis «*Bruti e cristiani*», Dossi cite l'ami et médecin Gorini sur le caractère intellectuel de l'homme par rapport au caractère émotif de la femme: «*in uno [animo] di uomo, pensa; in uno di donna, ama*» (O 646). Dossi reprend ainsi la notion baudelairienne de la femme comme chose trop «naturelle», vouée à la répétition organique et à la banalité. L'anecdote du *paraguajano*

affligé d'un cancer au pénis, rapporté du médecin Paolo Mantegazza, identifie un certain sexisme chez la femme-animale, incapable de priser son mari autrement que pour son sexe: elle l'empoisonne pour s'en débarrasser (Note 4813). Mais chose certaine, la fonction du père n'a que peu d'attrait. Dossi décrit un monde où le fils éprouve une haine «naturelle» pour son pauvre père (O 635-8), où le père refuse la paternité de son enfant (Note 4042b). Dossi est las d'une nature qui continue de se reproduire dans de telles conditions, où l'enfant du menuisier Cermenate s'appelle Cermenatino, et l'enfant de ce dernier Cermenatinino (Note 1700).

Cette résistance au but «naturel» de reproduction fait partie, chez Dossi, de son refus de la notion de progrès basé sur l'utile:

E per utile? Chè, se utile è ciò che soddisfa a un bisogno, anche il giocare è un bisogno, il massimo anzi ai bambini; ma se diciamo bisogno soltanto il mangiare ed il bere, o quante inutili cose! O quante son giochi.
(Note 2527)

La société elle-même ne sert à rien, sauf à se reproduire. La nature darwinienne se propage selon ce même mode de productivité bourgeoise que Dossi refuse.⁴⁹ En effet, Dossi accepte le verdict de la pensée positiviste en ce qui concerne la sexualité à la fin du XIXe siècle, pensée qui trouve son porte-parole chez le docteur Pascal de Zola pour qui la sexualité est une affaire de reproduction et non pas de plaisir. «Au bout

⁴⁹La production technique est calquée sur le mode de la reproduction des espèces. Les «*miserabili congegni*» que les usines vomissent n'ont pas la beauté des choses naturelles, mais les deux «productions» sont aussi bêtement utiles (Note 1289). Moscovici (Essai sur l'histoire humaine de la nature, Flammarion, 1977) attire l'attention sur la continuité des états de nature, de l'organique à la mécanisation et enfin à la cybernétique: rien n'autorise à supposer un état vierge de la nature.

de chacun de ses baisers, se trouvait la pensée de l'enfant... ses études d'histoire naturelle lui avaient montré que le fruit était le souci unique de la nature». Le docteur Pascal s'en prend à la littérature romantique, où «le sexe des héros n'était plus qu'une machine à passion»:

Ils s'adoraient, se prenaient, se lâchaient, enduraient mille morts, s'embrassaient, s'assassinaient, déchaînaient une tempête de maux sociaux, le tout pour le plaisir, en dehors des lois naturelles, sans même paraître se souvenir qu'en faisant l'amour on faisait des enfants. C'était malpropre et imbécile.
(209)

Le docteur Pascal finit cependant par se faire frapper d'une maladie de nature sexuelle. C'est une maladie psychologique qui s'exprime par la fatigue, la sensation de n'avoir pas vécu, ainsi que la peur de devenir fou. Le texte est on ne peut plus clair, insistant sur le fait que ce qui est en cause est «sa virilité d'homme» (141,144,164). La peur de l'impuissance qui hante le docteur Pascal menace de le stériliser sur le plan intellectuel. Car autant que pour Dossi, la sexualité et l'écriture sont liées dans la pensée zolienne: «il devenait incapable d'écrire une page, comme il était incapable de faire un enfant» (273).

La sexualité de Dossi est plus proche de celle du docteur Pascal que de celle des personnages romantiques de l'italien Nievo, chez qui la sexualité n'est jamais assujettie au discours médical.⁵⁰ Dans Le Confessionni, l'amour, non pas la sexualité, demeure synonyme du destin

⁵⁰La fameuse scène des Confessionni où les enfants se découvrent en jouant ensemble au lit, la Pisani à huit ans et Carlino à onze, ne donne lieu à aucune expérience ambiguë apte à faire intervenir le discours psychanalytique. La sexualité de ce texte romantique exprime la plénitude du sujet.

personnel. Chez un positiviste comme Zola, par contre, le discours médical mine le sujet, faisant appel à la notion psychanalytique d'une identité sexuelle en quelque sorte dérangée. Bien sûr, le docteur Pascal n'accepte jamais sa maladie comme norme. Bien au contraire, «Quelle vie normale, pleine et heureuse... dans un fonctionnement de machine bien réglée», chante-t-il, affirmant que «tout ce que l'homme reçoit en sensation, il doit le rendre en mouvement... autant de sentiment que de raisonnement... sans jamais de surmenage... par le juste emploi de l'être entier» (290). Mais si après sa mort sa mère, aidée par la vieille servante Martine, dans «un galop de sorcières», brûle toute sa pensée écrite, au moins l'avait-il écrite, tout comme il aura fécondé la jeune Clotilde. Pour Pascal, la virilité masculine se complète dans la fécondation des femmes, pour produire «cette continuité entêtée et pullulante de la race» (166), et il ne se relève de sa maladie que quand la filleule de son frère, Clotilde, se donne à lui, le reconnaissant comme maître: «et lui, dans un sanglot de ravissement, l'étreignait toute, la remerciait, sans qu'elle pût comprendre, d'avoir refait de lui un homme» (180). Il lui est donné d'espérer corriger les tares de l'hérédité de sa propre famille.

Cependant, si le docteur Pascal flanche, il demeure solide comme la pierre par rapport à la nouvelle génération de névrosés, dont semble faire partie Dossi. Il se peut bien, d'ailleurs, que Dossi privilégie le discours médical à cause de sa propre hypocondrie.⁵¹ La place minoritaire, marginale, solitaire de l'artiste le rend peut-être capable de voir plus loin que les gens «normaux» (Note 5020), mais il doit en payer le prix par

⁵¹Bersani croit que l'hypocondrie montre l'échec du projet mégalomane (1977:136). Chez Dossi, le héros serait voué à la mort.

un repliement sur soi-même. Le médecin finit par devenir son propre patient.

La note 2368 présente un diagnostic du caractère «pathologique» de soi-même, attribuable en partie à l'hérédité, en partie à son baptême tardif, ainsi qu'à ses «*strani studi*» et à son génie exceptionnel. Dans le livret Autodiagnosi quotidiana (1880), Dossi poursuit le bilan de son propre cas en adoptant une perspective essentiellement médicale. Il y témoigne de sa fascination pour Cèsare Lombroso en essayant d'expliquer son «génie» par un désordre chimique au sein de sa famille.

Le premier tiers de ce traité constitue un compte rendu généalogique de la folie qui rend la famille Dossi-Pisani digne des Rougon-Macquart. L'Autodiagnosi quotidiana ne laisse pas de doute sur les liens entre le désordre chimique héréditaire, la folie et le génie: «*Sono sintomi, questi... ma l'indizio maggiore dell'anullarsi del Dossi è il progressivo indebolimento della sua facoltà retentiva*» (14-5).

Dossi s'appuie sur le travail de Lombroso surtout lorsqu'il examine sa propre écriture, qui trahit un manque de souplesse et de fluidité:

Un medico d'ingegno che attentamente leggesse gli scritti del Dossi rileverebbe le imperfezioni del cervello di lui, meglio ancora che se ne avesse dinanzi sulla anatomica tavola la palpitante massa.
(Autodiagnosi 10)

Les stentature, les passages inégaux, les intermittences, les phrases et les mots bizarres sont autant de signes d'une indigestion qui fait partie d'un blocage de tous les systèmes vitaux de l'écrivain. Il a son origine dans l'anormalité héréditaire de l'écrivain. Certes, l'environnement y joue un rôle. Certaines des oeuvres de

Dossi souffrent des conditions de renfermement (Note 2379). Le génie fou est l'être anormal. Cette anormalité n'est pas à confondre avec la folie romantique, mais ressemble plutôt à l'épuisement, à un manque de souffle. Vidé, il se fige dans une immobilité sèche: «*A far girare i mulini della imaginazione ci vuol sangue corrente: e rivoletti delle mie vene non ne conducono piu (inverno 1880-81) (Note 4808)*». Rappelons qu'il ne s'agit pas ici d'un vieillard, mais d'un homme de trente et un ans qui a eu sa première relation sexuelle complète seulement quatre ans auparavant.⁵² Ce n'est pas le seul lieu où Dossi s'empare de l'alibi de sa propre vieillesse prématurée. Souffrant d'herpès, de dents cariés (il lui en manque douze), rachitique, il se considère dans un état «*d'imminente disfacimento*» (5778). C'est à un moi autre que le je que le diagnostic s'adresse. Le moi, fétichisé, fait fonction de relique.

La folie de Dossi revêt un caractère explicitement sexuel. Loin de s'attacher à des signes d'une subjectivité pure, elle semble liée à une intuition d'une anormalité d'ordre sexuel. Dossi parle d'un seul coup de sa fière indépendance d'âme et sa pensée concentrée et de sa mélancolie et sa masturbation («*il suismo venereo*»), mais il suit Lombroso en considérant l'onanisme maladif. C'est l'absence de la femme qui fait de Dossi un sujet maladif:

Ben sèmplice sarebbe stato a ciò il rimedio, ma il Dossi, desiderandola troppo, temeva la donna, nè si persuase a sacrificare a Venere procreatrice che a 27 anni. (Autodiagnosi 8)

⁵²Est-ce à force de se masturber pendant si longtemps que l'écrivain se sent vidé? Où est-ce que c'est précisément l'interruption de la masturbation qui décrit sa sécheresse?

La note 3780 de Note azzurre relève une anecdote autobiographique de sa 27e année qui pourrait avoir amené au dépuçelage tardif dont il est question dans Autodiagnosi. Il s'agit d'une rencontre sur le lac de Côme avec une fille du nom d'Amelia, qu'il avait aimée follement plus jeune. Lorsqu'il voit qu'elle pourrait être disponible, une espèce de panique s'empare de lui, mais il se rend finalement compte du quiproquo: Amelia en aime un autre. Le jeune Dossi est soulagé d'avoir échappé de justesse à un rapport avec elle («*Tra parentesi mi corre però un brivido di tema. Vedo imminente un matrimonio*»), mais d'un autre côté, la situation constitue pour lui un échec viril.

Gioanola suggère que par sa difficulté à aborder les femmes, Dossi trahit une peur d'origine homosexuelle (1991:381). Serait-ce ce qui pousse Dossi à vouloir insister sur son intérêt pour les femmes? Dans la préface «Màrgine alla Desinenza in A», il prend la peine de dire «*ogni vita d'artista è zeppa di contraddizioni tra lo scrittore e l'uomo e che però io non sono (mi pròvino) quell'odiatore di donne che mi si rèputa*» (Q 688). La petite supplique entre parenthèses, «essayez-moi», semble trahir la structure passive de sa sexualité. D'autre part, la dénégation de Dossi à l'égard de l'homosexualité nous paraît suspecte. Il se dit dégoûté d'avoir été contraint à baiser la figure du père Joseph:

Una volta mi si volle per forza far appoggiare la bocca sulla barba malpettinata del santo patriarca e soddisfatto marito. Pianti e strilli da parte mia, finchè la cameriera, impietosita, non si persuase a lavarmi, con un lembo bagnato dell'asciugamano, la colla da falegname di cui puzzavano -- così gridavo -- le mie labbra. Dal bacio, invece, della Madonna scendeva, si diffondeva, in tutto il mio èssere, consolazione.
(Q 1036-7)

Cette dénégation quelque peu hystérique, cette peur de passer pour femme, est à mettre parmi les symptômes d'une fixation anale, voire d'une peur d'être châtré. On sera d'accord à nouveau avec Gioanola, quoiqu'il n'aborde pas la fiction de Dossi comme telle. Nous avons vu que la référence anale abonde chez Dossi (voir Note 2454, 2742, 3858). On pourrait ajouter les liens entre l'écriture et l'excrément, entre l'étude et la défécation (2725), entre la création et la défécation (5162). Souvent, il s'arrête aux fesses. Il propose la flagellation comme usage sanitaire (3544), par exemple, et relate l'anecdote curieuse d'un père qui administre une correction quotidienne à son fils: après la mort du garçon, son cul reçoit l'inscription des noms de saints et devient une relique que le père n'arrête pas d'embrasser (3618).

Si à l'origine du sentiment de la perte de la faculté de rétention se trouve l'obsession de l'analité, la notion de recyclage du pharmacien concerne l'analité également. En récupérant les cenci, le pharmaciste peut espérer faire de la littérature:

Ora, diventeranno carta. Ma può darsi che nella camicia di una vergine, un romanziere scriva la pagina più puttana del libro suo... Altri scrive una lettera d'amore su'n panno del cesso. (Note 3634)

Le caractère fétichiste de cette vision de la littérature remet en cause l'identité même de l'artiste.

Bref, Dossi se fige dans une identité masculine qui refuse d'obéir aux qualités du romantisme héroïque qui l'ont fait naître. L'immobilité de Dossi comporte toujours une gymnastique de gestes ironiques. «Dossi, quando scrive, fa salti mortali sullo stesso posto» (Note 1719). Ces sauts sur place désignent un état de suspension qui suggère un certain masochisme à base

narcissique au sein de l'identité du personnage. Chez Dossi, l'identité masculine est profondément perturbée: l'homme est paralysé devant la femme qu'il fétichise jusqu'à ce qu'il se fétichise lui-même.

Dossi incarne l'objet châtré en insistant sur sa vieillesse prématurée. Il se sent trahi par son système sanguin ainsi que par ses yeux (Note 5737). On y trouve également le lien freudien entre la peur de devenir aveugle et l'angoisse de castration, ainsi que la métaphore de la dent qu'il faut extraire: «*Su questa terra, io non sono più che un dente guasto: è necessario strapparmi*» (3154).⁵³ Mais ce qu'il importe de souligner, c'est la fonction de l'écriture dans cette fétichisation du moi. Dans ses analyses, Dossi interprète sa propre existence en termes d'une maladie, s'éloignant de la norme selon les critères de Lombroso, se voyant délibérément sous l'aspect du fragment. Elle est donc susceptible d'être fétichisée par l'écriture. Ses «*salti mortali sullo stesso posto*» trahissent le geste narcissique de se démultiplier autour d'un seul point de départ. Dossi y revient pour réinscrire sa névrose comme si ce fût le seul garant de son statut d'individu, «*completamente mio*».

L'écriture «autobiographique»

Pour commenter l'exercice de l'autoportrait chez Dossi, il faut retourner à ses premières oeuvres, car il commença à publier en empruntant la voie

⁵³On pense encore à l'arracheur de dents d'À rebours. On pense aussi au rêve d'Edmond de Goncourt où il voit une danseuse dont les parties génitales sont armées de mâchoires menaçantes qu'il voudrait s'approprier (Journal II: 14 juillet, 1883). La psychanalyse confirme ces intuitions. Ferenczi dit, «la dent est à proprement parler un pénis archaïque (*Urpenis*)... ce n'est pas la dent qui est le symbole du pénis, mais c'est le pénis, plus tardivement développé, qui est le symbole de l'instrument de la pénétration plus ancien, la dent» («Thalassa» 1974:67-8).

autobiographique. L'Altrieri, littéralement «l'autre jour», est l'oeuvre d'un auteur âgé de dix-huit ans qui prétend livrer fidèlement les perceptions du sujet alors âgé de sept ans. Avant même de publier ce texte, Dossi avait collaboré avec son ami Luigi Perelli à fonder une des nombreuses revues de la Scapigliatura, la Palestra letteraria, en 1866, où il publia deux récits, «Educazione pretina» et «Racconto». En effet, tous deux sont de caractère autobiographique.

Le narrateur de L'Altrieri prétend adhérer aux sensations d'un protagoniste vierge. Le manque apparent de distance produit un effet impressionniste qui n'est que renforcé par la suppression de toute référence à un temps ou à un espace spécifique. C'est moins une narration qu'une description. Le «récit» semble se heurter à des détails d'ordre descriptif qui brouillent les liens narratifs. La narration est alourdie, opprimée, interrompue par une écriture discontinue, envahie par la loquacité du langage. C'est encore moins une description qu'une évocation:

Ed èccomi -- a un tratto -- bimbo, sopra una sedia alta, a bracciuoli, con al collo un gran tovagliolo. La sala è calda, inondata dal giallo chiarore di una lucerna a olio e, intorno intorno alla tavola dalla candidissima mappa, dai lucenti cristalli, quà e là arrubinati, dalla scintillante argenteria, vi ha molti visi. (Q 450)

L'absence de suite a pour conséquence de réduire l'identité du jeune garçon à un ensemble d'humeurs. Le moi se dissout dans une série de gestes qui immobilisent le texte dans une narration intransitive. Loin d'être à la recherche de l'identité, le texte la découpe, comme pour fonder une identité composée justement de ces gestes. En revanche, la mémoire autobiographique se

montre incapable de réunir les épisodes. Le portrait de soi se présente inévitablement sous forme de fragment. La condensation de mémoire devient une grande métaphore de l'identité fragmentaire. Selon Avellini, la modernité du récit tient de cette perte du je comme élément rationnel et stabilisateur du récit:

Siamo di fronte ad un chiaro presentimento di quella crisi del personaggio-uomo, per dirlo con Debenedetti, che è il motivo della grand narrativa europea simbolistico-decadente (Proust, Joyce) e della ricca e travagliata ricerca italiana, da Tozzi a Svevo e Pirandello. (1978:31)

Le protagoniste infantile se constitue donc d'un regroupement de fragments, justement *i miei dolci ricordi*, les premiers mots du récit. Chaque condensation de mémoire a le statut d'un objet fétichiste. Pendant les fêtes de famille où les petits cadeaux au milieu de la *bambagia* s'échangent, la perception se fixe sur les *oggettini* que le narrateur prend soin de nommer: «*Orecchini di ciliège, collane di azzervole, cestelli di bòzzoli e di ossa di frutta...*» Il n'oublie pas non plus de nommer le matériel d'emballage: «*tutti accomodati nella bambagia, in astucci di fiammiferi o penne, incartati di bianco e stretti da rossi nastrini di seta*» (Q 459). Tous ses «souvenirs» ont, par leur qualité d'objet, un caractère fétichiste.

Nous avons cité la version plus sobre de 1881 de L'Altrieri. À part le fait qu'elle est plus intelligible pour un lecteur italien,⁵⁴ et sans entrer dans le débat

⁵⁴La version de 1868 du passage cité ci-haut offre un exemple de combien plus imprégné d'expressions dialectiques est le texte de 1868: «*Bóccole di ciliège, collanette di azzervole, cestelli di bòzzoli e di ossa di frutta... tutti accomodati nella bambágia, in stucci di zolfanelli o da penne, incartati di bianco e stretti da rossi nastrini di seta*» (Q 15).

à savoir quelle version est la meilleure d'un point de vue poétique, cette deuxième version souligne le rapport narcissique de l'écrivain et son texte.⁵⁵ L'écart plus important entre le protagoniste du récit et son auteur a pour effet de chosifier davantage le vécu du petit héros, comme lorsque dit le narrateur, «*Io li voglio; li voglio, uno per uno, contare come la nonna fa co' suòi nipotini*» (O 449). Cette quantification est assez étonnante dans la version de 1868, compte tenu de l'âge de l'auteur. Le désir se dirige déjà vers un soi-même que le temps a clivé.

Plûtôt qu'une identification élégiaque à son moi, il s'agit ici d'une tentative de réécrire le temps sous forme de souvenirs aimés, afin de reposséder le temps en tant qu'objet perdu. Objet narcissique, le temps est fétichisé. Le texte recourt au miroir afin de souligner la noncoïncidence du je et du moi. Au troisième chapitre, l'image du moi s'inscrit dans la logique du dandysme lorsque le moi se voit dans le miroir «*in girgio sopràbito... calzoni neri... quantato e cravattato di bianco*» (504). Loin de s'y reconnaître, Berto s'effraie de se voir si différent de l'image qu'il entretient de lui-même. Le noir sur blanc, par ailleurs, désigne l'acte d'écrire.

Il faut tenir compte de cette distanciation du je au moi si l'on veut comprendre l'imitation parfaite du regard fétichiste du garçon de sept ans que livre le texte. Son regard se fixe, tel un chat, sur le détail -- les deux *bianchi quantacci*, par exemple, qui lui servent à manger, obnubilent la personne à qui les mains appartiennent. Mais le texte n'adhère à la vérité naturelle des choses que parodiquement. Son travail

⁵⁵Saccone pense aussi qu'elle normalise le rapport du texte au marché, ce qui explique la tendance générale de Dossi à écrire des préfaces (1995:120).

mimétique est un tour de style visant à arrêter la séquence narrative. Eu égard à la syntaxe entrecoupée de ses phrases, au retardement du verbe, Isella parle d'effet photosymbolique (1988:241-2). Partout dans ce récit, les liens narratifs de cause à effet ou de séquence font défaut, les indicatifs étant rarissimes, comme dans un cinéma de montage: «*la scena si muta*», et l'on passe d'une caverne de solitude au jardin, sans changer de paragraphe (450).

Les détails du récit semblent des condensés d'une mémoire onirique. Le texte le dit effectivement: «*insognavamo sempre*» (458). La sélection des moments narrés est comme déterminée par la subjectivité du personnage. Le climat subjectif de *L'Altrieri* est si fort que tous les personnages en semblent atteints, comme la vieille Néncia qui tente de consoler le jeune Guido en lui racontant une histoire intitulée «Les Trois pommes d'or pourries». Les fables insérées dans le récit pour l'entrecouper sont à leur tour entrecoupées, de sorte qu'elles n'ont jamais d'harmonie propre non plus:

I vecchi Re Magi -- questi buoni amici dei fanciullini -- avèvano già, per la sesta volta, colla lor stella chiomata, i loro carri zeppi di scàtole misteriose, i loro elefanti, i loro muli a pennacchi e a sonagliere, la loro famiglia color cioccolata, dai grandi anelli alle orrecchie, fatto tintinnire i vetri della mia finestra, quando mi apparve... chi? -- dirò poi. (452)

L'angoisse qui la pousse à vouloir raconter, pour faire oublier la détresse causée par la mort de Lisa, semble l'empêcher de poursuivre. «*C'era dunque una volta*», commence-t-elle, mais le récit s'estompe aussitôt, emporté par un coup de vent (249).

Loin de construire un récit, le texte vise à récupérer l'origine de la mémoire, le langage, qui est la

matière même à partir de laquelle s'érige la mémoire. L'Altrieri semble confirmer l'aphorisme de Wilde dans «*The Critic as Artist*»: «*Language, which is the parent, and not the child of thought*». Car dans L'Altrieri, la parole jouit d'une autonomie par rapport au signifié dénotatif. Di Pietro remarque l'incongruité des mots comme *borbottino* ou encore des accents sur des mots tels que *imíta* qui vont à l'encontre de la prononciation italienne. À la première maladie de l'enfant-sujet, l'auteur attribue le mot *bibi* sans expliquer ce qu'il signifie, parce que *bibi* colle à l'expérience. *Bibi* était le nom de cette maladie à l'époque, et son nom demeure *bibi* dans l'espace textuel. C'est dans la parole, solidifiée dans le texte, que le narrateur situe le vécu.

La qualité incantatoire du langage empêche le déroulement du récit, le «*C'era... c'era dunque una volta...*» que ni Nencia ni Guido n'est capable de compléter (470). Le récit des trois pommes d'or devait consoler le protagoniste de la mort de Lisa, son premier amour. Mais le texte s'avère trop bourré de souvenirs éclairs pour l'amener à sortir de son état obsessionnel. Il s'arrête aux monstres de sa propre fantaisie, comme devant le spectre du «*vécchio dottore dall'adunco profilo*» qui vient assister à la mort de Lisa et qui, dans l'esprit de Guido, figure comme un *nemico invisibile* et ensuite comme *una gigantesca ombra* (463,469).

En fait, L'Altrieri est le deuil du moi du narrateur. Celui-ci avoue avoir «*un intenso melancónico desiderio per ciò che fu*». Saccone souligne l'enjeu freudien de ce désir mélancolique de récupérer une présence introuvable:

Chi ha in mente l'interpretazione freudiana del meccanismo della malinconia può comprendere che l'oggetto d'amore verso cui è rivolto la quète dossiana ha le proprietà di una presenza

inafferrabile, irrealè, il cui spessore appare riempito esclusivamente di sostanza stilistica.
(1995:7)

Le moi du narrateur n'est pas le seul objet de la mélancolie du narrateur. Le personnage de Lisa, dans la mesure où elle est destinée à disparaître et à faire vibrer une présence irréelle, fait penser aux amours d'Amori ainsi que la poupée de «I Balocchi», rapprochement que le texte rend explicite: «*una ragazzina gentile di complessione, graziosa nelle movenze; insomma, di quelle fragili creature da scatolino e bambagia in cui l'anima è tutto*» (455). On sait que l'objet de désir ici est essentiellement narcissique. Bref, la métaphore au début du texte qui compare l'acte de narrer des souvenirs à une lecture de grand-mère («*Io li voglio; li voglio, uno per uno, contare come la nonna fa co' suoi nipotini*»)⁵⁶ frappe non seulement à cause de l'exagération de l'écart temporel entre le narrateur et son personnage mais aussi à cause du glissement du genre sexuel. En cherchant à renouer amoureusement avec son propre moi, le narrateur de L'Altrieri adopte le genre féminin.

Un dernier texte illustre la pratique dandy de la fabrication du moi. Publié à cent exemplaires en 1870, Vita di Alberto Pisani transforme l'enfant Berto en jeune homme Alberto. Mais il y a également une espèce de jeu de miroirs, de sorte que le personnage de Vita est celui qui a narré L'Altrieri. En effet, l'argument de Vita est l'acte de narration lui-même.

À première vue, Vita est un texte romantique qui présente un personnage qui résume son époque. Lucini

⁵⁶Dans la version de 1868, la grand-mère est l'arrière-grand-mère, la *bisnonna*, ce qui élargit davantage l'écart entre le narrateur et ses souvenirs en en ajoutant une génération.

l'affirma en 1911: «*Alberto Pisani, rappresentazione tragica del giovane italiano in un punto psicologico e critico di storia italiana... è anche ipostasi moderna del Werther, dell'Ortis, del Rolla*» (1973:55). Le personnage de Pisani appartient aux *scapigliati* nés à peine après les luttes de l'unification italienne, en pleine période de la déception provoquée par le nouvel état. Son récit prétend marier l'histoire objective et l'histoire subjective à la manière des Confessioni de Nievo. Mais dans Vita, le caractère romantique de l'adolescent Alberto, sa tentative d'articuler son identité, ne se présente que de façon négative, de sa naissance inopportune jusqu'à sa mort par suicide sur le cadavre de la femme qu'il adore. L'adolescence de Pisani se présente sous l'aspect d'un double échec. Le héros échoue à titre d'artiste et d'amant, même si ce sont deux vocations qui s'opposent: «*Altro è scriber romanzi; altro, farne*» (236). Son vaste appétit pour la lecture s'inspire d'une incapacité de vivre. Il se sent très tôt socialement marginalisé:

vedeva bene un nùvolo di giovanette, ma neppure una tirata su ad amare; tutte di matrimonio, o di altro; poi, stessee maniere, spirito uguale, una medèsima aria di viso; di più, legate a questi cinque palmi di terra da un nome, da una parentela, da un patrimonio. No, no - Alberto non ne voleva; troppo dense, troppo reali. (88)

Vita présente le paroxysme de l'idéal romantique. Loin de pouvoir organiser l'espace et le temps réels, son héros s'y dérobe. Il essaie de se protéger de la perte de son désir en refusant de le réaliser: «*Alberto credeva amore perfetto un fascio di desiderii ardentissimi, di cui si fugisse l'adempimento. Scopo raggiunto, amore finito*» (88). De par ses gestes inachevés, Alberto rappelle le

Pierrot fin-de-siècle de Huysmans.

Dossi qualité ce texte de «*quasi-autobiografia*» en 1885; en fait, il illustre le caractère dandy de l'écriture telle que Dossi la pratique. Ce texte est pour Dossi ce que sera pour Proust *Pastiches et mélanges*, une suite de pastiches qui imposent les conditions de la narration.⁵⁷ Vita di Alberto Pisani démontre l'effet narratif de la perte d'ardeur romantique. Quand Albert se tire une balle dans la tête et tombe sur le corps de sa bien-aimée Donna Claudia, elle-même morte sans qu'ils aient eu le moindre contact physique, la référence aux héros romantiques Werther et Jacopo Ortis se fait de manière sciemment parodique. Car l'intrigue de Vita s'avère faible. Entre sa naissance et sa mort théâtrale, le héros ne suit aucune courbe. La vie du héros est dépourvue de schéma d'ensemble; son évolution n'en est pas une, étant interrompue par des mini-récits, des croquis, des fables, des souvenirs anecdotiques.

Si au niveau de l'intrigue le texte de Vita est donc on ne peut plus fragmentaire, c'est que l'histoire subjective prend vite le dessus. Les trois premiers chapitres, où le lecteur apprend que la vie de Pisani est emblématique de son époque, sont précédés par le quatrième. D'une part, le désordre des chapitres désigne une espèce d'éternel retour d'événements qui n'ont aucune logique chronologique. D'autre part, c'est au quatrième chapitre que le narrateur se présente comme un acteur qui s'interprète. La temporalité du texte est gouvernée par l'acte de narration. Véritable cadre de la narration, le quatrième chapitre se déroule dans une bibliothèque, lieu de la citation. On y apprend que le livre de chevet du héros est La Vita nuova: la douleur d'Alberto reprend

⁵⁷ Voir Tancini (1980:431-44) pour une démonstration du caractère parodique du texte.

l'«*eròtica malinconia*» de Dante, «*angosciato, in làgrime "come un pargoletto battuto"*» (87). Le cinquième chapitre, qui enfin correspond à sa place chronologique, résume la fin pseudo-dramatique du chapitre sur lequel commence le livre, de sorte que les chapitres un à trois, où se présente la contextualisation historique, ne semblent en constituer qu'une parenthèse.

En fait, le texte de Dossi semble calqué sur Flegeljahre de Jean-Paul, texte qui est déjà un pastiche, où l'autobiographie double de Walt et de Vult dédouble le moi. Il est significatif que le titre du texte est Vita di Alberto Pisani scritta da Carlo Dossi et non pas «Vie de Carlo Dossi d'Alberto Pisani». Lorsqu'on tient compte du fait que Dossi signait Alberto Pisani à l'époque de ses premiers écrits,⁵⁸ on est en mesure d'apprécier le jeu du dédoublement de l'identité, et de son ambiguïté, de l'auteur qui essaie de s'écrire. Comme nous l'avons dit, le personnage de Vita n'est nul autre que le narrateur marqué de mélancolie érotique de L'Altrieri.

C'est l'effet de distanciation du moi qui nous intéresse chez cet écrivain qui dit, «*Io che narro... più non mi reputo uno con lui ch'è narrato.*» Que Vita propose de raconter l'adolescence de Dossi, cela présuppose un écart temporel minime entre le je et le moi de l'écrivain. Mais Ann Caesar attire notre attention sur l'effet de distanciation de l'embrayage de la première à la troisième personne: dans Vita, le narrateur occupe le rôle du «je» alors que le protagoniste se transforme en «il» (1988:112). L'oeuvre autobiographique de Dossi semble désavouer le sujet raconté. Ce dernier se cache

⁵⁸Son nom complet, Carlo Alberto Pisani Dossi, rappelle l'échec de l'unification de l'Italie par celui que Cattaneo tint responsable de la débâcle de l'insurrection de Milan et le retour des Autrichiens, le régent Carlo Alberto de Piémont-Sardaigne qui remplaça Victor-Emmanuel Ier, qui a abdiqué en 1821. Il abdiqua à son tour en 1849.

dans la citation, comme celle de Poe, lorsque Alberto voit son propre cercueil, «*una bara nuda, simbolo di morte il più odioso*» (240).

Après Vita, Dossi ne revint plus sur l'autoportrait littéraire. À partir de 1870, «*il Dossi*» n'accorde que peu de place à l'autonomie subjective. Fut-ce le prix à payer pour sauvegarder l'autonomie subjective du moi narrateur à la première personne?

V La Primauté du fétiche dans le dandysme

Cette thèse repose sur le lien entre le discours du dandysme et le fétichisme. On a tendance à tenir pour acquis que le fétichisme est une notion purement psychanalytique. Dans «*Fetischismus*» (1927), Freud décrit le fétichiste comme celui qui persiste à regarder le pied, le sous-vêtement, le velours, la fourrure comme tout ce qu'il y a de plus réel tout en sachant que ces objets sont des simulacres.¹ Pour nous, le fétichisme désigne un mode de pensée, une logique par laquelle, un peu par stratégie et sans en être convaincu, on prend l'artifice pour le naturel. Selon O. Mannoni (1969), le fétichiste se distingue par l'affirmation contradictoire: «je sais bien, mais quand même». Bien avant Freud, le dandy s'avère fétichiste par son état de croyance mitigée, état qui explique le caractère transitoire du dandysme, à mi-chemin entre le romantisme et la modernité. Le naturel est pour lui une catégorie incertaine. Brummell est assez ennuyé lors d'une promenade à la campagne qu'il demande à son valet, «*Which lake do I prefer?*» Son incapacité à prêter foi inconditionnellement à la nature rend ses goûts mêmes incertains. Il n'est plus sûr de qui il est.

Le fétichisme suppose toujours une dimension sexuelle. La nature qui lui inspire sa réaction de «je sais bien» est celle de la femme châtrée. Pour Mannoni, c'est la reconnaissance de la castration qui sépare le fétichiste de tout le monde, car celui-ci refuse de la

¹«*Der Fetisch ist der Ersatz für den Phallus des Weibes (der Mutter), an den das Knäblein geglaubt hat und auf den es -- wir wissen warum -- nicht verzichten will*» (1992:330).

reconnaître (32). Le «mais quand même» du fétichiste n'est qu'une solution d'après coup, bien que l'intervalle soit des plus brefs. Le fétiche est le simulacre d'un objet naturel dont l'absence est facile à expliquer: c'est qu'il n'a jamais existé.

Ce dernier chapitre élabore un discours théorique du fonctionnement du dandysme des oeuvres de Huysmans, de Pater et de Dossi. Le croquis littéraire de la fin du siècle reprend les pratiques vestimentaires du dandysme en constituant une sorte de tissu, objet découpé qui dissimule et dévoile la nudité inadmissible qui est en-dessous, celle de l'écrivain. Celui-ci, en cherchant à faire de la vie une oeuvre d'art, s'implique dans la logique du dandysme. Bref, l'analyse de ces textes nous a permis de voir la fonction du fétiche.

Dans ce chapitre, nous prenons ces textes comme l'indice d'une épistémé commune au XIXe siècle. Cela permet d'élargir le champ de notre recherche jusqu'à inclure les sciences des signes en général. Au premier chapitre, nous avons vu le dandysme émerger de ces nouvelles sciences. La logique de ces sciences nous permet de comprendre celle du discours identitaire du dandy, car elle met en relief la fonction du fétiche au sein du dandysme. Nous espérons que l'analyse du fétichisme dandy nous permettra de saisir le rapport de va-et-vient entre la littérature et les savoirs.

La nouvelle épistémé en question consiste à valoriser la notion de naturel comme produit de l'individu. Au XIXe siècle, le naturel est ce que produit la mode. Barthes définit celle-ci: «la plus sociale des institutions est ce pouvoir même qui permet aux hommes de produire du «naturel» (1966:42). Il y a une «poétique du vêtement»:

comme substitut du corps, le vêtement, par son

poids, participe aux rêves fondamentaux de l'homme, au ciel et à la caverne, à la vie sublime et à l'ensevelissement, à l'envol et au sommeil. (133)

Cette poétique est calquée sur le modèle de la littérature. Lorsque Mallarmé parle de la pure immanence du bibelot dans «La Dernière mode», il désigne une sémantique réflexive, composée de signifiants qui se signifient, de sorte que même un «rien» peut revêtir un grand pouvoir sémantique. En revanche, chaque signifié est un signifiant d'un signifié plus idéologique, jusqu'à ce qu'on arrive aux grandes notions imprécises comme celles de «vérité» ou de «naturel» (236).

Barthes affirme que le statut originel des objets, avant que la signification ne les saisisse, est l'inertie. La mode n'est «jamais le vêtement, mais une certaine façon de le porter» (1966:87-9). Or, le dandy ne pratique pas un «art de la mise». À l'encontre des *fashionables*, Barbey dit que le dandysme «est une manière d'être, entièrement composée de nuances» (II:674).² La mode n'a que faire du vêtement doté d'inertie; le processus de signification fétichiste de la mode n'est déclenché que par la façon dont le vêtement est porté.

La nuance ou variation vestimentaire constitue non seulement le champ de réalisation de l'individu mais aussi la clé de voûte d'un discours sur l'identité sexuelle. Nous arrivons ici au coeur de notre thèse. Nous avons vu que la fin du XIXe siècle rend problématique l'identité masculine. Le discours du dandysme constitue un noeud important de cette problématique dans la mesure

²Affirmation que répètent les Goncourt qui, en mars 1855, citent Gavarni: «il fallait que la distinction ne fût pas dans le costume, mais dans la manière de le porter; non dans la richesse des étoffes, mais dans le goût, dans ce je ne sais quoi qui fait que dans tout un monde de redingotes, l'homme distingué est discerné» (I:121).

où son appropriation du fétiche révèle l'ambiguïté de la sexualité. En effet, le dandysme doit son caractère transgressif à son fétichisme.

Il reste à juger si la transgressivité du dandysme ébranle le discours économique et sexuel de son époque ou si elle ne représente qu'une nouvelle sorte de conformisme. Avant de nous prononcer de façon définitive sur cette question, il faut passer en revue la formulation du fétichisme faite par les analyses marxiste et psychanalytique. Sans vouloir décortiquer ces grands discours comme tels, nous voulons contextualiser, dans la foulée du dandysme, les notions d'échange, de chosification et de spectacle ainsi que le discours de la pathologisation du fétiche. Dans la perspective psychanalytique, le dandysme suppose que si le vêtement est découpé, le sujet l'est aussi. La fétichisation de la névrose à la fin du XIXe siècle est justement le signe d'un sujet qui se considère découpé.

Nous allons suivre l'évolution de la névrose en tant que fétiche depuis ses origines dans l'ennui romantique. Ensuite, nous verrons la parenté entre la notion d'ennui et la théorisation de l'économie libidinale. L'érotisation du rapport de soi à autrui et de soi à soi nous confronte à des pathologies du narcissisme et du masochisme qui coïncident avec les enjeux du dandysme. Car la fin du XIXe siècle confronte le dandysme au discours de la perversion.

Le dandysme et les sciences des signes

Nous avons vu que le discours du fétichisme pathologique trouve son cadre dans les sciences de signes au XIXe siècle. L'«école» de la microhistoire, dont Carlo Ginzburg est le porte-parole, voit dans la médecine une des origines de la sémiotique moderne. La sémiotique se

définit comme discours fondé sur des traces atemporelles. La microhistoire accepte l'opacité du réel pour ensuite chercher des zones privilégiées, des traces ou indices, permettant de la déchiffrer (1989:177). Ginzburg attire l'attention sur l'émergence entre les XVIIIe et XIXe siècles de la phrénologie, la paléontologie, la médecine, cette dernière se divisant en médecine anatomique et médecine sémiotique. Entre temps, les grands systèmes philosophiques sont en train de s'écrouler, celui de Hegel étant le dernier. La médecine sémiotique, qui remonte à Hippocrate, offre alors la possibilité d'élaborer des histoires précises de maladies particulières. S'opposant à la scientificité d'un Galilée, elle affirme que chaque cas individuel conserve une marge aléatoire irréductible:

La connaissance de l'individu est au centre de la médecine pratique, à commencer par le diagnostic: chez les individus différents, les symptômes se présentent sous des formes différentes. (175)

La médecine sémiotique souligne l'importance des symptômes. Car la réalité n'est pas transparente. Il faut la déchiffrer, selon des paradigmes indiciaires (152).

Foucault souligne le glissement de la notion de symptôme vers la notion de signe, au profit d'une prise de vue esthétique auquel le dandysme n'est pas étranger:

Le symptôme devient donc signe sous un regard sensible à la différence, à la simultanéité ou à la succession, et à la fréquence. Opération spontanément différentielle, vouée à la totalité et à la mémoire, calculatrice aussi. (1963:93)

La médecine trahit sa dimension esthétique par ce que Foucault appelle «des règles d'exercice» ainsi que «les

normes d'un art». La nature, en revanche, devient un effet esthétique dans la mesure où elle «se révèle n'être que la discontinuité des conditions hétérogènes et artificielles» (109-10).

Barthes s'appuie sur le travail de Foucault pour souligner l'historicité de la notion de signe. Le médecin «cristallise» le symptôme médical ou la forme par laquelle la maladie se manifeste, en signe. Barthes y voit la naissance d'une deuxième sémiologie, celle du langage, la linguistique de Saussure notamment, qui fait passer le discours du contexte du phénoménal au contexte d'un système sémantique (1985:275-7). C'est, semble-t-il, ce qui s'est passé à la fin du XIXe siècle lorsque la médecine à la recherche du symptôme magnifie son aspect codifié en collectionnant un véritable catalogue de «la gestique hystérique». De Charcot à Richer, le médecin fait un recueil de poses répétitives et impersonnelles du caractère hystérique.³

Le dandysme social reste étranger à cette pathologisation du signe, mais historiquement il a sans doute contribué au développement de la sémiologie. Il a connu sa période de pleine effervescence à un moment où l'Europe vivait un temps de paix. Que la paix puisse contribuer à l'esthétisation de l'expérience ne devrait étonner personne. Le lien de la paix à l'ennui se laisse voir à travers l'étymologie. Agamben retrace les origines du concept de paix à travers les langues indo-européennes, pour montrer qu'il désigne l'*αἴσιος* ou l'*otium*, ; c'est-à-dire le vide. «*Un gesto di pace potrebbe essere, allora, soltanto un gesto puro, che non vuol dire nulla, che mostra l'inattività e la vacuità della mano*» (1985:53). Il désigne donc un monde où règnent le signe et le

³Certains diront que la collection médicale ressemble au caractère expressif de la liturgie (voir Rapetti 1995:233-4).

simulacre.

Le dandysme social s'implique dans les sciences des signes du XIXe siècle surtout en prônant la mode comme moyen de récupérer le naturel à travers le simulacre. Pour la mode, la nature comprend une part de ce qui est supposément perdu, une part qu'on ne peut porter qu'en simulacre, qu'en faux.

Chez le dandy, ce simulacre du naturel est l'ennui, affiché non pas sur le corps mais sur le vêtement tel qu'il le porte. On reconnaît, dans le choix d'un costume dont la monotonie est pour le moins remarquable, l'homme des foules. Même si l'ère des foules annonce une nouvelle ère de surveillance, l'individu ne peut que mieux se cloîtrer. Dans ce siècle de lumières à gaz, de glaces et de vitrines agrandies, de lunettes bifocales, de jumelles de spectacle, l'homme des foules continue de s'habiller selon le code de Brummell, celui qui, selon Finkelstein, créa le complet de l'homme des affaires (1991:113). Cherche-t-il à se protéger contre l'assimilation sociale?

En le niant, l'âme cherchera à s'en absenter: ce sera la figure emblématique du clergyman; en le transfigurant, l'esprit cherchera à le transcender: ce sera celle du dandy. Nulle délivrance, toutefois, au bout de ces deux ascèses -- communes au moins dans le souci d'une extrême netteté --, mais une tension toujours pour se cuirasser encore, pour se claquemurer. (Perrot 1984:160)

La singularité du dandy serait impensable sans la pluralité de la foule qui l'entoure, car le dandy ne cherche à se dérober au regard d'autrui que pour mieux paraître. Il vit grâce au signe particulier, s'affirmant sur un fond noir sous le mode du détail révélateur. Ce sont par les petites variations -- par le signe minime, le signe qui «dérape» -- qu'il vise la distinction.

Perrot souligne encore:

Sous l'indifférenciation croissante, sous le nivellement généralisé émerge en tapinois un autre système de différences, bien plus subtil et non moins féroce, où compte maintenant le détail seul, toujours plus ténu mais toujours plus prégnant: le rien qui fait tout. Ce dont témoigne le déchaînement du désir de «distinction», articulé à ce phénomène d'«uniformisation». (106)

Historiquement, le détail révélateur du dandy est son usage subtil des variations vestimentaires. Par des petits «écarts», Brummell se distingue des autres sans bousculer l'habillement alors en vogue. Si pour Baudelaire, le noir est le signe de l'anonymat, de la foule, il permet également des écarts.

En fin de siècle, Nietzsche reconnaît que quelques jeunes et oisifs des grandes villes pèchent contre la mode de l'uniformité (Menschliches, allzu Menschliches, II,2,215). Même si *jene kleine Schwankungen*, les petites variations par lesquelles ils se distinguent de la masse des hommes européens, ne convainquent pas le philosophe allemand qu'il s'agit d'une grande révolte contre la société, c'est par des petites *Schwankungen* qu'il faut comprendre la polémique que le dandy suscite après 1850. L'affirmation de l'individu dandy semble anticiper l'observation de G. Simmel (1908), qui dit que plus la masse sociale s'étend, plus l'individu se distingue -- et moins il est vraiment unique (1971:257). Mais loin de se dérober au regard d'autrui, le dandy attire le regard sur lui-même. Il rehausse la valeur de l'unique au moment même où il la remet en question.

C'est l'astuce de cette impression d'originalité qu'il faudrait alors analyser. Loin de se faire remarquer comme individu, le dandy cherche à se distinguer en tant

que sujet masculin. C'est quelqu'un qui appartient à un genre. Car les petites variations dont parle Nietzsche sont en fait des fétiches du masculin. Se fondant sur un fragment, sur un détail pointant à la surface, la masculinité se révèle une identité fragile.

Le fonctionnement de la mode

C'est sur le terrain de la mode que le dandy affirme son identité. L'approche sémiotique de Barthes nous aidera à comprendre comment le rôle fétichiste que le dandy fait jouer au costume dans sa stratégie identitaire implique une réévaluation de la notion de récit. L'identité signifierait un arrêt de la continuité narrative. Dès lors, on comprend pourquoi la mode joue un rôle primordial dans l'écriture littéraire.

Le modèle de Barthes relève du champ de l'anthropologie. Lorsque le personnage de Herr Teufelsdröckh de Carlyle fait enquête sur les origines du dandysme, il poursuit cette piste: «*whether it belongs to class of Fetish-worships, or of Hero-worships or Polytheisms...*» (Sartre 273). L'étymologie historique de la notion de fétiche renvoie au modèle anthropologique. Les commerçants portugais au XVe siècle disaient *feitiço* pour décrire les objets religieux des tribus de l'Afrique occidentale. *Artificiel* en portugais vient du latin *facticus*, désignant le sens de feinte, de truquage (voir Baudrillard 1972:95-113).

Le modèle anthropologique a suscité l'intérêt des structuralistes, Lévi-Strauss en tête, qui en ont relevé l'importance du code. Celui-ci produit du temps, au sens où c'est à travers les fétiches du code -- amulettes, sorts, etc. -- que l'événement est souvent rendu possible. L'objet est en quelque sorte dans le secret des dieux. C'est ce modèle qui soutient le travail de

Barthes, pour qui la mode occidentale est une espèce de récit fétichiste. La rhétorique de la mode consiste à développer un récit fragmentaire,

limité aux citations de décor, de situation et de caractère, et privé de ce que l'on pourrait appeler la maturation organique de l'anecdote; en somme, la Mode tiendrait son euphorie de ce qu'elle produit un roman rudimentaire, amorphe, sans temporalité. (1966:264)⁴

S'il y a récit, celui-ci se compose de digressions que le discours du savoir n'arrive pas à intégrer. La défaillance du récit s'accompagne d'une défaillance de l'histoire.

Système de la mode met en valeur un objet de la mode -- le vêtement -- parmi bien d'autres, comme par exemple le parfum ou le fard. Selon Barthes, la mode prend en charge la singularité institutionnelle du vêtement. Or, *singularité institutionnelle* semble proche, comme notion, de celle de l'*aura* qui entoure l'objet d'art à l'époque pré-industrielle. L'*aura* du vêtement de la mode le fait passer pour unique. Mais il est anonyme, donc reproductible. Dans la mesure où le costume s'impose comme modèle, il perd son caractère unique. La mode le récite plus qu'elle ne le fabrique (1967:189).

Nous voulons superposer le déroulement de la mode aux pratiques de Brummell. Car la mode est le véritable paradigme de l'esthétique du dandy. Elle donne prise à une lecture sémiotique tout en provoquant une sorte de plaisir immédiat en restant «indéchiffrable» (Barbey II:677). Brummell étonne, invitant la cour à flairer son secret.

Le travail de Barthes suppose que le costume est une

⁴Sur les liens entre la décadence et le récit fragmentaire, voir toute la partie «Histoire et diachronie de la mode» (297-302).

espèce de communication sociale extra-verbale. «Il n'y a de contenu de la Mode qu'au niveau rhétorique» (1967:284), affirme-t-il. Or, l'usage du vêtement de la part de Brummell fait partie de toute une stratégie discursive. Étonner et plaire sont des effets de la conversation (ou causerie), que Barbey distingue de l'usage utilitaire de la langue (le parler). La conversation, espèce de performance verbale, est l'antithèse de l'affirmation. Le texte de Barbey lui-même, allant de digression en digression, se présente comme une causerie. Cette causerie est un véritable langage: «On parle plusieurs langues, mais on ne cause que dans une seule», dit Barbey (II:709). Le fameux wit de Brummell obéit à des convenances grammaticales.

Brummell fait parler son habillement. Pour lui, ce qui importe est la manière de porter l'objet, soit la manière de «dire» ou d'«affirmer» l'objet. Son langage ne se compose pas de fonctions dénotatives, mais bien de signes connotatifs, de signes voués à se détacher de leurs fonctions.¹ Pour lui, le signe butine, déambule, tout comme l'homme des foules qui déambule dans les rues, échangeant des regards sans jamais sortir du cloître de son ennui. Le signe multiplie ses significations au profit d'un enrichissement du lexique jusqu'à ce que ses fonctions s'y trouvent obscurcies. Barthes explique comment le processus de la signification dépend d'un certain oubli des fonctions:

en enrichissant son système différentiel de formes, elle [la Mode] favorise d'autant la naissance de lexiques d'objets, de plus en plus complexes: c'est ce qui explique que la

¹Comble de digressivité, Barbey ose mettre «une note dans une note» (674).

²La seule fonction à laquelle recourt le dandy est une fonction connotative, celle des apparences.

société moderne, technicienne, puisse facilement détacher le signe de la fonction et pénétrer les objets utilitaires qu'elle fabrique, de significations variées. (267)

Le luxe prend le dessus sur la fonction, ce qui trahit la nature économique de la logique de la mode. Dire que le signe dépasse la fonction, c'est une façon théorique de dire que le rythme d'achat dépasse le rythme de l'usure, rajoute Barthes (300).

L'analyse de la mode comme rhétorique montre comment le dandysme place entre guillemets la notion de fonction. Or, si la fonction désigne le «naturel», la mode doit revêtir pour sa part tout ce qu'il y a de moins naturel. Cependant, de Brummell au Comte d'Orsay, le dandy renverse ces équations. Si le costume le fait passer pour naturel, c'est la mode qui est naturelle.

La logique de la mode déplace la fonction pour la convertir en signe. Son subterfuge consiste à prétendre que chaque signe ramène à une fonction. Le signe se fait passer ainsi pour naturel. La mode brouille ainsi la distinction entre la nature et la culture, de sorte que Barthes peut affirmer que «naturaliser» revient au même que «rationaliser» (1967:285). En se présentant comme fonction, l'élaboration idéologique du simple costume arrive à cacher son aspect culturel.

Ce dernier implique une volonté cachée de reprise du passé. Tout comme l'oeuvre de Pater renvoie au modèle grec, la mode invoque toujours l'essence de telle ou telle époque. Le discours plus récent de couturiers comme

¹Cp. la façon dont la mode prétend véhiculer les fonctions naturelles. Après avoir neutralisé tout signifié, le vêtement de la mode insiste sur sa signification fonctionnelle. Extrêmement adaptable, il se met au diapason de l'occasion: «Une tenue passe-partout ne renvoie pas, à proprement parler, à une indifférence d'emplois, mais à leur équivalence, c'est-à-dire, subrepticement, à leur distinction» (212).

Coco Chanel ou Christian Dior invoque encore la nécessité non seulement de retrouver, à travers le vêtement, le naturel authentique, mais de le récupérer. Le naturel, semble-t-il, était délaissé pour un temps et ne saurait être repris que sous forme de simulacre. N'est-ce pas ce que révèle la mode masculine du costume gris (ou noir) au XIXe siècle? N'est-elle pas qu'un calque du costume militaire, costume qui singe la fonction des temps de gloire? Les prétendues fonctions du costume moderne semblent imiter le costume militaire par obéissance à un principe de symétrie (1967:158).

Selon Barthes, la mode se fait passer pour naturelle en accordant un privilège particulier aux substances. Le matériau serait tout ce qui est moins artificiel (125). Mais la Mode finit par bafouer la substance. Flugel note comment le vêtement moderne dure moins longtemps, étant fabriqué de matériaux moins solides: «Cf., for instance, the stuff of modern "modish" dresses with the much more durable materials of which "national" dresses and uniforms are made» (1930:143). La mode bafoue la substance en prônant un «objet pur» qui est au fond immatériel. Il est sans substance, se réduisant à l'image qu'il donne. Baudrillard fait remarquer que la suprématie de l'image sur la substance fait perdre à l'objet substantiel son privilège d'essence ou de signification (1970:175). L'image de l'objet va au-delà des notions d'utilité et d'inutilité, ce qui rend problématique la notion même de fonction. Le signe usurpe la place d'une

"Un des variants de la Mode est justement l'artifice. La Mode joue sur l'opposition naturel (véritable, vrai)/artificiel (faux, postiche, simili, sophistiqué) (Barthes 124). C'est un jeu de mystificateur, puisqu'il presume la prééminence du naturel. Même lorsque le dandy se sert de la mode comme outil de son impertinence, sa fausseté presume des critères du naturel.

fonction qui est illusoire. Il tient son pouvoir de signification grâce à ce que Barthes appelle son «assertion d'existence». «Ce n'est pas la cape qui signifie, c'est son affirmation: le sens nie toute valeur intrinsèque aux substances» (1967:279). Encore une fois, la rhétorique usurpe la fonction de la substance en se présentant sous la forme d'un signifié. Rappelons que ce «signifié» reste imprécis, flou.

Le fait que le rapport du signifiant au signifié soit reporté constamment sur un nouveau signifiant fait en sorte qu'au lieu d'un système binaire, le code vestimentaire est un système tripartite, divisé en genres, espèces matérielles et variants immatériels. À l'intérieur des genres, espèces et variants, le nombre de possibilités reste ouvert. Ce sont les nombreux «variants immatériels» -- chiffonné, râpé, négligé, etc. -- qui renvoient aux nuances du dandy. Le dandysme rend manifeste le travail du variant sur l'espèce. «On peut être dandy avec un habit chiffonné... les Dandys ont eu la fantaisie de l'*habit râpé*», dit Barbey (II:673). Loin d'être des signes d'une révolte individuelle contre un règne tyrannique de règles de la mise, les variants de «chiffonné» ou de «râpé» s'inscrivent dans l'inventaire de la mode. D'ailleurs, que sont les nombreuses cravates de Brummell sinon des variants apportés au costume simple de fond?

Le vêtement tire son pouvoir de signification de ses nombreux variants. Ces derniers sont aptes à signifier selon quatre sortes d'affirmation: une assertion d'espèce, par le fait d'être nommé, une assertion d'existence, par le fait d'être porté, une assertion d'artifice, par la prétention à être vrai ou faux, et une assertion de marque, par la manière dont le vêtement est mis en valeur (Barthes 1967:122). Ces quatre affirmations sont à l'oeuvre dans tout un inventaire de variants que

Barthes prend la peine d'énumérer, par espèces. Il y a d'abord les «variants d'être», qui sont des variants de configuration, qui regroupent la forme, l'ajustement, le mouvement du vêtement, des variants de matière, de mesure, de continuité. Le chiffonné, le râpé, le négligé appartiennent ainsi à ce que Barthes appelle les variants d'être.

C'est le variant de «relation» qui rend cruciale la manière dont le vêtement est porté. Parmi ces variants, Barthes traite ceux dits de «position», de «distribution» et de «connexions». Regardons de plus près un de ces derniers, en l'occurrence le variant d'«émergence». Ce variant, qui concerne le rapport que deux éléments vestimentaires entretiennent l'un avec l'autre, attire l'attention sur l'apparence de ce qui est «en-dessous». Dans la mode, «l'interne est sans cesse poussé vers l'externe et tend à se montrer» (161). La mode donne l'impression de voir l'intérieur: le vêtement fait voir le caché sans détruire son caractère secret, affiche la nudité tout en la cachant. Barthes conclut: «le vêtement aurait au fond l'ambiguïté même d'une névrose» (162). L'allusion que fait Barthes au champ de la psychanalyse semble autoriser une interprétation du variant d'émergence comme l'appropriation du fétiche.

Nous insistons particulièrement sur le code vestimentaire parce qu'il rend manifeste la fonction poétique de la métonymie. Le vêtement «tient son être de ses entours, non de ses racines» (37). Chacun de ses variants fonctionne de façon métonymique. Nous découvrirons la pleine importance de cette fonction pour le dandy lorsque nous aborderons le fétichisme du point de vue psychanalytique.

Mais dans le système de la mode, le vêtement ne se contente pas de prolonger son processus de signification jusqu'à l'infini. Il lui arrive de réclamer une identité

propre, une identité qui devient son «sens» (122). Par son affirmation identitaire, la mode recourt à la métaphore. Barthes parle du «rêve de l'identité» qui s'exprime par l'affirmation du nom, «comme si le nom réalisait magiquement la personne»:

l'obsession du nom renvoie à la fois à un rêve d'identité et à un rêve d'altérité; on voit donc la femme de Mode rêver à la fois d'être soi et d'être une autre... la multiplication des personnes dans un seul être est toujours considérée par la Mode comme un indice de puissance. (259)

Cependant, Barthes insiste sur l'absence de risque de se perdre en se multipliant ainsi. Le sujet ne court pas le risque d'éparpillement parce que «le vêtement n'est pas jeu, mais signe d'un jeu... le jeu du vêtement n'est plus ici le jeu de l'être, la question angoissante de l'univers tragique; il est simplement clavier de signes, parmi lesquels une personne éternelle choisit l'amusement d'un jour» (259-60). Cela n'explique-t-il pas pourquoi «Tout Dandy est un oseur, mais un oseur qui a du tact, qui s'arrête à temps» (Barbey II:689)? La mode, selon Barthes, «domestique l'imprévu sans cependant lui ôter son caractère d'imprévu» (1967:289). Cette analyse semble faire l'autopsie du dandy, qui en «plais[ant] avec sa personne, comme d'autres plaisent avec leurs oeuvres» (Barbey II:693) ne fait que rejouer le fonctionnement de la mode. Son insolence fait partie intégrale de son charme. Ses outrances reposent sur les convenances, ce qui élimine la possibilité de transgression. Dès qu'on formule un code, dit Baudrillard, on est inoffensif (1970:136).

La mode semble condamner le dandy à être inoffensif puisqu'elle l'exclut de la diachronie de l'histoire. Elle rompt l'enchaînement continu du comportement humain,

attirant l'attention pour ainsi dire sur chaque maillon de la chaîne. «La Mode découpe le faire humain... en gestes portant en eux leur propre transcendance,» dit Barthes (1967:255). Le dandy affirme son identité par ce découpage de soi. C'est bien sûr une identité de caméléon. S'identifiant par des petites différences, il est capable de s'identifier à toutes les classes sociales. Rien ne l'empêche d'être assez audacieux pour s'habiller tour à tour en riche ou en pauvre. Il garde ainsi une mobilité téméraire. Mais son «tact» fait en sorte qu'il s'arrête, s'immobilisant dans des traits fixes.

La rhétorique de la mode s'avère utile à la compréhension du dandysme. Si la psychanalyse du naturel est au coeur de notre exposé, la sémiotique a cependant tendance à escamoter le rôle de la sexualité dans le discours de la mode. Or, c'est justement la sexualité qui constitue le contexte de réalisation de l'identité de l'individu. Le dandy revendique cette identité au nom du naturel.

La parade

Poursuivons donc l'analyse du fétichisme comme stratégie dandy. L'utilisation particulière du fétiche par le dandy -- par son propre costume -- constitue une réponse mi-romantique, mi-moderne à l'angoisse de la castration. La notion de fétiche préserve le référent naturel à condition d'avouer son caractère sciemment faux. En troquant le vrai objet contre un faux, le fétiche ébranle la notion de naturel, le vrai objet étant lui-même chimérique. Le phallus de la mère auquel a cru l'enfant et auquel il ne veut pas renoncer n'est guère plus vrai que son substitut. Mais il a plus de valeur fantasmatique. Pour le fétichiste, il sert à préserver ce

que Derrida appelle, dans Glas, une économie de l'indécidable, entre la castration et son déni (dans Kofman 1980:94).

Le dandy semble se contenter de paraître naturel, c'est-à-dire masculin. Mais il représente l'exacerbation de la masculinité, ouvrant une distinction entre *homme* et *masculin*, qui remet en cause l'affirmation de ce dernier. Le fait est qu'en fin de siècle, il se considère en quelque sorte féminin. La perversion du dandy constitue une analogie pertinente au texte fragmentaire de la fin du siècle par sa façon d'afficher la sexualité tout en en brouillant la différence sexuelle. Or, c'est justement ce que fait la mode, institution «emplie de résistances secrètes à l'amour», comme le dit Benjamin. La mode, pour Benjamin, est reliée au fétichisme:

Toute mode comporte une satire acerbe de l'amour, et contient en puissance les perversions sous la forme la plus impitoyable qui soit. Toute mode est en conflit avec la vie organique. Toute mode s'entremet pour marier le corps vivant au monde anorganique. La mode défend des droits du cadavre sur le vivant. Le fétichisme, qui ne peut résister au sex-appeal de l'organique, est son centre vital. (1993:104)

Fétichiste, la mode ne permet pas d'oublier que l'organe manque. L'érotisme de la mode ne peut qu'ébranler la confiance virile.

Le dandy érotise la mélancolie en faisant paraître naturel le noir, couleur qui prétend éviter tout excès, de sorte que ce soit le corps et non pas le vêtement qui se fasse remarquer:

Unlike his contemporaries, Brummell rejected the fashions of the day, he declined the strong colours of embroidered cloth and turned attention away from the extravagant trimmings found on waistcoats, shoes and such like.

Instead, he concentrated on the body and used his clothing to bring attention to and enhance the human frame. (Finkelstein 1991:113)

C'est l'austérité de sa mise, *trousers and simple coats*, qui portent les connotations de dignité, de masculinité. Son costume est celui d'un ascète, son comportement froid et détaché, nullement «efféminé» (36).⁹

En fait, l'accusation d'efféminement ne cesse de talonner le dandy. Bien avant la fin du siècle, la coupe d'Orsay provoque les mêmes accusations en mettant l'accent sur la silhouette masculine, qu'elle veut jeune et mince. Aux années 1840, le dandysme flamboyant du *gent*, forme diabolisée du gentleman anglais, pêche contre les codes de l'élégance d'un Balzac en trahissant une volonté quelque peu hystérique de paraître masculin.¹⁰ Comble d'ironie, Brummell lui-même est à l'origine de toutes ces accusations.

Pour le dandy, la cravate est l'objet châtré qui désigne la virilité tout en indiquant sa castration. Baudelaire envisage le dandy de noir vêtu avec une cravate blanche: «Les grands coloristes savent faire de la couleur avec un habit noir, une cravate blanche et un fond gris» (II:495). Le dandy et l'oeuvre d'art s'équivalent, tous deux se créant par la cravate blanche. Variation du col empesé de Brummell, la cravate blanche est un élément sans fonction réelle. Comme le dit Finkelstein, «*The necktie is a sign of conspicuous immobility because it is shown to its best effect when*

⁹Brummell vise les Macaronis, dont le culte de négligence vestimentaire cache un côté affecté, perçu comme efféminé. N'oublions pas que Brummell avait participé à une opposition générale de la part des commerçants aux boucles, lavallières, perruques et accessoires, alors dénoncés comme signes d'une corruption cosmopolite et efféminée (Moers 1960:31-3).

¹⁰Son portrait se trouve dans deux romans de 1841, The History of Samuel Titmarsh de Thackeray et Ten Thousand-a-Year de Samuel Warren. Moers le qualifie d'une «*second-hand, shop-worn imitation of the dandy*» (1960:215).

the wearer is inactive, idle, even motionless.» C'est par son absence de fonction que la cravate devient «*a talisman of individuality imbued with an exorbitant burden of identity claims*» (1991:120). Se conformant strictement à un protocole personnel d'hygiène, elle est le signe de l'homme qui se construit socialement par son apparence.

Kunzle identifie les origines militaires de la cravate ainsi que ses liens avec le corset. Ce sont des articles du costume qui contraignent le corps. L'élément fondamental de la cravate était un morceau de cuir raidi d'origine militaire (1982:118). L'inconfort semble avoir été recherché; Kunzle parle de «*the self-oppression of the dandy*» (120). Cet aspect du corset n'a pas échappé à Baudelaire. Le «vrai peintre», dit-il dans le «Salon de 1845», saurait montrer «combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies» (II:407). Cette pensée se développe dans «Peintre de la vie moderne», où l'uniforme n'est plus une simple chose:

Les pantalons retroussés et emprisonnés dans les guêtres, les capotes flétries par la poussière, vaguement décolorées, tout l'équipement enfin a pris lui-même l'indestructible physionomie des êtres. (II:708-9)

Le militaire se sexualise: Baudelaire mentionne «la coquetterie militaire» dont le signe est l'insouciance. L'attraction qu'exerce sur le dandy le costume militaire est homoérotique, comme nous l'avons vu dans «Emerald Uthwart» de Pater.¹¹ Après avoir défini l'art comme «synthétique et sculptural», attentif aux «lignes

¹¹Kempf cite plusieurs instances d'homosexualité androgyne, chez Gronow, Byron, Stendhal, Chopin, Baudelaire (dont Samuel Cramer «raffolait d'un ami comme d'une femme, aimait une femme comme un camarade») (166-7). Le dandy semble constituer la pierre angulaire d'un courant naissant de panique homophobique.

principales d'un paysage, son ossature et sa physionomie... les points culminants ou lumineux d'un objet» (698-9), voici comment Baudelaire décrit l'officier dessiné par Constantin Guys:

le joli officier d'état-major, pincé dans sa taille, se dandinant des épaules, se penchant sans timidité sur le fauteuil des dames, et qui, vu de dos, fait penser aux insectes les plus sveltes et les plus élégants. (708)

Edmond de Goncourt avait également noté ses «culottes incroyablement étroites» (1881:284-5).

Il va sans dire que la cravate constitue un fétiche. Alors que le noeud papillon attire les yeux vers les mâchoires et la bouche, siège de l'intelligence, la cravate:

runs from the prominent male larynx, along the torso and terminates as a signal to the male sex organ, particularly when the man is seated. In this capacity, the tie links together the physical symbols of virility, and as such, can be used as a psychoanalytic proboscis that demarcates a line from manhood to manliness. Freud (1927) confidently described the necktie, in an essay on fetishism, as a strong symbol of the phallus. (Finkelstein 1991:121-2)

Le col empesé est une instance du fétiche de l'amidon, phénomène qui revient à certains moments du XIXe siècle, notamment dans les années 1890. Une des composantes de ce fétiche, le son grinçant qu'il fait et le tambourinement des objets qui le frappent, trahit son caractère masochiste. Comme le dit Kunzle, «The very sound of the words "stiff and starched" was thrilling» (1982:266-7).

Nous avons dit que le dandy ne désire pas l'autre puisque d'une certaine manière il l'assume. Chez le

dandy, la cravate blanche sert de simulacre sexuel de l'objet châtré. C'est le fétiche par excellence parce qu'il n'est ni fantasme, ni objet, ni organe, mais le phallus qui ne cache qu'un trou, que ce qui manque.

On connaît la domination du phallus dans l'ordre symbolique. C'est cette «chose» que la femme n'a pas mais qu'elle désire, que l'homme a mais qu'il a peur de perdre. La notion de phallus relève d'un refus de la castration commun aux deux sexes. Le garçon refuse de croire à la castration de sa mère. Le fétichiste accorde à la femme une grande puissance de séduction, si elle sait bien paraître, car alors elle incarne le phallus. La fille narcissique, pour sa part, s'identifie au père, c'est-à-dire à son objet perdu, faisant de lui le phallus qu'elle essaie de s'approprier: «c'est pour être le phallus, c'est-à-dire le signifiant du désir de l'Autre, que la femme va rejeter une part essentielle de la féminité» (Lacan II:113). Chez elle, le paraître a deux fonctions paradoxales: il masque ce qui lui manque et donne ce qu'il n'a pas. L'ironie est que le père ne possède pas ce que la fille prétend s'approprier. Lacan juge que le comportement de chacun des sexes est foncièrement comique dans la mesure où ni l'un ni l'autre existe en tant que signifié de son sexe. Si l'un ou l'autre des sexes pouvait avoir le phallus, ce dernier aurait le statut d'un signifié. Mais dans la mascarade de la femme, la seule réalité à laquelle la femme et l'homme participent est paradoxalement le jeu du phallus-signifiant, ce jeu du paraître qui est à l'origine un désir de possession.

À l'encontre de la femme qui se pare, le dandy qui se pare le fait en toute conscience. Il est fétichiste non pas en poursuivant le rêve de la femme phallique, mais en proposant son propre corps comme substitut à l'objet perdu. Sa stratégie imite celle de la femme en

mascarade: il se présente comme l'objet châtré en tant que tel. C'est pour cela, comme le remarque Lacan, que toute parade virile paraît féminine (II:115).¹² Si la femme représente le signifiant du phallus que l'homme désire, le dandy retourne ce désir sur lui-même. Mais alors que la femme qui se pare contribue au maintien du schéma de la castration et de sa dénégation, la mascarade de l'homme dévoile le caractère irréel du phallus en le portant à la surface. M. Simpson affirme que le strip-tease masculin ne peut révéler que le pénis de l'homme; le phallus lui fait défaut autant que chez la femme. Le strip-tease masculin révèle ce manque en tant que tel:

In an attempt to proclaim the nakedness of the male body the stripper accessorizes it. This is the rich irony of male stripping -- it is presented as the antithesis of drag but is in fact part of its thesis [sic]. Surface, artifice and pretence are all celebrated in the strip cabaret. (Simpson 1994:187)

Dans la parade virile, l'homme incorpore le manque féminin. Le dandy, «femme par certains côtés», usurpe la place de la femme phallique, livrant, tout comme elle, une «performance» du phallus. Le réaliser, ce serait porter le phallus au statut du signifié.¹³ Mais le dandy le joue en signifiant: sa mascarade ne relève pas d'une prétention à être autre chose que ce qu'il est, mais l'aveu d'être ce qui manque. C'est peut-être ce qui

¹²Dans «Notes on 'Camp'», Susan Sontag remarque, «*What is most beautiful in virile men is something feminine; what is most beautiful in feminine women is something masculine*» (1966:279).

¹³Dans l'ordre symbolique, le phallus a le statut d'une métaphore qui prétend arrêter l'infini de la chaîne signifiante. Le dandy se refuse-t-il tout recours à la métaphore, se contentant d'une signification métonymique? Si la mode fonctionne par recours à la métaphore, le dandy a recours à la métaphore en adoptant le fonctionnement de la mode. C'est son emploi parodique de la métaphore -- l'affirmation qu'il n'y a rien en-dessous, la réification de son moi à la surface du paraître -- qui se distingue de celui pratiqué par le sujet masculin qui participe à l'ordre symbolique.

explique le caractère négatif du dandysme que nous avons vu s'exprimer de façon si aiguë à la fin du XIXe siècle.

C'est cette différence capitale entre la femme en mascarade et l'homme en mascarade qui explique pourquoi c'est lui et non pas elle qui revêt une valeur de subversion. En tant que signifiant du phallus, la femme en masacarade joue le jeu de l'illusion. Elle est simplement masquée. Mais si l'homme s'identifie à la femme, il rend caduque la notion de masque. Dans sa mascarade il n'y a vraiment pas de signifié «en-dessous», de signifié caché. Le phallus est dévoilé. On y reconnaît son statut de chimère. Mannoni constate ainsi le pouvoir du vêtement sur la différence des sexes:

Ce signifiant, le phallus (ou son absence) qui fonctionne comme une marque, donc à la façon du genre et du sexe signifié, est justement annulé dans le signifié linguistique, comme dans le signifié vestimentaire. (61)

Si le dandy arrive à incarner le féminin, sa parade virile du dandy n'est pas qu'une mascarade, mais un travestissement. À l'encontre du travesti que nous connaissons, le dandy ne joue pas la femme, mais l'homme. Après avoir assumé le féminin, le dandy s'empare de la fonction fétichiste du vêtement pour prétendre que le féminin est mâle.

Non seulement la fonction du fétiche est-elle indispensable aux jeux de travestissement, mais elle révèle le caractère transgressif de la mode. Car la mode fournit à l'impertinence du dandy l'outil de son travestissement. Elle lui accorde la liberté d'être faux (Barthes 1967:184-5). Au sein de la mode, le variant de l'artifice montre que la femme, pour plaire, doit prétendre à ce qu'elle n'a pas. Ce même variant trahit le masculin, lui aussi un sexe qui n'en est pas un, à cette

différence près: le masculin, travesti, dévoile ce qui lui manque. Le schéma romantique persiste, puisqu'il s'agit encore de castration et de fétichisme, mais il se présente sur un mode parodique.¹⁴

La recherche des liens entre la mode et la remise en question de l'identité sexuelle montre que la mode devient le véhicule par excellence d'une performance de plus en plus parodique du signifié sexuel. Le dandy est «impertinent» en autant qu'il est le mâle travesti. Au lieu d'exprimer des traits non féminins, la parade virile du dandy fait voir sa ressemblance avec le féminin. En faisant la coquette, il sème le doute quant à l'identité sexuelle. L'emploi de la variation que pratique le dandy, tout en affirmant l'identité masculine, mène tout droit à une crise identitaire en soulignant l'indétermination du genre sexuel. La froideur et l'artifice que manifeste le dandy ne sont donc ni masculins ou féminins, mais les deux à la fois. Son insistance sur son identité masculine révèle la pseudo-nature des deux genres.

Au XXe siècle, la critique du naturel constitue un lieu de conjonction important de la sociocritique et de la psychanalyse. Le travail de J.-J. Goux (1973), par exemple, constate que la psychanalyse dépend d'un matérialisme historique qui permet de voir un parallèle étroit entre l'or et le phallus. Le sujet, selon cette perspective, ne saurait être qu'un pôle d'échange. La pertinence de cette critique pour le dandysme relève du rôle clé qu'elle accorde au fétichisme. Car le fétichisme permet au dandy d'exposer les enjeux de la critique du naturel qui s'énoncent déjà au sein du romantisme.

¹⁴Mary Ann Doane ("Film and the Masquerade" 1982) reprend l'analyse de la mascarade féminine de Joan Riviere. L'article de Doane nous permet de voir comment le travesti peut réclamer une identité: "Masquerade is not as recuperable as transvestitism precisely because it constitutes an acknowledgement that it is femininity itself which is constructed as a mask -- the decorative layer then conceals a non-identity." (Solomon-Godeau, dans Apter and Pietz 1993:280).

Le fétiche marxiste

En remettant en cause l'idéologie de la nature, le marxisme s'adresse à trois aspects du fétichisme dandy qui sont l'échange, la chosification et le spectacle. Sa critique nous incite à nous demander quelle portée transgressive on peut attribuer au fétichisme dandy, puisque le marxisme nous ramène au rôle de l'érotisme comme lieu d'échange dans la société. Ce rôle constitue une conjoncture des discours marxiste et freudien qui pour nous n'est rien de moins que la charnière épistémologique de cette thèse.

Le discours marxiste autour de l'«anatomie de la société» renvoie au discours médical, mais c'est moins dans la branche anatomique que dans celle de la sémiotique que le marxisme puise la notion de fétichisme. Dans Das Kapital, Marx parle de fétichisme en décrivant le processus social du capitalisme (voir Pietz, «*Fetishism and Materialism*», dans Apter & Pietz 1993:119-51). La nature est remise en cause lorsque l'économie capitaliste fait glisser la valeur d'usage des choses -- ce qui serait leur valeur naturelle -- dans la valeur d'échange. Comme le dit Guy Debord, «La valeur d'échange est le condottiere de la valeur d'usage, qui finit par mener la guerre pour son propre compte» (1968:27). Par analogie, le fétichisme, qui désigne la substitution de quelque chose à un objet originel qui n'a jamais existé matériellement, décrit la substitution de l'argent (valeur d'échange) à la marchandise (valeur d'usage) à l'intérieur d'un système purement économique. L'argent, ou plutôt le capital, est un fétiche dans la mesure où il se présente comme une source de valeur en soi, capable de générer de l'intérêt tout en étant d'emblée immatériel. C'est de cette manière que le marxisme s'appuie sur le modèle du fétiche pour remettre en question la substance

même de la marchandise.

L'analyse de Marx ne trahit-elle pas quelques relents de dandysme? Pour Marx, le capital est un producteur d'intérêts dans tous les sens du terme. Le prolétariat, par exemple, devient «intéressant», en tant qu'incarnation du triomphe de la valeur d'échange sur la valeur d'usage. C'est le prolétariat tout court qui est fétichisé -- par la bourgeoisie, bien sûr, qui s'affranchit du temps cyclique de la nature en prônant le temps du travail comme valeur. Chez Marx, le fétiche n'est pas seulement le résultat d'une société de commodification mais également son agent provocateur. J.-F. Lyotard, qui propose une re-lecture de Karl Marx à la lumière de Baudelaire, juge que Marx est à la fois romantique et dandy: romantique par le songe d'une naturalité, dandy dans la mesure où il est déchiré entre ce romantisme et une fascination pour les choses en soi (1982:63).¹⁵

Loin d'échapper à la relation d'échange au sens marxiste, le dandy surgit comme symptôme de la victoire du commerce sur la valeur d'usage. Sa logique fétichiste escamote la substance en faisant valoir l'échange, valeur qui transforme la chose en quelque chose de mystique, ayant une valeur symbolique. Le produit de consommation a un caractère simulé, dépourvu de matérialité. Le processus qui mène à ce caractère simulé est nul autre que la chosification. Dans la mesure où le dandy revêt la fonction du consommateur, il entretient un rapport fétichiste avec les choses, transformant la profondeur de son être en surface stylistique.

¹⁵En 1962, Italo Calvino suggère que Baudelaire représente le versant littéraire de l'approche de Marx. Calvino cite des accents hellénistiques chez Marx ainsi que l'obsession de la ville industrielle chez Baudelaire, mais il ne prétend toutefois pas que Marx fût esthète ni que Baudelaire fût socialiste («La sfida al labirinto», dans Una pietra sopra, Mondadori, 1995, pp. 102-3).

Le dandy est d'emblée un produit socio-politique plongé tête première dans le tourbillon de la consommation. Mais alors pourquoi revêt-il un costume dont les connotations de travail et de production lui sont antipathiques? En fait, le travail semble être la raison d'être du complet, dont la vraie fonction serait l'effacement du corps. Chez le dandy, le complet ne pourrait avoir qu'une connotation parodique. Le dandy revêt l'apparence d'un homme productif; son costume rend l'argent spectaculaire. Car le spectacle, dit Debord:

est l'autre face de l'argent: l'équivalent général abstrait de toutes les marchandises... Le spectacle est l'argent que l'on regarde seulement, car en lui déjà c'est la totalité de l'usage qui s'est échangée contre la totalité de la représentation. Le spectacle n'est pas seulement le serviteur du pseudo-usage, il est déjà en lui-même le pseudo-usage de la vie. (1968:29)

L'importance que Brummell accorde à sa toilette trahit le triomphe de l'économie sur le sujet, triomphe qui s'accroît au fur et à mesure que le siècle progresse.¹⁶ Les rapports de l'individu à autrui se transforment en rapports entre objets, jusqu'à ce qu'on arrive à la société du spectacle, où «la marchandise se contemple elle-même dans un monde qu'elle a créé» (Debord 31).

Il n'est pas étonnant que le dandy reprenne les stratégies d'affichage du commerce du XIXe siècle, qui sont celles de la mode. Le découpage des gestes repose sur la théâtralité du spectacle pur. La mode fait en sorte qu'il n'est plus commode de distinguer l'art du commerce. Le vêtement artistique glisse, non sans résistance il est vrai, dans la catégorie des objets de

¹⁶Dans son Histoire de la Sexualité, tome 3, Michel Foucault dit que dans la société de la fin du XIXe siècle, le code social organise tous les détails de la vie privée, jusqu'au rapport à soi, en fonction des intérêts de l'économie (1984:57).

consommation. Comme dit Froidevaux:

À qui veut ramener [la mode] aux impératifs économiques, elle échappe en revendiquant pour elle l'autonomie de l'art. Mais à celui qui tenterait de la contempler comme une oeuvre d'art, elle apparaît sous le hideux visage de l'objet de consommation. (1989:58)

La stratégie du découpage semblerait réduire l'impact transgressif du dandy. Après tout, même s'il s'oppose à une société basée sur la valeur d'échange, n'y donne-t-il pas son accord? Cependant, Dollimore remarque que même Foucault, qui voit dans la résistance au pouvoir un simple effet de pouvoir, admet que là où il y a pouvoir, il pourrait y avoir résistance à l'intérieur même du pouvoir. Pour autant que le discours transmet et renforce le pouvoir, il le trahit et le renverse aussi (1991:225). Il nous semble que ce genre de résistance s'applique au dandy qui, par sa position à l'intérieur de la cour, ou comme arbitre de la mode, a peut-être une plus grande valeur d'opposition que le romantique qui se veut à l'extérieur de tout discours du pouvoir. Dollimore conteste l'idée que l'identité individuelle n'est qu'un effet du pouvoir social. Tout en se soumettant au contrôle social, l'individu peut garder une valeur subversive, par la nature même du contrôle exercé: «*Rather than seeing containment as that which pre-empts and defeats transgression we need to see both containment and transgression as potentially productive processes*» (299). Le dandy serait un avatar d'un mode de transgression qui ne cherche pas à se libérer des structures existantes mais à se réinscrire à l'intérieur de ces mêmes structures. Ce faisant, il les bouscule, les déplace. Il s'adonne à un autre type de transgression, tel que le définit Dollimore:

Humanist transgression in the name of authenticity has never been able to comprehend this other kind of transgression, that performed in the name of inversion, perversion, and reinscription. (1991:285)

La transgression du dandysme ne saurait revêtir un caractère autre que négatif. La résistance du dandysme ne s'exprime socialement que par l'ennui du sujet. Comme dans l'abjection, où «la révolte est tout entière dans l'être» (Kristeva 57), chez Baudelaire la perception d'un monde où tout se répète, où l'individu est submergé par le type, ne fait que provoquer l'ennui. Celui-ci, qui continuera de caractériser les différents courants dans le dandysme après 1850, sera toujours la réaction de l'individu irrité par un monde qui le transforme en chiffre, qui le quantifie. La prétention héroïque de s'exempter de son contexte socio-historique se fait par l'ennui.

Le paradoxe est que l'ennui obéit à la même logique fétichiste que la valeur-échange. Cette logique s'applique tant à la sexualité qu'à l'économie dans la mesure où les deux champs sont fondées sur une sorte de transaction. Le marxisme verrait la sexualité en termes d'échange, le simulacre étant troqué contre l'objet supposément originel. Selon Simmel («*Philosophie des Gelds*» [1907]), cet échange s'effectue par l'entremise du désir (1971:62). En fait, la sexualité participe à l'économie même lorsqu'il n'y a pas d'échange, par le fait que l'ascétisme du travailleur relève de la sublimation sexuelle. C'est ce que dit Mario Mieli:

è comunque sbagliato ritenere soltanto «sovrastrutturali» le tematiche sessuali, dal momento che il lavoro stesso, e quindi l'intera struttura economica della società, dipende dalla sublimazione dell'Eros. Alla base dell'economia, si cela la sessualità:

l'Eros è sottostrutturale. (1977:211)

Dans la logique fétichiste, la sexualité devient une question esthétique. La logique fétichiste transforme la sexualité en érotisme. Celui-ci désigne non pas le sujet ou l'objet du désir, mais la dimension généralisée de l'échange du désir. La fonction sociale de spectacle prédomine sur les pulsions du corps.¹⁷ Nous sommes ici sur un terrain où l'analyse marxiste rencontre l'analyse freudienne. C'est nul autre que Baudelaire qui jette les bases de cette rencontre lorsqu'il tente de résister, de par son fétichisme de la parure féminine, au monde de production en série où tout s'échange et se répète.¹⁸ L'érotisme est le seul domaine de l'expérience qui peut permettre le triomphe de l'individu face à la marchandise. Cette victoire risque de paraître dérisoire, puisqu'elle plonge le sujet dans un rapport d'objet à objet. Il n'est pas étonnant que la question identitaire trouve une réponse ironique lors de la deuxième moitié de la fin du siècle.

Le fétiche pathologique

Situons le discours du fétichisme dans le contexte du XIXe siècle. La vision supposément naturelle de la castration de la femme et de la menace de castration que doit affronter l'homme dans la théorie freudienne relève du romantisme et de la décadence. C. Bernheimer souligne surtout le caractère décadent d'une telle interprétation

¹⁷Baudrillard fait la distinction entre l'objet du désir et l'objet simplement fonctionnel, comme le corps du mannequin. Ce dernier reprend les enjeux du dandy en «instrumentalisant les parties morcelées du corps dans un gigantesque processus de sublimation, de conjuration du corps dans son évocation même» (1970:208-9).

¹⁸C'est le point principal de l'analyse du dandysme chez Baudelaire que fait Agamben (1993:43).

de la nature:

My point is that Freud's theory participates in the ideology of decadence insofar as that ideology veils the purely constructed quality of the identification of female nature with castration... [Castration] is as decadent an interpretation of sexual difference as is the defence mechanism it motivates, fetishism.
(dans Apter and Pietz 1993:64-5)

Freud finit par interpréter les perturbations du schéma du désir, notamment l'absence d'objet de désir, en termes de pathologie. Le fétichisme est l'élément clé de cette interprétation négative. Le pervers par excellence est le fétichiste, parce que c'est lui qui sort du champ de la croyance.

La notion de perversion constitue le fond commun de Freud et de la décadence de la fin du XIXe siècle. Nous avons vu fleurir toute une littérature de la perversion à la fin du siècle. Aucun de nos auteurs n'est à l'abri de ce jugement négatif. Ceux-ci nous font voir que la généalogie de l'idée du fétichisme freudien se trouve dans la psychiatrie française du XIXe siècle, pour qui le fétichisme tient lieu de perversion de base. En 1882, les psychiatres français Jean-Martin Charcot et Valentin Magnan, dans un article intitulé «Inversion du sens génital et autres perversions», signalèrent l'existence de certaines obsessions chez les hommes: les souliers, les tabliers, les bonnets de nuit. Selon Charcot, ces obsessions sont autant de formes que peut prendre une certaine maladie de type dégénératif.

En fait, la notion de fétichisme qu'entretient la fin de siècle est le fruit d'une nouvelle lecture du romantisme. Un article d'Alfred Binet intitulé «Le fétichisme dans l'amour», qui date de 1887, utilise le mot «fétiche» pour la première fois dans un contexte

médical. Il identifie le fétichisme dans Les Confessions de Rousseau comme le mécanisme qui révèle la perversion chez l'auteur, en l'occurrence des tendances masochistes. Pour Binet, le masochiste se trahit par son regard partiel. Le fétichisme de Rousseau est une faiblesse qui consiste à prendre l'artificiel pour le réel, la partie pour le tout. Binet le considère aussi comme symptôme d'une déchéance.

C'est à travers l'évolution du dandysme que nous arrivons aux premiers efforts de théorisation du fétichisme. C'est le dandysme qui nous permet de voir la généalogie de la névrose. Ce n'est pas un hasard si, dès qu'il commence à se théoriser, le dandy se distingue des autres par sa faculté de souffrir. C'est cette manière d'être, qui caractérise le dandy, non pas ce qu'il porte.

Force est de reconnaître l'origine romantique du sentiment d'ennui. Baudelaire partage avec Barbey une sorte d'éternelle souffrance, héritage de l'héroïsme romantique, le «spleen» ou l'ennui. Le spleen baudelairien est une forme du syndrome romantique de l'*Ichschmerz*, pour reprendre le terme de William Rose (dans Furst 1969).¹⁹ Coblenz explique la différence entre le romantisme et le dandysme tout en soulignant leur parenté: «Le dandysme ne se confond pas avec les positions romantiques de la subjectivité. Mais il procède de la même crise, et constitue une tentative parallèle» (1988:25-6).

L'évolution du dandy en homme des foules s'accompagne de la réification progressive de l'état psychologique de l'ennui. Le romantisme n'est pas équivoque dans sa résistance à la réification du sujet humain. Sa quête de valeurs non échangeables, de valeurs

¹⁹Pour Rose, le héros romantique souffre moins du *Weltschmerz*, le mal du siècle, que de l'*Ichschmerz*, la douleur de son moi (44).

non quantifiables, l'amène à prôner la subjectivité de l'individu comme valeur absolue. Löwy et Sayre estiment que les valeurs subjectives comme l'affectivité et la liberté de l'imaginaire font partie d'une stratégie d'opposition au nouvel ordre économique:

L'exaltation romantique de la subjectivité -- considérée à tort comme la caractéristique essentielle du romantisme -- est une des formes que prend la résistance à la réification. (1992:40)

À la fin du XIXe siècle, le dandy tente de sauvegarder un rapport à soi en affirmant son identité individuelle, mais cette dernière est elle-même réifiée. L'ennui, expression principale de sa résistance à la réification, a la fonction paradoxale de réifier la subjectivité.

L'ennui relève d'une sensation subjective de n'avoir rien en commun avec ce qui se trouve autour de soi. E. Carnassus (1971) affirme l'origine romantique de ce motif d'aliénation. Au-delà des préoccupations de la vie quotidienne, le héros romantique (qui ressemble en cela au gentleman et en représente son évolution en homme fatal) se retire de plus en plus du centre du tableau historique. La faiblesse de l'intrigue du récit romantique, une faiblesse qui va en s'accroissant au cours du siècle, relève sans doute du fait que le sujet de ces textes est bien moins les actions du héros que sa pensée, et moins sa pensée que sa psyché.

Cette dernière est en quelque sorte insaisissable. Son dilemme s'annonce chez Kant, pour qui la conscience subjective n'est déjà plus une substance. Nous ne pouvons connaître les choses en elles-mêmes, dit Kant, le moi n'étant qu'une condition de possibilité de la connaissance, une façon de synthétiser les expériences. À partir de Kant, les romantiques, au lieu de renoncer à

ce qui est devenu une quête impossible, se mettent à la recherche de l'expérience la plus subjective, comme si le «vrai moi» se cachait derrière les représentations. À la limite, le moi atteint au statut de l'Absolu. Ce statut semble équivaloir à la folie. Kleist dit dans une lettre à sa soeur Ulrike: «J'ai l'impression de devenir une de ces victimes de la folie, comme la philosophie de Kant en a tant sur la conscience» (23 mars 1801). La folie romantique a pour symptôme l'incapacité de se connaître. «Je ne me connais point moi-même et c'est ce qui quelquefois, la nuit quand j'y pense, me désole,» dit Stendhal («Souvenirs d'égotisme» Oeuvres intimes:1394). Le héros de Shelley ne réussit guère mieux:

*He was a mighty poet -- and
A subtle-souled psychologist;
All things he seemed to understand,
Of old or new -- of sea or land --
But his own mind -- which was a mist.
(«Peter Bell the Third»)*

L'ennui se distingue de la folie romantique en étant d'abord une réaction au milieu social. Barbey attribue l'origine du dandysme non pas à l'héroïsme individuel mais à une certaine «expérience du monde» (II:694). Aucun écrivain ne s'est plaint plus que Baudelaire de l'ennui - si ce n'est Barbey dans ses «Memoranda». «Je ne sais pas ce que j'aurais donné ce soir pour ne pas être moi-même,» se plaint-il. L'ennui d'être soi est l'écoeurement de sa propre mise au monde sociale. Submergé dans son environnement, le dandy se «vomit» lui-même. À l'origine, le dandy troque la peur contre le dégoût. L'ennui du dandy est une ébauche de la notion d'abjection telle que formulée par Kristeva, une forme pure de l'ennui qui pousse le sujet à se rejeter, répugné qu'il est de lui-même. L'ennui est une sorte de poison; le sujet, un *pharmakos* qui doit s'expulser.

L'ennui est l'état de vide où le sujet se trouve dépourvu de tout objet sauf l'ennui lui-même. Barbey aboutit à cet épuisement du soi à force d'avoir si longtemps et si studieusement enregistré ses sensations, ce qui lui fait constater que le monde est «épuisé de sensation» (II:675). On trouve déjà chez Stendhal une rupture entre la sensation, qui serait le moyen d'adhérer au monde, et la perception, qui constitue une pétrification de cette même sensation (voir Starobinski 1970:223). Chez Stendhal, le dandy est à l'état naissant; on y voit l'esquisse de l'esthète à venir, qui restituera la valeur des sensations seulement après avoir remis leur statut naturel entre guillemets, après les avoir pétrifiées. En peaufinant les sensations jusqu'à ce qu'elles atteignent le statut d'une science, le dandy-esthète établit ce qu'on pourrait appeler, selon la formule de J.-F. Lyotard, une économie libidinale (1982:77).

L'ennui est le principe de motivation de son existence. Sans l'ennui, le dandy ne s'imposerait pas ses règles, son ordre, ses limites au vertige de l'infini. Sa façon d'être, dit Barbey, «résulte de cet état de lutte sans fin entre la convenance et l'ennui». L'identité se déduit par la pratique des règles, de l'ordre et des limites de la mode. À l'encontre du romantique qui se moque de l'opinion sociale, le dandy n'est un individu qu'à condition que les autres lui confèrent ce statut. Voilà pourquoi «le Dandysme se joue de la règle et pourtant la respecte encore» (Barbey II:675). Le dandy a beau être impertinent, il se plie tout de même à certaines convenances. Il reste mondain par son goût du scandale. Brummell plaisait tout en étant désagréable.

C'est chez le dandy que la mode révèle son caractère névrosé. Chez lui, la mode exprime moins un climat social qu'un état psychologique, un mal de vivre, voire un vide

intérieur. Dans «*Philosophie der Mode*» (1904), Simmel voit dans la mode tout ce qui est le plus vacillant dans une société sans valeurs stables. L'exigence de se distinguer en suivant les changements de la mode aiguise la sensation du temps. La mode exprime la nervosité d'un temps où l'individu est sujet à l'affaiblissement de l'énergie nerveuse (1971:302).

Les origines de cette névrose sont à repérer chez les principaux théoriciens du dandysme lorsque ceux-ci donnent à l'ennui des dimensions pathologiques. Chez Baudelaire, l'ennui s'annonce de façon précoce et déterminante, car à dix-huit ans il ne se supporte plus:

rien, rien et ce n'est pas une indolence agréable, poétique, non; c'est une indolence maussade et niaise... Je n'ai rien que des désirs immenses et insatiables, un ennui atroce et des bâillements continus.
(Correspondance I:75-6)

À vingt-six ans, il est «exténué de fatigue, d'ennui et de faim» (I:143). Même si l'ennui baudelairien reprend la notion romantique d'infini subjectif, c'est aussi une réaction à l'environnement qui s'enregistre sur les nerfs. C'est cette même angoisse d'être figé dans l'ennui, par l'ennui, qu'exprimera Huysmans:

Si encore dans le cloître on perdait la mémoire, on oublierait la vie, le passé!... Dans cette nuit obscure -- dans cette tentation d'une fenêtre où l'on ne veut pas aller, il y a du chloroforme d'âme -- un engourdissement atroce de la volonté. Il faut un effort affreux pour s'en arracher -- c'est le côté le plus périlleux de la tentation charnelle.
(«Carnet vert» L-H:284)

Chez Baudelaire, l'ennui mue d'état d'âme en objet: le dandy le fétichise. P. Mathias distingue l'ennui baudelairien de la vague des passions d'un Chateaubriand.

Pour Baudelaire, «l'ennui est senti comme un phénomène autant physiologique que psychique, et perçu comme un personnage mythique: exactement, comme un "monstre"» (1976:27). En désignant son ennui comme une espèce de monstre, Baudelaire semble le personnifier. Réagissant contre l'ennui du monde moderne par son propre spleen, l'héroïsme baudelairien est fondé sur un état psychologique «monstrueux». Ce dernier brouille la distinction entre l'animé et l'inanimé.

En fin de siècle, le docteur J.-L. Cabanès classe Baudelaire parmi les grands névropathes de l'histoire. Il est à ce titre un précurseur des naturalistes. Le naturalisme ne fait qu'exacerber l'ennui. Lorsque la fin de siècle désigne l'ennui comme état d'âme, elle le pathologise, lui donnant la spécificité d'une maladie, un phénomène autant physiologique que psychique.

L'économie libidinale

a) *Narcissisme*

La perspective freudienne accorde un rôle central à la valeur d'échange en la rattachant à la notion d'économie corporelle. Le corps du sujet a une espèce de capital de pulsions qu'il investit ou qu'il transfère d'un compte à l'autre; il tient une espèce de *portfolio* de ses désirs et de ses identifications. Cela fait éclater la notion de nature sexuelle. Selon l'hypothèse freudienne, l'impulsion sexuelle ne saurait relever ni d'une dégénérescence héréditaire ni d'une perversion morale, mais de son caractère fortuit. L'instinct sexuel et le choix d'objet n'ont pas de lien nécessaire d'ordre biologique; leur relation est une question économique.

C'est parce que le dandy est impliqué dans les rouages économiques par ses pratiques fétichistes de

collectionneur qu'il se prête à l'analyse freudienne des sublimations libidinales. En termes d'économie psychique, le dandy s'éloigne des autres afin de s'investir en lui-même. Selon Freud (1923), l'éloignement des autres mène à une sorte de déssexualisation, ou sublimation de la sexualité au profit du moi :

Indem es sich in solcher Weise der Libido der Objektbesetzungen bemächtigt, sich zum alleinigen Liebesobjekt aufwirft, die Libido des Es desexualisiert oder sublimiert, arbeitet es den Absichten des Eros entgegen... Der Narzißmus des Ichs ist so ein sekundärer, den Objekten entzogener. (1992:283)⁴²

La charge érotique de ce narcissisme déssexué s'explique par le mécanisme de transfert de la libido qui, au lieu d'investir son désir dans l'autre, s'investit en lui-même. La sublimation, loin de faire disparaître la libido, concentre sa force. Le sujet sublimé connaît l'excitation pure. Bersani soutient que la sublimation sexuelle démantèle la référence non seulement à autrui mais à l'ego même. Le narcissisme finit par montrer que le moi lui-même n'était qu'une supposition (1990:38). Le narcissique est fétichiste dans la mesure où il tente de résoudre la crise de sa propre inconsistance en réifiant l'expérience, en faisant passer ses sensations pour des perceptions. Le personnage paterien d'Emerald Uthwart est tributaire de cette logique. Par fétichisme textuel, l'écrivain Dossi, qui prend ses souvenirs pour des choses, trahit quant à lui cette logique.

Par le fait qu'elle ne reconnaisse pas l'autre, la

⁴² «En s'appropriant ainsi la libido attaché aux objets vers lesquels le Ça est poussé par ses tendances érotiques, en se posant comme le seul objet d'attachement amoureux, en déssexualisant ou en sublimant la libido du Ça, le Moi travaille à l'encontre des intentions d'Eros... C'est ainsi que le narcissisme du Moi est un narcissisme secondaire, dérobé aux objets» (trad. de Jankélévitch 1963:218).

libido narcissique vit sous le signe de l'ennui. La froideur notoire du dandy n'est en fait que l'obvers de l'excitation pure. Dans Le Plaisir du texte, Barthes affirme, «L'ennui n'est pas loin de la jouissance: il est la jouissance vue des rives du plaisir» (1973:43). Cette jouissance ne reconnaît aucune véritable dimension subjective, ni dans l'autre ni en soi-même:

Caractère asocial de la jouissance. Elle est la perte abrupte de la socialité, et pourtant il ne s'ensuit aucune retombée vers le sujet (la subjectivité), la personne, la solitude: tout se perd, intégralement. (63)

Par contre, l'ennui fonde le domaine de *l'individuel*. Rappelons la formulation de Bersani, selon laquelle le dandysme est une forme d'individualité *non personnelle*. Il semble annoncer la notion de plaisir du texte chez Barthes, qui fait la même distinction: «notre plaisir est *individuel* -- mais non personnel» (98). L'individu repose, selon Barthes, sur «le fictif de l'identité», non pas sur «l'illusion d'une unité».

Nous avons vu nos trois auteurs, Dossi en particulier, se refuser à l'éparpillement du poète baudelairéen au bénéfice d'un moi structuré et cohérent. Mais le prix à payer est lourd: l'ennui du dandy serait un synonyme de la *melancholia* freudienne («*Trauer und Melancholie*» 1917), comme le soutient G. Froidevaux lorsqu'il associe le spleen de Baudelaire à la psychanalyse freudienne (1989:85). Le sujet en proie à la mélancolie ne ressent aucune énergie érotique pour l'autre. La mélancolie va de pair avec le narcissisme, puisque le moi mélancolique retrouve en lui-même un objet sexuel dont il ne peut pas s'emparer («*ein verlorenes Objekt im Ich wiederaufgerichtet*» [Freud 1992:267]).

Selon Ferenczi, l'objet sexuel en question est le

membre viril, «double en miniature du Moi entier, l'incarnation du Moi-plaisir» qui constitue la condition fondamentale de l'amour narcissique pour le moi (1974:61). Selon Freud, le sujet mélancolique doit sa sensation de diminution à son identification à l'objet perdu. Ce dernier est donc en quelque sorte châtré. L'analyse freudienne accorde une valeur identitaire à la mélancolie, dans la mesure où la substitution de soi-même à l'objet du désir joue un rôle de premier ordre dans la formation du «caractère» du moi: «*solche Ersetzung einen großen Anteil an der Gestaltung des Ichs hat und wesentlich dazu beiträgt, das herzustellen, was man seinen Charakter heißt*» (1992:268). L'identité se constitue à partir de l'impulsion narcissique qui s'identifie à l'objet châtré.

Mais le narcissisme ne concerne pas que l'auto-investissement du désir. L'identité du dandy dépend d'un autre type de transfert, une identification à l'autre, qui se déroule lui aussi selon le procédé fétichiste. Au lieu d'éprouver de la fascination envers l'autre personne, *homme ou femme*, le dandy l'imite jusqu'à assumer ce qui manque à l'autre. C'est là où l'analyse du stade du miroir de Lacan devient intéressante. Lacan présuppose que, du moins pour les hommes,²¹ la connaissance du monde extérieur passe invariablement par le narcissisme. Dans le miroir, le désir et l'image de soi-même coïncident: «Mais à peine discerné ce nez, ils [les hommes] en tombent amoureux, et ceci est la première signification par où le narcissisme enveloppe les formes du désir» (I:238).

Le miroir ne saisit que la surface de l'être. Or,

²¹L'analyse de Lacan perd de sa force lorsqu'on tente de l'appliquer à la sexualité féminine. Voir Luce Irigaray, Ce sexe qui n'en est pas un (1985), pour une critique culturelle de la subjectivité. Le point de vue d'Irigaray est d'autant plus intéressant dans la mesure où il est encore lacanien.

selon Freud, le moi est avant tout un être en surface. Tel l'enveloppe, le moi se situe à la «périphérie». Son noyau est l'écorce: «*Ein Individuum ist nun für uns ein psychisches Es, unerkant und unbewußt, diesem sitzt das Ich oberflächlich auf, aus dem W-System als Kern entwickelt*» (Das Ich und das Es 1992:264).²² Le moi n'est pas à proprement dire la surface, mais plutôt la projection de cette surface: «*Das Ich ist vor allem ein körperliches, es ist nicht nur ein Oberflächwesen, sondern selbst die Projektion einer Oberfläche*» (266). Pour Bersani, le moi est «*a psychic imitation of surfaces*».²³

La fameuse froideur du dandy, signe de l'ennui provoqué par la perte d'un objet aimé qui n'est en l'occurrence que lui-même, est à la base de la découverte du féminin chez le dandy. Nous avons vu, particulièrement chez Pater, l'immense importance de la découverte du féminin chez l'artiste Léonardo, héros par identification à la mère. Nous avons constaté que l'oeuvre de Pater annonce la notion de phallus maternel chez Freud. Pour Léonardo, la femme sert de modèle de mélancolie et d'auto-investissement.

Le sourire de la Joconde, dont Dottin-Orsini révèle la parenté avec le regard de Salomé,²⁴ objet perdu auquel

²²Un individu, donc, est selon nous un Ça psychique, inconnu et inconscient, à la surface duquel est posé le Moi qui s'est développé à partir du système Pc comme de son noyau. («Le Moi et le Ça» GW, dans Anzieu 1985:82).

²³«*What Freud calls the ego is a type of object-relation without the object and, strictly speaking, without the relation; the object is appropriated after having been lost. The ego is a collector who transports inert objects from the outside to the inside. Instead of desiring the world, the ego vampirizes it*» (Bersani 1986:94-5).

²⁴Il s'agit d'un tableau d'Hérodias de Bernardino Luini aux Offices de Florence. «L'oeuvre, par une coquetterie volontaire, était souvent attribuée à Léonard, s'enrichissant ainsi de la légende du peintre-démiurge. Les lourdes paupières bombées qui voilent le regard de Salomé, son étonnant sourire immatériel, très proches de celui de la Joconde ("le sourire indécis de la femme-serpent", disait Rollinat), dotent le tableau des Offices de l'épaisseur mythique de la Mona

l'artiste de la fin du siècle s'identifie, renvoie à la réflexion dandy sur le féminin. Le poème de Baudelaire «À une passante» ainsi que la remarque de Barbey sur l'importance du «paraître» chez les femmes et les dandys sont à mesurer par rapport au commentaire de Freud dans «Einführung des Narzißmus»:

Solche Frauen üben den größten Reiz auf die Männer aus, nicht nur aus ästhetischen Gründen, weil sie gewöhnlich die schönsten sind, sondern auch infolge interessanter psychologischer Konstellationen... die narzißtische Konsequenz, mit welcher sie alles ihr Ich Verkleinernde von ihm fernzuhalten wissen. (1992:65)²⁵

Au lieu d'envier à l'homme son pénis, la femme narcissique reste indifférente. C'est son autosuffisance qui la rend énigmatique; c'est ce mystère que le dandy cherche à s'approprier. Sarah Kofman décrit bien cette solution au complexe de castration:

c'est lui [l'homme] qui l'envierait pour sa position libidinale insaisissable, pour avoir su garder en réserve son narcissisme, alors que lui homme -- on peut se demander pourquoi -- s'est appauvri, s'est vidé de ce narcissisme originaire au profit de l'objet aimé. (1980:56)

L'attrait que déploie la femme narcissique, incarnation de la beauté moderne, est en quelque sorte le résultat du narcissisme refoulé du sujet du désir qui, par la perte de son moi, s'identifie à l'autre sexe. Ayant compris que

Lisa du Louvre (1993:136). M. Rollinat est l'auteur d'un traité intitulé Les Névroses, de 1883.

²⁵«De telles femmes exercent le plus grand charme sur les hommes non seulement pour des raisons esthétiques, car elles sont habituellement les plus belles, mais aussi en raison de constellations psychologiques intéressantes... ce narcissisme conséquent qu'ils savent montrer en tenant à distance de leur moi tout ce qui le diminuerait» («Pour introduire le narcissisme» La Vie sexuelle PUF, 1969, 94-5).

sa propre identité sexuelle est chimérique, il adopte l'image de l'autre. «Féminin, le dandy montre l'identité dans une construction en abîme» (Coblence 1988:292). En se féminisant, le dandy gage que toute subjectivité se fonde sur une construction. Le féminin n'étant qu'une construction, le dandy est libre de l'assumer. Le dandy se met donc à «être» la femme, c'est-à-dire, à paraître comme elle.⁴⁰

Il n'est pas étonnant que Freud déclare les «grands narcissiques» non analysables. La personnalité narcissique est distante d'emblée. Elle recule. Elle ne permet pas le déroulement d'une narration susceptible de «guérir» le sujet. Or, le dandy se veut «impassible». Figé, il ne baisse jamais son masque, à la manière du héros burlesque du XVIIIe siècle.⁴¹ Toute approche qui interprète les signes métaphoriquement pour en révéler une signification personnelle ferait fausse route. Ce n'est pas en ce sens que le dandy est un refoulé.

L'investissement du dandy dans l'autre fait de lui un narcissique, par définition: sa manière de se rapprocher de la femme en s'identifiant à elle rappelle la notion d'introjection de Ferenczi: l'inclusion de l'objet d'amour dans son moi lui permet d'étendre au monde extérieur les fantasmes auto-érotiques. Selon Bersani, le lien entre la représentation de la femme et celle du poète baudelairien vis-à-vis de soi-même s'effectue par le narcissisme (1977:141). Son impassibilité, son «insensibilité», suscite une curiosité

⁴⁰Cette imitation n'est pas toujours directe. Chez Pater comme chez Dossi, elle est à l'oeuvre dans le choix de l'enfant comme héros. «L'enfant est une métaphore de la femme, si bizarre que cela paraisse», dit Dottin-Orsini, qui accorde de l'importance au fait que Salomé soit jeune et note le titre d'un roman de Catulle Mendès, La Femme-enfant (1993:147-50).

⁴¹Le personnage de Jonathan Wilde de Henry Fielding (1754) en fournit un exemple. C'est un personnage pittoresque qui noie toute intrigue dans un langage de mensonges dont il est passé maître.

qui se nourrit de frustration. C'est peut-être pour cela que le dandy constitue «le véritable foyer des interrogations sur l'identité» (Coblence 1988:265). Le dandy joue sur la distance. Si le charme de la femme dépend de sa distance, le dandy va se tenir «à distance de la distance». ²⁶ L'androgynie du dandy relève de cette double distance, de la non identité du simulacre.

À la fin du siècle, la femme narcissique se mue en objet pathologique: elle devient la femme hystérique. Pour celle-ci, le monde objectif cesse d'avoir valeur de référence. Elle interpelle le regard d'autrui mais le maintient à distance, appelle un déchiffrement mais demeure obscure. Matérialisation artificielle d'un être ignorant tout de la matière, elle a quelque chose de la marionnette (Rapetti 1995:234).

Bien avant Freud, le dandysme fétichise la femme énigmatique en privilégiant le chat. Parmi les fétiches de la femme que le dandy entretient de son moi, celui-ci revient sans cesse. Le héros célibataire de Huysmans possède un chat qu'il porte au statut d'«exutoire spirituel de la solitude et du célibat» (L-B 103). Le dandy s'approprie le féminin. R. Kempf cite Baudelaire sur Gautier, son «port noble et lent et son regard plein d'une rêverie féline», ainsi qu'Armand de Montriveau, «petit, large de buste, musculeux comme un lion» et Delacroix pour son choix du tigre comme animal totémique (1977:45-7). Sa prédilection du félin trahit son identification au féminin narcissique. La félinité froide et hermétique du dandy est le signe de sa propre reconnaissance dans le miroir que lui tend la femme. En accordant tant de soin à son apparence, il occupe le rôle passif d'objet de désir, dépourvu de subjectivité et donc

²⁶La phrase est de Derrida («La Question du style» Nietzsche aujourd'hui, 10/18, 1973. t.1:242-3).

de désir lui-même.

b) *Masochisme*

Il nous semble que le discours de la psychanalyse sur le masochisme entre en relation avec le discours du dandy. Le psychanalyste Didier Anzieu souligne le rôle classique du fétiche/chat: «la fourrure joue un rôle fétiche, par similitude aux poils qui masquent la perception des organes génitaux et donc la reconnaissance des sexes» (1985:44). Nous avons repéré le fétiche de la fourrure dans les «*Imaginary Portraits*» de Pater, où nous avons soulevé sa fameuse association à la douleur chez Sacher-Masoch. Baudelaire en est conscient aussi, lui qui est pervers non pas par besoin de faire souffrir, mais par besoin de souffrir lui-même; sa perversion exacerbe une angoisse qu'il cultive (Macchia 1975:86). Le narcissisme du dandy est l'expression héroïque du mâle en souffrance. Dans la peau bouclier et la peau oripeau mythologiques de certains portraits de Pater, nous retrouvons le vêtement du dandy, marque du naturel. Par son appropriation du «costume féminin», le dandy s'imagine invulnérable, voire héroïque.²⁹

Dans le schéma freudien, le fétiche a une fonction de protection narcissique contre le complexe de castration. Le recours au fétiche dépasse la première phase narcissique où se forme une enveloppe de bien-être et de confiance, une symétrie complémentaire de deux êtres accolés l'un à l'autre. Le fétiche ne concerne que la deuxième phase du narcissisme, une phase érotisée où se forme le fantasme d'une surface de peau commune à la

²⁹La psychanalyse reconnaît le lien entre l'héroïsme et le narcissisme. (Voir André Missenard sur le rôle de l'enveloppe narcissique du héros dans «Narcissisme et rupture», in Crise, rupture et dépassement, R. Kaes et coll., Paris, Dunod, 1979.

mère et à l'enfant, une peau renforcée et invulnérable. Selon Freud, seul celui qui entre dans la deuxième phase est narcissique. Celui-ci est également masochiste, car le choix de l'objet de tous deux relève non pas du schéma du désir mais de l'identification. Selon K. Silverman, le masochisme est le fruit d'une sublimation narcissique:

This desexualisation has grave consequences for the ego, since it results in an instinctual defusion; when object-libido changes to narcissistic libido (that is, when love changes to identification), the aggression which was earlier commingled with that libido also loses its purchase, and turns around the subject's own self. (1992:193)

Anzieu insiste également sur le lien entre le masochisme et le narcissisme, celui-ci n'étant que la contrepartie défensive d'un fantasme de peau décharnée propre au masochisme (1985:129).

D'ailleurs, tout comme le narcissisme, le masochisme a deux phases, dont seule la seconde est érotisée. La peau sert de surface sensible par laquelle nous nous défendons contre les excitations. Cette fonction essentiellement narcissique nous assure notre identité propre. Mais c'est également par la peau sensible que nous entrons en communication avec le monde extérieur. Les deux versants de l'expérience -- la défense et la communication -- correspondent aux plans du narcissisme et du masochisme.¹⁰ Ces deux fonctions de la peau sont loin de s'exclure. La notion de barrière de contact -- la peau dans sa fonction de défense -- revêt une fonction de communication dans la mesure où la barrière se donne aux regards. Le masochiste prise sa peau moins dans sa

¹⁰Pour Anzieu, le masochiste privilégie l'échange direct des excitations, alors que le narcissique, repoussant les contacts, privilégie une autre espèce d'échange direct, celui des significations (43).

fonction de pare-excitation que dans celle de surface d'inscription. Le masochiste est un écorché qui montre ses brûlures. Théodor Reik souligne cet aspect exhibitionniste du masochiste:

In the practices of masochists, denudation and parading with all their psychic concomitant phenomena play such a major part that one feels induced to assume a constant connection between masochism and exhibitionism. (1949: 235)

Nous avons rejeté l'hypothèse que le dandy cherche à se dérober systématiquement au regard de l'autre: le soin méticuleux de sa personne, la recherche de la distinction, témoigne d'un désir d'être regardé, ne serait-ce que par les petites variations de la mode. Sa personne est une carapace qui se refuse aux contacts mais qui invite le regard à parcourir les marques de sa distinction.

Sa distinction est une sorte de coupure sociale. La présence d'autrui renvoie au dandy une image qui le rassure de sa propre existence en tant qu'être unique. Or, c'est précisément la stratégie du masochiste:

he loudly proclaims that his meaning comes to him from the Other, prostates himself before the gaze even as he solicits it, exhibits his castration for all to see, and revels in the sacrificial basis of the social contract... In short, he radiates a negativity inimical to the social order. (Silverman 206)

La carapace du dandy n'est pas un masque mais bel et bien une écriture, une surface remplie de sens. Autrement dit, le vêtement du dandy est un fétiche.

Cet emploi du vêtement semble constituer un cas de l'abjection telle que formulée par Kristeva. L'être

abject s'épargne le risque de la castration en suppléant à la fragilité de la peau par une sorte d'extériorisation de son corps. L'être qui revêt ainsi l'abjection se procure le pouvoir de posséder l'autre, «le mauvais objet qui habite le corps maternel» (1980:65). Kristeva insiste sur le statut de simulacre de l'abject: il est ce qui tient lieu d'un objet original qui n'a jamais existé. En tant que non-objet lui-même, l'être abject devient son propre fétiche:

dans la reconnaissance dite de la castration, il [l'être abject] se détourne de ses échappatoires perverses, pour s'offrir comme le non-objet le plus précieux, son propre corps, son propre moi, perdus désormais comme propres, déchus, abjects... Affres et délices du masochisme. (13)

Quoique le masochisme constitue un discours qui déborde le dandysme, son rapport au fétichisme nous aide à saisir l'enjeu des pratiques sexuelles du dandy. En se gardant de relations sexuelles, le dandy se découpe du monde tout en s'en réjouissant. Sa peur de la procréation, qui s'exprime par l'ascèse du héros grec de Pater, par l'onanisme de Dossi, ainsi que par la crise juponnière du héros naturaliste de Huysmans, rejoint la peur du masochiste qui se sent menacé d'éparpillement. En fait, son refus de la consommation orgiastique fait prolonger sa jouissance. Le masochiste, selon Silverman:

always seeks to prolong preparatory detail and ritual at the expense of climax or consummation... Suspense clearly works to prioritize pain over pleasure, and so to further undermine the ego. (1992:199)

Chez le dandy, cette expérience revêt une dimension mystique. Aucun de nos auteurs n'y échappe. L'expérience de l'abjection s'applique particulièrement à la voie

négative que suit le héros de Huysmans dans Là-bas, où la souillure, l'exclusion, la transgression sont pratiquées comme des rites de purification. Sainte-Lydwine de Schiedam démontre que la phase catholique de Huysmans demeure sous le signe du masochisme, le spectacle de la douleur s'accomplissant dans le sacrifice du moi.

Le masochisme du héros de Huysmans serait d'abord d'ordre moral, ce qui, pour la psychanalyse, consiste en l'envie de combler les exigences du surmoi. Dans «*Das Ökonomische Problem des Masochismus*», Freud explique comment le moi, en se pliant à un surmoi culpabilisant, s'accroche nécessairement à sa névrose, résistant à la guérison, refusant d'abandonner l'état maladif. La douleur est précisément ce qui accorde à la névrose autant de valeur (1992:305).

Que le surmoi ne sorte pas victorieux de cette confrontation avec le moi, c'est ce que démontre le type d'écriture sur lequel nous nous sommes penché dans cette thèse. C'est ce que Kristeva appelle l'écriture de l'abject, et qui représente «un assouplissement du surmoi» par «la capacité même d'imaginer l'abject, c'est-à-dire de se voir à sa place» (1980:23). Pour l'artiste, le désir de s'approprier l'abject --c'est-à-dire la femme -- fait renoncer à l'aspiration d'être père: il préfère s'identifier à la mère. On a vu le héros de Pater adopter la pose passive. Le catholicisme de Huysmans, mêlant le mysticisme à l'érotisme, fait plier le héros à l'expérience de la femme, tout autant que le romantisme exacerbé de Dossi. Tous trois plongent dans une expérience qui ressemble au masochisme féminin freudien, marquée par l'aveu de leur propre castration.³¹

³¹Freud définit les grandes lignes de cette expérience: «*die Person in eine für Weiblichkeit charakteristische Situation versetzen, also Kastriertwerden, Koitertwerden oder Gebären bedeuten*» («*Das Ökonomischen Problem des Masochismus*» 302) [«déplacer la personne dans la position généralement associée à la femme,

Est-ce pour cela que, comme le dit Beaujour, «l'autoportrait dépasse toujours, et pour cause, le narcissisme primaire» (1980:12)? La misogynie de l'artiste littéraire en fin de siècle mériterait d'être revue selon cette perspective. Il s'agit de rivalité avec la femme, puisque celle-ci incarne un idéal du moi. Selon Lacan, le narcissisme donne au monde des objets une teinte d'hostilité (II:169). Par contre, la froideur du dandy, sa misogynie, n'est pas à confondre avec le sadisme. Car le mal que fait la misogynie du dandy est dirigé vers son moi.¹⁷ Le dandy entretient la même espèce de rivalité envers les hommes. Le dandy-soldat est le moi comme figure rivale, le moi qui se crée en tant que fonction de maîtrise, jeu de prestance, rivalité constituée, selon Lacan (II:169). L'idéal militaire du dandysme, figure héroïque de Barbey et Baudelaire à Pater, trahit le rôle de l'auto-discipline au sein du narcissisme. Il serait une articulation des tendances de dénégation du moi (Bersani 1986:123). Tout raide et durci, le dandy-soldat est un avatar de la femme hystérique qui, dans sa propension pour la tension immobile, la crispation nerveuse, le geste significatif de la catalepsie, constitue elle aussi un modèle d'auto-discipline. Le diagnostic de la perversion féminine trouve un écho chez le dandy de la fin du siècle qui affiche une perversion empruntée, travaillée.

signifier être châtré, être pénétré, ou accoucher»].

¹⁷À partir d'une analyse de «L'Héautontimorouménos» de Baudelaire, Bersani fait ce lien entre le masochisme du poète et son sadisme envers les femmes. L'identification du dandy à la femme se fait par son impulsion de se faire du mal (1977:103-4).

Le dandy pathologique?

Si l'érotisme offre au dandy un terrain de liberté individuelle dans un monde où elle est de plus en plus inaccessible, cette liberté n'est pas jubilatoire. Si le dandy pourrait illustrer ce que Judith Butler appelle «*the subversive multiplicity of sexuality*» (1990:19), le dandysme de la fin du siècle entre tout de même dans le domaine de la pathologie. Si la mascarade permet au dandy d'effectuer une critique de la nature en tant qu'artifice, il avoue être dans le faux, hors du «naturel». Sans doute serait-il d'accord avec l'approche freudienne de Ferenczi qui souligne l'efficacité de l'approche pathologique pour la compréhension de ce qui est normal:

nous savons à quel point il est fréquent qu'une déformation pathologique, en exagérant tel ou tel élément souvent présent à l'état latent dans le processus physiologique ou psychologique normal, nous permette de comprendre ce processus normal. («Thalassa» 1974:48)

C'est son acceptation de la notion du naturel qui oblige le dandy à se prendre pour un raté.

Du point de vue de la psychanalyse, le dandy n'ébranle guère la notion d'identité masculine. C'est un grand névrosé jouisseur qui ne fait qu'illustrer une de ses perturbations. Il n'est transgressif que sur le mode parodique. La révolte du dandy ressemble en cela à celle du travesti. Seule la notion de *transgressive reinscription* que propose Jonathan Dollimore (1991) semble racheter cette forme de révolte. Dollimore suggère que la logique du fétiche permette au sujet de résister à la récupération des forces de production sociale:

the transvestite represents a subversive reinscription within, rather than a transcendence of, an existing order, while the hermaphrodite is often appropriated as a symbol of just such a transcendence... the assertive female cross-dresser inverted the metaphysics of difference... sexual identity and sexual difference are shifted irretrievably into the domain of custom, of the social, of that which can be contested. (1991:297)

À la fin du XIXe siècle, le dandy accepte le verdict pathologisant issu de la médecine des perversions. Pour lui comme pour Freud, la perversion est un fait naturel. Chez le dandy, le fétiche se concrétise dans un état psychologique.

La névrose huysmansienne est l'expression de la peur ainsi que de l'aveu de la castration. Il semble constituer un des «cas subtils» de défense fétichiste dont parle Freud: «*In ganz raffinierten Fällen ist es der Fetish selbst, in dessen Aufbau sowohl die Verleugnung wie die Behauptung der Kastration Eingang gefunden haben*» (1992:333).³³ La névrose lui sert de moyen non seulement pour affirmer que la femme n'est pas châtrée, mais également pour avouer qu'il l'a été, à sa place. C'est une sorte d'auto-castration. La névrose est féminine: elle n'arbore pas de lésion visible mais elle en suppose. Chaque héros huysmansien porte une Salomé en lui.

L'état psychologique de la névrose définit l'envergure et la limite de la notion de révolte. Dans la mesure où il ose affirmer une identité individuelle distincte des masses, le dandy amorce une révolte. L'hypothèse de la déliquescence semble porter une certaine authenticité à son identité, comme le dirait

³³«Dans des cas très subtils, c'est dans la construction même du fétiche qu'aussi bien le déni que l'affirmation de la castration ont trouvé accès» (trad. Jean Laplanche).

Dollimore:

It was not just that degenerates were thought to be intelligent and gifted; their intelligence manifested one of the most disturbing paradoxes of the perverse: a vitiating regression to the primitive from within an advanced cultural sophistication.
(241)

Le dandysme constitue une stratégie par laquelle la «dégénération» peut revêtir des connotations positives, voire naturelles. La notion d'une dégénération naturelle remonte à l'ontologie augustinienne. Au sein de la cosmologie chrétienne, on retrouve une sorte de subversion que le Dieu chrétien met au compte de la perversion humaine. Selon Dollimore, la notion freudienne de désir sexuel s'inscrit dans cette tradition biblique de la perversion. Pour Freud, le pervers est naturel. On ne peut pas devenir pervers, puisqu'on l'est de naissance. La nature est sexuellement ce qu'il y a de plus pervers. Selon la pensée freudienne, la normalité est le dernier stade de développement auquel l'individu accède après être passé par des stades réellement subversifs. La vision freudienne de la civilisation accorde une place à la subversion après l'avoir fabriquée comme notion.

Le Dandysme, les savoirs et l'objet littéraire

Le dandysme de la fin du XIXe siècle constitue un cri de protestation de l'individu contre son écrasement par une société de nivellement par le bas. Le dandy se cherche une identité fondée sur sa distinction de la foule. Son identité se forme par sa manière de paraître, par une sorte d'esthétique de la personne. Mais l'ironie du dandysme est que cette formation de l'identité individuelle contribue à l'écrasement de l'individu au XIXe siècle. En effet, notre regard sur les lieux du dandysme ainsi que sur les enjeux de sa singularité nous a laissé de sérieux doutes quant à la notion de «révolte» dandy. Si l'expression littéraire du dandysme a été au coeur de cette thèse, ce n'était guère pour demeurer dans le champ de l'histoire littéraire pour relever le chassé-croisé et le rayonnement des influences, mais pour montrer que l'espace du texte littéraire assure aux stratégies du dandysme leur force subversive en mettant en évidence les perturbations de sa notion d'identité.

«Le Dandysme et la crise de l'identité masculine au XIX siècle» ne se limite toutefois pas au rapport du dandysme avec les textes littéraires. Le choix de ces derniers a été dicté par le désir de confronter l'objet littéraire directement aux discours épistémologiques qui eux aussi s'adressent aux enjeux de la singularité de l'individu. Nous espérons ainsi souligner les parallèles entre le dandysme, depuis sa théorisation par Barbey d'Aurevilly et par Baudelaire, et les nouvelles sciences du XIXe siècle.

Les nouvelles sciences aboutissent aux approches marxiste et freudienne dont tout l'intérêt, pour nous, découle de leur remise en question de la notion de

«nature». Notre but a été de contextualiser ces approches critiques dans l'époque qui les a vues paraître. En fin de compte, ce ne sont pas les notions de castration et de fétichisme dans la théorie freudienne qui ont fait fleurir toute une littérature de la perversion à la fin du siècle, mais plutôt l'interprétation de la nature par un romantisme décadent. Tout comme Freud, Marx est l'héritier de son époque. Il comprend aussi bien que Freud la leçon fondamentale qui remonte à Baudelaire et en recevra sa formulation la plus complète chez Nietzsche, à savoir la méconnaissance de l'homme, la crise de la connaissance de soi qui pèse sur tout un chacun. Car si les approches marxiste et freudienne s'appuient sur la notion de nature humaine, en revanche les contours de cette nature sont loin d'être stables.

Ces nouvelles approches présupposent donc une certaine perte de confiance en soi de la part d'un sujet dont l'envergure est considérablement réduite par rapport au début du XIXe siècle. C'est surtout à cause de l'ébranlement de la confiance en soi que la crise identitaire du masculin constitue un carrefour des approches psychanalytique et sociale. N'a d'identité que ce qui est précaire. Ces nouveaux savoirs s'avèrent plus particulièrement pertinents pour le dandysme par le rôle clé qu'ils accordent au fétichisme. En fait, le fétichisme du dandy, qui sous-entend la notion de castration, constitue le point de convergence de la pensée freudienne et de la pensée marxiste.

L'approche marxiste a le mérite de ne pas réduire le problème de l'identité à la seule dimension de l'individu privé. Elle fait voir que l'importance accordée à l'identité du sujet en tant qu'individu dans la foule implique le dandy dans le domaine socio-économique. Qui plus est, elle remet en question la possibilité de transgression de toute forme de représentation, y compris

celle d'un moi érotique. Pour le marxisme, les identifications du dandy à la femme-fétiche indiquent non pas un refus des valeurs économiques de l'échange mais plutôt une sorte d'acquiescement à ces valeurs. L'approche marxiste pose de sérieux doutes quant au triomphe du dandysme sur ces valeurs.

On pourrait en dire autant au sujet de l'approche freudienne dans la mesure où elle émerge du discours de la pathologisation du sujet masculin au XIXe siècle. La notion de perversion constitue le fond commun de Freud et de la décadence de la fin du XIXe siècle. Selon Freud, les perturbations du schéma du désir, notamment l'absence d'objet de désir, sont pathologiques. Le fétichisme est l'élément clé de cette interprétation négative. Le pervers par excellence est le fétichiste parce que c'est lui qui sort du champ de la croyance.

Nous avons tenté de déterminer la valeur transgressive du dandysme littéraire en analysant son appropriation du fétiche. Le type de texte que nous avons analysé dans «Le Dandysme et la crise de l'identité masculine au XIXe siècle», fragmentaire et érotisé, constitue un fétiche de l'écrivain. Pour le héros de ce texte, le dandysme représente un fléau, car l'identité masculine qu'il assume présuppose l'aveu de sa castration.

Le texte de Huysmans constitue un cas exemplaire de la cuirasse du fétiche qu'offre le dandysme à l'artiste célibataire en proie aux angoisses sexuelles. Chez Huysmans, le fétiche protège l'homme contre la menace d'une castration que la femme a déjà subie. Mais, bien qu'elle cherche à entretenir la différence sexuelle, la logique fétichiste du héros huysmansien aboutit à l'aveu que la différence se situe dans son for intérieur, ou plutôt à la surface de son être. Si la femme est châtrée, le héros affiche sur son propre corps la preuve que

l'homme l'est également. Son identité masculine est fondée sur la castration de son moi. L'oeuvre de Huysmans démontre amplement que le renouveau du dandysme à la fin du XIXe siècle coïncide également avec le jugement négatif du champ médical. Son dandysme consiste à assumer la névrose sans toutefois admettre qu'il s'agit d'une maladie comme les autres. Elle est son fétiche ultime, lui permettant de croire, de façon mitigée, que la biologie ne détermine pas tout.

L'oeuvre de Huysmans témoigne, de par le sentiment d'échec sans cesse avoué, de l'écroulement du modèle romantique de la différence des sexes. Le fétichisme se révèle le mécanisme clé de l'expérience de cet échec. C'est ce caractère négatif du dandysme qui explique chez lui le fantasme de s'appropriier le féminin. Le dandysme de Huysmans repose sur la réflexion que la dévirilisation, tant redoutée puisque toujours possible chez l'homme, est un fait accompli. Son ennui, devenu fétiche au deuxième degré, l'apparente à l'expérience du simulacre féminin.

Mais comment cette appropriation du fétiche constitue-t-elle un combat contre la valeur d'échange? Effectivement, ce n'est que par le fonctionnement du texte littéraire qu'on arrive à voir comment l'appropriation du fétiche peut constituer une réponse au fétichisme de l'argent et du spectacle social. Par ses mécanismes de distinction qui reprennent la tentative du dandy d'échapper à l'indistinction de la foule, le texte littéraire ne cherche pas à exclure autrui de son champ de réalisation mais bel et bien à l'inclure. Le texte s'approprie l'autre en l'affichant. L'autre se présente sous la forme d'une névrose tantôt déniée tantôt assumée. Sans doute cela explique-t-il au moins en partie la féminisation de l'homme dans l'oeuvre de Huysmans.

Autant que Huysmans, Pater n'a que faire de la femme

en tant qu'altérité. L'écriture de Pater, aussi «exhibitionniste» que celle de Huysmans, n'exprime pourtant pas la même négativité. Loin de faire le plaidoyer de la névrose de l'impuissance, Pater nie l'expérience de l'impuissance carrément, prônant un héros icônique, à l'abri du temps. Il n'y a chez Pater aucun échec dû à la rencontre du héros avec la sexualité féminine. Au contraire, le texte de Pater présente le héros comme l'objet naturel au complet, amalgame parfait du masculin et du féminin. Là où le héros huysmansien réifie sa névrose, le héros de Pater -- pur idéal ou sujet en quête de son idéalisation -- est réifié en tant que tel.

Le héros icônique de Pater renvoie à la notion de dandysme éternel qui constitue, nous l'avons vu, une réponse spécifique à un contexte socio-historique tout aussi spécifique. Pour autant qu'il évolue en dehors de son contexte contemporain, le héros de Pater garde sa pertinence au XIXe siècle. L'intention de Pater est polémique. L'idéal masculin de son époque est borné; son héros éternel fait un plaidoyer pour ouvrir l'espace de l'individu au sein de la foule. L'héroïsme paterien reprend les stratégies du dandy dans le but d'affirmer la sexualité de l'individu contre celle de l'espèce.

La prétention d'être à la fois viril et sensible repose tout de même sur une certaine dénégation. En réclamant au sein du héros l'harmonie des sexes, Pater trahit le dessous féminin de la parade virile. En effet, la virilité paterienne exige la présence du tempérament féminin de l'artiste. Chaque affirmation de la masculinité du héros réclame une contre-affirmation de sa féminité. Le texte de Pater fait également un certain «aveu». Tout en célébrant la santé, le héros succombe à la maladie et même à la mort. Tout comme le texte qui le présente, le héros finit par se représenter comme une

espèce de relique, de fragment et non pas un être à part entière. Il ne faut pas oublier que le héros de Pater est un «portrait», c'est-à-dire une fabrication. C'est cette fétichisation du sujet que le style littéraire de Pater semble vouloir avouer.

L'italien Carlo Dossi nous a fait sortir du dandysme «officiel» pour isoler le caractère indécidable de l'identité dans une fin de siècle dominée d'une part par le schéma romantique et de l'autre par les nouvelles sciences. Les portraits inachevés de la «collection» de Dossi trahissent l'esprit du fétichiste littéraire qui fuit l'identité d'autrui et n'arrive jamais à cerner la sienne. Ce fétichiste relève d'une part des nouvelles sciences. Dans son croquis «Table d'hôte» (1985),¹ par exemple, le narrateur est un flâneur qui entre dans la taverne d'une auberge pour observer la grande diversité des gens. Il se sert des pratiques naturalistes en vogue, notamment la phrénologie, pour dresser un bilan de types pathologiques, tels le *cretino*, l'*omicida-nato*, *il ladro minuto*, *la pazza*. Mais si sa narration est un lieu d'accumulation, son système flanche lorsque l'aubergiste lui fait savoir que la *modestissima signorina* est en fait une prostituée. Celle-ci dément toutes les divagations et les spéculations scientifiques du narrateur. Or, l'oeuvre de Dossi constitue une espèce de moi-texte aussi indéchiffrable que la prostituée de l'auberge de «Table d'hôte», personnage transgressif par le fait d'être méconnu.

Pour nous, l'intérêt de l'oeuvre de Dossi relève de son inspiration romantique. Le moi qui émerge des songeries du texte de Dossi est un grand raté dont l'incertitude subjective est provoquée par le solipsisme de l'individu sous l'égide de valeurs romantiques. Chez

¹Ce croquis fait partie de Ritratti umani (O 1145-9).

Dossi, comme chez maints écrivains de la fin du siècle qui ne se situent pas directement dans la foulée du dandysme mais qui subissent les effets de fragmentation de l'être amenés par les nouvelles sciences, la crise s'exprime principalement sur le plan sexuel: l'affirmation de la valeur de la virilité s'accompagne de doutes profonds sur soi-même en tant qu'homme.

L'écriture de Huysmans, de Pater et de Dossi, par son solipsisme ainsi que par son caractère fragmentaire et inachevé, constitue un lieu où l'individu prolonge le discours subversif du dandysme. À travers l'expression littéraire, le dandysme nuance le discours des nouvelles sciences en revenant sans cesse sur la notion de naturel. En se targuant de son naturel, le dandysme du texte littéraire nie que le narcissisme, le masochisme, même la névrose soient pathologiques. Pourtant, le naturel du texte littéraire est sciemment un fétiche, d'emblée l'instrument du travestissement du héros. Celui-ci livre le spectacle du phallus; il joue l'homme. En évoluant au sein d'un texte «châtré», la parade virile du héros fait voir sa ressemblance avec le féminin. Il fait la coquette, parfois bien malgré les intentions de l'écrivain. Le dandysme déstabilise l'homme, faisant basculer son être dans la question de l'identité. L'écrivain de la fin du siècle, pris dans l'étau des nouvelles sciences qui le pathologisent et d'un romantisme qui l'encourage à poursuivre jusqu'au bout ses pratiques fétichistes, se prend lui-même pour champ d'expérimentation.

Nous concluons donc en constatant que la fin du XIXe siècle révèle l'analogie étroite entre pratiques textuelles et pratiques vestimentaires. La pratique de la variation de la part du dandy a beau prétendre affirmer l'identité masculine, elle mène tout droit à une crise identitaire en soulignant l'indétermination des genres

sexuels. La froideur et l'artifice que manifeste le dandy sont tour à tour masculins et féminins. Son insistance sur son identité masculine révèle la pseudo-nature des deux genres, masculin et féminin. Sorti des gonds du schéma romantique de la complémentarité de soi et de l'autre, il parodie ce rapport. Il dévoile le manque au sein de son être en assumant le manque au sein de l'autre. C'est par ce geste «impertinent», sans portée révolutionnaire du point de vue politique, qu'il avoue le manque au sein de toute sexualité. Cela pourrait le faire revêtir une valeur de subversion au sein de la culture occidentale. L'expression littéraire du dandysme à la fin du XIXe siècle, en prônant le statut singulier d'un sujet à identité incertaine, révèle la possibilité d'une véritable transgression contre l'ordre social.

Nos analyses de l'oeuvre de Huysmans, Pater et Dossi permettent de repérer le dandysme dans tout ce qu'il hérite du romantisme et tout ce qu'il partage avec les nouvelles sciences. Si l'objet littéraire a disparu dans le dernier chapitre de cette thèse pour faire place à la notion de fétichisme dans le dandysme et dans les nouvelles sciences, il demeure néanmoins le relais qui permet le rapprochement des deux champs. C'est l'oeuvre littéraire qui nous aide à voir comment le renouveau du dandysme romantique à la fin du XIXe siècle participe aux interrogations identitaires des nouvelles sciences, précurseurs de la sociologie et de la psychanalyse. Par son caractère inachevé ainsi que par son thème de l'inachèvement, le texte littéraire reste le véritable point de mire de ces interrogations, nous fournissant de nombreux témoignages sur la croyance mitigée de l'homme en lui-même.

Bibliographie générale

- Abrams, M.H. The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition. Oxford: Oxford University Press, 1953.
- Adams, James Eli. Dandies and Desert Saints: Styles of Victorian Manhood. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- Agamben, Giorgio. Idea della prosa. Milano: Feltrinelli, 1985.
 _____ . Stanzas: Word & Phantasm in Western Culture.
 trans. Ronald L. Martinez. Minneapolis and London:
 University of Minnesota Press, 1993.
 _____ . La Comunità che viene. Torino: Einaudi, 1990.
- Anzieu, Didier. Le Moi-peau. Paris: Bordas, 1985.
- Apter, Emily and William Pietz. Fetichism and Cultural Discourse. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.
- Aynsworth, Donald. «A Face in the Crowd: A Baudelairian Vision of the Eternal Feminine». Stanford Review 5 (hiver 1981):327-39.
- Baguley, David. Naturalist Fiction: The Entropic Vision. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Bahr, Hermann. Il Superamento del naturalismo. a cura di Giovanni Tateo. Milano: SE SRL, 1994.
- Balzac. La Comédie humaine I. Pléiade, 1951.
 _____ . La Comédie humaine VI. Pléiade, 1950.
 _____ . La Comédie humaine XII. Pléiade, 1981.
 _____ . Illusions perdues. Garnier Flammarion, 1966.
- Barbey D'Aurevilly, Jules. Oeuvres romanesques complètes. II. Paris: Pléiade, 1966.
- Barthes, Roland. Système de la mode. Paris: Seuil, 1967.
 _____ . Le Plaisir du texte. Paris: Seuil, 1973.
 _____ . L'Aventure sémiologique. Paris, Seuil, 1985.
- Baudelaire, Charles. Oeuvres complètes I et II. Pléiade, 1968.
 _____ . Correspondance. Pléiade, 1973.
- Baudrillard, Jean. La Société de consommation. Gallimard, 1970.
 _____ . Pour une critique de l'économie politique du signe. Gallimard, 1972.
 _____ . Les Stratégies fatales. Paris: Grasset, 1983.
- Beaujour, Michel. Miroirs d'encre: Rhétorique de l'autoportrait. Paris: Seuil, 1980.
- Benjamin, Walter. Paris, capitale du XIXe siècle: Le livre des passages. trad. Jean Lacoste. Paris: Les Editions du Cerf, 1993.
 _____ . Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. trad. J. Lacoste. Paris: Payot, 1982.
- Bersani, Leo. Baudelaire and Freud. Berkeley: University of California Press, 1977.
 _____ . The Freudian Body: Psychoanalysis and Art. New York: Columbia University Press, 1986.

- _____. The Culture of Redemption. Cambridge, Ms.: Harvard University Press, 1990.
- Biasi, Pierre-Marc de. «Systèmes et déviations de la collection à l'époque romantique». Romantisme 27 (1980):77-93.
- Bollon, Patrice. «La figure du dandy.» Magazine littéraire 273 (1990): 42-4.
- Bowlby, Rachel. Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing, and Zola. New York, Methuen, 1985.
- Brooks, Peter. Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.
- _____. Bodyworks: Objects of Desire in Modern Narrative. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Bullough, Vern L and Bonnie. Cross Dressing, Sex and Gender. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.
- Butler, Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York & London: Routledge, 1990.
- Butor, Michel. «Mode et moderne». Change (4): 1969. Repris dans Répertoire IV. Editions de Minuit «Critique», 1974: 398-414.
- Byron's Poetical Works. London: Oxford University Press, Humphrey Milford, 1904.
- Cacciari, Massimo. Dallo Steinhof: prospettivi viennesi del primo novecento. Milano: Adelphi, 1980.
- Calinescu, Matei. Five Faces of Modernity. Durham: Duke University Press, 1987.
- Camus, Albert. L'Homme révolté. Paris: Gallimard, 1951.
- Carlyle, Thomas. Sartor Resartus. New York: W. Allison.
- Carnassus, Emilien. Le Mythe du dandy. Paris, A. Colin, 1971.
- Carter, A.E. The Idea of Decadence in French Literature (1830-1900). Toronto: University of Toronto Press, 1958.
- Chamisso, Adelbert von. Peter Schlemihls wundersame Geschichte. Frankfurt: Insel Verlag, 1973.
- Coblence, Françoise. Le Dandysme, obligation d'incertitude. Paris: Presses Universitaires de la France, collection «Recherches politiques», 1988.
- Collinet, Michel. «A propos de l'idée de progrès au XIXe siècle». Diogène 33 (1967): 105-21.
- Compagnon, Antoine. Les cinq paradoxes de la modernité. Paris: Seuil, 1990.
- Craik, Jennifer. The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion. New York: Routledge, 1994.
- Davidson, Arnold I. «The Emergence of Sexuality». Critical Inquiry 14 (Autumn 1987):16-48.
- Debord, Guy. La Société du spectacle. Paris: Gallimard, 1992.
- De Lauretis, Teresa. Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- De Man, Paul. The Rhetoric of Romanticism. New York: Columbia University Press, 1984.
- _____. Romanticism and Contemporary Criticism. ed. E.S. Burt et al. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1993.

- Delbourg-Delphis, Marylène. Masculin singulier. Le dandysme et son histoire. Paris: Hachette, 1985.
- Deleuze, Gilles. Présentation de Sacher Masoch: Le Froid et le cruel. Paris: 10/18, 1967.
- _____. Logique du sens. Paris: Éd de Minuit, 1969.
- Derrida, Jacques. «La Question du style». In Nietzsche aujourd'hui. 10/18, t. 1. 1973.
- Dickens, Charles. Our Mutual Friend. London: Chapman & Hall.
- _____. Oliver Twist, and Lazy Tour of Two Idle Apprentices. New York: The University Society, 1908.
- Dijkstra, Bram. Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture. New York: Oxford University Press, 1986.
- Dollimore, Jonathan. Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Dottin-Orsini, Mireille. Cette femme qu'ils disent fatale: Textes et images de la misogynie fin-de-siècle. Paris: Bernard Grasset, 1993.
- Favardin, Patrick et Laurent Bouëxière. Le Dandysme. Lyon: Manufacture, 1988.
- Feldman, Jessica R. Gender on the Divide: The Dandy in Modernist Literature. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- Ferenczi, Sandor. Thalassa: Psychanalyse des origines de la vie sexuelle, précédé de Masculin et féminin. trad. de Judith Dupont et Myriam Viliker. Paris: Payot, 1974.
- _____. «On the Symbolism of the Head of the Medusa». Selected Papers. vol 2. New York: Basic Books, 1952.
- Fernandez, Dominique. Le Rapt de Ganymède. Paris: Grasset, 1989.
- Finkelstein, J. The Fashioned Self. Oxford: Polity Press, 1991.
- Flugel, J.C. The Psychology of Clothes. New York: International Universities Press, 1930.
- Foucault, Michel. Histoire de la sexualité. 3 vols. Paris: Gallimard, 1976 et 1984.
- _____. Naissance de la clinique. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- _____. Surveiller et punir. Paris: Gallimard, 1975.
- Franci, Giovanna. Il Sistema del dandy: Wilde, Beardsley, Beerbohm (Arte e artificio nell'Inghilterra fin-de-siècle). Bologna: Patron editore, 1977.
- Freud, Sigmund. Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Frankfurt: Fischer, 1992.
- _____. Schriften über Liebe und Sexualität. Frankfurt: Fischer, 1994.
- _____. Essais de psychanalyse. trans. Jankélévitch. Paris: Payot, 1963.
- _____. La Vie sexuelle. trad. Denise Berger, Jean Laplanche, et al. Paris: Presses universitaires de France, 1969.
- _____. L'Inquiétante étrangeté et autres essais. trad.

- Bertrand Feron. Paris: Gallimard, 1985.
- Freud, Sigmund. Leonardo da Vinci: A Study in Psychosexuality. tr. A. A. Brill. New York: Vintage, 1947.
- Froidevaux, Gérald. Baudelaire: représentation et modernité. Paris: José Corti, 1989.
- Furst, Lilian R. The Contours of European Romanticism. University of Nebraska Press, 1979.
- _____. Romanticism. London and New York: Methuen, 1969.
- Gagnier, Regenia. Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public. Stanford: Stanford University Press, 1986.
- Garber, Marjorie. Vested Interests: Cross Dressing and Cultural Anxiety. New York: Routledge, 1992.
- Gaunt, William. The Aesthetic Adventure. New York: Schocken Books, 1967.
- Gautier, Théophile. Maudemoiselle de Maupin. Folio, 1973.
- Gay, Peter. The Bourgeois Experience: Victoria to Freud. Vol. 1. Education of the Senses. New York: Oxford University Press, 1984.
- Gilman, Richard. Decadence: The Strange Life of an Epithet. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1979.
- Ginzburg, Carlo. Mythes, Emblèmes, Traces. Morphologie et histoire. Paris: Flammarion, 1989.
- Gnug, Hiltrud. "The Dandy and the Don Juan Type". In European Romanticism: Literary Cross-currents, Modes, and Models. Gerhart Hoffmeister, ed. Detroit: Wayne State University Press, 1990: 229-46.
- Godfrey, Sima. "The Dandy as Ironic Figure." Sub-stance 36 (1982): 21-33.
- Goncourt, Edmond et Jules. Journal. 3 vol. Paris: Robert Laffont, 1989.
- _____. Charles Demailly. 10/18, 1990.
- _____. Manette Salomon. 10/18, 1979.
- _____. Madame Gervaisais. Folio, 1982.
- _____, Edmond. Les frères Zenganno. Paris: Nizet, 1981.
- _____, Edmond. La Faustin. Actes Sud, 1995.
- _____. Edmond. La Maison d'un artiste. Paris: Flammarion, 1881.
- Goux, Jean-Joseph. Économie et symbolique: Freud, Marx. Paris: Seuil, 1973.
- Habermas, Jürgen. The Structural Transformation of the Public Sphere. trans. Thomas Burger. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989.
- Halperin, David M. One Hundred Years of Homosexuality. New York and London: Routledge, 1990.
- Hamon, Philippe. Poétique du récit. Paris: Seuil, 1977.
- Hauser, Arnold. The Social History of Art. IV. Naturalism, Impressionism, the Film Age. trans. Stanley Godman. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.
- Hinterhäuser, Hans. «Der Dandy in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts». Weltliteratur und Volksliteratur

- (1972): 168-93.
- Horkheimer, Max. Traditionelle und kritische Theorie. Frankfurt: Fischer, 1968. trad. Théorie traditionnelle et théorie critique. Paris: Gallimard, 1974.
- Kempf, Roger. Dandies. Baudelaire et compagnie. Paris: Seuil, 1977.
- Kleist, Heinrich von. Über das Marionettentheater und andere Prosastücke. Stuttgart: Reclam, 1967.
- Kofman, Sarah. L'Énigme de la femme: La femme dans les textes de Freud. Paris: Galilée, 1980.
- Kristeva, Julia. Pouvoirs de l'horreur. Paris: Seuil, 1980.
- Kunzle, David. Fashion and Fetishism. Totowa, New Jersey: Rowman and Littlefield, 1982.
- Lacan, Jacques. Ecrits I et II. Paris: Seuil, 1966, 1971.
- Laqueur, Thomas and Catherine Gallagher, eds. The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the 19th Century. Berkeley: University of California Press, 1987.
- Laqueur, Thomas. Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.
- Langlade, Jacques de. Brummell, ou le prince des dandys. Paris: Presses de la Renaissance, 1985.
- Laver, James. Dandies. London: Weidenfeld & Nicolson, 1968.
- Lejeune, Philippe. Le Pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975.
- Lemaire, Michel. Le Dandysme de Baudelaire à Mallarmé. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1978.
- Libis, Jean. Le Mythe de l'androgynie. Paris: Bag International Editors, 1980.
- Löwy, Michael et Robert Sayre. Révolution et mélancolie: le romantisme à contre-courant de la modernité. Paris: Payot, 1992.
- Lucas, F.L. The Decline and Fall of the Romantic Ideal. Cambridge: Cambridge University Press, 1936.
- Lytard, Jean-François. L'Assassinat de l'expérience par la peinture, Monory. Talloire: Le Castor Astral, 1984.
- Macchia, Giovanni. Baudelaire e la poetica della malinconia. Milano: Rizzoli, 1975.
- Mannoni, Octave. Clé pour l'imaginaire ou l'Autre scène. Paris: Seuil, 1969.
- Maugue, Annelise. L'Identité masculine en crise au tournant du siècle. Paris: Rivages, 1987.
- Mieli, Mario. Elementi di critica omosessuale. Torino: Einaudi, 1977.
- Moers, Ellen. The Dandy: From Brummell to Beerbohm. New York: Viking, 1960.
- Morin, Edgard. La Méthode, 1. La nature de la nature. Paris: Seuil, 1977.
- Moscovici, Serge. L'Âge des foules: Un traité historique de psychologie des masses. Paris: Éditions complexes, 1981.
- Musset, Alfred de. La Confession d'un enfant du siècle. Paris:

- Flammarion, 1968.
- Natta, Marie-Christine. La Grandeur sans convictions: essai sur le dandysme. Paris: Editions du Felin, 1991.
- Nietzsche, Friedrich. Menschliches, Allzumenschliches I und II. Berlin: de Gruyter, 1967-77.
- . Also sprach Zarathustra. Die fröhliche Wissenschaft. Köln: Köhneemann, 1994.
- Novatis. Werde in einem Band. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1989.
- Ormesson, Jean d'. «Arrivisme, snobisme, dandysme». Revue de métaphysique et de morale. Oct-dec 1963.
- Padgug, Robert A. «Sexual Matters: On Conceptualizing Sexuality in History.» Radical History Review 20 (1979): 3-23.
- Paglia, Camille. Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson. New York: Vintage, 1990.
- Palacio, Jean de. Pierrot fin-de-siècle, ou les métamorphoses d'un masque. Paris: Segnier, 1990.
- Perrot, Philippe. Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin, XVIIIe-XIXe siècle. Paris: Seuil, 1984.
- Pierrot, Jean. L'Imaginaire décadent. Paris: PUF, 1977.
- Pomian, Krysztof. Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIIe-XVIIIe siècle. Paris: Gallimard, 1987.
- Praz, Mario. The Romantic Agony. London: Oxford University Press, 1970.
- Prevost, John C. Le Dandysme en France. Genève: Droz, 1957.
- Rapetti, Rodolphe. «De l'angoisse à l'extase: le symbolisme et l'étude de l'hystérie». dans Paradis perdus: L'Europe symboliste. dir. Pierre Théberge. Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1995: 224-34.
- Raynaud, Ernest. Baudelaire et la religion du dandysme. Paris: Mercure de France, 1918.
- Reed, John R. Decadent Style. Athens: Ohio University Press, 1985.
- Reik, Theodor. Of Love and Lust: On the Psychoanalysis of Romantic and Sexual Emotions. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1949.
- Richard, Noël. Le Mouvement décadent. Paris: Nizet, 1968.
- Richards, Thomas. The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851-1914. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Rose, Jacqueline. Sexuality in the Field of Vision. London: Verso, 1986.
- Rosset, Clément. L'Anti-nature. Paris: Presses Universitaires de France, 1973.
- . Le Réel: Traité de l'Idiotie. Paris: Editions de Minuit, 1977.
- Sartre, Jean-Paul. Baudelaire. Paris: Gallimard, «Folio», 1988.
- Scaraffia, Giuseppe. Dizionario del dandy. Roma: Laterza, 1981.

- Sedgwick, Eve. The Epistemology of the Closet. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Sellier, Philippe. Le Mythe du héros. Paris, Bordas, 1985.
- Sennett, Richard. Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilisation. New York: W.W. Norton, 1994.
- Shelley's Poetical Works. London: Oxford University Press, 1929.
- Showalter, Elaine. Sexual Anarchy: Gender and Culture at the fin de siècle. New York: Penguin, 1990.
- Silverman, Kaja. Male Subjectivity at the Margins. New York & London: Routledge, 1992.
- Simmel, Georg. On Individuality and Social Forms: Selected Writings. ed. Donald N. Levine. Chicago: University of Chicago Press, 1971.
- _____. The Sociology of Georg Simmel. ed. & trans. Kurt H. Wolff. Glencoe, Ill.: The Free Press, 1950.
- Simpson, Mark. Male Impersonators: Men Performing Masculinity. New York, Routledge, 1994.
- Sontag, Susan. Against Interpretation. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.
- Soulié, Frédéric. Les Mémoires du diable. Paris: Éditions Baudelaire, 1968.
- Spackman, Barbara. Decadent Genealogies: The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D'Annunzio. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- Stanton, Donna C. The Aristocrat as Art: A Study of the honnête homme and the dandy in 17th and 19th century French Literature. New York: Columbia University Press, 1980.
- Starobinski, Jean. L'Oeil vivant. Paris: Gallimard, 1961.
- _____. Portrait de l'artiste en saltimbanque. Paris: Flammarion, 1970.
- Steele, V. "The Social and Political significance of Macaroni fashion." Costume 19 (1985): 94-109.
- Swart, Konraad W. The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France. The Hague: Martinus Nijhoff, 1964.
- Thackeray, William Makepeace. The History of Pendennis. London: Henry Frowde, Oxford University Press.
- Viscusi, Robert. Max Beerbohm, or the Dandy Dante: Rereading with Mirrors. Baltimore: John Hopkins, 1986.
- Williams, Rosalind, H. Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth century France. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Wilson, E. Adorned in Dreams: Fashion and Modernity. London: Virago, 1985.
- Wing, Nathaniel. The Limits of Narrative: Essays on Baudelaire, Flaubert, Rimbaud and Mallarmé. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Wohlfarth, Irving. «Perte d'auréole: The Emergence of the Dandy». Modern Language Notes 85 (4): May 1970.
- Zola, Émile. Le Docteur Pascal. Fasquelle, 1984.
- _____. Les Rougon-Macquart I. Éd de la Pléiade, 1960.

Huysmans

- Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar. 5, 6, 7 novembre 1984. Huysmans: une esthétique de la décadence. Genève-Paris: Editions Slatkine, 1987.
- Apter, Emily. Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France. Ithaca and London: Cornell University Press, 1991.
- Audoin, Philippe. J.-K. Huysmans. Paris: Editions Henri Veyrier, 1985.
- Baldick, Robert. La Vie de J.-K. Huysmans. Paris: Denoël, 1958.
- Bem, Jeanne. «Le Sphinx et la chimère dans À rebours». Actes du colloque de Bâle. 1987: 23-9.
- Berg, Christian. «Huysmans et l'Antiphysis». Revue des sciences humaines Lille III. Joris-Karl Huysmans. Actes du colloque du Mans. (170-1) 1978: 34-43.
- _____. «Huysmans et les primitifs flamands». Actes du colloque de Bâle. 1987: 249-60.
- Bernheimer, Charles. «L'exorbitant textuel: castration et sublimation chez Huysmans». Romantisme 45 (1984):105-13.
- Besnard-Coursodon, Micheline. «À rebours, Le corps parlé». RSH 1978:52-8.
- Bloy, Léon. Propos d'un entrepreneur de démolitions. Paris: Librairie Stock, 1925.
- _____. Sur Huysmans. Editions Complexe, 1986.
- Borie, Jean. Huysmans: le diable, le célibataire et Dieu. Paris: Grasset, 1991.
- _____. Le Célibataire français. Paris: Sagittaire, 1976.
- _____. Mythologies de l'hérédité au XIXe siècle. Paris: Galilée, 1981.
- Brunel, Pierre et André Guyaux, dir. Huysmans. Paris: Editions de l'Herne, 1985.
- Brunel, Pierre. «À rebours: du catalogue au roman». Actes du colloque de Bâle. 1987: 13-21.
- Buisine, Alain. «Le taxidermiste». RSH 1978:59-68.
- Buvik, Per. La Luxure et la pureté: essai sur l'oeuvre de Huysmans. Oslo-Paris: Solem Verlag A/S:1989.
- Cogny, Pierre. J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité. Paris: Nizet, 1953.
- _____. J.-K. Huysmans, de l'écriture à l'écriture. Paris: Téqui, 1987.
- _____, dir. Le naturalisme. Colloque de Cerisy. Paris: 10/18, 1978.
- _____. «La destruction du couple Nature-Société dans l'À rebours de J.-K. Huysmans». Romantisme. 30 (1980):61-68.
- Court-Perez, Françoise. Joris-Karl Huysmans: «À rebours». Paris: PUF «études littéraires», 1987.
- Cressot. La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans. Nancy, Paris, Strasbourg, 1938.

- Decottignies, Jean. «Là-Bas ou la phase démoniaque de l'écriture». RSH 1978:69-79.
- _____. «Hystérie et décadence». Littérature et pathologie. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1989:193-204.
- «Énervés de la belle époque, Les». Magazine littéraire (288) mai 1991.
- Gaillard, Françoise. À rebours: une écriture de la crise. RSH 1978:111-22.
- _____. «De l'antiphysis à la pseudophysis (L'exemple d'À rebours)». Romantisme 30 (1980):69-82.
- _____. «À rebours ou l'inversion des signes». L'esprit de décadence, I. Nantes: Librairie Minard, 1980:129-40.
- _____. «Modernité de Huysmans». Actes du colloque de Bâle. 1987: 103-12.
- Garnier, Paul. Les Fétichistes pervertis et invertis sexuels. Paris: J-B Baillièrre et fils, 1896.
- Griffiths, Richard M. Révolution à rebours: le renouveau catholique dans la littérature en France de 1870 à 1914. Paris: Desclée de Brouwer, 1971.
- Grojnowski, Daniel. «À rebours de: le nom, le référent, le moi, l'histoire dans le roman de JKH». Littérature (29): février 1978.
- Guiral, Pierre. «Les écrivains français et la notion de décadence de 1870 à 1914». Romantisme 42 (1983):9-21.
- Halpern, J. «Decadent Narrative: A rebours». Stanford French Review 2 (1978):91-102.
- Huysmans, Joris-Karl. À rebours. Paris: Fasquelle, 1970.
- _____. Oeuvres complètes. éd. Lucien Descaves. Paris: Les Editions Crès, 1928-1934.
- _____. Là-bas. éd. Yves Hersant. Paris: Gallimard, 1985.
- _____. Là-haut. Paris: Casterman, 1965.
- Jourde, Pierre. Huysmans: «À rebours» l'identité impossible. Paris: Librairie Honoré Champion, 1991.
- Lethève, Jacques. «Le thème de la décadence dans les lettres françaises à la fin du XIXe siècle» Revue d'histoire littéraire de la France. Janvier-mars 1963.
- Livi, François. J.-K. Huysmans, À rebours et l'esprit décadent. La Renaissance du livre, 1976.
- Lloyd, Christopher. J.-K. Huysmans and the Fin-de-siècle Novel. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990.
- Maingon, Charles. L'Univers artistique de J.-K. Huysmans. Paris: Nizet, 1977.
- Markiewicz, Henryk. «Le Naturalisme dans les recherches littéraires et dans l'esthétique du XXe siècle». Revue de littérature comparée 47 (avril-juin 1973):256-72.
- Mathias, Paul. «De l'imaginaire au psychosomatique dans la sensibilité décadente». L'Esprit de décadence, I. Nantes: Minard, 1980:27-39.
- Milner, Max. «Huysmans et la monstruosité». Actes du colloque de Bâle. 1987: 53-64.

- Monférier, Jacques. «L'imagination dans À rebours». RSH:231-6.
 .«Des Esseintes et Baudelaire». L'Esprit de
 décadence, I. Nantes: Minard, 1980:107-13.
- Mourier-Casile, Pascaline. «Modernités à rebours». Romantisme
 42 (1983):151-65.
- Neiss, Benoît. «Huysmans et le problème du moderne». RSH 1978:
 100-108.
- Olrik, Hilde. «Marthe: une prostituée du XIXe siècle». RSH
 1978: 273-83.
- Raimond, Michel. «Huysmans et le discours psychologique».
 Actes du colloque de Bâle. 1987: 31-7.
- Richard, Noël. Le Mouvement décadent: Dandys, esthètes et
 quintessents. Paris: Librairie Nizet, 1968.
- Robichez, Jacques. «Quelques visages chez Huysmans». Actes du
 colloque de Bâle. 1987: 39-45.
- Sagnes, Guy. L'ennui dans la littérature française de Flaubert
 à Laforque (1848-1884). Paris: A.Colin, 1969.
- Steinmetz, Jean-Luc. «Sang Sens». RSH 1978:80-90.
- Terdiman, Richard. The Dialectics of Isolation: Self and
 Society in the French Novel from the Realists to Proust.
 New Haven and London: Yale University Press, 1976.
- Trudgian, Helen. L'Esthétique de J.-K. Huysmans. Paris:
 Conard, 1934.
- Vial, André. Guy de Maupassant et l'art du roman. Paris:
 Librairie Nizet, 1954.
- Vilcot, Jean-Pierre. Huysmans et l'intimité protégée. Paris:
 Minard «Archives des lettres modernes», 1988.
- _____ . «Bonheur et clôture chez Huysmans».
Bulletin (63): 1975.

Pater

- Basset, Sharon. «Pater and Freud on Leonardo Da Vinci: Two
 Views of the Hero of Art». dans Literature and Psychology
 23 (1973):21-6.
- Bizup, Joseph. «Walter Pater and the Ruskinian Gentleman».
English Literature in Transition 1880-1920 38,1
 (1995):51-69.
- Brake, Laurel & Ian Small, ed. Pater in the 1990s. Greensboro:
 University of North Carolina, 1991.
- Brzenk, Eugene C. «The Unique Fictional World of Walter
 Pater». Nineteenth Century Fiction XIII (December
 1958):217-26.
- Bullen, Barrie. «Walter Pater's 'Renaissance' and Leonardo da
 Vinci's Reputation in the Nineteenth Century». Modern
 Language Review 74 (1979):268-80.
- Busst, A.J.L. «The Image of the Androgyne in the Nineteenth
 Century». dans Romantic Mythologies. Ian Fletcher, ed.
 London, 1967.
- Coates, John. «Aspects of the Intellectual Context of Pater's
Imaginary Portraits». Yearbook of English Studies (15)
 1985:93-108.

- Connor, Stephen. «Myth as Multiplicity in Walter Pater's *Greek Studies* and 'Denys L'Auxerrois'». Review of English Studies 34 (1983):28-42.
- Dellamora, Richard. Masculine Desire: The Sexual Politics of Victorian Aestheticism. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1990.
- Dowling, Linda. Language and Decadence in the Victorian fin-de-siècle. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- _____. Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford. Ithaca and London: Cornell University Press, 1994.
- Gilmore, Robin. The Idea of the Gentleman in the Victorian Novel. London: George Allen & Unwin, 1981.
- Gitter, Elisabeth G. «The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination». PMLA 99 (October 1984):936-54.
- Gordon, Jan B. «Pater's Gioconda Smile: A Reading of *Emerald Uthwart*». Studies in Short Fiction 6 (1969):
- Higgins, Leslie. «Doubting Pater: Religious Discourse and the Conditions of Modern Life». English Literature in Transition 1880-1920 38,3 (1995):285-303.
- Hough, Graham. The Last Romantics. London: Gerald Duckworth, 1949.
- Loesberg, Jonathan. Aestheticism and Deconstruction: Pater, Derrida and de Man. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- McGann, Jerome. «The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology». Studies in Romanticism 11 (1972):3-25.
- Meisel, Perry. The Myth of the Modern: A Study in British Literature and Criticism after 1850. New Haven: Yale University Press, 1987.
- Pater, Walter. Appreciations. Evanston: Northwestern University Press, 1987.
- _____. Essays from the Guardian. London: Chiswick Press, 1896.
- _____. Gaston de Latour: An Unfinished Romance. London: MacMillan, 1897.
- _____. Greek Studies. London: MacMillan, 1910.
- _____. Imaginary Portraits. London: MacMillan, 1912.
- _____. Marius the Epicurean. London: Jonathan Cape, 1927.
- _____. Miscellaneous Studies. London: MacMillan, 1899.
- _____. Plato and Platonism. London: MacMillan, 1895.
- _____. The Renaissance: Studies in Art and Poetry. London: MacMillan, 1924.
- Shuter, William F. «The Arrested Narrative of "Emerald Uthwart"». Nineteenth Century Literature 45 (1990):1-25.
- Small, Ian, ed. The Aesthetes: A Sourcebook. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- Small, Ian. «Pater's Criticism: Some Distinctions». dans Walter Pater: An Imaginative Sense of Fact. ed. Philip Dodd. London: Frank Cass, 1981:32-3.

- Vance, Norman. The Sinews of the Spirit: The Ideal of Christian Manliness in Victorian Literature and Religious Thought. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Williams, Carolyn. Transfigured World: Walter Pater's Aesthetic Historicism. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

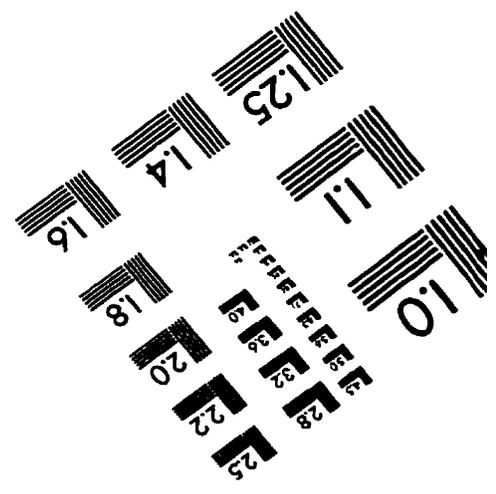
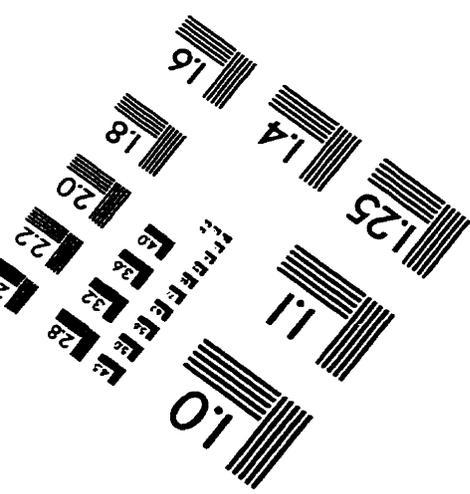
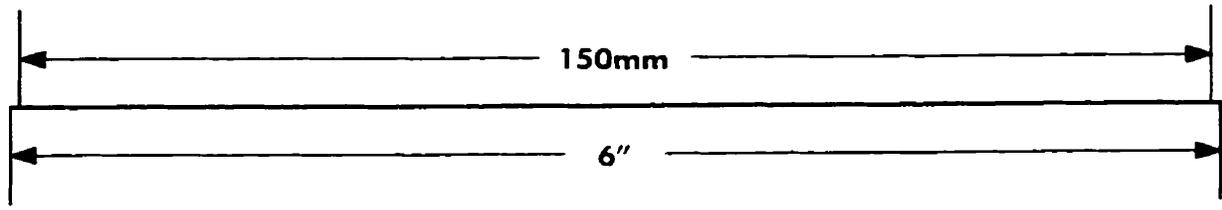
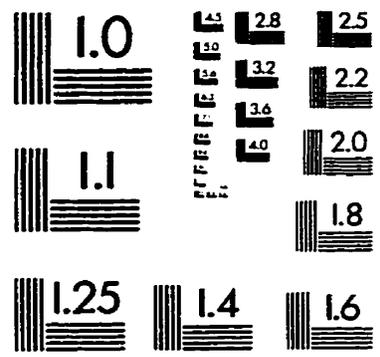
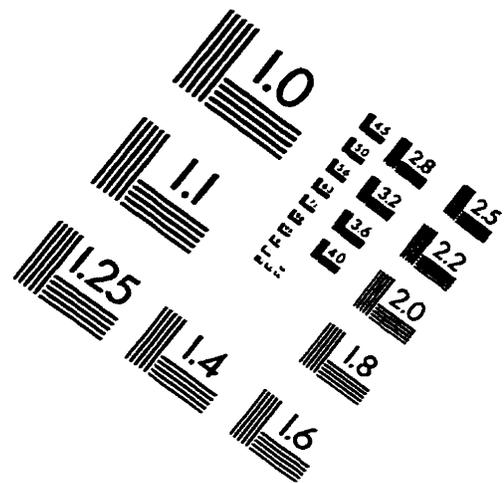
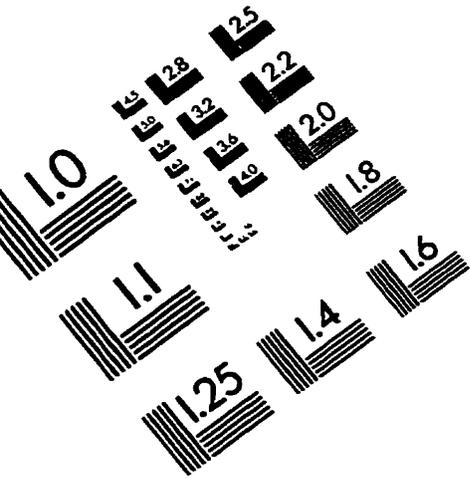
Dossi

- Amabilino, Livia. «Alcune riflessioni sulla tipologia del lettore in Rovani e Dossi.» dans Scrittori e lettore nella società di massa. Trieste: Lint, 1991.
- Arbasino, Alberto. «Malte Laurids Dossi.» Certi romanzi. Torino: Einaudi, 1977:299-310.
- Arrighi, Cletto. La Scapigliatura e il 6 febbraio. Milano: Mursia, 1988.
- Avellini, Luisa, a cura di. La Critica e Dossi. Bologna: Cappelli Editore, 1978.
- Battaglia, S. «Le Note azzurre di Carlo Dossi.» I facsimili della realtà. Forme e destini del romanzo italiano dal realismo al neorealismo. Palermo: Sellerio, 1991:271-5.
- Bettini, Filippo, a cura di. La Critica e gli scapigliati. Bologna: Capelli, 1975.
- Bigazzi, Roberto. «Il "libro delle bizzarrie" di Carlo Dossi. Note e recuperi.» dans La rassegna della letteratura italiana 67. dir. Walter Binni (settembre-dicembre 1963):425-38.
- Binni, Walter. La poetica del decadentismo (1936). Firenze: Sansoni, 1988.
- Cadonici, Roberto. «Alla ricerca de "Libro delle bizzarrie del Dossi.» Studi italiani 4. Firenze (1992):45-76.
- Carnazzi, Giulio. La Scapigliatura. Napoli: Morano, 1989.
- _____. Da Rovani ai perduti: giornalismo e critica nella scapigliatura. Milano: LED, 1992.
- Catalano, Gabriele. «Alcuni problemi critici per una definizione della scapigliatura.» dans Il Ponte. XXIV, no. 1. Firenze 31 janvier 1968):79-84.
- Cattaneo, Carlo. Notizie sulla Lombardia, e La città. Milano: Garzanti, 1979.
- Contini, Gianfranco. «Carlo Dossi.» La letteratura dell'Italia unita. Firenze, Sansoni, 1968.
- Di Pietro, Antonio. La letteratura italiana nel primo decennio dell'Unità. Milano: CELUC, 1972.
- Dossi, a cura di C.Linati. Milano: Garzanti, 1944.
- Dossi, Carlo. Opere. a cura di Dante Isella. Milano: Adelphi, 1995.
- _____. Autodiagnosi quotidiana. Prefazione. Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, 1984.
- _____. Due racconti giovanili. P.Montefoschi, a cura di. Roma: Salerno, 1994.
- _____. Note azzurre. a cura di Dsante Isella. Milano:

- Adelphi, 1964.
- Ferrari, Giuseppe. Scritti politici. a curi di Silvia Rota Ghibaudi. Torino: Unione Tipografica, 1973.
- Forti, Marco. Idea del romanzo italiano fra ottocento e novecento. Milano: Garzanti, 1981.
- Gennarini, Edouardo. La Scapigliatura milanese. Napoli: G. Scalabrini Editore, 1961.
- Gioanola, Elio. «Dialecto "colto" e dialecto "viscerale" nella poesia di Carlo Porta». Dans Psicanalisi, ermeneutica e letteratura. Milano: Mursia, 1991.
- _____, a cura di. La Scapigliatura. Torino: Marietti Editori, 1975.
- Honorati, Maddalena Trionfi. «Il Dosso Pisani nel clima della Scapigliatura Lombarda». Antichità. 1966:57-62.
- Isella, Dante. La lingua e lo stile di Carlo Dossi. Milano-Napoli: Ricciardi, 1958.
- _____. I Lombardi in rivolta. Da Carlo Maggi a Carlo Emilio Gadda. Torino: Einaudi, 1988: 240-75.
- _____. «La polemica su "L'Altrieri"». L'Idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni. Torino: Einaudi, 1994.
- Loffi Randolin, Marina. «La fase eroica della Scapigliatura». Novità e tradizione nel secondo Ottocento italiano.
- Letteratura e cultura dell'Italia unita. Vol. 1. Contributi del centro di ricerca. Milano: Pubblicazioni dell'Università Cattolica, 1974:338-69.
- Lollo, Renata. «"Ritratti umani". Ripresentati i bozzetti di Carlo Dossi». Il ragguaglio librario 59. Milano (1992, no. 6): 172.
- Lucini, Gian Pietro. L'ora topica di Carlo Dossi. Milano: Casa Editrice Ceschina, 1973.
- Marchetti, G. «Dietro scena de' miei libri. Per una lettura delle "Note azzurre" di Dossi». Otto/Novecento. Settembre-dicembre 1980:111-124.
- Mariani, Gaetano. Storia della Scapigliatura. Milano-Caltinassetta: Sciascia, 1967.
- Nardi, Piero. Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi. Milano: Mondadori, 1968.
- Nievo, Ippolito. Le Confessioni d'un italiano. a cura di Marcella Gorra. Milano: Mondadori, 1981.
- Paolazzi, Carlo. «Cultura e paradiso perduto: note di fortuna dantesca tra gli scapigliati». Dans Novità e tradizione nel secondo Ottocento italiano. op. cit.:262-337.
- Pedullà, Walter. «Nelle Note azzurre di Dossi idee "giovani" di un secolo». dans La letteratura del benessere. Roma: Bulzoni, 1973.
- _____. «L'antirealismo di Dossi». Le caramelle di Musil. Milano: Rizzoli, 1993:263-7.
- Portinari, F. «Narrativa tra idillio e rivolta» in Una idea di realismo: Introduzione a Narratori settentrionale dell'800. Torino, 1970.
- Praga, Emilio e Roberto Sacchetti. Memorie del presbiterio. Milano: Mursia, 1990.

- Rabizzani, G. «Lo zibaldone di Carlo Dossi». In Bozzetti di letteratura italiana e straniera. Lanciano: Carabba, 1914: 86-7.
- Racconti della Scapigliatura milanese. Firenze: Edipem, 1973.
- Racconti neri della Scapigliatura. Milano: Oscar Mondadori, 1980.
- Riccardi, Carla, a cura di. Milano 1881. Palermo: Sellerio, 1991.
- Rovani, Giuseppe. Cento anni. 2 vol. Milano: Garzanti, 1975.
- Saccone, Antonio. Carlo Dossi: La scrittura del margine. Napoli: Liguori, 1995.
- Scannapieco, Anna. «In tristitia hilaris, in hilaritate tristis: saggio sulle Note azzurre di Carlo Dossi». Padova: Francischi Editore, 1984.
- Segre, C. «La tradizione macaronica da Folengo a Gadda (e oltre)». In Semiotica filologica. Torino: Einaudi, 1979: 169-73.
- Serri, Mirella. Carlo Dossi e il "racconto". Roma: Bulzoni, 1975.
- Spera, F. Il principio dell'antiletteratura: Dossi-Faldella-Imbriani. Napoli: Liguori, 1976: 90-2, 136-47.
- Tancini, F. ««L'Altrieri di Carlo Dossi: contributi a una rilettura dello scrittore scapigliato» ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano. 3 (sett-dic 1977): 501-40.
«La parodia del romanzo ottocentesco nella Vita di Alberto Pisani di Carlo Dossi». Giornale storico della letteratura italiana 499 (1980): 431-44.
- Tarchetti, Iginio Ugo. Fosca. Milano: Mursia, 1989.
Racconti fantastici. Milano: Bompiani, 1993.
- Tonucci-Mazza, A. «Dossi, Poe e il gusto del macabro». Ottocento. settembre-dicembre 1980.
- Tordi, Rosita. Irregolari e isolati del secondo ottocento: la normalità alternativa di Zena, Rovani, Nieri, Oriani e Imbriani. Bologna: Calderini, 1978.
- Trionfi Honorati, Maddalena. «Il Dossi Pisani nella clima Scapigliatura lombarda». dans Antichità. Firenze (juillet-août 1967): 56-66.
- Valera, Paolo. Milano sconosciuto rinnovato. Milano: Longonesi, 1976.
- Vigorelli, Giancarlo. Nel sangue lombardo. Samedan, 1975.
- Zapparoli, Giovanni Carlo. La Perversione logica: i rapporti tra sessualità e pensiero nella tradizione psicoanalitica. Milano: Franco Angeli, 1970: 30-54.

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE . Inc
 1653 East Main Street
 Rochester, NY 14609 USA
 Phone: 716/482-0300
 Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved