



Le dandysme et la mort à travers l'oeuvre de Julien Gracq :

Jacques Mancuso

► To cite this version:

Jacques Mancuso. Le dandysme et la mort à travers l'oeuvre de Julien Gracq :. Littératures. Université Nancy 2, 2001. Français. NNT : 2001NAN21009 . tel-01776378

HAL Id: tel-01776378

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01776378>

Submitted on 24 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITE NANCY 2
U.F.R. DE LETTRES

THESE DE DOCTORAT
NOUVEAU RÉGIME

LITTÉRATURE FRANÇAISE

Présentée et soutenue publiquement
par Jacques MANCUSO

LE DANDYSME ET LA MORT
À TRAVERS L'ŒUVRE
DE JULIEN GRACQ



TOME I

Directeur de thèse : M. le Professeur Gilles ERNST

RESUME en français

Le dandysme est abordé comme figure type d'une résistance culturelle, décadente, à l'égalitarisme moderne. Les points d'esthétique illustrés par le dandysme sont donc mis en confrontation avec les grands mouvements d'histoire de la pensée historiographique et sociale du XIX^{ème} siècle. Ils traduisent de fait graduellement un enregistrement du criticisme kantien dans les manifestations artistiques de la seconde moitié du XIX^{ème} et l'émergence du sentiment de l'absurde à l'orée du XX^{ème} siècle. C'est donc par le biais d'un jeu interdisciplinaire que quelques grandes figures transitionnelles, comme celle de Jacques Vaché, sont abordées pour montrer comment elles introduisent insidieusement le ferment d'une psyché littéraire nouvelle dans le siècle. Par ailleurs, cette psyché nouvelle se manifeste selon des affects psychiques très nettement identifiables dans la radicalisation du rapport au corps qu'ils opèrent. Ce sont des récurrences obsessionnelles du dandysme et elles s'organisent nettement autour du thème dominant de la mort. La mort s'offre donc comme un vecteur d'analyse psychocritique privilégié pour étudier les modalités de la représentation du corps hypertrophiées par l'esthétique du dandysme et les mettre en relation avec la création littéraire. Le corpus gracquien se signale d'emblée par le lien très fort noué entre un dandysme littéraire outré, dans la position de l'écrivain et celle de ses personnages, et un jeu de la fascination morbide. La thèse a dû surmonter la difficulté d'une opposition ou d'une solution théorique des approches philosophiques de la mort, d'une phénoménologie du rapport de l'œil avec le corps, délimiter et définir les mécanismes de la régression littéraire, évaluer ses enjeux dans la création, distinguer les moi, les morts, définir le jeu cathartique mis en branle par le regard porté sur l'image du cadavre et par le regard porté sur le personnage dandy de Gracq...

Dandysm and death through Julien Gracq's works

SUMMARY

Dandyism is approached as a figure of a cultural and decadent resistance to modern egalitarianism. The aesthetic points illustrated by dandyism are confronted with the grand movements of social and historiographical thought of the 19th century. They translate in fact a recording of kantian criticism in the artistic manifestation of the second half of the century and the sentimental emergence of the absurd in advance on the beginning of the twentieth century. It is such by the skew of the interdisciplinary game that some large transitional figures (as Jacques Vaché) are approached, to show how they introduce the action of a new literary psyche into the century. Moreover, this new psyche manifests itself according to clearly identifiable psychic effects, because of the radicalisation that they operate of the relationship with the body. These are the obsessional recurrences of dandyism and they organise themselves clearly around death, the dominant theme. Death offers itself as a privileged vector for psychocritical analysis, to study the modalities of the body representation, hypertrophied by the aesthetic of dandyism, and put them in relation with literary creation. The gracquian corpus signals itself right away by the line tied between an exaggerated literary dandyism - that we can observe through the posture of the author and his characters - and a game of morbid fascination. The thesis must surmount the difficulty of an opposition or a theoretical solution to philosophical approaches of death, of a phenomenology of the eye relationship with the body, demarcate and define the mechanism of literary regression, evaluate her stakes into creation, distinguish words, distinguish deaths, define the cathartic game put in action by the look on the face of the cadaver and by the look on the Gracq's dandy character...

LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

MOTS-CLES

Dandysme, mort, Julien Gracq, thanatologie, esthétique, décadence, Jacques Vaché, régression, fascination...

Université NANCY 2

Ecole doctorale Langages, Temps, Sociétés

23, boulevard Albert 1^{er} – B.P. 3397 – 54015 NANCY Cedex

Remerciements :

*Au larron qui m'a permis de faire deux fois ce travail
A l'opiniâtreté sobre du commentaire de mes parents
A la confiance et au soutien de mes amis
Et à mon maître...*

« *Scriptum est enim : Perdam sapientiam spientium, et prudentiam prudentium reprobabo...* »

1^{ère} Epître de Saint Paul aux Corinthiens, chapitre I, verset 19.

In Biblia Sacra, Vulgatae editionis,

*Sixti V., ponf. Max. jussu recognita, Clementis VIII, auctoritate edita, atque verificulis distincta, Lugduni,
sumptibus Andreae Laurens, Bibliopolae & Typographi ordinarii Praetorii Lugdunensis, in vico Racemi, sub Veritatis,
M.DCC.XXXII, pp. 759-760.*

CUM PERMISSU REGIS...



AVIS au lecteur : Pour faciliter la référencement et la lecture du texte, toutes les références aux ouvrages de Julien Gracq sont codées comme suit :

Pour l'édition de référence : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, t. I et II, édition présentée et annotée par Bernhild Boie :

- Tome premier :

ACA	pour <i>Au Château d'Argol</i>	pp. 3-95
UBT	pour <i>Un Beau ténébreux</i>	pp. 99-263
LG	pour <i>Liberté Grande</i>	pp. 267-323
RP	pour <i>Le Roi Pêcheur</i>	pp. 328-393
AB	pour <i>André Breton</i>	pp. 400-514
LIT	pour <i>La Littérature à l'estomac</i>	pp. 526-550
RDS	pour <i>le Rivage des Syrtes</i>	pp. 555-839
PREF	pour <i>Préférences</i> incluant <i>Les Yeux bien ouverts</i>	pp. 844-855
	<i>Pourquoi la littérature respire mal</i>	pp. 862-880
	<i>Lautréamont toujours</i>	pp. 884-900
	<i>Le Grand Paon</i>	pp. 916-925
	<i>Edgar Poe et l'Amérique</i>	pp. 932-933
	<i>A propos de Bajazet</i>	pp. 934-948
	<i>Béatrix de Bretagne</i>	pp. 953-959
	<i>Ricochets de Conversations</i>	pp. 960-966
	<i>Le Printemps de Mars</i>	pp. 970-974
	<i>Symbolique d'Ernst Jünger</i>	pp. 979-981
AP	pour les <i>Appendices</i> incluant <i>Un cauchemar</i>	pp. 1005-1006
	<i>Le surréalisme et la littérature contemporaine</i>	pp. 1012-1040

- Tome deuxième :

LET	pour <i>Lettrines</i>	pp. 142-240
LET.II	pour <i>Lettrines II</i>	pp. 250-389
PRE	pour <i>La Presqu'île</i>	pp. 405-488
RC	pour <i>Le Roi Cophetua</i>	pp. 492-522
ET	pour <i>Les Eaux étroites</i>	pp. 527-551
ELE	pour <i>En Lisant en écrivant</i>	pp. 557-617
PCCT	pour <i>Proust considéré comme terminus</i>	pp. 625-730
FV	pour <i>La Forme d'une ville</i>	pp. 777-877
ADS	pour <i>Autour des sept collines</i>	pp. 882-934
CGC	pour <i>Les Carnets du Grand Chemin</i>	pp. 939-1089
PRE	pour les différentes <i>préfaces</i> de l'auteur	pp. 1115-1128
TEM	pour les <i>témoignages</i> sur l'auteur	pp. 1159-1188
ENT	pour les <i>entretiens</i> avec l'auteur	
	de Jean-Louis de Rambures	pp. 1191-1207
	de Jean Roudaut	pp. 1212-1227
	de Jean Carrière	pp. 1236-1273

Les références qui renvoient à l'édition de José Corti et sont encodées en minuscules pour les distinguer de l'édition de la Pléiade (cette édition est notamment imposée par les référencements statistiques de la base de données hyperbase sur Julien Gracq), notamment *Ubf* pour *Un Balcon en forêt*.

SOMMAIRE

LE DANDYSME ET LA MORT A TRAVERS L'ŒUVRE DE JULIEN GRACQ

PREMIERE PARTIE :

MODELES ET FORMES DU DANDYSME GRACQUIEN ;

LES ENJEUX DE L'ESTHETIQUE DU DANDY ET LEUR LIEN AVEC LA MORT

1.1. CONSIDERATIONS GENERALES SUR LE DANDYSME	25
1.1.1. <i>Définition et origine du dandysme</i>	25
1.1.2. <i>Le sens politique du modèle brummellien.....</i>	32
1.1.3. <i>Le dualisme baudelairien dans la perception du corps.....</i>	40
1.1.4. <i>La profondeur de la révolte du dandy, de Barbey d'Aurevilly à Julien Gracq</i>	45
1.2. DECADENCE ET DANDYSME COMME REACTIONS LITTERAIRES DE CHATEAUBRIAND A GRACQ	57
1.2.1. <i>Les origines romantiques de l'idée de décadence et leur lien avec l'esthétique personnelle</i>	57
1.2.2. <i>Les sources littéraires et théoriques de la décadence gracquienne</i>	68
1.2.3. <i>De Spengler au style gracquien.....</i>	79
1.2.4. <i>Décadence et dandysme gracquien dans le perspectivisme historique.....</i>	87
1.2.5. <i>Un modèle de révolte surréaliste dans le dandysme de Jacques Vaché et du groupe de Nantes</i>	91
1.3. LA MISE EN PLACE DES ELEMENTS DU DANDYSME DANS L'ŒUVRE DE GRACQ	114
1.3.1. <i>Une pratique littéraire moderne de la décadence et ses variantes.....</i>	114
1.3.2. <i>La mort en contrepoint d'un projet de connaissance globale.....</i>	122
1.3.3. <i>Spatialisation du désir et centralisation thanatique de l'espace gracquien.....</i>	130
1.3.4. <i>La topographie mortelle de l'écriture gracquienne et la contagion du rien.....</i>	150
1.4. PRINCIPAUX TRAITS DU DANDYSME GRACQUIEN.....	158
1.4.1. <i>L'esthétique gracquienne, entre infraction érotique et idéal</i>	158
1.4.2. <i>La transgression objectale.....</i>	167
1.4.3. <i>L'au-delà de l'élégante victime, aura et privilège du dandy</i>	174
1.4.4. <i>Les ouvertures mythiques du dandysme gracquien</i>	180
1.5. CONCLUSION : LE DANDY GRACQUIEN COMME REALISATION D'UN TYPE DE HEROS MODERNE....	189

DEUXIEME PARTIE :

LE DANDYSME DANS LE FONCTIONNEMENT DE L'ŒUVRE DE JULIEN GRACQ, ENTRE FOCALISATION MORBIDE ET CATHARSIS

2.1. DANDYSME GRACQUIEN ET JEU SUR LE SIGNIFIANT	194
2.1.1. <i>Le jeu fatal du dandy gracquien.....</i>	194
2.1.2. <i>Analyse lacanienne du joueur dandy.....</i>	201
2.1.3. <i>Damnation du corps contre Rédemption de l'Esprit.....</i>	208
2.1.4. <i>Apparition et disparition du Beau ténébreux.....</i>	215
2.2. LE FONCTIONNEMENT CATHARTIQUE DE LA FASCINATION MORBIDE CHEZ GRACQ.....	235
2.2.1. <i>La catharsis et le dandysme gracquien</i>	235
2.2.2. <i>Beau et ténébreux ; le chiasme du dandy gracquien.....</i>	242
2.2.3. <i>Le jeu avec la mort et l'interdit comme clé de l'esthétique personnelle.....</i>	249
2.2.4. <i>Le lieu magique de la fascination morbide.....</i>	260
2.2.5. <i>La « seconde mort » tragique du dandy</i>	271
2.2.6. <i>La chambre noire de l'entre-deux-morts.....</i>	279
2.3. LA QUESTION DE MORT ET SES IMPLICATIONS ESTHETIQUES ; « QUI VIVE ? ».....	289
2.3.1. <i>L'esthétique du dandy comme insistance sur le signifiant.....</i>	289
2.3.2. <i>Angoisse des lieux et cri de la sentinelle ; « Qui vive ? ».....</i>	294
2.3.3. <i>Ouverture de l'angoisse à la création.....</i>	306
2.3.4. <i>La fascination infernale et le corps du personnage.....</i>	312
2.3.5. <i>Castration ou dissolution ; les pôles de la vocation au néant.....</i>	317
2.4. COMPOSANTS REGRESSIFS DE LA FASCINATION MEDUSEE.....	323
2.4.1. <i>Le merveilleux médusant du premier paysage gracquien.....</i>	323
2.4.2. <i>Les enjeux philosophiques du regard de Méduse.....</i>	330
2.4.3. <i>La fascination médusée comme connaissance fondamentale.....</i>	334
2.4.4. <i>La terreur fait signe</i>	340
2.4.5. <i>Méduse et le dandysme, de Montesquieu à Gracq.....</i>	347
2.5. CONCLUSION : LE DANDYSME GRACQUIEN COMME PROJECTION LITTERAIRE D'UNE CHAMBRE NOIRE	354

TROISIEME PARTIE :

DANDYSME ET MORT DANS LA PSYCHE MODERNE ;

PHENOMENOLOGIE DE L'IMMOLATION ESTHETIQUE DES DANDYS GRACQUIENS

3.1. POSITIONNEMENT DU DANDYSME GRACQUIEN DANS LA CRISE ESTHETIQUE MODERNE	359
3.1.1. <i>Une esthétique du doute, du Symbolisme à Julien Gracq.....</i>	359
3.1.2. <i>Dandysme et image du corps dans l'intuition moderne.....</i>	371
3.1.3. <i>Enjeux de la vision macabre selon les données de la Phénoménologie de la perception.....</i>	384
3.1.4. <i>Une lecture esthétique du texte gracquien.....</i>	389
3.2. PHENOMENOLOGIE ET FONCTIONNALITES LITTERAIRES DE LA MORT ESTHETISEE	398
3.2.1. <i>L'effort philosophique du récit entre rien et néant, entre corps invisible et corps dicible</i>	398
3.2.2. <i>Elaboration mythique du vêtement de mort et clefs de l'élégance mortelle.....</i>	406
3.2.3. <i>Topographie d'un piège visuel.....</i>	414
3.2.4. <i>La progression naturelle de la psyché vers le rien dans la rêverie.....</i>	425
3.3. LA REGRESSION DANS RECIT GRACQUIEN, DU PERSONNAGE A L'ESPACE TEXTUEL	434
3.3.1. <i>Le foyer pulsionnel et la généalogie des mutations de son objet</i>	434
3.3.2. <i>L'héroïsme castré du personnage gracquien.....</i>	444
3.3.3. <i>Mort et androgynie, pôles d'une participation onirique à l'histoire.....</i>	454
3.3.4. <i>La thanatomorphose du temps et l'aporie temporelle de l'instant mortel.....</i>	459
3.4. MORT ET CONNAISSANCE CHEZ JULIEN GRACQ.....	468
3.4.1. <i>Une théurgie profane comme idéal de la connaissance fondamentale.....</i>	468
3.4.2. <i>Charge érotique et esthétique du thanaturge.....</i>	473
3.4.3. <i>Un sens philosophique actuel de la mort littéraire</i>	479
3.5. CONCLUSION : LA LECTURE A REBOURS DU DANDYSME ET DE LA MORT.....	486

BIBLIOGRAPHIE

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

INDEX DES PRINCIPALES NOTIONS

ANNEXES

INTRODUCTION

La littérature de Gracq n'est pas une littérature du dandysme, même si le sentiment du dandysme qu'inspirent les personnages et l'œuvre elle-même est très fort. Ce n'est pas non plus la littérature d'un dandy, même si la discrétion légendaire de l'auteur, la radicalité de ses prises de positions littéraires contre un certain déclin annoncé dans *la Littérature à l'estomac*, ou encore l'anecdote d'un monocle porté comme une marque anglomane à l'internat du lycée de Nantes, sont des signes de dandysme. Son œuvre n'en est pas moins la littérature d'un certain dandysme, que *le Beau Ténébreux* porte à son apogée en récupérant le type du lion 1830, et surtout en suivant le guidage d'une figure figée, qui, de Chateaubriand à Jünger, double son message décadent d'une hauteur de ton toute littéraire, d'une certaine façon de « poser la voix »...

C'est en effet cette autorité de la plus haute parole, ce pouvoir de suggestion et de séduction immédiate, et, plus concrètement, les pouvoirs du mort dans le regard duquel s'abîme la vision du dandy, qui sont quelques-uns des traits les plus caractéristiques des premiers romans de Gracq. C'est donc particulièrement sur ces romans - *Au Château d'Argol*, *Un Beau ténébreux* et *Le Rivage des Syrtes* – que s'est fixée notre attention intéressée au dandysme gracquien. Grange, dans *Un Balcon en forêt*, n'a en effet plus rien d'un dandy, et avec ce roman, c'est un peu l'esthétique de Gracq qui change. L'analyse statistique appliquée par Etienne Brunet à l'évolution du lexique gracquien, marque d'ailleurs très fortement cette rupture esthétique, une évolution de Gracq qu'il identifie à une sorte de démocratisation de son style¹. Il était donc logique de limiter essentiellement le corpus d'analyse intratextuel aux trois premiers romans. Le phénomène que nous voulons isoler y est à ce point tangible que la vision du personnage, érotisée à l'extrême, devient l'énergie et le but ultime du progrès discontinu du récit, ânonnant un peu dans la

succession des plans juxtaposés comme autant de tableaux, errant d'un lieu à l'autre, d'un chapitre à l'autre, à la recherche de la solution d'une énigme visuelle, d'une clef ou d'un grimoire caché quelque part. Ce mystère est tout autant celui de la recherche d'un sens que celui de la recherche d'un lieu, d'un épicentre, château ou tombe, indiqué par la double connotation thanatique et érotique d'une chambre mortuaire, d'un mystère de l'ombre.

Actualisé par une tension de l'écrit, renvoyant au pouvoir de séduction qu'il exerce, le dandysme met également en évidence les rouages d'une fascination qui fait aussi sentir ses effets sur le lecteur. Se pencher sur le dandysme de Gracq, faire le constat d'une cooccurrence de figures autour du mort, de l'androgynie et de la castration, implique un questionnement sur la cohérence structurale de ces figures. L'intérêt d'une étude sur le dandysme de Gracq semble donc aller bien au-delà de l'illustration du simple thème littéraire. C'est en effet dans les arcanes du corps autant que dans les arcanes du regard induit par le dandy que se tissent les nœuds d'une fascination morbide dont nous verrons qu'elle n'est pas étrangère aux statuts artistiques revendiqués par le dandysme de Vaché. Breton lui-même les relaie comme une des clés qui introduisent aux vertus magiques quêtées par le regard surréaliste... Le dandysme de Gracq permet par ailleurs de faire plus généralement justice au dandysme même. Car le dandysme de Gracq ne peut rien manifester que ne puisse potentiellement manifester en soi le dandysme. On ne peut même parler du dandysme gracquien sans avoir préalablement fixé les traits de ce qu'on peut associer au dandysme.

Cela impose une première démarche, qui fait l'objet de la première partie de ce travail, consistant à définir les caractères communs du dandysme en général avec l'œuvre de Gracq en particulier. Il faut dire d'emblée que les caractères fluctuants du dandysme posent un problème de définition. Longtemps considéré comme la manifestation d'un type social et historique particulier, jugé avec la condescendance qu'inspirent les mythes littéraires de second plan, le dandysme a pâti du brillant jeu de surface avec lequel il séduit les uns autant qu'il repousse les autres, chacun réglant ses propres comptes avec Narcisse avec plus ou moins de virulence. Les publications universitaires relatives au dandysme montrent cependant qu'un regain d'intérêt s'est fait sentir pour les liens du dandysme avec la littérature depuis une dizaine d'années. Il est assez évident que les spécialistes de Balzac, de Barbey d'Aurevilly, de Baudelaire, de Huysmans ou de Proust n'ont jamais pu totalement s'en désintéresser. Quelques travaux récents ont cependant resitué le dandysme

¹ Se reporter aux annexes.

plus près des rouages littéraires des œuvres de ces auteurs, sans se contenter de classer selon leur type les dandys qui les hantent ou de reprendre les jugements que les auteurs portent directement sur le sujet. Au demeurant, on a souvent confondu, pêle-mêle, élégant, mondain, raffiné, snob et dandy. Ni les brillants discours de Péladan sur l'esthétique, ni les commentaires de Baudelaire ou de Barbey ne semblent avoir définitivement distingué le type du dandy. Le dandysme n'a donc pas été porté à la hauteur du donjuanisme ou du satanisme que l'on rencontre dans la littérature décadente. Il faut reconnaître que le dandysme se prête difficilement à une démarche d'approfondissement semblable à celles qu'on a brillamment appliquées aux grands mythes littéraires. Il n'a, semble-t-il, vraiment été approfondi que par le biais d'un regard critique remontant à une explication de ses mécanismes, notamment sociopolitiques et psychologiques, l'attention se portant notamment sur l'androgynie et la décadence qui lui sont associées.

Mais les raisons de cette réserve tiennent aussi nécessairement à la difficulté de fixer une définition consensuelle du dandysme. Dans la perspective de l'histoire littéraire, il a été logiquement plus facile pour la critique d'associer le dandysme à une particularité historique qu'à ce que Heidegger appelle un « mouvement historial² » pour parler du nihilisme. Cette démarche seule pourrait caractériser le dandysme autrement que sous les aspects formels d'un art des apparences, en saisissant les mécanismes de son évolution relativement à une logique interne de l'histoire occidentale. De fait, dans son acception littéraire, le dandysme ne se limite pas précisément à une période donnée. Aujourd'hui, un siècle après la fin des grands dandysmes, il est certainement plus aisé d'oublier un peu la mondanité qui a été le contexte d'apparition du mot et qui a déterminé l'essentiel des codes sur lesquels a joué le dandysme. Cette démarche qui tend à donner au dandysme le caractère d'un « mouvement historial » n'est cependant pas nouvelle puisqu'elle est initiée par les dandys les plus littéraires du XIX^e siècle, et tout particulièrement en France. Il est étonnant mais nécessaire de remarquer qu'elle a alors eu peu d'échos dans la critique. Sans doute le commentaire trop élogieux du dandysme était-il lui-même un camouflet à l'esprit bourgeois et à sa morale officielle... Ainsi, dans le premier essai consacré au dandysme en tant que type culturel et social, *Du Dandysme et de George Brummell*,

² In *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 100, 1986, pp. 263 § 269 :

Le nihilisme est un mouvement historial, et non pas l'opinion ou la doctrine de telle ou telle personne. Le nihilisme meut l'histoire à la manière d'un processus fondamental. [...] Pour Nietzsche, le nihilisme n'est nullement un pur phénomène de décadence : il est en même temps et surtout, en tant que processus fondamental de l'histoire occidentale, la loi même de cette histoire [...] la logique interne de l'histoire occidentale.

Barbey d'Aurevilly a tenté de montrer que sa portée philosophique dépassait le jeu mondain qui le signalait. Il reconnaissait en outre des types exemplaires de dandysme liés à d'autres siècles³ par un commun caractère de facétie exubérante, voire de provocation réformatrice – comme Lauzun au XVII^eme -, alors que le dandysme ne s'est vraisemblablement imposé comme type socioculturel en France que dans les années 1820. La difficulté qu'il y a à fixer les canons du dandysme est plus grande encore par la suite, quand les continuateurs de cette exégèse, notamment Baudelaire, lui associent certaines figures importantes de l'antiquité, comme celles d'Alcibiade, César ou Catilina⁴. Dans le même esprit, on pourrait sans doute interminablement allonger la liste sommaire des dandysmes notoires en évoquant les personnalités particulièrement facétieuses, comme celle du cynique Ménédème de Lampsaque, qui fait songer à Wilde promenant son tournesol dans la rue, scarabée à la boutonnière :

Soucieux de ménager son effet, Ménédème de Lampsaque s'était un jour accoutré d'un costume de Furies qui lui allait à ravir : collier de serpents autour du front et des bras, des torches dans les mains, une tunique grise qui lui tombait jusqu'aux pieds, un ceinturon pourpre à la taille... Discret. Puis, sur sa tête, il portait « un bonnet arcadien sur lequel étaient brodés les douze signes du zodiaque ». Il avait également « des cothurnes de tragédie, une barbe d'une longueur démesurée, et, dans la main, un bâton⁵ »...

Or, cette extension qu'on peut faire du dandysme, comme Barbey, en le reconnaissant, au-delà de sa désignation formelle, à d'autres époques où il illustre des tendances philosophiques particulières, s'avère étonnamment pertinente. Elle le caractérise à la façon d'une manifestation type qui s'offre pleinement à la critique littéraire.

On peut en outre remarquer que les manifestations de ce dandysme élargi concernent tout particulièrement l'illustration philosophique d'une opposition de principes entre le corps et l'esprit que l'on retrouve comme une constante du dandysme. Alcibiade se situe d'ailleurs bien sur le fond de cette opposition radicalisée par le système philosophique platonicien. L'esthétique y joue la part importante que l'on sait. Or, le jeu esthétique du dandysme reproduit systématiquement sous des formes variables tant le cynisme que le schéma typique de l'opposition de l'âme et du corps, parfois en faisant directement référence à l'esthétique platonicienne. Dans le cadre moderne de cette approche, le

³ Barbey dit du dandysme qu'il n'est pas « la création d'un homme, mais la conséquence d'un certain état de société qui existait avant Brummell ». (*in Œuvres Complètes*, t. II, *Du Dandysme et de Georges Brummell*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 679.) Il précise un peu plus loin ; « Mais quant à la chose qu'il signifie, elle existait, et comme cela devait être, dans les personnalités les plus hautes. » (*Ibid.*, p. 681).

⁴ Charles Baudelaire, *Écrits esthétiques*, Paris, 10/18, n° 1773, 1986, p. 388.

dandysme peut donc être envisagé comme une figure archétypale particulièrement manifeste de la psyché⁶ constitutive de cette opposition entre le corps et l'esprit. Il reste cependant à justifier et articuler les clivages de cette psyché... On peut rappeler d'emblée que la mort est au premier rang des facteurs d'opposition que Platon lui-même associe à l'inspiration de la dualité du corps et de l'esprit. La mort se présente donc bien à priori comme un des vecteurs d'analyse de l'élaboration esthétique du dandy et rien ne le dément dans l'extraordinaire insistance du thème morbide que met en évidence toute littérature pénétrée de dandysme...

Mais le fait que le dandysme s'associe à quelques figures types bien définies par des systèmes philosophiques particuliers, propres à certaines périodes de l'histoire de la pensée, oblige aussi à une certaine prudence. Car le dandysme n'est jamais ni totalement élucidé ni suffisamment codifié avant le dix-neuvième siècle pour qu'on puisse en étendre la portée à ces systèmes tout entiers. Le lien du dandysme avec ces pensées philosophiques doit donc être suffisamment justifié pour autoriser les recoupements avec la profondeur philosophique qu'on peut vouloir lui conférer. Si l'on retient les premiers traits généraux de la dualité récurrente que le dandysme applique à la lecture du corps et à son esthétisation, il apparaît clairement que son étude offre une prise remarquable à une critique assez « comportementale », qui utilise une méthode heuristique étayée par la prise en compte des mécanismes psychiques, par l'investigation des causes et des manifestations de cette opposition *idéaliste*. A ce titre, la portée de l'étude dépasse largement le cadre restreint du dandysme mondain, de sa place dans l'histoire littéraire, et même du simple mytheme... Françoise Dolto a d'ailleurs commencé cette démarche d'analyse du dandy en 1962, et l'a plus tard affinée au cours d'un entretien avec Patrick Favardin et Laurent Bouëxière, commissaires d'une exposition sur les « *Splendeurs et misères du dandysme* », en 1986. Cet intérêt en est cependant resté à une sorte d'ébauche qui aurait certainement mérité des continuations.

Mais en amont de cette critique que nous pouvons tenter d'appliquer au dandysme, il faut donc identifier les traits pertinents qui permettent de saisir l'âme du dandysme, son ou ses caractères propres. La précédente allusion au cynisme esthétique de Ménédème de

⁵ Michel Onfray, *Cynismes*, Paris, Grasset, Livre de Poche, coll. « Essais », 1990, p. 38.

⁶ On peut reprendre la définition de Sartre : « Par *Psychè* nous entendons l'*Ego*, ses états, ses qualités et ses actes. L'*Ego* sous la double forme grammaticale du *Je* et du *Moi* représente notre *personne*, en tant qu'unité psychique transcendante. » (Jean Paul Sartre, *L'Etre et le Néant*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », n° 1, 1966, p. 209.)

Lamprosaque vient rappeler que Barbey s'attachait d'emblée à conférer au dandysme une caractéristique plus morale que sociale, une caractéristique délibérément cynique ;

Comme les philosophes qui dressaient devant la loi une obligation supérieure, les Dandys, de leur autorité privée, posent une règle au-dessus de celle qui régit les cercles les plus aristocratiques, les plus attachés à la tradition, et par la plaisanterie qui est son acide, et par la grâce qui est un fondant, ils parviennent à faire admettre cette règle mobile qui n'est, en fin de compte, que l'audace de leur propre personnalité⁷.

Le texte de Barbey, et plus précisément cette opinion d'une vertu foncièrement subversive du dandysme, s'avère assez pertinent dans le contexte des lettres françaises au moins jusqu'à Proust, qui le porte à son apogée dans l'attitude même de l'écrivain ou du narrateur, spectateur et juge des coteries. Il semble en fait que cette pertinence subversive du dandysme continue après Proust, pour se radicaliser dans les traits du dandysme que l'on retrouve cités chez Gracq, notamment à travers Jacques Vaché... Le dandysme littéraire, n'est plus alors une simple observation aiguë qui aboutit à la délicate peinture des détails d'un changement social profond et de son écho intérieur. Le dandysme de Vaché devient un détonateur de l'explosion qui accompagne ce changement... On en retrouve d'ailleurs les marques dans ce qui fait le dandysme des personnages de Gracq... Car Gracq tente un vis-à-vis avec l'histoire que Proust, reclus volontaire de son tombeau de liège ou des halos pommadés du Ritz, ne tente pas... Les remarques que fait l'écrivain de Saint Florent sur celui des salons disparus font d'ailleurs clairement apparaître une sorte de critique du repli proustien, car la société que peint *la Recherche* était non seulement obsolète depuis fort longtemps, mais sa nostalgie isolait totalement Proust de la nouvelle génération des écrivains subversifs, et notamment des surréalistes. Le dandysme de Vaché n'est pas pour autant un tout autre dandysme que celui qu'illustrent les décadents de la génération précédente encore évoqués par Proust. Il est tout au moins plus proche de Gracq.

Sur le fond, il semble en fait que le propos du dandysme et de sa subversion ne changent pas. Car la littérature aussitôt qu'elle a identifié le type du nouveau héros moderne, a touché assez justement aux premières caractéristiques connues du dandysme. Dans son *Sartor Resartus*, première étude politique qui évoque le dandysme en Angleterre, Carlyle présente le dandy comme un type très particulier lié à l'apparition d'un nouvel héroïsme individuel. Pour lui, le dandy est un des rôles transitionnels qui conduisent au

⁷ Jules Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme et de Georges Brummell*, op. cit., pp. 681-682.

chevalier d'industrie⁸, promu de son ancien statut social à la faveur de l'essor économique qui marginalisait de plus en plus l'aristocratie. Pour Carlyle le dandy est ainsi l'icône du nouveau culte de la personnalité, du *self worship*, du *heroes worship*. S'il n'est pas selon Carlyle un des Héros majeurs, il est tout de même une figuration moderne, comme peuvent l'être certains grands personnages romantiques en France, Lorenzaccio notamment. Nous verrons que ses remarques concordent avec l'analyse que Tocqueville fait de la société démocratique dans son étude de l'Amérique. Mais, de façon plus générale, il faut constater *a posteriori* que le dandysme était prédisposé à une fonction plus profondément subversive en France qu'en Angleterre, au moment précis où Carlyle publiait son essai, en 1833.

Car une idée décadente marquait profondément le romantisme français depuis Chateaubriand. Elle est même souvent affectée d'une violence radicale tournée contre la valeur égalitaire de la démocratie. Il semble, en outre, comme nous le verrons, que ce soit une constante du dix-neuvième siècle qui déborde assez largement le cadre de ce qu'on appelle le romantisme. Quand Baudelaire parle du dandysme de Chateaubriand ou de « Chateaubriand père du dandysme », il ne s'éloigne pas de cette idée... Il y revient dans son commentaire sur Poe. Il semble donc nécessaire d'étendre quelque peu la définition du dandysme au-delà des propositions de Barbey.

C'est précisément sous l'abord d'un rôle caractéristique, subversif et transitoire, que le personnage littéraire fait correspondre son dandysme avec le fonctionnement interne des œuvres. C'est là aussi que le lien du dandysme avec la mort trouve sa pertinence, sur fond de crise ou de mutation historique. Or, chez Gracq comme chez la plupart des auteurs qui mettent le dandysme en scène, ce passage du collectif à l'individuel se fait dans la facture même de l'œuvre. Et la mort en est l'agent autant que l'incidence. Une autre difficulté apparaît cependant, car l'adhésion admirative et passionnée de Barbey d'Aurevilly à la figure historique de Brummell, le spiritualisme dandy de Baudelaire, ou encore le dandysme de l'écriture de Proust, ne sont pas explicitement mis par les auteurs eux-mêmes en perspective de leur propre création littéraire. C'est le cas chez Gracq plus que chez tous les autres, critique ambigu autant que complice des plus flamboyants dandysmes littéraires. Or, à la différence de celui Barbey ou de Baudelaire, le dandysme gracquien est lui-même déjà quelque peu obsolète par rapport à sa pertinence historique au moment où son œuvre

⁸ Chez Thomas Mann, le dandysme est également très présent, notamment dans le portrait du chevalier d'industrie Félix Krull, qui se substitue physiquement à l'aristocrate, par les manières, la mise et jusque dans son nom... Dans le roman de Thomas Mann, la séduction l'emporte sur le pouvoir social.

en donne les plus éclatantes illustrations, notamment au moment de la rédaction du *Beau ténébreux*, c'est-à-dire en pleine guerre. Il est même anachronique voire strictement contrasté avec la situation que vit tangiblement Gracq, prisonnier de guerre... Le seul arrière plan où puisse indiscutablement trouver une origine l'iconographie dandie qu'utilise Gracq, le seul dandysme qui fasse directement lien entre lui et son oeuvre, c'est en fait celui de Vaché, tant à cause de Nantes, d'un passé commun de l'internat, qu'à cause de l'impact qu'a eu Vaché sur Breton et sa théorie. Le pape du surréalisme et le dandy s'étaient d'ailleurs rencontrés dans un hôpital de Nantes...

Or, le cas de Jacques Vaché met en lumière l'extraordinaire pouvoir de suggestion, le caractère essentiel et révélateur des signes associés dans la psyché dandie. C'est d'abord une singulière fascination de la mort, étrangement portée comme un signe apotropaïque, cachée sous un monocle, et suivie du doigt dans l'écriture de feu d'un obus sur le ciel. Le dandy, debout sur le bord des tranchées, s'y tient insolemment et presque avec indécence, dans la posture provocatrice qu'adopte aussi son style, au-delà des limites du raisonnable. C'est là précisément que son dandysme nous frappe, autant peut-être qu'il a marqué Breton, en usant de particularités déviantes du langage, utilisées délibérément pour aboutir à une forme d'expression nouvelle, une forme de modernité absolue, due aux mêmes causes que celles qui confinaient Vaché dans la pratique d'un dandysme de plus en plus radical.

On peut donc dire que Jacques Vaché, en quelque sorte à *son corps défendant*, réalise la manifestation du type héroïque particulier que nous avons entrevu dans le dandysme défendu par Baudelaire. Nietzsche l'avait décrit comme la réaction à l'égalitarisme social hérité de la Révolution. Pour autant, cet égalitarisme, décrié par le philosophe, est aussi, selon lui, un des stigmates de la dégénérescence culturelle intrinsèquement liée à la démocratie. Elle se traduit tout de suite comme une décadence, dans l'œuvre de Chateaubriand, puis dans celle de Hugo, Balzac, Barbey et Baudelaire, avec une acuité, et souvent avec une virulence, qui ont de quoi surprendre. Il sera utile d'y revenir dans le cadre de cette thèse, d'une part pour illustrer une des origines de ce dandysme littéraire particulièrement présent dans les lettres françaises jusqu'à Gracq, et, d'autre part, pour mieux comprendre le fonctionnement et les origines décadentes de l'esthétique gracquienne, si nettement empreinte de dandysme.

Mais le dandysme qu'affecte aussi le décadent ne se borne pas à la radicalité dépassée d'une certaine lecture de l'histoire, où quelques dandys notoires, comme Pierre Drieu la

Rochelle, ont pu s'égarer. Car, à l'orée du vingtième siècle, le dandysme s'est manifesté autour d'une mise en exergue du comportement plutôt que du vêtement. Il semble en fait que cela coïncide avec l'apparition de la mode en France, car, en acclimatant une forme de dandysme mineur et purement formel auprès du plus grand nombre, en faisant du vêtement un objet de consommation courant, mêlant antithétiquement un critère de distinction avec un critère normatif, la mode a réduit les possibilités de singularisation personnelle qu'offrait le vêtement. Reste qu'à travers le vêtement, le dandy décadent rend manifestes les symptômes d'une mort à l'œuvre, littéralement, dans l'Histoire autant que dans l'homme, comme on décrirait le progrès infaillible du trépas sur les traits d'un mourant pour mieux prendre conscience de la fin qui arrive. L'image vaut au sens strict ; le dandy est infailliblement placé dans ce vis-à-vis du double cadavérique qui est la part fantastique du *Portrait de Dorian Gray*, autant qu'il est la part narcissique du double. Dans l'œuvre de Gracq, ce double cadavérique est partout pressenti dans l'impossible vision de soi que traquent les regards, comme un point focal invariant, comme le centre d'une chambre de révélation optique, comme une *camera oscura*⁹. C'est en effet sur le mort que se fixe la fascination de l'œil chez Gracq, comme chez Wilde, de façon aussi troublante que chez Huysmans, Péladan ou d'Annunzio - pour limiter notre réflexion aux exemples les plus éclatants qui suggèrent la complicité qu'il y a entre le dandy et son cadavre. Si l'on y prête attention, on découvre chez Gracq que c'est par tout ce que le regard sur la mort peut suggérer et induire que le dandysme identifie une de ses origines et suggère la portée de son jeu sur les insignifiances. C'est le point central de cette thèse. Il n'est cependant pas évident de l'illustrer en dehors de tous les fonctionnements internes d'une œuvre précise, marquée par le dandysme, où il serait possible de montrer que le dandysme s'insère et s'impose bien dans le système d'une attention littéraire particulièrement portée sur la mort. Dans l'œuvre de Gracq, cette sensibilité morbide est bien lisible, au moins à trois niveaux bien identifiables. Il y a bien une lecture décadente de l'Histoire qui concerne le thème du temps macrohistorique, le temps destructeur du déclin et donc de la mort. Il y a aussi une attention morbide dans les éléments de l'iconique utilisée dans les œuvres, éléments parmi lesquels le dandysme trouve aussi sa place. Il y a enfin, dans l'organisation et la construction du récit, l'utilisation d'effets psychiques liés à l'affect morbide que l'on retrouve dans le *lu*.

⁹ « Chambre noire », pour reprendre le mot dans la langue où il est apparu nimbé d'une magie révélatrice à laquelle l'italique de Gracq nous renvoie...

Chez Gracq comme chez Breton, le dandysme est avant tout la réalisation d'un type, la manifestation concrète d'une « clé des songes » que le mécanisme même de la fascination révèle au cœur de l'homme, dans l'union du beau et du ténébreux. C'est, pour finir, les mécanismes de cette union que nous avons interrogés dans la troisième partie de ce travail, après les avoir suivis dans la tessiture même du texte des trois principaux récits de Gracq, selon les vecteurs critiques d'une analyse grandement calquée sur l'apport de Jacques Lacan. La troisième partie s'arrête sur la phénoménologie du regard penché sur la mort, autant que sur le sens général du jeu de séduction macabre que tente le dandy gracquien. Wilde en a d'ailleurs fait un des maîtres mots de son œuvre en illustrant à sa façon les leçons de Mallarmé sur Narcisse. Le *nowadays* wildien, que Gracq relève dans le sens d'une ironie sur les temps en cours, l'étrange similitude patronymique entre Allan Murchison et le Lord du même nom que le narrateur rencontre dix ans après leur départ du collège dans *le Sphinx sans secret*¹⁰, vont au-delà de l'anecdote. Jean Louis Leutrat nous a par ailleurs bien démontré toute la pertinence de cet art du palimpseste gracquien, toute la richesse de sens qu'autorisent les subtiles variations auxquelles Gracq se livre dans son onomastique. De fait, au rang de ces images captées et retravaillées par le regard gracquien, le dandysme s'active, dans la droite ligne de ses affiliations littéraires, comme une des énergies coercitives du récit. Il ne le fait cependant que chargé des pouvoirs de fascination du regard porté sur un mort dont le dandy a revêtu les emblèmes et par lequel il nous fascine lui-même. Le dandysme introduit donc au cœur d'un double questionnement sur le regard et la littérature, sur le lieu commun, sur la neutralité mortelle de l'espace où se fait la rencontre du regard d'un auteur avec son lecteur, sur le sens de la participation mystique que tend à proposer la littérature. Blanchot n'est pas si loin... A sa façon l'esthétique du dandy gracquien signe en outre étrangement les termes de la continuité d'une certaine lecture de l'histoire qui devient le thème gracquien par excellence dans *Le Rivage des Syrtes*. Sur le plan de ce positionnement historique, on peut donc également avancer que les trois premiers romans de Gracq constituent une sorte de triptyque, où le dandysme omniprésent parachève l'élargissement de la décadence d'une sphère strictement individuelle à une sphère collective.

Par ailleurs, le dandysme hypertrophie et représente assez nettement un lien du personnage avec sa propre mort. Le troisième volet de ce travail tente l'analyse des

¹⁰ In Oscar Wilde, *Le Crime de Lord Arthur Savile, et autre contes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 674, 1975, p. 131.

fonctionnements de cette représentation macabre et s'interroge sur son rôle dans la facture même de l'œuvre littéraire. On se heurte ici à une difficulté immédiate car il devrait, dans l'idéal, y avoir une épistémologie adaptée à la thanatologie alors qu'il semble impossible de saisir par quelque moyen la substance mortelle et le moyen de l'approcher. Ce terme de « mort », il faut donc le prendre avant tout pour ce qu'il est, c'est-à-dire comme une désignation linguistique. Toute étude littéraire sérieuse doit d'abord se garder des extrapolations sur la mort en soi et se diriger vers une approche fonctionnelle de son rôle relativement à l'œuvre qui la représente. La littérature fait exister la mort en créant son vide par l'usage du langage, par la constitution d'un manque sémantique dans la structure du récit. Cela transpose en fait les définitions de la mort moderne qui tendent vers le simple recensement des critères retenus pour définir l'état de mort. C'est ce que pense Louis Vincent Thomas : « En un sens la mort n'est pas ; seuls n'existent que le mouvement ou le cadavre, et par extension, tout ce qui tue ou qui est tué. ¹¹ »

Très récemment, Michel Picard consacrait un livre à la question d'une méthodologie thanatologique pour l'étude littéraire¹². Mais broser un tableau d'écoles, les confortant et les mettant à mal les unes par le moyen des autres, ne suffit pas. Sans axiomatique initiale, les approches thématiques, historiques et sociologiques, n'aboutissent, de leur propre aveu, qu'à des conclusions parcellaires. Elles ne font très clairement que reposer le problème essentiel du « *Quid est mors ?* » selon leur propre référentiel. De fait, le terme de mort pose problème, comme se plaît à le rappeler Gilles Ernst... Ce problème est d'abord lié à l'ambiguïté du terme qui désigne la fin de la vie, à la fois comme une durée irréversiblement porteuse de son terme, comme l'instant même de ce terme, et comme tout ce qui le suit. Un consensus se dessine cependant autour d'une proposition de définition avancée par J.-D. Urbain. De l'avis du linguiste, le sens de la mort repose essentiellement sur une sémiotisation établie « génériquement comme un énoncé d'état disjonctif défaisant un état initial de conjonction du sujet S avec l'objet O = la Vie »¹³. Cela revient aussi à dire

¹¹ Louis Vincent Thomas, *La Mort*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1988, p. 16.

¹² Michel Picard, *La littérature et la mort*, Paris, PUF, coll. « Ecritures », 1995, 193 p.

¹³ in *Récit de mort et mort du récit dans les cimetières*, colloque de Cerisy, p. 221-242, p. 231.

Dans toute proposition où la mort apparaît, où elle apparaîtrait avec justesse, si elle était définissable, la question reste celle de la quiddité de la mort. La linguistique nous ramène à la réflexion d'Aristote sur la proposition logique qui est l'origine de l'épistémologie générale. Le modèle logique de la phrase, la proposition aristotélicienne, associe un sujet, l'« espèce » A, et un attribut, le « genre » B, sous la forme : « A est B ». L'« espèce » mort, quand elle est posée, est en soi son caractère propre et son accident, la différence qui l'identifie comme un élément particulier de l'espèce. Elle est irréductible, inquantifiable, insécable. Elle est sa propre nature conceptuelle. Associée à un genre dans une proposition, l'espèce « mort » produit invariablement un effet de style, une déviation de la fonction expressive initiale. On peut néanmoins

que, foncièrement disjonctive, la proposition de mort n'est somme toute en équilibre qu'exprimée sous forme tautologique ; « la mort est la mort ». Pour pousser le constat linguistique dans le sens d'une démarche plus sémantique, et pour reprendre Aristote, nous dirions que la mort est ce qui prive le langage de substance ou d'essence¹⁴. Nous pouvons faire le même constat sur le plan des représentations. Car pour que la mort soit représentable, il est nécessaire qu'elle apparaisse une forme très clairement disjointe de sa nature propre, mais également très symboliquement différente de la nature humaine. Elle prend ainsi la forme d'une harpie, de la faucheuse, ou encore celle d'un dieu. Liée à un acte, elle engendre des catégories intermédiaires, anthropomorphiques, entre l'humain et le supranaturel ; le monstre, le fantôme, le mort-vivant, le *néphilim*, le vampire, l'ogre... Cette hiérarchisation sommaire a aussi son importance dans l'œuvre de Gracq comme nous le verrons. Car la proposition de mort crée des genres de mort, des morts subalternes, des morts éminemment littéraires.

Ainsi, maintenir que la mort est quelque chose, c'est dire qu'elle est forcément autre chose qu'elle-même. Nous dirions aujourd'hui que le prédicat de mort crée un déplacement sémiologique sur chacun de ses termes, et que, par-là, la mort accompagne un mouvement général de l'écriture, en contribuant à transfuser un peu de quiddité ontique dans le corps du récit... La question mérite d'être creusée... Agent d'écartèlement de la signification, regard dispersé par nature, égarement de l'œil où il ne doit pas voir, il n'est pas surprenant que la mort soit dans le texte un puissant nœud iconique et un détonateur, le point par où tout converge pour se répandre sous la pression psychique, un *apeiron* intratextuel où s'abîment et renaissent tous les réseaux de signification. Certains avertissements préliminaires ont valeur de garde-fous pour la critique appliquée à scruter les signes de la mort en littérature, car la mort pose d'emblée un problème de méthode critique qui tient aux paradoxes de sa nature et de son expression :

poser : « la mort est B ». Mais force est de constater que cet énoncé est par nature disjonctif, parce que, quelle que soit la catégorie de B, l'expression fait écart, comme le démontre le lexique des mots et des expressions de la mort établi par Martine Courtois (in *Les Mots de la mort*, préface de Louis-Vincent Thomas, Paris, Belin, coll. « Le Français retrouvé », 1991.).

¹⁴ Concrètement, l'esprit tente systématiquement de substituer à la mort une autre « espèce » dans l'effort de signification. Car toutes les catégories du « genre » qui le lient trop directement à « l'espèce « mort » » produisent une expression malhabile... Aussitôt qu'un genre lui est attribué, soit la « mort » devient une allégorie d'elle-même, personnifiée par un de ses visages mythiques, soit le terme de mort demande à être substitué au sujet. Dans la proposition de mort, le genre annihile donc la substance. Temps, lieu et passion font de la mort une volonté autonome, personnifiée, qui détourne son identité de celle du « moi » du lecteur et de la *mors ipsa*.

On aura beau localiser la place de l'événement de mort dans la diégèse ou l'ordre des parties du récit, on ne définira qu'une texture de surface. Et non l'explication dernière. En effet, si l'heuristique de la mort est bien une affaire d'esthétique, cette esthétique a ceci de propre qu'on ne peut l'étudier hors de la métaphysique qui la fonde et dont elle n'est que l'expression. Cela vaut pour chaque écrivain, dès lors qu'il se pose la question clé des rapports de la mort et du discours¹⁵.

La psychanalyse sait identifier, comme en atteste le travail de Picard, certaines des structures inconscientes liées à la pensée morbide. Mais la mort elle-même, la *mors ipsa*, en tant qu'anti-expérience et annihilation de l'inconscient, échappe nécessairement à son axiomatique. Sur la base de ces quelques idées préalables, c'est donc sur les mots de la mort ou sur des mots qu'elle place dans le récit, que nous allons nous arrêter. Ils seront nos outils et notre corpus, pour étudier l'activation littéraire de la mort, dans le dandysme, dans la création, et, plus généralement, dans la représentation de soi. Sans doute la mort n'est elle, dans sa propre réalité concrète – différente de celle du cadavre – rien d'autre qu'une concrétion mentale échue par anticipation de la totale absence ontologique. En soi, la mort n'est rien, comme l'affirme Jankélévitch. Un des principaux problèmes de toute étude sur la mort demeure donc la nature de l'outil critique capable de fixer les reflets de sa présence, d'en identifier clairement les stigmates psychologiques.

L'abord psychocritique hérité de Mauron offre des solutions intéressantes, même s'il pose des difficultés théoriques essentiellement liées au fait qu'il ne peut pas toujours clairement différencier l'inconscient de la lecture de celui de l'écriture dans leurs efficiences respectives. Il revêt cependant l'intérêt majeur de faire du « moi » transcendé par l'œuvre littéraire, l'impersonnalité, l'ubiquité, l'utopie et l'intemporalité, le neutre donc par où avoir prise sur l'insaisissable désignation de « mort ». Il n'est encore ici question que d'une représentation de la mort, fût-elle collective. Il est bien entendu que la mort en soi demeure un problème situé à « la charnière bio-anthropologique »¹⁶. L'aporie de la mort résiste donc, par nature, à toute approche, même expérimentale, puisque dans l'un des deux termes de sa dualité, sa part biologique, elle ne peut être l'objet que d'une description, jamais d'une expérience. Or, ce qui interpelle dans le « *Quid est mors?* » reste une question de vécu. C'est là précisément qu'intervient le temps.

Il y a, en effet, autant de morts différentes que l'homme se donne de réalités distinctes. Avec elles se posent plusieurs temporalités ; celles du *bios* tout d'abord qui fait de la mort un événement d'arrêt physiologique (arrêt cardiaque et respiratoire), cellulaire (elle est de

¹⁵ Gilles Ernst, *George Bataille, Analyse du récit de mort*, Paris, PUF, coll. « écrivains », 1993, p. 17.

ce point de vue très graduelle puisque certaines cellules se décomposent immédiatement après l'arrêt de l'activité cardiaque, celles de la prunelle notamment, d'autres longtemps après - celles des cheveux et des ongles...), ou psychique (électroencéphalogramme plat). Il faut s'en rappeler dans l'approche narratologique du texte et nous en ferons le corollaire d'un des chapitres de ce travail dédié au travail thanatomorphique du temps dans l'écrit.

De même que la mort peut être appréhendée, au point de vue biologique, à travers les signes de cessation de l'activité organique, qui initient la décomposition¹⁷, c'est en tant qu'elle est déjà inscrite dans les principaux phénomènes de dispersion psychique, de déroute, que la mort propose l'idée d'un contenu. Le regard porté sur ce contenu est un regard porté sur une autre mort que la mort en soi, distincte donc de cette mort qui survient à l'instant du passage de vie à trépas, une mort sans réité. Il s'intéresse au pressentiment de la mort et à son rôle dans la construction psychique, qui est celui de la psyché morbide par rapport à la psyché générale.

Le travail de déviation oblique du regard sur cette autre mort est un puissant agent imaginaire, un acteur essentiel de la fixation des représentations. L'œuvre de Gracq nous permet de reconnaître d'une part le travail de cette déviation, d'autre part, le caractère privilégié et quasiment universel des représentations associées à la psyché morbide. C'est notamment Méduse qui y semble la plus indicatrice d'un vide de contenu, d'une présence-absence, d'un anticoncept, d'un piège mental tendu au regard, idées tout autant destructrices dans ce qu'elles signifient en soi que productives dans leur fonction littéraire... Toutes les structures mentales qui dispersent le moi, en ne lui permettant plus de recouvrir, de reconnaître le vivant qui le maintient, sont des structures mortelles. Elles sont la mort elle-même qui se cache dans la question qu'elle nous pose, une question énigmatique en forme de « Qui vive ? »...

Pour autant, la mort en soi, dans sa réalité ontologique - la seule qui existe peut-être véritablement -, et sa représentation, ne sont pas fondamentalement si éloignées... L'une est produite par anticipation de l'autre, et, en tant que telle, elle en crée l'effectivité. La mort humaine a donc essentiellement partie liée au temps de la conscience. C'est donc en tant qu'archétypes liés que la mort et le dandysme seront envisagés et analysés dans le cadre de cette thèse...

¹⁶ Edgar Morin, *L'Homme et la Mort*, Paris, Le Seuil, 1951, rééd. 1970, p. 11.

¹⁷ On pourra se reporter à Louis Vincent Thomas, dans *La Mort*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n°236, pp. 22-26.

Par rapport à la mort, la première partie s'attachera donc à chercher ce qui peut attacher le dandysme aux phénomènes de mise en scène morbide qu'il occasionne si souvent. Le lien est fait indirectement avec les prises de position décadentes de Gracq, qu'il soit question d'esthétique littéraire ou de positionnement historique. Nous pouvons en suivre la piste dans ses références littéraires – de Chateaubriand à Jünger, en passant par Spengler – et dans les commentaires qu'elles occasionnent chez lui. Nous voyons par ailleurs se tramer un nouveau type de dandysme subversif dans l'attitude de Vaché, qui noue tangiblement le lien de Gracq avec l'esthétique provocatrice et l'acte révélateur admiré par Breton, au point d'en récupérer la théorie dans quelques idées majeures du *Premier Manifeste du surréalisme*. Le texte de Gracq atteste d'une incidence conjointe de ces influences collatérales et décadentes.

La pertinence des liens établis chez Gracq entre le temps régressif du recouvrement d'une unité du moi et la psyché du personnage s'impose sans qu'il soit besoin d'extrapoler sur le texte, comme nous le montrerons dans la deuxième partie. Il s'agira d'établir les liens textuels entre l'esthétique dandy que les personnages affichent et les vecteurs psychiques sur lesquels joue leur représentation, en les dégagant des lignes directrices des trois récits dandys de Gracq. Il y a en effet dans son œuvre ce qu'il définit lui-même comme un épiscentre et qui est aujourd'hui devenu un lieu commun de la critique ; le thème du « réduit central », du cœur de la toile d'araignée... Il se présente comme un point de convergence spatiale et temporelle. Il est déjà en soi la tentative d'unification des différents éléments de la trame romanesque. Nous retenons que les formes de rupture de la conscience des personnages ne sont pas sans lien avec la mort. Ce sont les doutes, peurs, effrois, horreurs, emportements au sens propre et figuré, exaltations, extases, états post orgasmiques, *delirium*, et surtout la fascination, une fascination étonnamment morbide qui assume à la fois une valeur esthétique et une valeur psychologique. C'est cette double qualité d'ailleurs qui nous renvoie à la théorie de la catharsis renouvelée par Lacan.

Tout cela réintroduit l'idée d'une mort féconde qui n'est viable que dans le domaine littéraire ou artistique. Dans l'art seulement, le motif de la perte, originelle ou anticipée, aboutit à un effort de recouvrement, de rassemblement d'une unité fondamentale perdue qui devient l'œuvre elle-même. On pourrait citer à ce sujet ce que Bataille dit de Baudelaire :

La récupération de l'être fut bien comme Sartre l'indique, l'objet de son génie, de sa tension et de son impuissance poétique. Il y a sans nul doute à l'origine de la destinée du

poète une certitude d'unicité, d'élection, sans laquelle l'entreprise de réduire le monde à soi-même ou de se perdre dans le monde, n'aurait pas le sens qu'elle a¹⁸.

Cette certitude, cette tension vers la certitude, est plus un effort qu'un acquis chez Baudelaire, suicidé perpétuel, qui vit jusqu'à sa fin la perte du « vert paradis des amours enfantines » sublimées par la mémoire du temps révolu. C'est précisément dans cette tentative de « vivre plus près de la mort que les autres mortels », selon l'expression de Char, dans ce vis-à-vis lugubre, que le moi le plus occulte, « la mémoire en nous plus haute » (*Lea*, p. 59), affleure plus nettement que partout ailleurs. L'effort de Baudelaire et celui de Gracq, lorsqu'ils expriment la perte, « sont en un point les seules formes où la tension de l'individu puisse retrouver son unicité décevante¹⁹ ». Nous nous y intéresserons dans la troisième partie car nous sommes ici au cœur du problème littéraire, et touchons, dans la perspective du texte conçu comme une représentation, à un problème crucial des sciences humaines. Le texte recouvre une unicité perdue, dont l'image nous est donnée en négatif par la mort. Sa temporalité est également liée à un *recouvrement*, au type de recherche mémorielle ou paramnésique que Proust a mise en évidence dans la *Recherche du temps perdu*²⁰. Montesquiou, le « professeur de Beauté », y tient un rôle à tous égards énigmatique et désuet, qui n'est pas sans révéler toute l'ambiguïté foncière du dandysme qu'il incarnait au plus haut point²¹. Son dandysme était une étape dans l'évolution, qui, de Brummell aux personnages de Gracq, a fourni les types des héros les plus étrangement dressés contre la masse, promeneurs débonnaires au bras d'une faucheuse en tenue de bal...

¹⁸ Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, Folio « Essais », n° 148, 1957, p. 35.

¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

²⁰ Sur fond schopenhauerien...

²¹ C'est ce temps que la critique qualifie de « germinatif ».

Première partie :

*Modèles et formes du dandysme gracquien ;
les enjeux de l'esthétique du dandy
et leur lien avec la mort*

1.1. Considérations générales sur le dandysme

1.1.1. Définition et origine du dandysme

L'élégance extrême et la qualité d'un raffinement mêlé d'insolence grandiose sont quelques-uns des traits principaux qui caractérisent le dandysme. Dans l'ensemble, la plupart des lettrés s'accorderaient sans doute à le définir par le moyen d'une longue liste, toujours fluctuante et jamais exhaustive, de facéties, d'attitudes tant vestimentaires que culturelles, presque toujours aussi louables que critiquables, mais avec plus ou moins de réticences sur leur éventuelle profondeur. L'approche d'Emilien Carassus, par exemple, semble vouloir entériner l'idée d'un *mythe du dandy*²² que l'auteur rapproche d'autres mythes connexes. Celle de Dolto multiplie les qualificatifs... La notion de dandysme est de fait très fluctuante, et l'on a du mal à fonder une analyse sur l'étude d'un phénomène tantôt théorisé par les écrivains ou les critiques, tantôt théorisé par des mondains en mal d'extravagance, voire d'extraversion... Au demeurant, les uns sont quelquefois les autres... Pour prendre appui sur une idée consensuelle, il semble donc nécessaire d'en revenir aux premières attestations de dandysme tangible.

Le terme de dandy est apparu assez mystérieusement. On a dit que *dandy* était la version anglaise du mot « dandin » désignant un individu qui se balance gauchement d'une jambe sur l'autre à l'imitation d'une cloche, le mot étant la simple onomatopée de cette évocation. Emilien Carassus signale également l'existence d'une pièce de monnaie d'argent frappée sous Henri VII appelée « dandiprat ». Mais il semble raisonnablement difficile de concevoir la filiation de cette étymologie jusque sous la plume de Lord Byron qui, le premier, en 1813, utilise le terme de dandy dans le sens qui nous intéresse : « *The season has closed with a dandy ball* »²³. En 1817, Madame de Staël, dans une lettre²⁴, écrit le mot sous la forme « Daindy », en adaptant vraisemblablement la graphie française à la prononciation anglaise. Au point de vue de l'origine du mot, l'explication la plus convaincante est celle du *Trésor de la Langue Française* qui signale un premier usage anglais, où les idées d'excentricité et d'élégance se mélangent :

²² Emilien Carassus, *le Mythe du dandy*, Paris, 1971, Armand Colin, coll. « U2 », 1971.

²³ « La saison s'est terminée avec un bal dandy. » lettre à Moore datée du 25 juillet 1813, in *Mémoires de Lord Byron*, traduction de Madame Louise Belloc, Bruxelles, Tarlier, 1830, 1831, t. I, p. 301.

²⁴ *Correspondance générale, lettre à J. Rocca*, Paris, Pauvert, tome I, p.XLIX, 1962.

Ce mot désignait, dans la région frontière entre l'Angleterre et l'Ecosse, les jeunes gens qui fréquentaient l'église ou la foire annuelle dans un vêtement excentrique, puis vers 1813-1819, il fut adopté à Londres à propos d'« élégants » dont le type fut Georges Brummell. Cette dénomination parvint également à Paris avec la mode anglaise²⁵.

En calquant leur attitude sur celle de Georges Brummell, les *dandies*²⁶ anglais ont entretenu la pratique hautaine d'un raffinement élitiste. Mais il faut rappeler que l'origine anglaise du dandysme s'inscrit dans la suite de pratiques esthético-sociales qui avaient cours depuis le XVIII^e siècle, ou plus précisément depuis la mise en place de la monarchie constitutionnelle qui semble avoir forcé la figuration du rôle aristocratique. A Londres, avant d'être dandy, on avait pu être *Maccaroni*²⁷, *Corinthien*²⁸, *Ruffian*²⁹, *Exquisiste*³⁰, *Fashionable*³¹, *Fop*³², *Beau* (ou Buck)³³, etc³⁴. C'est entre 1815 et 1830 que le sens du Beau ou du Dandy³⁵ se distinguent. Mais en France, ces deux termes sont quasiment des synonymes et Gracq emploie d'ailleurs le terme de Beau pour celui de dandy...

²⁵ *Trésor de la Langue Française*, Paris, tome VI, article Dandy, p.693. La remarque du lexicographe semble s'appuyer sur une référence anglaise qui est donnée comme suit: BRINK-WEHRLI, pp. 41-42.

²⁶ Cette graphie anglaise du pluriel de dandy convient à désigner le premier dandysme qui n'est guère qu'un héritage de la pratique aristocratique anglaise du dandysme. On peut adopter la graphie française pour désigner le dandysme qui va évoluer indépendamment de cette pratique au point de devenir tout à fait autre.

²⁷ Emilien Carassus (*in Le Mythe du dandy*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1971, p. 26) cite Beau Nash et Charles Ford. Le terme était employé vers 1770 pour désigner un jeune homme de bonne famille ayant visité et assimilé l'Italie.

²⁸ Les *Corinthians* vénéraient la Grèce à la façon dont les maccaronies vénéraient l'Italie. De surcroît, ils se piquaient d'une affectation langagière particulière qui escamotait bon nombre de syllabes.

²⁹ *Ibid.* Ils furent les cavaliers Huns de la bonne société, au rapport de la dépendance de leur image publique avec les liens à leur cheval. Tous pouvaient leur envier une grâce largement empruntée à l'apparente virilité grossière du cocher.

³⁰ *Ibid.* Les exquisistes étaient des élégants au raffinement précieux, très attachés à leur mise qu'ils soignaient notamment à l'aide d'un corset bien serré et de cravates extravagantes.

³¹ *Ibid.* Ils étaient parfaitement façonnés comme des modèles de la grande époque romantique. Chateaubriand dans ses *Mémoires d'outre-tombe* (Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1951, t. II, p. 77) écrit : En 1822 le *fashionable* devait offrir au premier coup d'œil un homme malheureux et malade, il devait avoir quelque chose de négligé dans sa personne, les ongles longs, la barbe non pas entière, non pas rasée, mais grandie un moment par surprise, par oubli, pendant les préoccupations du désespoir, mèche de cheveux au vent, regard profond, sublime, égaré et fatal, lèvres contractées en dédain de l'espèce humaine, cœur ennuyé, byronien, noyé dans le dégoût et le mystère de l'être.

³² *Ibid.* Ils souhaitaient surtout se faire reconnaître par une capacité d'innover en matière de mode, la consécration de leur réussite étant le ridicule dont on les pouvait payer.

³³ *Ibid.* Ils furent les spécialistes du lorgnon et de la canne courte.

³⁴ Pour plus de précisions, se reporter au livre de John C. Prevost, *Le dandysme en France, 1817-1839*, Genève - Paris, Slatkine, 1982, pp. 12-16.

³⁵ Les trois termes ont désigné le dandy avec quelques nuances de sens. Par « lion » on désignait plutôt le dandy qui avait déjà acquis une notoriété publique incontestée, forçant un respect ou encore une crainte qui lui conférait sa royauté mondaine. Brummell était désigné par le terme de Beau en raison de ses origines françaises. Le snobisme de l'emprunt a repassé la Manche avec les dandies anglais et il apparaît sous la plume de nombreux lettrés qui voyageaient alors en Angleterre.

Il est évident que la différence sociale et politique qui sépare la France de l'Angleterre au début du XIX^{ème} siècle, ne pouvait que modifier quelque peu le sens du terme. Car le dandysme est d'abord donné comme la marque d'un clivage social, manifesté par une attitude de défi. Les premiers *dandies* renforcent l'expression de la rupture sociale en lui associant l'expression d'un clivage culturel, notamment par la pratique d'une insolence piquée d'esprit, comme celle de Brummell. Cette insolence, symbole d'une maîtrise culturelle supérieure, est essentiellement adressée à un antitype social du dandy, le *cultee*³⁶. Gracq l'évoque quand il fait allusion au cercle – le « *cant* » - spontanément agrégé autour du dandy Allan. Ce personnage, modèle de dandysme, manifeste exactement à l'égard des admirateurs distants le mépris et le sens du sarcasme dont font preuve les premiers *dandies*. En soi, l'anglomanie qui accompagne l'essor du dandysme et la référence au modèle de Brummell ont déjà une connotation nettement politique, car ils marquent globalement la nostalgie d'un type aristocratique lié à l'ancienne société. Ce pourrait être le sens du premier dandysme français que Baudelaire associe à Chateaubriand... Ce premier dandysme un peu réactionnaire, pose le type d'un idéal aristocratique admiré par une bourgeoisie en plein essor. Barbey trouve d'ailleurs, en amont de Brummell, dans le siècle précédent, un modèle de dandysme caractérisé, avec le prince de Kaunitz :

Le prince de Kaunitz, qui sans être Anglais (il est vrai qu'il était Autrichien), se rapproche le plus des Dandys par le calme, la nonchalance, la frivolité majestueuse, et l'égoïsme féroce (il disait fastueusement : « je n'ai pas un ami ! » et ni la mort ni l'agonie de Marie-Thérèse n'avancèrent l'heure de son lever et n'abréchèrent d'une minute le temps qu'il donnait à ses indescriptibles toilettes) ; le prince de Kaunitz n'était pas un dandy quand il mettait un corset de satin comme l'Andalouse d'Alfred de Musset, mais il l'était quand, pour donnet à ses cheveux la nuance exacte, il passait dans une enfilade de salons dont il avait calculé la grandeur et le nombre et que des valets armés de houppes le poudraient, seulement le temps qu'il passait³⁷ !

Mais en France, dans le contexte de la Restauration, référencé au modèle et à la vogue anglaise qui revient avec les rapatriés, le dandysme se réfère au brummellisme de façon assez caricaturale. On comprend donc pourquoi l'accueil fait aux premiers *dandies* a été plus que réservé, dans un contexte où le retour de cette esthétique aristocratique était confronté à la pensée égalitaire issue de la Révolution. Le milieu bourgeois où le dandysme se manifestait avait perdu certains de ses complexes par rapport au modèle élitiste de l'aristocrate. La bourgeoisie était elle-même d'ailleurs en train de se constituer en structure

³⁶ De *cut*. Celui dont on est coupé, dont il semble qu'il n'appartienne pas au même monde...

³⁷ Jules Barbey d'Aureville, *Du Dandysme et de George Brummell*, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, pp. 674-675.

· élitiste, faisant déjà sentir dans l'inertie sociale le poids de son installation, comme en atteste l'œuvre de Balzac... C'est cette mentalité, contradictoirement admirative de l'aristocrate et soucieuse de se substituer à lui, que va résumer le terme de « bourgeoisisme », utilisé par Balzac, Huysmans et Proust. Le premier dandysme arrive donc en France vers 1820, et l'on ne voit alors pas forcément d'un très bon œil ses manifestations d'oisiveté excentrique, très connotées par une référence à la bonne société anglaise. Comme le confirme Anne Martin-Fugier,

C'est bien sûr pour mieux préserver l'élégant français que les discours condamnent le dandy anglais en caricaturant une catégorie de jeunes gens à qui l'on craint trop de ressembler³⁸.

De là le regard porté par Balzac dans son *Traité de la vie élégante* où le dandy se voit qualifié de

... meuble de boudoir, un mannequin extrêmement ingénieux qui peut se poser sur un cheval ou sur un canapé, mais un être pensant... jamais³⁹.

Dans la suite de cette vision péjorative qui marque la première moitié du siècle en France, Stendhal voit les *dandies* en « espèces de jocrisses qui ne savent que bien mettre leur cravate⁴⁰ ». Sans doute ces appréciations signalent-elles aussi l'insignifiance des premiers dandys parisiens. Par ailleurs, la codification du dandysme ne semble alors pas aussi précise en France qu'elle avait pu l'être en Angleterre. A Paris, on pouvait alors indistinctement être qualifié de *dandy*, *beau*, *lion* ou *fashionable*. En fait, ces rôles se distinguent et s'associent au gré des jugements portés sur eux. C'est toutefois le terme de dandy, qui par son usage dans la durée, va recouvrir les autres et fixer l'idée d'une esthétique où la forme et la typologie des élégances cèdent le pas devant l'affirmation d'une qualité plus délibérément axée sur le pouvoir de fascination.

Certes, le mot est aussi abondamment repris par la littérature anglaise après avoir été consacré par Byron. Mais comme le montre l'étude de Prévost, il reste globalement restreint, jusqu'à Wilde, au genre des romans de *high life*, qui fixent, en l'associant au romantisme, le rôle aristocratique et désinvolte du modèle anglais. En revanche, les dandys français se recrutent alors parmi une jeunesse issue du libéralisme de la fin de la

³⁸ *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris, 1815-1848*, Paris, éd. du Seuil, coll. "Points histoire", 1990, p. 352.

³⁹ *Traité de la vie élégante*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1981, t. XII, p. 247.

⁴⁰ Première édition de *De l'amour*, citation rapportée par Françoise Coblence, in *Le Dandysme, obligation d'incertitude*, Paris, PUF, 1988, p. 182.

Restauration, celle qui fait la révolution de 1830. Ces jeunes mondains, tant aristocrates que bourgeois, assistent aux cours de la Sorbonne et du Collège de France, aux conférences de l'Athénée, des Bonnes Etudes, de M. Bailly. Dans ce contexte proprement français, le dandysme évoque alors l'aspiration à une supériorité indépendante du lignage ou du mérite. Comme le dit Anne Martin-Fugier,

En termes théologiques, le dandy ne relève que de la grâce, qui ne lui est pas accordée par le ciel et la puissance divine mais par sa seule volonté. Cette grâce, ou cette force intérieure, sanctifie ses manières, bonnes ou mauvaises, tout en lui accordant le salut, c'est-à-dire la notoriété mondaine⁴¹.

Il en naît alors, comme le dit encore Anne Martin-Fugier,

une nouvelle idée de l'élégance perçue comme une qualité esthétique qui fait oublier les avantages matériels par lesquels on a les moyens de l'élégance et, parfois, l'absence de ces avantages⁴².

Baudelaire est le premier à en parler quand il définit le dandysme. Et même si le dandysme s'accorde progressivement à l'esprit libertaire et studieux issu de la révolution populaire, sa pratique demeure liée à un évident élitisme, mais à un élitisme qui n'est plus spécifiquement lié à la naissance. Les termes en sont d'ailleurs très explicites ; la définition du dandysme comme « nouvelle aristocratie », par Baudelaire, transcrit au plan culturel les remarques politiques déjà appliquées à une hypothétique nouvelle aristocratie précédemment définie par les doctrinaires. Une formulation assez précise nous en est donnée par Guizot :

Sous la Restauration, les doctrinaires se sont attachés à redéfinir l'élitisme qui était à leurs yeux un principe régulateur de la société. Les inégalités naturelles ne devaient pas être gommées car elles permettaient l'émergence des supériorités véritables⁴³.

Il semble donc que le dandysme soit « la version mondaine de cette notion de capacité⁴⁴ ». Il est d'ailleurs apparu dans le contexte de cette élite nouvelle, alors regroupée autour des cercles, des occupations luxueuses et du jeu. L'identification à un cercle ou à une coterie pouvait, en quelque sorte, laver le grand opprobre du nivellement bourgeois. C'est une des clefs majeures du dandysme proustien, du moins de celui qui pousse le narrateur vers les Guermantes.

⁴¹ Anne Martin Fugier, *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris, 1815-1848*, *op. cit.*, p. 352.

⁴² *Ibid.*, p. 356.

⁴³ Rosanvallon cité par Anne Martin Fugier, *op. cit.*, p. 356.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 357.

D'origine plus modeste, les dandys de seconde génération sont par ailleurs plus souvent en relation avec les milieux artistiques et littéraires. Il faudrait citer quelques représentants du journalisme boulevardier, amateurs de femmes, de littérature et de spectacles, tous piqués d'un certain talent d'esprit ; Beauvoir, conteur et mémorialiste, Béquet, journaliste brillant et nouvelliste, Pétrus Borel, le marquis Astolphe de Custine, romancier, dramaturge et publiciste, le journaliste Briffault, Emile de Girardin dont la femme régnait sur un cénacle d'écrivains (Balzac, Hugo, Lamartine, Sue, Dumas), Houssaye, romancier, critique d'art et critique littéraire, Lassailly qui collabora avec Balzac et fonda plusieurs journaux célèbres, Molènes, nouvelliste et romancier auquel Baudelaire consacre un article dans *L'Art romantique*, le Comte d'Orsay qui s'essaya avec succès à la peinture et à la sculpture, Tattet, lié à Musset, Hugo, et Sainte-Beuve, le poète et dramaturge Arvers... Mais tous ceux-là n'ont pas vraiment institué le dandysme littéraire. C'est assez paradoxalement certains de ses premiers détracteurs qui accordent ainsi au dandysme un surcroît d'intérêt culturel, notamment Balzac et Stendhal, indéniablement piqués du dandysme qu'ils honnissent chez certains de leurs contemporains mais qu'ils confèrent souvent à leurs personnages comme une marque d'indépendance ou de maîtrise supérieure. Railleurs du premier dandysme, ils contribuent donc à en élaborer un second, plus lié dans son essence aux tensions mises en jeu dans les œuvres.

Le passage du dandysme dans la littérature s'est ainsi opéré assez graduellement. On sait par exemple le dédain de Balzac pour « les meubles de boudoir » qu'étaient les nombreux dandys en perpétuelle errance dans les milieux mondains. Il n'en demeure pas moins vrai que le dandysme a incontestablement exercé sur l'écrivain une fascination dont les personnages de *La Comédie humaine* attestent ; car seuls les dandys n'y semblent pas dupes des sentiments auxquels sont en proie les autres personnages. Ce sont, par exemple, deux « lions », l'ancien et le nouveau maître du boulevard, Maxime de Trailles, « le roi des coupe-jarrets politiques, l'Archiduc de la bohème ⁴⁵ », « chef des aventuriers parisiens ⁴⁶ » et le jeune comte de la Palférine, « prince de la bohème ⁴⁷ », qui dénouent les intrigues sentimentales de *Béatrix*... N'oublions pas non plus que l'écrivain a lui aussi pratiqué un certain dandysme, occasionnant les énormes dépenses qui l'ont contraint à son imposante production romanesque. Il se manifesta par le somptueux mobilier de la rue Cassini : salle de bains en stuc blanc, chambre à coucher blanche, rose et or, cabinet de travail au tapis

⁴⁵ Honoré de Balzac, *Béatrix*, Paris, Gallimard, coll « Folio classiques », n° 1123, 1979, p. 417.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 426.

épais à fond noir et bleu, et bibliothèque remplie de livres reliés en maroquin rouge. Il y avait indéniablement du dandysme, bien transmis à Dali, dans sa magnifique collection de cannes à pommeau incrustées de pierres précieuses, dans l'extravagance de ses notes de champagne et de traiteur, dans ses tenues de travail, aux trois robes de chambre blanches avec ceintures à gland d'or... On peut même affirmer, comme le fait Rose Fortassier, qu'empruntant aux dandys de l'époque, condamnés à finir en un sort trop commun - celui de Beaudenord et Manerville -, ou dans de hautes fonctions publiques - tels du Marsay et Rastignac -, Balzac ménage une belle destinée romanesque au dandysme de Lucien de Rubempré. Même du Marsay semble supérieur à Brummell, parce qu'il peut faire « la théorie de sa fatuité et lui assigner un rôle, celui d'être aimé par plusieurs femmes⁴⁸ ». Or Balzac relate, dans *La Mode* d'Octobre 1830, une interview imaginaire du « Beau » exilé. Elle fait clairement apparaître la grande fascination que Brummell exerçait sur lui :

Il serait difficile d'exprimer le sentiment qui s'empara de nous lorsque nous vîmes le prince de la mode : c'était à la fois du respect et de la joie⁴⁹.

Ce que Brummell aurait révélé à Balzac, c'est le « rapprochement plus ou moins intime qui existe entre certaines choses et notre personne⁵⁰ ». Il proposait au romancier de mettre en avant « les actes qui procèdent immédiatement de l'homme, et qui sont entièrement soumis aux lois de l'élégance⁵¹ », par rapport aux actes et aux choses qui procèdent « médiatement » de l'homme. La seule critique alors adressée par Balzac à l'encontre de la théorie de Brummell est qu'il ne range pas l'habit parmi les choses « médiatisées ».

Le *Traité de la vie élégante* annonce donc, dès 1830, qu'une réappropriation philosophique du dandysme se prépare dans les lettres françaises. Le dandysme, qui ne s'était justifié que par un besoin de grandeur et de reconnaissance sociale, va se découvrir ou se donner une profondeur individuelle. L'affectation d'élégance extrême, que pratiquent les chroniqueurs et pamphlétaires anglomanes, va dorénavant cohabiter avec une pratique plus liée à ses ressources d'imaginaire et à ses possibles singularités métaphysiques. C'est un point capital. Le roman enregistre la tendance dès 1829, dans un ouvrage de Mérimée, *Le Vase étrusque*, qui illustre le côté obscur du dandy ; le personnage de Saint Clair y est presque un héros de tragédie :

⁴⁷ Honoré de Balzac, *Béatrix*, op. cit., p. 425.

⁴⁸ *Les Mondains de la Comédie humaine*, Paris, Klincksieck, 1974, p.359.

⁴⁹ *Traité de la vie élégante*, in *Œuvres complètes de Balzac, Œuvres diverses*, Paris, édition du Club de l'honnête homme, 1956-1963, tome 27, p. 566.

⁵⁰ *Ibid.*

Il était né avec un cœur tendre et aimant ; mais à un âge où l'on prend trop facilement des impressions qui durent toute la vie, sa sensibilité trop expansive lui avait attiré les railleries de ses camarades. [...] Dès lors, il se fit une étude de supprimer tous les dehors de ce qu'il regardait comme une faiblesse déshonorante. Il atteignit son but, mais sa victoire lui coûta cher. Il put cacher aux autres les émotions de son âme trop tendre, mais en les renfermant en lui-même il se les rendit cent fois plus cruelles⁵².

Mais ce n'est véritablement qu'avec Barbey d'Aurevilly que le dandysme va véritablement mettre en scène le type d'une nouvelle aristocratie littéraire. De la théorisation du dandysme par les écrivains vont ainsi naître par la suite des personnages troublants qui n'ont que peu de traits communs avec Brummell ; Dorian Gray, Des Esseintes, le baron de Charlus, M. de Phocas, le Beau ténébreux Allan, etc. C'est cet autre dandysme qui va se charger de connotations plus philosophiques, étendre sa portée au-delà des simples anecdotes d'une originalité de caste. Au plan social, il devient le modèle complexe et paradoxal d'une adhésion et d'un refus des codes mondains que le dandysme pratique à l'extrême en manière de caricature. Nombre de personnages offrent une peinture très connotée par les traits généraux d'une élégance tout à la fois ascétique et hautement signifiante. Le type en devient commun au cours du dix-neuvième siècle mais il déborde largement dans le roman du vingtième siècle. Les personnages de Gracq en offrent ainsi un exemple notoire. Notons dores et déjà que la façon dandie du personnage gracquien évolue avec les caractères plus généraux des références culturelles de son œuvre. C'est en fait l'œuvre d'avant guerre qui est fortement marquée par le dandysme, celle précisément qui est placée sous l'obédience des références culturelles du dix-neuvième siècle. Mais cela va au-delà d'une simple question de références. Le dandysme concerne pour une bonne part le fonctionnement de la trame romanesque. Il semble même que le dandysme s'épanouisse pour atteindre son apogée littéraire et, tout à la fois, se consumer dans l'œuvre de Gracq.

1.1.2. Le sens politique du modèle brummellien

Première figure du dandysme, référence absolue de ses contemporains piqués de dandysme, Brummell, auquel Baudelaire lui-même rend hommage en portant les mêmes boutons argentés, s'inscrit pourtant dans un contexte assez éloigné du monde des Lettres. Mais il faut y prendre garde car, comme la rappelle Françoise Coblence, Kojève fait de lui

⁵¹ *Traité de la vie élégante, op. cit.*, p. 566.

un personnage aussi signifiant au point de vue de l'histoire que Sade et Napoléon ; « Brummell a su qu'après Napoléon, on ne pouvait plus être soldat. ⁵³ » Sa remarque fait écho à la très grande influence du modèle dandy sur les milieux lettrés européens de la première moitié du dix-neuvième siècle. Pour Kojève, Brummell est un des premiers symboles manifestes de la mutation historique profonde, qui fait passer la définition du terrain politique des champs de bataille aux salons de la haute société. De surcroît, en raillant précisément le Roi par l'usage d'une insolence sarcastique extrême, c'est aussi le déplacement des antichambres réelles du pouvoir que Brummell met en évidence.

En outre, par la rivalité personnelle qu'il établit avec Georges IV, le dandy met clairement en évidence un nouveau rapport de force social, manifeste d'une redéfinition profonde de l'individu politique. C'est donc aussi chargé d'un sens politique lié à l'évolution sociale que le modèle brummellien va offrir une alternative à la figuration mondaine. Cela non plus ne pouvait pas échapper à Balzac... Ce que Brummell représente se retrouve ainsi, à la même époque, dans les critiques de la mondanité et dans les analyses sociologiques de la démocratie faites par Tocqueville. Ces analyses donnent lieu à une des premières définitions politiques de l'individuation, et elles signalent les pressions sociales qui sous tendent le rapport de l'individu à l'ensemble. Nous y trouvons bien le type du dandy mêlé au nouveau type individuel :

Ceux-là ne doivent rien à personne, ils n'attendent pour ainsi dire rien de personne ; ils s'habituent à se considérer toujours isolément, ils se figurent volontiers que leur destinée tout entière est entre leurs mains. Ainsi, non seulement la démocratie fait oublier à chaque homme ses aïeux, mais elle lui cache ses descendants et le sépare de ses contemporains ; elle le ramène sans cesse vers lui seul et menace de le refermer enfin tout entier dans la solitude de son propre cœur⁵⁴.

Tocqueville voit dans l'exemple américain de la substitution d'une bourgeoisie monétaire à l'aristocratie de classe, un type de subversion ou d'hypertrophie égalitaire. Il s'agit en fait pour lui d'une égalité qui fait la preuve de l'inertie démocratique parce qu'elle élit la valeur populaire et brime la particularité inventive, en particulier parce qu'elle censure le luxe. Jusqu'en 1848, le dandysme manifeste parallèlement un doute porté sur l'élan libéral qui fait écho aux réserves de Tocqueville sur les nouveaux comportements individuels.

⁵² *Premières Poésies*, 1829-1835, Paris, Charpentier, 1885, p. 121.

⁵³ *Entretien avec A. Kojève*, « La Quinzaine littéraire », n° 53, 1^{er} Juillet 1969, p. 19.

⁵⁴ Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1992, t. 2, p.106.

C'est donc vers la notion d'individu, vers le paradoxe du mécanisme même de l'individuation que l'étude du dandysme nous dirige. Et c'est d'abord au plan politique que se dessine l'ébauche de cette modernité que le dandy récupère pour en faire une des marques majeures de son identité. Il faut remarquer sur ce chapitre que la pensée dandie est très fortement affectée par une certaine lecture de l'histoire. L'article que Baudelaire consacre au dandysme, en revendiquant une aristocratie de l'esprit, fait un écho profond à Tocqueville qui, en 1838, dénonce certains travers culturels de l'individualisme démocratique :

L'individualisme est un sentiment réfléchi et paisible qui dispose chaque citoyen à s'isoler de la masse de ses semblables et à se retirer à l'écart avec sa famille et ses amis afin de se constituer une petite société à son usage⁵⁵.

Tocqueville voit d'abord l'individualisme comme une position erronée en ce sens qu'il obéit à un instinct « aveugle », « égoïste », source du dysfonctionnement politique. Par cette analyse, Tocqueville, qui dit que « l'individualisme est d'origine démocratique », conforte une position aristocratique ;

Les institutions aristocratiques ont, de plus, pour effet de lier étroitement chaque homme à plusieurs de ses concitoyens⁵⁶.

L'inégalité sociale, comme institution aristocratique, crée selon Tocqueville une plus grande relativité, un plus grand besoin de cohésion sociale. Dans les sociétés démocratiques, l'accession sociale, rendue possible, brise la cohésion des classes. Tocqueville donne à son analyse le caractère d'une observation où intervient la figuration d'un rôle social exemplaire : la démocratie traduit la carence d'un modèle d'individu « idéal donné d'avance à l'invitation de tous⁵⁷ », c'est-à-dire exactement ce que sera George Brummell ; l'*arbiter elegantiarum*⁵⁸. C'est précisément ce qu'est ou ce qu'était normalement l'aristocrate dans la position de courtisan à laquelle la vie à la cour l'avait réduit au XVIII^e siècle, position dans laquelle demeure théoriquement Brummell. Ce modèle personnel est aussi ce qu'est idéalement le Roi dans une monarchie, et ce qu'est le héros du XIX^e pour Carlyle. A ceci près toutefois que, par rapport au siècle précédent, plutôt que l'appartenance à une caste sociale, le vêtement et les manières expriment alors

⁵⁵ Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, op. cit., p. 612.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 613.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 732.

⁵⁸ C'est l'expression que Tacite emploie pour qualifier Pétrone, *Petronius arbiter*...

un rapport individuel que Tocqueville considère comme « intime ⁵⁹ », et qui est, dans le cas de l'aristocrate, l'expression de « la hauteur naturelle des sentiments et des pensées, la délicatesse et la régularité des goûts ⁶⁰ ». Et, quoique le tableau de l'aristocrate par lui-même fût souvent menteur nous dit Tocqueville, « on éprouvait un noble plaisir à le regarder ⁶¹ ». Mise en perspective sur un plan d'ensemble, l'analyse de Tocqueville exprime en outre une peur historique dont la modernité s'empare comme d'un premier autoportrait théorique :

Cette société nouvelle que j'ai cherché à peindre et que je veux juger, ne fait que naître. [...] Le monde qui s'élève est encore à moitié engagé sous les débris du monde qui tombe. [...] Je promène mes regards sur cette foule innombrable composée d'êtres pareils, où rien ne s'élève ni ne s'abaisse. Le spectacle de cette uniformité universelle m'attriste et me glace, et je suis tenté de regretter la société qui n'est plus ⁶².

Ce constat prend forme d'une critique, alors qu'avec la pensée de Carlyle et la métaphysique de l'angoisse, le pessimisme schopenhauerien s'institutionnalise dans les milieux littéraires de la seconde moitié du siècle. Ces pendants historiques et littéraires des lectures sociales de la nouvelle société occidentale, coïncident donc bien avec la nostalgie sociale de Tocqueville, auteur, à sa façon, d'une vision rétrograde de l'Age d'or qui en confond les fastes avec ceux de l'ancien régime. Après la Restauration, relayée par l'esthétique de nombreux auteurs, sa vision traduit surtout un regret esthétique et littéraire. Mais à côté de cette nostalgie on perçoit qu'un nouvel acteur social émerge sous les traits du dandy. C'est tout le sens de l'analyse socio-politique des nouveaux héros que fait Carlyle dans *Sartor Resartus on heroes and hero worship*.

Pour parodier un peu la « *mystic significance* ⁶³ », Carlyle peint la société des dandys fixée par les canons très stricts du temple de l'Almack's et des « *fashionable novels* » comme une société secrète, « la secte des dandies », « *The Dandiactal Sect* ⁶⁴ » soumise à la superstition primaire des « *Self-worship* », de l'autoadoration. Quoi qu'il en soit, le dandy figure chez Carlyle un des nouveaux types du héros ou de l'adoration du héros. Le costume apparaît, dans le cadre de son analyse plus précisément que dans celle de Tocqueville, comme un marqueur social de « *great parity and separatism* », c'est-à-dire comme le

⁵⁹ Tocqueville, *De la démocratie en Amérique, Œuvres complètes.*, t. 2, op. cit., p. 734.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 735.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, pp. 250-251.

⁶³ Th. Carlyle, *Sartor Resartus on Heroes and Hero worship*, London, Every man's Library, n° 278, 1965, p 205

⁶⁴ *Ibid.*, p. 207.

principal symbole ésotérique du dandy qui, « *as others dress to live he lives to dress*⁶⁵ ». Le dandy s'intègre bien, à la fin des années 1830, dans un paradoxe de légèreté et de profondeur héroïque qui s'illustre, chez Carlyle notamment, par une philosophie des apparences. Nous y retrouvons une pensée du sublime doublement marquée par la transcendance du beau platonicien et par la transcendance kantienne.

En ce sens, chez Carlyle, le vêtement manifeste dans l'espace et le temps, par le visible, l'être de nature invisible, dans son «imprésentabilité» à lui-même. Cela rappelle le thème swedenborgien et sa forte incidence sur les arts, notamment sur la physiognomonie balzacienne. Le vêtement est systématiquement associé par Carlyle à cette élévation vers le sacré, vers le sublime, dont *Sartor Resartus* tente de dire qu'il est la manifestation d'un intangible besoin de l'homme.

Il faut en outre signaler toute la répercussion de cette vision sur l'analyse sociale proposée par le penseur anglais. Car ce qui n'est par ailleurs souvent perçu que comme un phénomène de mode fait chez lui office de révélateur historique. Globalement et socialement, le dandysme représente pour Carlyle « le pôle de la Domination sociale⁶⁶ », auquel fait pendant « La Secte des Pauvres esclaves⁶⁷ », pôle opposé de l'asservissement. Carlyle voit donc à travers le dandysme un motif typique du clivage social dessiné par la démocratie. Cette vision n'est pas sans rappeler le découpage marxiste du philistin et de l'exploitant. Cela correspond par ailleurs, comme nous l'avons rappelé chez Tocqueville, à la vision binaire d'une bourgeoisie industrielle substituée à l'aristocratie et d'un peuple mu par le besoin économique. Mais à la différence de Carlyle, Tocqueville ne met pas en exergue le type du dandy, ses catégories restent plus générales.

C'est cependant dans notre littérature que le dandysme va très tôt développer la portée de cette opposition sociale nouvelle qu'il met en exergue. Il y a d'une part les lions balzaciens, affamés de conquérir le pouvoir social, mais il y a aussi, d'autre part - avant que le dandysme ne devienne une des marques du romantisme noir, ou d'une attitude anti-historique à la d'Aurevilly - des marques très fortes d'une esthétique de la nostalgie historique associée à un certain dandysme, chez Stendhal notamment, qui promeut une catégorie intermédiaire entre l'aristocrate et le bourgeois. Cette caste nouvelle se singularise essentiellement par l'esprit et la culture, comme Julien Sorel. Un des textes les

⁶⁵ Th. Carlyle, *Sartor Resartus*, *op cit.*, p. 204.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 204.

⁶⁷ *Ibid.*

plus largement autobiographiques de Stendhal, *Lamuel*, donne à Stendhal l'occasion de formuler ce nouveau type d'accession sociale à la française ;

Pour eux, tout ce qui a de l'esprit est suspect ; ainsi, si ce commencement d'insurrection a des suites un peu sérieuses, si ces parisiens si ridicules ont le courage d'avoir du courage, le vieux Charles X pourrait être forcé d'abdiquer, et la classe de la canaille à laquelle j'appartiens fera un pas en avant. Nous deviendrons une bourgeoisie respectable et que la cour devra se donner la peine de séduire⁶⁸.

Ce qui se révèle encore une fois très nettement dans cette remarque, c'est le sentiment d'une société clivée. Tous ces découpages, qui mettent en scène, indirectement ou directement, le rôle du dandy, se situent sur fond de théorie historique. Chez Carlyle, le dandy et le pauvre esclave sont les deux manifestations extrêmes d'une tension de scission sociale aboutissant à l'explosion politique. Mais à l'inverse de Marx, Carlyle en appelle à l'héroïsme individuel de la « noble chevalerie du travail ». L'essor de « Brummell » figure pour lui une déviation de l'héroïsme en route vers l'idéal de ces véritables « *Great men* ». Même s'il n'est pas un Héros majeur de son panthéon⁶⁹, Brummell est donc pour Carlyle l'incarnation type du nouveau besoin d'idéal qui commence alors à s'exprimer dans la société moderne, ce que le sociologue Robert Nisbet appelle « un rôle type du XIXème »⁷⁰.

L'analyse politique du XXème siècle a partiellement reconduit ces jugements sur les clivages sociaux du précédent siècle en insistant sur la place qu'y prend la culture. Relevant les contradictions culturelles du capitalisme, Bell ainsi voit une scission de plus en plus importante se faire entre trois strates socioculturelles⁷¹, et ce, en dépit d'un fond individualiste commun à la bourgeoisie et aux revendications des artistes ou aux penseurs de la fin du XIXème siècle. Les clivages sont clairement définis par différentes dérivations de la notion d'égalité. Ils aboutissent, dans « la sphère de la culture », à une affirmation de plus en plus forte du moi. Luc Ferry en précise l'idée :

⁶⁸ Stendhal, *Lamuel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 1462, p. 133.

⁶⁹ Barbey le lui reproche violemment :

Thomas Carlyle qui a écrit un autre livre intitulé *les Héros* et qui nous a donné le Héros Poète, le Héros Roi, le Héros Homme de lettres, le Héros Prêtre, le Héros Prophète et même le Héros Dieu, aurait pu nous donner le Héros de l'élégance oisive – le Héros Dandy ; mais il l'a oublié. Ce qu'il dit, du reste, dans le *Sartor resartus*, des Dandys en général, qu'il appelle du gros mot de secte (*Dandiacal sect*), montre assez qu'avec son regard embrouillé d'Allemand, le Jean Paul Anglais n'eût rien vu de ces nuances précises et froides qui furent Brummell. Il en aurait parlé avec la profondeur de ces petits histrions français qui, dans des revues bêtement graves, ont jugé Brummell à peu près comme l'auraient fait des bottiers ou des tailleurs qu'il eût dédaigné de faire travailler. Dantans de quatre sous qui ont taillé leur faux buste avec leurs canifs, dans la pâte d'un savon de Windsor dont on ne voudrait pas pour son bain ! (in *Du Dandysme et de George Brummell*, op. cit., p. 674, note de l'auteur)

⁷⁰ *Sociology as an art form*, Londres, Heinemann, 1976, p. 68.

⁷¹ in D. Bell, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, Paris, PUF, 1979.

Il s'agit pour Bell de savoir comment l'idée d'un fond individualiste commun à la bourgeoisie et aux avant-gardes (toutes deux bouleversent les traditions au nom de l'autonomie individuelle) peut être maintenue sans contradiction, lors même que le conflit qui oppose les deux formes de vie est patent. La réponse de Bell a pour préalable une critique des paradigmes dominants de la sociologie contemporaine : le marxisme et le fonctionnalisme. Contre ces paradigmes, il faut, selon lui, affirmer l'hétérogénéité des différents niveaux qui constituent la société capitaliste. On distinguera à cette fin trois sphères : en premier lieu, la structure techno-économique [...]. La seconde sphère est celle du politique : depuis l'émergence de l'individualisme moderne - disons pour le contexte français et pour nous borner à ce qui est le plus visible : depuis la Révolution de 1789 - elle est toujours davantage orientée, conformément aux analyses de Tocqueville, par une légitimité démocratique qui a pour fondement ultime l'exigence d'égalité - d'abord formelle puis de plus en plus réelle. La sphère de la culture, enfin, - et Bell se réfère ici à Cassirer - a pour principe dans le monde moderne, l'expression du moi ou l'« épanouissement de la personnalité »⁷².

Cette remarque recense et classe la plupart des attitudes que nous avons identifiées au dandysme de la fin du XIX^{ème} siècle. Elle a l'avantage d'identifier, parallèlement à notre approche du dandysme, une sphère politico-sociale particulièrement pertinente à la fin du XIX^{ème} siècle, une sphère issue de la nouvelle donne démocratique, la « sphère de la culture ». Il semble que le dandysme soit donc bien un des rôles de cette sphère nouvelle et que l'héroïsme et l'esthétique dandys qu'identifiait déjà Carlyle soient de surcroît les manifestations tangibles de cette volonté moderne d'« épanouissement de la personnalité ».

Le rôle dandy en littérature accompagne donc le jeu moderne institué sur le motif de cet épanouissement. Les rôles divers, les différentes appréciations qui sont produites sur le dandysme au cours du siècle nous donnent en quelque sorte l'image des fluctuations de cette quête. Le dandy est donc un des marqueurs littéraires de l'héroïsme individuel moderne dans le cadre démocratique. On retrouve d'ailleurs la tension sociale que manifeste le dandysme dans les clivages politiques qui se dessinent dans la société où il prend son essor, avant la révolution de 1848. Très concrètement, deux tendances le manifestent historiquement. L'une, politique, est le fait des « Bousingots », qui regroupent des républicains « d'opinions extrêmes » et d'allure provocante. L'autre, culturelle, a abouti, en 1830, à la fondation du « Petit Cénacle », un mouvement littéraire constitué au moment de *la Bataille d'Hernani* qui illustre la guerre romantique déclarée au bourgeoisisme⁷³. Comme ces deux tendances, qui contenaient leur propre fin, le dandysme n'aurait pas survécu à l'actualité qui lui donnait sa forme, si son principe n'avait pas été situé au-delà de cette simple négation du bourgeois, dans l'attitude elle-même et sa

⁷² Luc Ferry, *Homo Aestheticus, L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », n° 4074, 1990, p. 280.

question foncière. Une remarque de Baudelaire sur Petrus Borel et les Bousingots recentre d'ailleurs le propos sur une vision foncièrement pessimiste, affectée par les extravagances :

Cet esprit à la fois littéraire et républicain était [...] d'une sympathie générale pour tout ce qui en art représentait l'excès dans la couleur et dans la forme, pour tout ce qui était à la fois intense, pessimiste et byronien⁷⁴.

Ce commentaire correspond à un recentrage propre à l'évolution de Baudelaire lui-même. Son dandysme, celui qui donne son écho métaphysique au Brummellisme, ou encore au dandysme balzacien qui nous le présente, est le produit non de cette position romantique, mais de son dépassement. La révolution de 1848 met ainsi un terme au dandysme social des hautes classes et l'introduit à une vertu plus moderne...

L'année 1848 marque ainsi plus qu'un changement politique. Barbey dans *les Ridicules du temps* va fiévreusement condamner les caquètements de la « mare aux canards de la démocratie », le nivellement par la base qui interdit l'originalité et l'expression individuelles. L'égalitarisme social promet alors, selon lui, « une race de pouilleux ⁷⁵ ». Cette position se signale comme un des prémices du néo-individualisme qui atteint son apogée dans l'idée de la personne formulée par Nietzsche. Il faut d'ailleurs remarquer que le marxisme se présente comme une réaction de contrepoint à cette tendance élitiste. C'est cependant en marge de ce clivage décrété par les historiens autour de 1848 que les germes d'un esprit nouveau essaient dans les esprits, par fragments épars, ce que nous avons coutume d'appeler la modernité.

Pour parler des œuvres les plus significatives, on sait par exemple que Baudelaire dédicace ses *Fleurs du Mal* à Théophile Gautier. Il faut relever que cette dédicace va plus loin que l'anecdote des adhésions de l'auteur. Car à la réaction politique de Barbey correspond une réaction esthétique de Baudelaire. Entamant en 1851, dans sa préface aux chansons de Pierre Dupont, une critique de la « puérile utopie de l'art pour l'art », Baudelaire rompt en fait avec l'esthétisme post romantique des Parnassiens, mais plus encore, avec la théorie de l'idéalisme esthétique platonisant que vénère Wilde, admirateur de l'œuvre de Gautier dans *Dorian Gray's Picture*.

Cette divergence esthétique avec le romantisme a aussi des incidences philosophiques et poétiques. Après Baudelaire, et en partie grâce à lui, le dandysme peut être mis en relation

⁷³ Cf. Paul Bénichou, *le Sacre de l'écrivain*, Paris, Corti, 1973, pp. 428 – 429.

⁷⁴ Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. II, p. 155.

⁷⁵ Cité par Coblenz, *Le Dandysme, obligation d'incertitude, op. cit.*, p. 254.

avec la profondeur littéraire de la modernité. Elle naît chez Baudelaire de cette distance prise face à une théorie qui, en réduisant l'art à une tautologie esthétique, lui interdisait de communiquer avec la dimension réelle de l'existence, et qui ne correspondait pas au dialogue métaphysique qu'il entendait créer dans son œuvre. Dès lors, ce n'est ni à la vision de Gautier – dont *la Revue française* de juillet 1838 disait qu'elle ne consistait « plus à faire mais à dire » -, ni au dandysme de pure forme qui lui correspondait, que Baudelaire entend dès lors vouer son esthétique. Rester fidèle à l'esprit précieux et à la vocation de figuration d'*Emaux et camées* l'aurait empêché d'introduire dans sa propre poésie la profondeur métaphysique du Spleen. Pour autant comme nous allons le montrer, Baudelaire ne renonce pas à ses affinités avec le dandysme. Il semble même que l'idée du dandysme s'enrichisse dans son esprit d'une vertu délibérément incisive, née de l'expérience sociale et tournée vers une pratique cynique. La part questionnante de l'indétermination ontologique va ainsi prendre place dans son esthétique nourrie par le vertige de l'angoisse moderne. Avec Baudelaire, l'esthétique du dandy peut donc prendre un sens nouveau auquel il faut prêter attention pour mieux juger du sens du dandysme dans le contexte littéraire de la fin du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècles, celui où s'enracine l'œuvre de Gracq.

1.1.3. Le dualisme baudelairien dans la perception du corps

L'Eros morbide de Baudelaire formule encore des figures typiques du dandysme, alors que Baudelaire a définitivement cessé d'en tenter la pratique personnelle quand la fortune héritée de son père est placée sous tutelle judiciaire. Comme le dit Barbey : « Quand on meurt de faim, on sort des affectations d'une société quelconque, on rentre dans la vie humaine : on cesse d'être Dandy⁷⁶. » Mais au plan de son œuvre, les éléments les plus pertinents qui permettent de mettre en évidence le fonctionnement de la psychologie baudelairienne, sont dans l'ensemble les mêmes qui marquent la psychologie du dandy en nous donnant accès aux clés de son esthétique, et, à travers elle, à certains des codes qui régissent sa mortelle élégance. Dans *les Fleurs du Mal*, Le poème s'ouvre bien sur une éthique de la perte, une sorte de complexe de vocation infernale à un Eros dévastateur et sublime. La femme qui subit la métamorphose, remarquons-le, est strictement passive ;

déifiée, elle est un avatar érotique du dandy. Sa présence questionne et met en évidence la forme moderne de la souffrance ontologique, une souffrance où l'Eros traduit le manque métaphysique en séquelles physiques. L'homme, prométhéen, est définitivement enchaîné à sa nature corporelle et son Eros dévié en Eros macabre. Ainsi aux pieds de sa séductrice, s'adressant à lui-même, le poète s'exclame :

Imbécile ! – de son empire
Si nos efforts te délivraient,
Tes baisers ressusciteraient
Le cadavre de ton vampire ⁷⁷!

La transsubstantiation a lieu dans le poème qui suit. Le corps de la courtisane n'est plus un corps aimé :

Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive
Comme au long d'un cadavre un cadavre étendu ⁷⁸...

Ou encore, dans les très explicites « *Métamorphoses du vampire* », c'est le long processus de la décomposition physique qui suit la décomposition amoureuse :

Quand elle eût de mes os sucé toute la moelle,
Et que languissamment je me tournai vers elle
Pour lui rendre un baiser d'amour, je ne vis plus
Qu'une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus !
Je fermai les deux yeux dans ma froide épouvante,
Et quand je les rouvris dans la clarté vivante,
A mes côtés, au lieu du mannequin puissant
Qui semblait avoir fait provision de sang,
Tremblaient confusément des débris de squelette ⁷⁹.

Sur un plan plus foncier, la théorie de l'art pour l'art, qui figurait une fuite vers l'Idéal, fait alors place nette devant une autre dualité platonicienne. L'idéal existe éventuellement, mais l'élévation reste impossible et l'après-vie ne nous concerne pas, du moins en tant que l'homme se conçoit, corps et âme indéfectiblement liés l'un à l'autre.

Foncièrement, c'est donc d'une nouvelle psyché dont prend acte le dandysme baudelairien, en réalisant l'inscription de la pensée dans les aspirations physiques. L'obscurité mentale qui donne sa couleur au Spleen est aussi dans la langueur des membres. Baudelaire enregistre de fait une tendance manifeste de son siècle ; les spirites

⁷⁶ Jules Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme et de George Brummell*, op. cit., p. 713.

⁷⁷ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Poésie », 1972, p. 63.

⁷⁸ *Ibid.*, texte XXII.

⁷⁹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 187.

parlent avec les morts – on en retrouve d’ailleurs la trace chez Poe –, Swedenborg et la réactualisation des théosophes allemands, ouvrent la voie du spiritualisme mystique de l’homme intérieur ou de l’homme cosmique⁸⁰. Tout cela traduit l’appréhension de l’idée moderne d’un homme de plus en plus fatalement enraciné en ce monde, et avec cet homme *actuel*, d’une mort plus que jamais angoissante, en crise... Seule la finalité de la présence au monde continue à poser des questions simples, mais plus cruellement que jamais. Baudelaire, lui, sacralise la Chute de l’homme. Poser la question de sa justification, comme il le fait, c’est déjà poser une position satanique. Et c’est un dandy luciférien qui nous la pose, sans attendre de réponse, pour renvoyer au vertige de la question. Baudelaire lance le premier « Qui vive ? » à un être que la philosophie et la médecine – ou l’idéologie héritée de Condillac –, bientôt avec l’aval de la psychanalyse, ont progressivement rendu aux déterminismes de son corps. Cette question, qui est le pendant de nouveaux attributs esthétiques, traduit le désarroi profond qu’a amplifié le romantisme en ne sachant pas y répondre. La tendance romantique qui consiste globalement en une prostration obstinée, devient une sorte de *confiteor* sublime, face aux données de la phénoménologie kantienne. Sa réponse, la dilution du moi dans son objet contemplatif, ce fut son crépuscule, et, en fin de compte, la première image d’un désarroi vertigineux. Kleist exprime nettement la profondeur de la terreur qui devait plus tard s’emparer des esprits en France :

Depuis que cette conviction, je veux dire celle qu’aucune vérité ne peut être trouvée ici-bas, est entrée dans mon âme, je n’ai plus touché un livre. J’ai marché en rond dans ma chambre, oisif, je me suis mis à la fenêtre, je suis allé prendre l’air, une inquiétude intérieure m’a finalement poussé dans les milieux enfumés et dans les cafés [...] ; et malgré cela l’unique pensée qui au milieu de ce tumulte extérieur, mettait dans mon âme une angoisse brûlante est toujours celle-ci : ton unique but, ton but suprême s’est effondré⁸¹.

Cette profession de l’errance et ce désarroi seront revendiqués plus tard. L’évolution baudelairienne que signale la position de 1851, correspond à une évolution du dualisme qu’un concours de circonstances élit au premier plan du débat esthétique sur la scène européenne. En Angleterre, Walter Pater enseigne en effet un dualisme où la beauté est à nouveau une monade absolue comme pouvait l’être l’Idée de Beauté chez Platon. Cette pensée fait école chez Wilde, et la théorie de l’art pour l’art exprime le même type de

⁸⁰ Planchais rappelle le rôle d’initiateurs qu’ont joué Schelling et Schlegel (*in Dandysme et androgynie au XIXème siècle, op. cit.*, p. 19) : « La philosophie allemande s’empare du mythe de l’homme cosmique (sous l’impulsion de Schelling et Schlegel) et voit se confirmer, dans la découverte de la littérature védique et bouddhiste, l’importance capitale du mysticisme. »

⁸¹ Heinrich von Kleist, *Lettre à Wilhelmine von Zenge*, 22 mars 1801, *Correspondance complète*, Paris Gallimard, 1976, p. 178.

monadisme idéologique⁸². Il faut en tirer quelques grandes conséquences dont on peut d'ailleurs faire le constat dans toute la littérature dandie.

Sur un plan d'ensemble, l'homme que décrit cette formulation dualiste est lui aussi duel et sa psyché reste intimement associée à la perception de l'âme romantique, entièrement tendue vers un idéal élaboré. Cet idéalisme reconstruit en outre une hiérarchie, comme le dualisme platonicien induisait la hiérarchie des êtres qu'a établie le néoplatonisme. On en trouve l'illustration chez Wilde par exemple. Dorian fixe d'abord les termes de la dualité :

L'harmonie de l'âme et du corps - comme cela est immense ! Dans notre folie nous les avons séparés l'un de l'autre, et avons inventé un réalisme vulgaire, une identité vide⁸³.

Et très vite les termes de cette dualité interrogent sur une psyché enracinée dans le corps :

L'âme et le corps, le corps et l'âme, quel mystère en eux ! Il y a de l'animalité dans l'âme et le corps a ses moments de spiritualité. Les sens sont capables de raffiner et l'intellect est capable de dégrader. [...] Mystère que la séparation de l'esprit d'avec la matière, mais mystère aussi que l'union de l'esprit et de la matière⁸⁴.

Et c'est en fin de compte, non pas le corps mais l'image du corps qui rejoint la solution du regard artistique :

Vous avez un visage d'une admirable beauté, M. Gray. [...] Et la Beauté est une forme de génie, supérieure en fait au génie. [...] On dit parfois que la beauté n'est que superficielle. Cela se peut. Mais du moins n'est-elle pas aussi superficielle que la pensée. Pour moi, la Beauté est la merveille des merveilles. Seuls les esprits superficiels refusent de juger sur les apparences. Le véritable mystère du monde, c'est le visible' et non pas l'invisible⁸⁵...

A lui appartenait la Grâce, et la pure blancheur de l'enfance, et la beauté que les anciens marbres grecs conservent pour nous⁸⁶.

⁸² On la retrouve chez d'Annunzio, qui, a bien des égards est plus un dandy français qu'italien, au point qu'Alberto Asor Rosa parle de lui comme d'un parnassien (*Prime manifestazioni di una società di massa, in D'Annunzio e la poesia di Massa, Guida storica e critica*, Roma, Laterza, 1979, p. 131) ;

è soprattutto un parnassiano, il poeta di Isaotta Guttadauro, fedele alla maniera di Gautier : ha letto Banville e Heredia, Mendès e Lorrain, Baudelaire e Verlaine, come Flaubert e i Goncourt, Zola e Maupassant, e forse anche Walter Pater.

C'est avant tout un parnassien, le poète d'Isaotta Guttadauro, fidèle au style de Gautier : il a lu Banville et Heredia, Mendès et Lorrain, Baudelaire et Verlaine, comme Flaubert et les Goncourt, Zola et Maupassant, et, bien-sûr, aussi Walter Pater.

⁸³ Oscar Wilde, *le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 2360, 1992, p. 64.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 134 – 135.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 102.

Wilde rappelle la théorie de la forme - allusion directe à l'idéalisme esthétique de Platon - qu'il associe à une valeur « symbolique ⁸⁷ », c'est-à-dire la transcendance de l'*Idea* parfaite vue à travers l'immanence de l'œuvre d'art. Le dandy figure dans ce passage l'actualisation « à notre époque » où cela est « étrange » de cette esthétique de l'idéal et du sublime. Et ici la fascination, le mécanisme même de la fascination tendue entre un terme érotique et morbide, répond à cette aspiration de Wilde dont il faut bien dire qu'elle est le caractère essentiel du modèle dandy, c'est-à-dire de Lord Henry dans *Dorian Gray* ; « Il y avait quelque chose de fascinant chez ce fils de l'Amour et de la Mort ⁸⁸ » nous dit le narrateur...

Sous l'indice de cette psyché du corps dissocié de l'animalité, la femme initie la hiérarchie des êtres à son plus bas échelon : « La femme représente le triomphe de la matière sur l'esprit, et l'homme le triomphe de l'esprit sur la morale ⁸⁹. » Mais ce trait reste une particularité wildienne. Car même si Baudelaire exprime le même refus de l'animalité et qu'il la perçoit particulièrement dans la femme ⁹⁰, la psyché Baudelairienne naît quant à elle de l'impossibilité de maintenir un dualisme simple. C'est à ce titre que la préface et les premiers poèmes des *Fleurs du mal* s'attaquent à la cohérence platonicienne du Beau et du Bon. Le corps n'est plus un des deux termes de la dualité : il est duel. Le souverain Bien et la Beauté ; duels... au point de vue de la morale. Et la Beauté, duelle...

Le moi nouméal qui domine la pensée occidentale depuis Kant va prendre pied, avec Baudelaire, tout à la fois dans la nature charnelle et dans l'âme moderne. A ce propos, notons que l'œuvre de Baudelaire anticipe la tentative de résolution du moi tentée par le courant du psychologisme et développée en France, dans les milieux littéraires, sous l'influence du schopenhauerisme. Wilde et Baudelaire sont d'ailleurs aussi deux des ascendants majeurs du courant symboliste et post symboliste pour cette raison précise. Que les héritiers spirituels de Baudelaire, ou ceux qui se revendiquèrent comme tels, soient les émules directs de ce courant schopenhauerien n'a rien pour surprendre. En revanche, les adhésions positivistes de l'esthétique moderne naissante ont de quoi surprendre. Une part

⁸⁷ Oscar Wilde, *le Portrait de Dorian Gray*, op. cit., p. 103.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁹⁰ « La femme ne sait pas séparer l'âme du corps. Elle est simpliste comme les animaux. – Un satirique dirait que c'est parce qu'elle n'a que le corps » in *Mon cœur mis à nu*, op. cit., p. 1288.

« 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. Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du dandy. » *Ibid.*, p. 1272.

du moi moderne s'y élucide, s'y met en péril, s'y représente. Avec ce moi, c'est un portrait du dandy qui se peaufine...

1.1.4. La profondeur de la révolte du dandy, de Barbey d'Aurevilly à Julien Gracq

Parallèlement à Baudelaire, Barbey s'est attaché à définir le dandysme comme une manière d'être dont la finalité ne serait plus l'apparence mais, avant tout, le dialogue intérieur. C'est le propos essentiel de son essai *Du dandysme et de George Brummell* qui paraît en 1845 :

Les esprits qui ne voient les choses que par leur plus petit côté ont imaginé que le dandysme était surtout l'art de la mise, une heureuse et audacieuse dictature en fait de toilette et d'élégance extérieure. Très certainement c'est cela aussi, mais c'est bien davantage. Le dandysme est toute une manière d'être, et l'on n'est pas que par le côté matériellement visible. C'est une manière d'être, entièrement composée de nuances, comme il arrive toujours dans les sociétés très vieilles et très civilisées, où la comédie devient si rare et où la convenance triomphe à peine de l'ennui⁹¹.

Pour Barbey, le dandysme est une réaction tempérée et intermédiaire entre l'ennui et la convenance. Il n'est pas une excentricité, mais il est la révélation de l'imprévu qui jaillit du jeu avec les règles ;

Le dandysme se joue de la règle et pourtant il la respecte encore. Il en souffre et s'en venge tout en la subissant ; il s'en réclame quand il y échappe ; il la domine et en est dominé tour à tour : double et muable caractère ! Pour jouer ce jeu, il faut avoir à son service toutes les souplesses qui font la grâce, comme les nuances du prisme forment l'opale, en se réunissant⁹².

Les Dandys, de leur autorité privée, posent une règle au-dessus de celle qui régit les cercles les plus aristocratiques, les plus attachés à la tradition⁹³.

Barbey d'Aurevilly conférait ainsi une originalité interne au dandysme. Si le dandy restait défini par sa fonction de comédien sur la scène sociale, le dandysme échappait à la fatuité par la possibilité qu'il offrait d'ouvrir à un riche dialogue intérieur. Mais le modèle de George Brummell auquel il reste fidèle, par son trop de réalité, restreint cependant un peu la portée du propos. Tout en adhérant globalement à l'idée de Barbey, Baudelaire

⁹¹ Jules Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme et de George Brummell*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, pp. 673-674.

⁹² *Ibid.*, p. 675.

⁹³ *Ibid.*, pp. 681-682.

échappe au piège d'une réduction au brummellisme en traitant surtout le dandysme dans les termes d'un idéal. Il ouvre ainsi plus grandes les pages du dialogue philosophique et esthétique suggéré par le dandysme.

Les idées de Baudelaire relatives au dandysme n'avaient été qu'esquissées avant 1863, dans ses correspondances et mémoires, où elles se résument en de brèves pensées et définitions. En 1863, avec la parution de l'essai *Le peintre de la vie moderne*, dont le chapitre IX est consacré au dandy, est enfin proposée ce qui semble être la première véritable éthique du dandysme. Le trait caractéristique qui apparaît comme un corollaire est d'abord l'impératif de l'aisance matérielle et de l'oisiveté qui permettent aux dandys de n'avoir

d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans leur personne, de satisfaire leurs passions, de sentir et de penser. Ils possèdent ainsi, à leur gré et dans une vaste mesure, le temps et l'argent, sans lesquels la fantaisie, réduite à l'état de rêverie passagère, ne peut guère se traduire en action⁹⁴.

Le premier niveau d'abstraction qu'exprime le dandy passe de fait par le corps, mais le transcende, car, autre condition formelle, le dandy doit faire preuve d'un esprit vif et éclairé, dont la prestance physique ne peut être que l'expression. C'est précisément en incitant sur l'immatérialité foncière du dandysme que Baudelaire en étend la portée ;

Le dandysme n'est même pas, comme beaucoup de personnes peu réfléchies paraissent le croire, un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle. Ces choses ne sont pour le parfait dandy qu'un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit⁹⁵.

Entré avec Baudelaire dans une sphère plus subjective où il est la manifestation d'une pratique symbolique, le dandysme introduit bien à des options littéraires modernes, de l'ordre de celles que nous aurons loisir d'identifier chez Gracq. Car il faut d'emblée remarquer que cette hauteur aristocratique de l'esprit réactualise certaines voies propres au spiritualisme et au stoïcisme et les érige en un type d'attitude résolument nouvelle, tant dans le rôle social qu'elle distingue, que dans l'attitude qui la caractérise. Car relativement à la façade d'indifférence qu'il affiche, c'est d'avantage la quête de l'*originalité* que l'élaboration d'un véritable système d'éthique stoïque qui conduit le dandy à se dispenser de toute affectivité dépendante des autres, y compris bien évidemment des illusions de l'amour. Le dandy issu des propositions baudelairiennes va donc chercher la voie d'un bonheur intérieur, son apparence n'étant plus la construction d'un moi qui trouverait sa

⁹⁴ Charles Baudelaire, *Ecrits esthétiques*, Paris, 10/18, n° 1773, 1986, p. 388.

définition auprès du public, mais exactement le contraire, c'est-à-dire le produit du creusement invisible de son unicité. Dans son apparence et dans le regard admiratif qu'elle suscite, le dandy ne cherche en fait que la confirmation tangible d'un pouvoir abstrait lié au caractère profond de la suggestivité sur laquelle il travaille. Dans cette suggestivité, la gratuité se substitue au besoin, et le subjectif à l'objectif. Baudelaire considère ainsi le dandysme comme une sorte d'ascèse passant par le refus de l'ordre des besoins tangibles et de tous leurs déterminismes physiques. Elle condamne le dandy à la gratuité, car le dandy n'accepte de lui-même que ce qu'il a construit en opposition avec ses besoins utiles, vulgaires et triviaux, et, plus généralement, en opposition avec tout le caractère de nécessité que lui impose son corps. En naît « un étrange spiritualisme » qui a lui aussi ses règles de mortification :

Pour ceux qui en sont à la fois les prêtres et les victimes, toutes les conditions matérielles compliquées auxquelles ils se soumettent, depuis la toilette irréprochable à toute heure du jour et de la nuit jusqu'aux tours les plus périlleux du sport, ne sont qu'une gymnastique propre à fortifier la volonté et à discipliner l'âme⁹⁶.

De fait, nos élégants en viennent à former une caste presque religieuse, une nouvelle aristocratie qui abandonne les critères sociaux de l'ancienne :

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. Dans le trouble de ces époques, quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer. Le dandysme est le dernier état d'héroïsme dans les décadences⁹⁷.

La caractéristique ultime de l'éthique du dandysme définie par Baudelaire réside certainement dans une connexion établie entre un schéma éthique et son adulation esthétique. Henri Lemaître, dans l'édition des *Classiques Garnier*, note en effet que lorsque Baudelaire écrit que « le dandysme est un soleil couchant : comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie », il reprend la définition romantique du beau donnée dans *Fusées* :

C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague laissant carrière à la conjecture... Je ne prétends pas que la joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais

⁹⁵ Charles Baudelaire, *Ecrits esthétiques*, op. cit., p. 388.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 389.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 390.

je dis que la joie en est un des ornements les plus vulgaires ; tandis que la mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne⁹⁸...

On peut souligner, comme Lemaître, l'évidente filiation romantique de cette image que l'on doit sans doute à l'admiration de Baudelaire pour Chateaubriand. Notons d'ores et déjà que Gracq admire précisément en Chateaubriand les mêmes vertus romantiques et mélancoliques de l'attente funèbre. Sans trop développer pour l'instant le sens de cette concordance esthétique, on peut en effet relever que, dans *Préférences*, il cite un passage des *Mémoires* qui en situe tout le mouvement *in nuce* :

Je me décourage de durer. Ah ! si du moins j'avais l'insouciance d'un de ces vieux arabes de rivage que j'ai rencontrés en Afrique ? Assis les jambes croisées sur une petite natte de corde, la tête enveloppée dans leur burnous, ils perdent leurs dernières heures à suivre des yeux, parmi l'azur du ciel, le beau phénicoptère qui vole le long des ruines de Carthage ; bercés du murmure de la vague, ils entr'oublient leur existence et chantent à voix basse une chanson de la mer : ils vont mourir⁹⁹.

Chez Baudelaire, l'idée d'une ascèse dandie était également expressément inspirée de l'analyse des personnages des romans de *high life* anglais et des romans d'amour de Custine. Cela trahit un peu le caractère idéaliste de la vision de Baudelaire. Mais ce détail révèle aussi l'intérêt littéraire de l'archétype du dandy, personnage emblématique, idéalement défini pour s'inscrire dans le cheminement de fictions illustrant la révélation des pouvoirs individuels et de leurs limites, c'est-à-dire d'une création littéraire résolument « moderne ». Car le dandy est un personnage individuellement révolutionnaire dans les termes mêmes de Baudelaire. Sa révolte est formellement fondatrice d'une véritable liberté individuelle :

Que ces hommes se fassent nommer raffinés, incroyables, beaux, lions ou dandies, tous sont issus d'une même origine ; tous participent du même caractère d'opposition et de révolte ; tous sont des représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez ceux d'aujourd'hui, de combattre et de détruire la trivialité¹⁰⁰...

Dans la droite ligne de cette idée, Camus associe le dandy au portrait des hommes révoltés¹⁰¹ et il rend à cette révolte le caractère satanique que Baudelaire lui conférait, car le dandysme est aussi une réponse moderne à la fatalité essentielle de n'être pas comme Dieu, dans un monde où tout ce qui est créé par Dieu est voué à la dépravation de la mort.

⁹⁸ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, in *Fusées X*, Paris, Gallimard, NRF, «Bibliothèque de la Pléiade», 1961, p. 1255.

⁹⁹ Julien Gracq, *Préférences*, in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, NRF, «Bibliothèque de la Pléiade», 1989, p. 918.

¹⁰⁰ Charles Baudelaire, *Écrits esthétiques*, op. cit., p. 390.

Le dandy, selon Camus, se fait Dieu tout seul, en cherchant à s'approprier les signes de la divinité qu'il compose en une attitude nouvelle, l'attitude romantique. Camus en retrouve la trace originelle dans le portrait du jeune héros romantique fait par Vigny, le même portrait qui, en référence aux *Amants de Montmorency*, servira de modèle au dandysme gracquien du *Beau ténébreux* :

Un adolescent « jeune triste et charmant » (Vigny) remplace alors la bête cornue. « Beau d'une beauté qui ignore la terre » (Lermontov), solitaire et puissant, douloureux et méprisant, il opprime avec négligence. Mais son excuse est la douleur¹⁰².

Ce lien possible du dandysme avec le nihilisme, et plus précisément l'analyse même qu'en fait Camus, montre combien les mutations du dandysme ont été profondes. La révolte débonnaire et un peu puérile de quelques jeunes aristocrates insolents du nord de l'Angleterre a fait place à un archétype moderne d'attitude éminemment littéraire, définie et revendiquée par un certain nombre d'écrivains français depuis Barbey d'Aurevilly. Camus reconnaît dans le dandysme la cohérence profonde d'une attitude de défi esthétique qui répond à la damnation :

Le révolté choisit la métaphysique du pire, qui s'exprime dans la littérature de damnation dont nous ne sommes pas encore sortis. [...] La révolte se pare de deuil et se fait admirer sur les planches. Bien plus que le culte de l'individu, le romantisme inaugure le culte du personnage. C'est alors qu'il est logique. N'espérant plus la règle ou l'unité de Dieu, obstiné à se rassembler contre un destin ennemi, impatient de maintenir tout ce qui peut l'être encore dans un monde voué à la mort, la révolte romantique cherche une solution dans l'attitude. L'attitude rassemble dans une unité esthétique l'homme livré au hasard et détruit par les violences divines. [...] Le dandy crée sa propre unité par des moyens esthétiques. Mais c'est une esthétique de la singularité et de la négation¹⁰³.

Mais cette révolte et l'esthétique qu'elle a engendrée, notamment à travers Brummell, pourront avoir un autre objet que la première révolte satanique contre Dieu, pour tendre vers la vision de la pratique ascétique prônée par Baudelaire :

Tout bouge et court au néant, mais l'humilié s'obstine, et maintient au moins la fierté. Un baroque romantique, découvert par Raymond Queneau, prétend que le but de toute vie intellectuelle est de devenir Dieu. Ce romantique, au vrai, est un peu en avance sur son temps. Le but n'était alors que d'égaliser Dieu, et de se maintenir à son niveau. On ne le détruit pas, mais, par un effort incessant, on lui refuse toute soumission. Le dandysme est une forme dégradée de l'ascèse¹⁰⁴.

¹⁰¹ In *L'homme révolté, La révolte des dandys*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1951, pp. 70 - 78.

¹⁰² *Ibid.*, p. 72.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 74 - 75.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 75.

On retrouve d'ailleurs la révolte dans l'éclairage du dandysme gracquien. Elle lui sert presque d'introduction. Avec elle, ce sont toutes les caractéristiques du dandysme moderne que nous pouvons retrouver chez Gracq.

C'est Jean-Louis Leutrat qui risque le mot de dandy¹⁰⁵ en l'appliquant à Gracq lui-même, dans les années 1950, où Stanislas Rodanski déclare : « Je revis Gracq à cette époque, fort occupé d'une partie d'échecs avec Hérold. J'admirai beaucoup sa cravate sang de bœuf. Tout cela correctement pour un orage. ¹⁰⁶ » Mais dans le portrait que Murat fait de l'écrivain, c'est tout de même la discrétion qui l'emporte, de sorte qu'un certain paradoxe s'installe entre l'image du dandy et celle de l'homme discret. De fait, comment être dandy et afficher un passé de syndicaliste à la CGT ? Sans doute à la façon des surréalistes engagés dans la révolte pure, « le refus et la révolte qui sont dans l'homme aussi essentiels que la conscience » (*Préf*, p. 175), que faisait miroiter le rêve de l'Internationale nourri par les intellectuels de gauche, plutôt que dans les menées politiciennes du Parti. Mais cette révolte, tant pour les surréalistes que pour Gracq, ne retrouvera tout son sens qu'avec l'abandon de sa dimension historique, dans une dimension strictement individuelle et esthétique qui est celle du dandy. D'ailleurs Gracq est quelque peu dandy à l'internat et dans les années d'après-guerre, c'est-à-dire en marge de son engagement syndicaliste... Pendant la guerre, l'attitude du Beau ténébreux renoue en fait avec Rimbaud, qui sert de motif à la présence de l'écrivain narrateur Gérard. On retrouve même un lien entre les Aldobrandi, décadents et dandys, et le pseudonyme de l'écrivain inspiré des Gracques en raison de leur rôle dans les révoltes de la réforme agraire : « Un Aldobrandi avait pacifié par des mesures de haute sagesse la révolte agraire et la sécession de Mercanza. » (*Rds*, p. 52)

Or pour Gracq, c'est Rimbaud qui, avec Lautréamont et Jarry, donne au surréalisme le modèle et l'âme de la révolte enseignée par Nietzsche :

On se prend à considérer sous cet angle l'éclosion étonnamment accélérée de certains esprits de révolte parmi les plus intrépides (Rimbaud, Lautréamont, Jarry). Cette précocité qui leur est commune à l'âge où l'on quitte à peine les bancs du lycée n'est pas un pur effet du hasard : la société fixe elle-même à vingt ans, par ses méthodes de claustration absurde, le moment de parler pour ceux qui ont survécu au dressage — de porter témoignage dans un cri avant qu'il soit trop tard. (*Préf*, p. 124)

¹⁰⁵ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq*, Paris, le Seuil, coll. « les contemporains », 1991, p. 6 :

Louis Poirier et Julien Gracq présentent au monde plusieurs masques : celui du professeur « à la mécanique bien huilée », celui de l'homme gris, celui du dandy aux cravates voyantes, celui, enfin, de l'écrivain réservé sachant résister aux sollicitudes des médias.

¹⁰⁶ *Ibid.* Leutrat cite Stanislas Rodanski, in *La Victoire à l'ombre des ailes*, Paris, Le Soleil noir, 1975, p. 40.

Cette révolte, comme celle du surréalisme, n'est effectivement pas essentiellement historique, même si Rimbaud relaie parfois l'idée du Progrès qu'envisageaient les utopies sociales du XIX^{ème} siècle. Fixée « à l'âge où on quitte les bancs du lycée », chez Vaché comme chez Gracq, par adhésion aux mêmes références littéraires, côtoyées dans la même ville et dans le même contexte étudiantin – Rimbaud, Lautréamont, Nietzsche, Jarry – que celui du groupe de Nantes auquel adhérerait le dandy. La révolte et le dandysme survivent conjointement à la désillusion politique... Gracq a donc lui aussi vécu « une révolte sans révolution » (*Préf*, p. 240). Il reste cependant fasciné par la beauté de la révolte extrême, qu'il associe profondément à la fascination exercée par les jeunes terroristes russes, qui furent sans doute pour lui, à l'âge de l'internat, une sorte de modèle inscrit dans la recherche d'une liberté totale et sans concessions. On y retrouve un aspect autobiographique, celui du groupe étudiant dirigé par un meneur de jeu, que Gracq utilise comme un modèle pour inventer un passé au personnage dandy d'Allan :

Je songe à ces « étudiantes » à cheveux courts, à ces « lycéens » du terrorisme russe, pendus à dix-huit ans, passés directement et si naturellement des bancs du collège à l'état de lanceurs de bombes, et qui représentent somme toute une des trajectoires humaines les plus pures de ligne qu'il soit donné de rêver : celle d'une révolte absolument inconditionnelle. Une page des souvenirs du général de gendarmes Guérassimov, malgré l'abrutissement congénital de l'homme de police, porte témoignage en ce sens d'une manière d'autant plus probante qu'elle est parfaitement involontaire. « L'hôtel des Touristes dans la forêt », dont se préoccupe un moment l'Okhrana vers 1907, perdu dans l'étincellement des feuilles des bouleaux et des trembles en pleine forêt carélienne, est un phalanstère édénique où vivent en commun des « étudiants » à peine sortis du lycée, et pour qui cette vie commune visiblement prolonge une fraternité idéale, un « Bund » naïf né sur les bancs de l'école, amoureux de la poésie, de la musique et des pique-nique au bord des lacs, mais qui chaque semaine prennent le train pour Pétersbourg, les valises bien garnies de dynamite. (*Préf*, p. 130)

Tout cela rappelle la conclusion de Camus sur le dandysme :

La révolte quitte peu à peu le monde du paraître pour celui du faire où elle va s'engager toute entière. Les étudiants français de 1830 et les décembristes russes apparaîtront alors comme les incarnations les plus pures d'une révolte d'abord solitaire et qui cherche ensuite, à travers les sacrifices, le chemin d'une réunion. Mais inversement, le goût de l'apocalypse et de la vie frénétique se retrouvera chez nos révolutionnaires¹⁰⁷.

Gracq situe d'ailleurs assez clairement les mutations historiques qui, à partir des sources du romantisme – « la bizarre saison de l'âme qui s'ouvre pour l'Europe avec Rousseau et se clôt avec Beethoven (saison dont Novalis, sur le plan poétique, Saint-Just, sur le plan politique, figurent pour moi à peu près le solstice... » (*Ele*, p. 292) – aboutissent à

¹⁰⁷ Albert Camus, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 78.

l'élaboration d'un « homme abstrait », libéré des contingences physiques, héros d'une nouvelle histoire, « l'Histoire-cauchemar ». Cela rappelle évidemment le portrait des personnages de Gracq :

les Rousseau et les Schiller, les Novalis et les Saint-Just rêvent, d'un Homme abstrait, d'une liberté baignée de vertu, autocrate et solitaire, et qui s'évade exemplairement des servitudes de la temporalité... au moment même où toute la place va se faire pour elles. L'Homme sorti immaculé des mains de la nature se voit ainsi ériger par eux, on ne peut plus intempestivement, sa statue votive au point de départ même de ce qui va devenir presque immédiatement l'Histoire-dieu et l'Histoire-cauchemar. (*Ele*, p. 294)

Cette vocation à la conscience d'une nouvelle « histoire-cauchemar » se retrouvera dans la vocation apocalyptique du dandy gracquien. On aurait tort de conclure que la révolte n'est chez Gracq qu'un apport du surréalisme. Car Gracq puise en fait directement dans les ascendances littéraires du type héroïque stendhalien de la littérature de XIX^{ème} siècle, où c'est surtout contre les convenances bourgeoises que le dandy se dresse. Cette attitude qui le fascine chez Stendhal est, elle aussi, dandie :

Le Rouge et le Noir a été, beaucoup plus que le surréalisme, ma grande percée à travers le convenu, un convenu qui m'avait trouvé jusque - là parfaitement docile. Chaque soir, en rouvrant la couverture verte, je m'établissais dans une paisible, une tranquille insurrection intellectuelle et affective contre tout ce qui s'était donné à moi pour recommandé, et que je n'avais fait nulle difficulté d'accepter comme tel. Je le lisais contre tout ce qui m'entourait, contre tout ce qu'on m'inculquait, tout comme Julien Sorel avait lu le Mémorial contre la société et contre le credo de Verrières. Mais cette fin de non-recevoir généralisée restait sans violence et sans révolte : elle était congé pris, séparation, froid recul. (*Let II*, p. 123)

Par ailleurs, la vertu qu'il trouve au surréalisme, dans *Préférences*, fait le lien avec la vertu que Breton trouvait dans le dandysme de Vaché, où nous retrouvons la fascination et son jeu sur une sorte de catharsis basée sur l'esthétique qui conjugue « l'éblouissement et la fureur » :

À travers mille contradictions, qui après tout n'étaient que celles de la vie, il a eu cette vertu essentielle de revendiquer à tout instant l'expression de la totalité de l'homme, qui est refus et acceptation mêlée, séparation constante et aussi constante réintégration — et il a su se maintenir au cœur de cette contradiction non pas, comme l'a tenté Camus, par les voies conciliatrices et un peu molles d'une sagesse modérée, mais plutôt en maintenant à leur point extrême de tension les deux attitudes simultanées que ne cesse d'appeler ce monde fascinant et invivable où nous sommes : l'éblouissement et la fureur. (*Préf*, p. 103)

Il s'agit bien d'aller plus loin que le romantisme allemand, de pratiquer une ironie plus subversive :

Le romantisme allemand est une révolution sans révolte aucune. Même les querelles littéraires — ces querelles si aisément envenimées — qu'il soutient contre le classicisme de

Schiller et de Goethe, ne dépassent guère le ton de l'ironie souriante et détendue, extrêmement respectueuse... (*Préf*, p. 270)

Cette ironie, qui correspond à la fois au surréalisme et à Novalis vise à mettre en évidence la nouvelle « vulnérabilité extrême » du moi. La remarque que fait Gracq nous rappelle que dans cette communauté partagée avec Novalis et avec le surréalisme, c'est la mort qui apparaît comme une marque de la crise moderne créée par la révolution phénoménologique du criticisme kantien :

C'est par le contre, avant tout, par la fureur et même la rage de détruire, le besoin de nier et de s'opposer, que débutera, avant de s'affirmer de manière plus positive, le surréalisme, l'anathème et l'exclusive à la bouche, et maniant le scandale à la manière d'une meule de moulin, il a — et tout d'abord par ses actes, même inefficaces, même parfois si l'on veut puérils — vécu une révolte avant de vouloir une révolution. Et par là il met en lumière dans le romantisme allemand le charme sans âge et inépuisable (non seulement, ce que le surréalisme sans doute n'a pu faire, il désigne du doigt l'âge d'or, mais aux meilleurs moments de Novalis il semble vraiment l'évoquer et presque l'avoir vécu) en même temps qu'une vulnérabilité extrême, que l'histoire s'est chargée de démontrer très vite et sans ménagements. (*Préf*, p. 270)

Il y a donc bien une révolte littéraire, et plus particulièrement poétique, celle de la « fureur ¹⁰⁸ » qui vise une révulsion de certains pouvoirs du langage rendu à lui-même, et, par là, qui introduit à une forme de conscience supérieure. Gracq y fait d'ailleurs une très explicite allusion relativement à Rimbaud, quand il précise le type de révolte « anarchique » que vise sa poésie :

l'exploration et l'annexion de ces contrées vagues et mystérieuses qui frangent d'un halo phosphorescent les zones de pure lumière mentale. Ce jaillissement déracinant de l'image, cette révolte anarchique, cet éclat insoutenable du mot soudain dégainé qui nous aveuglent à chaque page des proses de Rimbaud, intégrés à la trame sans déchirure d'un tissu intelligible à la fois souple et serré tournent en fin de compte à la glorification de la formule de Malraux que Breton ostensiblement reprend à son compte : « Plus de conscience. » (*Ab*, p. 195)

C'est cette conscience, issue de la « révolte anarchique » du langage, qui serait la clé du comportement des dandys gracquiens qui s'y réfèrent. Car c'est bien la mort que l'on retrouve aux avant postes de ce qui émerge du récit. Ce pouvoir de révélation de la mort est en effet encore une fois précisé non seulement dans l'organisation du roman, mais dans la reprise d'une adhésion à la révolte surréaliste portée au plan du langage et de la présence du héros. On le retrouve en effet dans une remarque de Gérard, dans *Un Beau ténébreux*, qui est une sorte de manifeste de la révolte dandie :

Et la révolte, la haine aveugle des assis, des biens gardés, de ceux qui se retranchent, ce goût de chasse à l'homme sans merci qui s'éveille au cœur des familles closes. Mais une petite troupe fraternelle, ivre de soif, nuit et jour court les champs et les bois comme les Ménades, ivre d'une soif que rien n'étanche, s'interroge aux carrefours nocturnes, recoupe des chemins, des pistes, des trajectoires, car à cette audace qui s'offre, qui ne ménage plus, à cette tentation si dénudée, ce martèlement continu de la merveille, on sait maintenant sans doute possible qu'il va partir. (*Ubi*, p. 146)

Même si Gracq affiche quelques tentatives de dandysme, ce n'est donc véritablement que dans la dimension de son œuvre que la révolte va successivement révéler des aspects directement appliqués à la conscience qui dépasse la simple dimension politique ou historique, pour concerner un certain pouvoir de révélation basé sur le langage. Gracq admire ce langage de révolte pure qui aboutit, dans l'héritage baudelairien, du romantisme et du dandysme, à l'expression terrible de Saint-Just : « Rien n'est beau comme un grand crime ». Camus montre dans *L'Homme révolté* que cet héritage de la révolte romantique est reçu par Baudelaire comme une provocation criminelle :

C'est pourquoi l'héritage du romantisme français n'est pas pris en charge par Hugo, pair de France, mais par Baudelaire et Lacenaire, poètes du crime. « Tout en ce monde sue le crime, dit Baudelaire, le journal, la muraille et le visage de l'homme. » Que du moins ce crime, loi du monde, prenne figure distinguée. [...] La terreur elle-même deviendra fine sensation et objet rare. Non seulement je serais heureux d'être victime, mais je ne haïrais pas d'être bourreau pour sentir la révolution des deux manières. » Même son conformisme a chez Baudelaire l'odeur du crime. S'il a choisi Maistre pour maître à penser, c'est dans la mesure où ce conservateur va jusqu'au bout et centre sa doctrine autour de la mort et du bourreau. « Le vrai saint, feint de penser Baudelaire, est celui qui fouille et tue le peuple pour le bien du peuple. » Il sera exaucé¹⁰⁹.

Contrairement à ce qu'affirme Camus sur l'absence de cet héritage romantique de la révolte chez Hugo, Gracq retrouve pourtant chez lui cette volonté d'être le héros d'une conscience qui, dans sa confrontation avec l'histoire, aboutit à une attitude héroïque de sacrifice et de damnation personnelle. Il cite les notes qu'il prend à Guernesey, en août 1870, alors que son retour en France est imminent :

« Je dirai : la dictature est un crime. Ce crime, je vais le commettre. J'en porterai la peine. Après l'œuvre faite, que j'échoue ou que je réussisse, quand même j'aurais sauvé la République et la Patrie, je sortirai de France pour n'y plus rentrer. » [...] Coupable du crime de dictature, je m'en punirai par l'exil éternel » (30 août 1870). (*Let II*, p. 119)

La place importante que tient Saint-Just dans les admirations de Gracq rejoint de toutes façons une esthétique qui mélange un pouvoir du langage avec un pouvoir de fascination

¹⁰⁸ En référence conjointe à la folie du guerrier et à l'inspiration latine, la *furor*, que Char utilise comme titre doublement connoté pour *Fureur et Mystère*.

¹⁰⁹ Camus Albert, *L'Homme révolté*, op. cit., pp. 76 – 77.

physique. On retrouve Brummell dans le catalogue de ces beautés issues d'une révolte provocatrice et sans concession, raffinées en une forme de beauté morbide par le châtiment populaire qui les sanctionne :

Cette beauté d'ange que l'on prête malgré soi, — par — delà les pages poussiéreuses d'un livre feuilleté jamais autrement que dans la fièvre, — à quelques-uns des terroristes mineurs : Saint-Just, Jacques Roux, Robespierre le Jeune, — cette beauté que leur conserve pour nous à travers les siècles, nageant autour d'une guirlande de gracieuses têtes coupées comme un baume d'Égypte, le surnom de l'Incorruptible — ces blancheurs de cous de Jean-Baptiste affilées par la guillotine, ces bouillons de dentelles, ces gants blancs et ces culottes jaunes, ces bouquets d'épis, ces cantiques, ce déjeuner de soleil avant les grandes cènes révolutionnaires, ces blondeurs de blé mûrissant, ces arcs flexibles des bouches engluées par un songe de mort, ces roucoulements de Jean-Jacques sous la sombre verdure des premiers marronniers de mai, verts comme jamais du beau sang rouge des couperets, ces madrigaux funèbres de Brummells somnambules... (*Lg*, p. 46)

Gracq parle bien d'une subjectivité imaginaire de la révolte qui aboutit « par l'effet d'une valorisation qui vraiment va de soi » à une esthétique de la beauté surnaturelle, celle de « l'ange exterminateur » (*Préf*, p. 131), partagée par les héros dandys des références surréalistes, notamment Saint-Just et Lautréamont. Ce commentaire situe bien la présence de l'ange dans l'œuvre de Gracq comme une des manifestations esthétisantes d'un héritage lié à l'admiration des grands individualismes révoltés :

La chose se vérifie à tel point que, par l'effet d'une valorisation qui vraiment va de soi, il nous est très précisément impossible à distance de nous représenter ces jeunes gens autrement que sous un visage parfaitement rayonnant, d'une pureté incorruptible. De même, si certains portraits ne nous attestaient la beauté surnaturelle de Saint-Just, il eût fallu l'inventer. Je jette maintenant les yeux sur tel « portrait » de Lautréamont, bien entendu imaginaire, qu'on s'est parfois ingénié assez audacieusement à nous restituer par des moyens plastiques ou littéraires. La marge où se meut l'arbitraire personnel du peintre apparaît en fait extraordinairement réduite, et c'est inévitablement l'image de l'archange qui s'impose d'abord au crayon ou à la plume : le « très beau jeune homme au visage d'ange, au regard acéré et puissant » de Félix Vallotton (qui ne l'a pas connu), ou l'adolescent rayonnant que nous suggère Salvador Dali. (*Préf*., p. 131)

La même qualité esthétique est en effet reportée par Gracq aussi bien sur la personne de Saint-Just que sur celle des grands révoltés dandys, même s'il s'agit en l'occurrence de l'effet d'un homéomorphisme, d'une « transfusion » entre le contenu littéraire et la personne de l'écrivain. Le rapprochement se fait avec Saint-Just sur la base de l'expression « sèche et décisive ». Le lien est donc fait par Gracq entre une esthétique de la personne et une esthétique de la parole :

Novalis est le Saint-Just de cette révolution édénique — non seulement par la beauté quasi angélique du visage qu'a fixée pour nous le tableau de Hader, et qui semble l'avoir marqué aux yeux de tous ses amis d'un signe d'élection visible (« Il faut que vous le voyiez » écrit Dorothee Veit à Scheiermacher. Steffens note « la flamme éthérée du regard », Tieck la

« nuance de son front spirituel, presque transparente », et ajoute « les contours et l'expression de sa face ressemblaient beaucoup à ceux de l'évangéliste Saint Jean, tel que nous le montre le tableau de Dürer à Nuremberg ») non seulement par sa jeunesse tranchée vive, mais plus encore par un éclat coupant qui n'est qu'à lui, par on ne sait quoi de souverainement posé, de paisiblement absolu dans l'affirmation qui en fait, parmi ces romantiques si bavards, le maître du fragment, de la formulation sèche et décisive. Par une transfusion aussi, très particulièrement envahissante, de l'idée morale dans les domaines qui nous paraissent lui rester le plus étrangers (« Toute la Nature n'existe que par l'esprit de Vertu » : cette bizarre maxime, qui est de Novalis, pourrait presque être de Saint-Just) par la détermination sans retour de remodeler l'homme et le monde sur une évidence intérieure paradisiaque et fixe — par l'absence aussi, il faut bien le dire, à peu près complète du sens de l'obstacle. (*Préf*, p. 261)

C'est bien là le ton de révolte dandie que Camus retrouve chez Baudelaire, comme Gracq le retrouve chez Hugo, Lautréamont, Rimbaud, Novalis et Nietzsche. Chez Gracq, comme chez Baudelaire, il y a ce goût de la révolte esthétique, du langage de cette invective qui bafoue le peuple. Chez Baudelaire ce défi, la hauteur de ton de cette harangue rejoint la définition-même du dandysme comme nous le montrons par ailleurs. C'est d'ailleurs la seule forme de révolte dandie que pratique Baudelaire, avec son satanisme poétique. Au plan du signifiant, nous verrons plus avant le dandy se profiler comme héros d'une révélation révoltante de la mort dans l'œuvre de Julien Gracq. Par ce travail sur la révolte comme révélation, c'est en fait une nouvelle dimension du dandysme de l'écrivain qui se manifeste, directement appliquée à Gracq lui-même et à la réflexion qu'il produit sur la littérature.

1.2. Décadence et dandysme comme réactions littéraires de Chateaubriand à Gracq

1.2.1. Les origines romantiques de l'idée de décadence et leur lien avec l'esthétique personnelle

Entre la révolte que Gracq admire et la fascination pour l'histoire qu'illustre son œuvre, c'est la décadence qui semble faire le lien avec le dandysme. On constatera que la décadence gracquienne n'est pas étrangère aux grands jalons littéraires qui ont influé sur l'œuvre de Gracq. Un rapide survol de la littérature dandie précise les termes de l'articulation du dandysme avec la décadence. En 1844, avec le seul essai de Barbey d'Aurevilly explicitement consacré au dandysme, *Du Dandysme et de Georges Brummell*, c'est la théorie esthétique du dandysme qui se met en place. Aussitôt, et presque en résonance, les prises de position de Baudelaire approfondissent le sujet, dès 1845, avec les *Salons de 1845* et *de 1846*. Il faut prêter attention au contexte et à la nature de la veine littéraire dans laquelle verse cette réflexion sur le dandysme. On y lit en effet les préliminaires d'une réaction politique ultra individualiste qui est continuée dans le *Peintre de la vie moderne*, en 1860, puis dans ses correspondances et journaux intimes. Il semble utile de la préciser pour cerner une des utilisations de l'esthétique dandie dans le cadre d'un positionnement historique très semblable à celui que nous lisons chez Gracq.

Le contexte pré-révolutionnaire des années quarante est d'abord marqué par l'idée grandiose, exaltée par Hugo, d'un héroïsme de masse. Pour un instant, Baudelaire, dans son éloge de Delacroix, adhère à cette esthétique du sublime historique. Mais son article sur le dandysme contient déjà en germe l'idée d'une réaction ultra-individualiste contre la masse. Cet individualisme, associé par lui au dandysme, est un apport strictement français qui ne ressemble en rien à l'ésotérisme égocentrique du dandy anglais décrit par Carlyle. Cela explique la forte réaction de Barbey contre la vision de Carlyle qui s'arrête à l'analyse des formes extérieures du dandysme, comme un simple mimétisme en omettant de considérer le dandysme comme la manifestation d'une spiritualité ou d'une recherche tout à fait personnelle :

Carlyle a dessiné une gravure de modes avec le crayon ivre d'Holgarth, et il a dit : « Voilà le Dandysme ! » Ce n'en était pas même la caricature, car la caricature outre tout et ne supprime rien. La caricature, c'est l'outrance exaspérée de la réalité, et la réalité du Dandysme est humaine, sociale et spirituelle... Ce n'est pas un habit qui marche tout seul ! au contraire ! c'est une certaine manière de le porter qui crée le Dandysme. On peut être Dandy avec un habit chiffonné. Lord Spencer le fut bien avec un habit qui n'avait plus qu'une basque. Il est vrai qu'il la coupa et qu'il en fit cette chose qui, depuis, a porté son nom. Un jour même, le croirait-on ? les Dandys ont eu la fantaisie de l'*habit râpé*. C'était précisément sous Brummell. Ils étaient à bout d'impertinence, ils n'en pouvaient plus. Ils trouvèrent celle-là qui était si *dandie* (je ne sais pas un autre mot pour l'exprimer), de faire râper leurs habits avant de les mettre, dans toute l'étendue de l'étoffe, jusqu'à ce qu'elle ne fût plus qu'une espèce de dentelle – une nuée. Ils voulaient marcher dans leur nuée, ces dieux ! L'opération était très délicate et très longue, et on se servait, pour l'accomplir, d'un morceau de verre aiguisé. Eh bien ! voilà un véritable fait de Dandysme. L'habit n'y est pour rien. Il n'est presque *plus*.

Et en voici un autre encore : Brummell portait des gants qui moulait ses mains comme une mousseline mouillée. Mais le Dandysme n'était pas la perfection de ces gants qui prenaient le contour des ongles, comme la chair le prend, c'était qu'ils eussent été faits par quatre artistes spéciaux, trois pour la main et un pour le pouce¹¹⁰.

Les termes de cette réaction individualiste expriment nettement la primauté du « moi » et l'horreur de la masse. Le « caractère prosaïque du temps présent » décrit par Hegel¹¹¹, propose alors en effet le moi comme ultime recours, selon Michelet, entre autres, qui s'interroge en historien ; « Héroïsme du Temps moderne ; que reste-t-il ? moi.¹¹² » Hegel l'élucide encore, dans la mouvance des idées et luttes politiques du XIX^{ème}, comme la seule entité issue du romantisme dont l'idée survive à celle de la nature, et cela pour des raisons historiques : « Le dramatique proprement dit est enfin l'expression des individus dans la lutte de leurs intérêts et le choc de leurs passions et caractères¹¹³ ». Comme l'écrit Hugo dans *Les Misérables*,

A cette époque, indifférentes en apparence, un certain frisson révolutionnaire courait vaguement (...). On se transformait, presque sans s'en douter, par le mouvement même du temps¹¹⁴.

Or, c'est dans ce bain des avant-gardes révolutionnaires que Hugo trempe les armes d'un soulèvement politique dont quelques-uns des principaux acteurs sont des dandys manifestes. Ainsi, dans *Les Misérables*, le cercle de la société secrète de l'ABC est illustré par une avant-garde de la bohème faite d'étudiants, « nous dirions presque une coterie, si

¹¹⁰ Jules Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme et de George Brummell*, op. cit., pp. 673-674.

¹¹¹ in *Esthétique, Le beau artistique ou l'idéal*, Paris, Aubier Fontaine, 1944, t. 1, p. 231.

¹¹² in *Journal*, le 23 mars 1842, journal t. 1, édition Paul Viallanoix, Paris, Gallimard, 1959.

¹¹³ in *Esthétique*, « les différents genres poétiques - la poésie dramatique », Paris, Champs Flammarion, 1979, t. 4, p. 238.

¹¹⁴ in Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1951, p. 661.

les coteries aboutissaient à des héros¹¹⁵ ». Or, la galerie des portraits de l'ABC situe bien une incidence dandie ; Enjalras, par exemple,

était angéliquement beau, (...) au point de vue de l'immédiat, soldat de la démocratie ; au dessus du mouvement contemporain, prête de l'idéal¹¹⁶.

Ici, la position militante qui épouse l'esthétique luciférienne du révolutionnaire montre que pour Hugo, dès 1832, le dandy figure naturellement un achèvement du rôle du poète romantique, oscillant entre les termes d'un paradoxe d'égalité libérale et de pontificat historique¹¹⁷. De là l'inquiétante et séduisante esthétique qu'incarnent Courfeyrac - « Courfeyrac avait ce qu'on pourrait appeler la beauté du diable, de l'esprit ¹¹⁸ » - et Bahorel,

ayant des gilets téméraires - le gilet rouge des romantiques - et des opinions écarlates ; tapageur en grand, c'est-à-dire n'aimant rien tant qu'une querelle, si ce n'est une émeute, si ce n'est une révolution. (...) Il voyait dans ses cours des sujets de chansons et dans ses professeurs des versions de caricatures. Il mangeait à rien faire une assez grosse pension (...) Bahorel, homme de caprice, était épars sur plusieurs cafés ; les autres avaient des habitudes, lui n'en avait pas. Il flânait. Errer est humain, flâner est parisien. Au fond esprit pénétrant, et pensant plus qu'il ne semblait¹¹⁹.

La leçon que retient Hugo et dans laquelle il cherche sans doute le point invariant de l'évolution de sa propre position, entre 1820 et la rédaction des *Misérables*, entre l'ultra conservatisme et le libéralisme républicain, se résume dans ce qui rassemble alors les membres de l'ABC :

Tous ces jeunes gens, si divers, et dont, en somme, il ne faut parler que sérieusement, avaient une même religion : le Progrès. Tous étaient les fils directs de la Révolution française¹²⁰.

Or, il ne faut pas détacher cette vision hugolienne du progrès, d'une illustration de la décadence, dont la vision historique s'établit très fugacement dans *les Misérables*. Dans un extrait que Hugo a retiré du roman, aux préjugés, superstitions et fanatismes, il oppose la volonté décadente d'une fin historique :

¹¹⁵ Victor Hugo, *Les Misérables*, op. cit., p. 662.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Nous songeons volontiers à rappeler ici l'analyse de la fonction politique du mage romantique par P. Bénichou in *Le Temps des prophètes*, notamment par rapport au portrait de Lamartine.

¹¹⁸ *Les Misérables*, op. cit., p. 668.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 669.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 671.

Vouloir la fin d'un certain ordre de calamités, est-ce donc une démente ? Nullement. Voir les misères avec une volonté de soulagement et de destruction, en penser le cancer dans l'individu, en extirper le virus dans la société, telle est l'utopie acceptable¹²¹.

Le pendant social de ce projet historique révolutionnaire est bien, pour Hugo, l'avènement de l'individu, avènement dans lequel le père des *Misérables* veut alors voir une continuation de l'idéal révolutionnaire :

La Révolution française, en biffant la fausse aristocratie et en promulguant l'égalité, ne diminue pas l'homme mais l'augmente. Le peuple, grandi dans l'individu et dignifié dans le citoyen, voilà le but de 1789. Les philosophes démocrates n'ont pas pour objet, en affirmant l'égalité, de prouver la nature de l'homme, mais sa divinité¹²².

Or, c'est pour Hugo le milieu des Faubourgs, trempé de mondanité sous la Restauration, qui fait éclore la subversion libéraliste, le milieu des romantiques et des dandys, que le préfet voit trop en « chats », trop en « beaux » alors qu'ils peuvent se changer en « lions » :

ce faubourien va grandir, ce petit homme va se lever, et il regardera d'une façon terrible, et son souffle deviendra tempête¹²³.

Cette critique a des points communs avec la critique antiégalitaire de Balzac. Ce sont les cercles du Boulevard, qui, chez Balzac, fournissent déjà les derniers héros d'une réaction antiégalitaire. Au demeurant, cette réaction est clairement celle de Balzac lui-même :

L'égalité moderne, développée de nos jours outre mesure, a nécessairement développé dans vie privée, sur une ligne parallèle à la vie politique, l'orgueil, l'amour-propre, la vanité, les trois grandes divisions du Moi social. Les sots veulent passer pour des gens d'esprit, les gens d'esprit veulent être des gens de talent, les gens de talent veulent être traités de gens de génie ; quant aux gens de génie, ils sont plus raisonnables, ils consentent à n'être que des demi-dieux. [...] Dès qu'une nation a très impolitiquement abattu les supériorités sociales reconnues, elle ouvre les écluses par où se précipite un torrent d'ambitions secondaires dont la moindre veut encore primer : elle avait dans son aristocratie un mal, au dire des démocrates, mais un mal défini, circonscrit ; elle l'échange contre dix aristocraties contendantes et armées, la pire des situations. En proclamant l'égalité de tous, on a promulgué la déclaration des droits de l'Envie. Nous jouissons aujourd'hui des saturnales de la Révolution transportées dans le domaine, paisible en apparence, de l'esprit, de l'industrie, et de la politique ; aussi semble-t-il aujourd'hui que les réputations dues au travail, aux services rendus, au talent soient des privilèges accordés aux dépens de la masse¹²⁴.

Mais il n'est pas d'emblée question chez Hugo de « bourgeoisisme » et encore moins d'une critique de la bourgeoisie comparable à celle que fait ici Balzac. Cette critique est

¹²¹ Appendice de l'E.I.N., t. II, p. 537-562, in *les Misérables*, op. cit. p. 1642.

¹²² *Ibid.*, p. 1644.

¹²³ *Ibid.*, p. 139.

¹²⁴ Honoré de Balzac, *Béatrix*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », n° 1123, 1979, pp. 412-413.

tout à fait progressive. Baudelaire lui-même dédicace les écrits esthétiques de 1846 au bourgeois dont il fait l'éloge... Ce qui suit 1848 d'abord, puis 1870, tout en véhiculant l'idéal révolutionnaire que Hugo tente d'enraciner aux origines du mythe populaire surfait de 1789, aboutit au constat flagrant d'une récupération bourgeoise contre laquelle s'insurge la modernité. L'idée de décadence, en germe chez Hugo, est alors réactualisée hors de ses gonds libéraux pour ouvrir les portes de l'histoire et du nouveau siècle à un individu érigé contre l'égalité, et non produit par elle.

C'est alors sur fond de cette lecture historique, et associé au nouveau thème décadent, que le dandysme incarne donc, à partir de 1848, une réaction ultra-individualiste. C'est aussi un tournant capital du dandysme, le tournant capital qui l'intronise dans la galerie de portraits des personnages types émergeant des mouvements sociaux. Par là, le dandysme échappe enfin clairement, et à juste titre, aux réductions compassées que le désignaient comme un simple ersatz de phénomène mondain. Ainsi, dans *les Ridicules du Temps*, Barbey investit une politique anti-historique, issue d'une « race appauvrie », barbotant dans « la mare aux canards de la démocratie ». Il raille le temps de la « blague universelle », la dictature du commun qui n'accepte pas chez de reconnaître chez les meilleurs, et notamment chez les dandys, « une distinction qui insulte tout le monde ¹²⁵ ». L'utopie hugolienne n'est plus, car ce progrès, qui étouffe l'élégance, est en train de « faire de la race humaine une race de pouilleux ». La décadence de l'idée de Progrès s'achève avec le déclin du positivisme et se parachève avec la déchéance de ses dernières manifestations esthétiques, notamment autour des théories sur l'art que véhicule Charles Henry, ainsi que nous le soulignons dans la troisième partie de cette étude. Le dandysme, qui épouse intimement les cercles littéraires du romantisme, bascule donc dans l'esthétique ultra-individuelle. C'est dans cette perspective que Barbey réactualise le mythe brummellien. Tout cela se fait sur fond d'un glissement politique qui voit désormais en l'égalité le médiocre faux-semblant d'une revendication d'accès aux valeurs bourgeoises. Cette évolution, qui n'est en 1817 qu'une idée politique, connaît après 1848 une plus grande réalité sociale et économique.

L'usage du terme « dandy » permet de vérifier les effets de cette évolution du dandysme vers des revendications plus subversives et délibérément plus décadentes. Le rôle du dandy se précise alors en quittant les cercles des limites mondaines. Car le dandy n'est progressivement plus l'élégant, comme nous le montre l'étude statistique de la corrélation

entre les deux termes entre 1820 et 1945 dans le vaste corpus de textes rassemblés par le CNRS dans la base de données Frantext. On peut d'ailleurs visualiser cette évolution assez nettement sur une représentation graphique qui fait apparaître, en noir, les barres d'occurrences statistiques relatives au mot « dandy », et, en blanc, les barres d'occurrences statistiques relatives au mot « élégant ». Les barres permettent de juger de l'abondance de l'utilisation du terme par rapport à la probabilité neutre, établie sur la moyenne du corpus, en négatif au-dessous du trait central, ou en positif, au-dessus. La comparaison statistique, appliquée selon une grille de comparaison chronologique fait clairement apparaître une forte corrélation entre les deux termes, marquée par un coefficient de corrélation très concluant de 0,90 alors que le maximum possible est de 1, et que la relation est dite extrêmement pertinente au-dessus de la valeur 0,75. Cette association n'est constatée qu'à partir de 1820, puisque le terme apparaît en 1817 en France. Cette corrélation élevée correspond à une utilisation conjointe et croissante des deux termes entre 1820 et 1885. Après 1885, le coefficient de corrélation entre les deux mots chute. Cette chute se traduit graphiquement par une position inverse des colonnes noires – le dandy – et blanches – l'élégant – à partir de 1910. Il est clair que c'est le terme dandy dont l'usage régresse au point de passer en négatif sous le seuil d'une probabilité d'usage neutre.

Cela indique concrètement que l'usage du mot dandy décroît après 1855 et que le dandy n'est plus spécifiquement l'élégant. Le mot dandy connaît alors une utilisation plus rare, et le sens même du mot est dès-lors plus spécialisé. Le dandy quitte la scène sociale où l'élégant continue à garder la pose jusqu'à la seconde Guerre mondiale. Cette disjonction reflète le passage du dandysme de la scène sociale mondaine – celle où l'élégance fait loi – à la provocation artistique. Le mouvement général de cette opposition suit effectivement les effets de la révolution de 1848 mais plus nettement ceux de 1871, où le dandysme va nettement signaler ses vertus subversives par rapport aux valeurs égalitaires. Le dandysme rejoint ainsi le décadentisme.

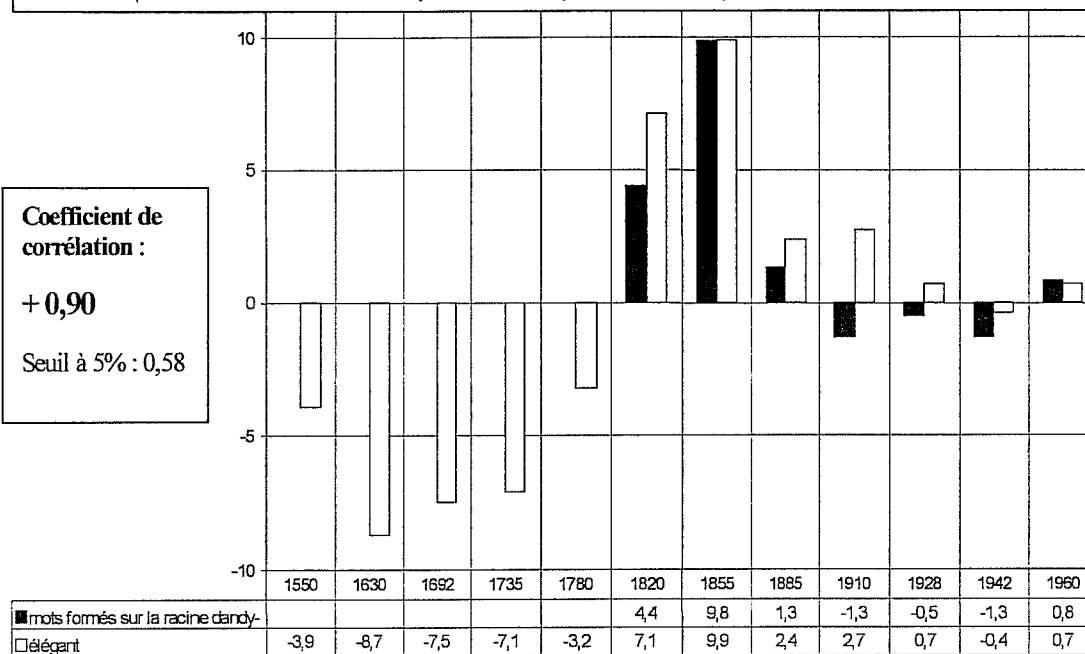
¹²⁵ publiés dans le *Nain Jaune* dès 1865, Paris, 1883, préface p. 11 et 59.

Histogramme comparatif
de l'occurrence des termes formés sur la racine de dandy- et élégant
(valeurs en écarts réduits) dans le corpus Frantext, par périodes historiques

**Coefficient de
corrélation :**

+ 0,90

Seuil à 5% : 0,58



On retrouve très nettement les traces de cette évolution en littérature. Ce qu'on peut alors appeler un idéal de consommation politique, le vieil égalitarisme, devient pour Barbey le motif d'une dictature dirigée contre la grandeur de l'homme, contre la noblesse de son âme. Il désigne le dandysme comme un point d'achoppement symbolique des diktats égalitaristes et suppose qu'« on pourrait bien supprimer les toilettes à la d'Orsay comme *inégalitaires* et scandaleuses. ¹²⁶»

Dans cette mouvance, c'est donc frappée d'un anathème de décadence que va se faire la lecture baudelairienne de l'histoire. En effet, dans l'article que Baudelaire consacre au dandysme, où il en cite anecdotiquement quelques frasques brillantes, c'est avant tout dans une fonction et un contexte historiques qu'il le définit comme « le dernier éclat d'héroïsme dans les *décadences* ¹²⁷ ». Cela correspond en fait à une véritable prise de position historique. Les projets d'écriture d'un article qui eût fixé les statuts du dandysme littéraire en France, article qu'une lettre à Poulet Malassis sous-titre d'un « cynisme de grandeur sans conviction ¹²⁸ », éclairent précisément la connexion qui s'établit chez Baudelaire entre l'esthétique du dandysme et l'idée de décadence. La grandeur sans conviction trouve un modèle chez Chateaubriand en qui Baudelaire voit le « père du dandysme ». C'est en effet la parution de *Ste Beuve, Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'empire* ¹²⁹ qui lui fournit, selon ce qu'il dit, l'occasion de « prendre Chateaubriand à un point de vue nouveau ; le père du dandysme ¹³⁰ ». L'insistance se fait plus précise dans une lettre à Armand du Mesnil ¹³¹ où, pour son article *du Dandysme dans les lettres*, Baudelaire associe le monde de Chateaubriand à ceux de Custine, Ferrari, Paul de Molina, d'Aureville. Il précise même : « Analyse d'une faculté unique, particulière, des *décadences*. »

Le nom de Chateaubriand, qui réapparaît associé au dandysme - « Chateaubriand père des dandies et sa postérité ¹³² », « les dandies de la littérature depuis Chateaubriand ¹³³ », « Chateaubriand et le dandysme littéraire ¹³⁴ », « les Dandies, Chateaubriand et les

¹²⁶ *Du Dandysme et de G. Brummell*, in *Œuvres compl.*, op. cit., t. II, p. 732.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Correspondances*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. 1 p. 664.

¹²⁹ Paris, Garnier Frères, 1861, 2 volumes.

¹³⁰ in *lettre à Calonne* du 3 déc. 1860, *Correspondances*, op. cit., tome 2, p. 108.

¹³¹ *Lettre* du 9 fév. 1861, *Ibid.* p. 128.

¹³² *Ibid.*, mai 1861, p. 147.

¹³³ *Ibid.*, t. 2, 3 fév. 1865, p. 445.

¹³⁴ *Ibid.*, 9 mars 1865, p. 472.

autres¹³⁵ » - nous ramène incidemment au lien profond qui rassemble l'esthétique littéraire de Chateaubriand avec sa lecture de l'histoire, une lecture que l'on sait affectée par la vision des spectacles terribles de la Révolution. La traversée des transes révolutionnaires, la perte des siens et la déchéance aristocratique précipitent non seulement Chateaubriand dans le nomadisme romantique, mais éclairent aussi le style décadent de son écriture. Ce constat n'a pas échappé à Baudelaire. *Les Mémoires d'outre-tombe* dressent bien un précoce constat de décadence : « Nous, l'Etat le plus mûr et le plus avancé, nous montrons de nombreux symptômes de décadence. ¹³⁶ » Cet examen sociopolitique débouche chez Chateaubriand tant sur l'engagement politique que sur l'élaboration d'une esthétique littéraire, pour un « progrès futur des lettres ». Cela implique de fait un questionnement sur l'individu et l'héroïsme modernes. On trouve une attestation tangible de cette analyse dans un texte de 1837, où Chateaubriand applique au mot « individu » la définition issue de l'idée d'égalité associant à la personne une valeur de citoyenneté indivise. Dans ce texte, Chateaubriand double son constat historique de remarques sur les mœurs et l'esthétique individuelle :

Le temps des dominations suprêmes ne serait-il point passé ? Les aristocraties ne seraient-elles pas finies ? A l'époque où nous vivons, chaque lustre vaut un siècle ; la société meurt et se renouvelle tous les dix ans. Bonaparte sera la dernière existence isolée de ce monde ancien qui s'évanouit, rien ne s'élèvera plus dans les sociétés nivelées, et la grandeur de l'Individu sera désormais remplacée par la grandeur de l'Espèce, (...) l'esprit de nivellement et d'individualité, la haine des supériorités, l'anarchie des idées, la démocratie enfin est entrée dans la littérature ainsi que dans le reste de la société¹³⁷.

La remarque de Chateaubriand relève la naissance d'une littérature démocratique, correspondant au nivellement social. La figuration aristocratique avait logiquement pour lui un sens décadent, en littérature comme en politique... Ce passage donne une idée assez claire des raisons pour lesquelles Baudelaire a associé Chateaubriand à l'origine du dandysme, indépendamment ou parallèlement à Brummell. C'est donc un peu à la façon de Chateaubriand, au moyen des lettres et d'un nouveau dandysme, apparu après 1848, que Baudelaire s'érige contre l'égalitarisme. Il faut donc insister sur l'évolution qu'a connu le dandysme entre-temps, précisément grâce à Baudelaire et Barbey. Car Chateaubriand n'est pas tendre avec les dandys de son temps et il n'aurait sans doute pas accepté qu'on le mette au panthéon du dandysme mondain qu'on connaissait alors. Ses remarques nous rappellent celles de Balzac :

¹³⁵ Lettre du 6 fév. 1866, in *Correspondances*, op. cit., tome 2., , p. 591.

¹³⁶ François René de Chateaubriand, *Mémoires d'Outre Tombe*, Paris, Flammarion, 1947, t. VI, p. 316.

Si les jeunes gens d'aujourd'hui savaient comment ils sont gauches, ignorants et de mauvais goût, en affectant l'élégance et la légèreté des mœurs du temps de Louis XV, ils se donneraient garde de tout chevaucher au bois de Boulogne et de tout aller au foyer de l'opéra¹³⁸.

Chateaubriand contourne la difficulté de soutenir paradoxalement une pensée décadente tout en reniant les comportements types de cette décadence en soulignant l'authenticité de son enracinement dans l'ancienne société et en jouant un rôle politique particulièrement actif dans sa restauration... En trouvant une échappatoire politique à sa pensée décadente, Chateaubriand reste éloigné de la pratique provocatrice, et délibérément sans espoir qui sera celle du dandy décadent. Car ce détour politique du dandysme n'est plus d'actualité après 1848. Hugo, qui avait voulu « être Chateaubriand ou rien », aboutit à des positions diamétralement opposées à celles de son premier modèle, devenant le chantre du libéralisme en raison des diatribes échappées de son exil frondeur, un véritable mythe populaire. Certes, cette évolution de Hugo, sénateur à vie et pair de France, ne fait pas de lui un dandy, bien au contraire... Elle ne signifie seulement une évolution historique nécessaire de la vision héritée de Chateaubriand... En revanche, à travers ses contradictions et à travers son exemple, par la hauteur de ton de son dandysme lettré, par la posture frondeuse qu'il lègue au romantisme, Chateaubriand dessine le prototype du personnage issu de l'individualisme moderne. Ce qui survit précisément de l'attitude de Chateaubriand dans celle de Hugo, c'est bien, comme nous l'avons vu, un effort de positionnement historique confronté à la valeur égalitaire, même si Hugo est pris par le tourbillon de ferveur populaire que lui a valu son rôle d'opposant. C'est dans la droite file de cette attitude que Baudelaire se situe, quoique différemment du tribun Hugo, héros de la République, et c'est dans cette droite ligne qu'il situe l'autre dandysme hérité doublement de Chateaubriand comme une attitude littéraire décadente, et du premier dandysme dans la forme esthétique qu'il peut lui arriver de prendre. C'est à peu près tout ce que Chateaubriand peut suggérer à Baudelaire dans la perspective du dandysme où il le place. C'est vraisemblablement cette conception qui suscite la proposition d'une « aristocratie de l'esprit » dans la pratique des lettres. Nous sommes bien passés de la scène sociale à la scène culturelle. Ce qui sépare Chateaubriand, Baudelaire et Hugo, c'est précisément ce qui va caractériser la provocation baudelairienne et le second dandysme ; le dandysme entrevu par Baudelaire, développé par Huysmans, adopté par les décadents, reconnu par les

¹³⁷ François René de Chateaubriand, *Mémoires d'Outre Tombe*, t. 1, *op. cit.*, p.703.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 704.

symbolistes, est une attitude strictement personnelle¹³⁹... Des Esseintes s'isole du monde...

De fait, cette prise de position baudelairienne est la marque la plus tangible de la possibilité pratique d'un nouvel individualisme actif, d'une alternative à l'attitude contemplative suscitée par la théorie de *l'art pour l'art*, alors consacrée par Gautier - dédicataire des *Fleurs du Mal* - et par une partie du Parnasse. Baudelaire en dénonce « la puérile utopie » dans la préface des *Chansons de Pierre Dupont* parues en 1881. L'alternative d'un dandysme socio-historique, de l'individu face à l'histoire, semble donc faire pendant chez Baudelaire à un esthétisme dandy strictement rapporté aux objets¹⁴⁰ par Wilde ou Huysmans. Au-delà des seules significations de l'esthétique, Baudelaire introduit une nouvelle signification historique du dandysme, érigé comme un type de subversion individuelle.

Le dandy issu du romantisme rompt donc avec ses utopies et, après avoir congédié les personnages de Chateaubriand, dans la même préface à Pierre Dupont, Baudelaire ajoute : « le génie de l'action ne vous laisse plus de place parmi nous¹⁴¹. » Il n'est en effet plus question d'une nostalgie de l'Ancien Régime... Il n'est plus question de Restauration. Le dandysme baudelairien est une attitude actuelle, « moderne », une forme d'action...

Le sens individualiste de cette action se lit dans l'évolution des engagements politiques de l'écrivain. Il fréquente d'abord le club de Blanqui, et, après février 1848, la *Société républicaine centrale*¹⁴² où, en prônant la pratique d'un socialisme d'état, fort et révolutionnaire, on met en évidence la vanité de l'idée démocratique. Baudelaire fonde également, avec Champfleury et Toubin, une feuille, le *Salut public*, où il prône de « protéger les objets d'art contre les envahissements de la Garde¹⁴³ ». Mais sa vision, son utopie d'un peuple protecteur des arts, dérive, dans *La Tribune nationale*, vers une dénonciation de l'inertie républicaine, et, plus avant, vers une dénonciation même de la participation politique et de la transparence sociale. L'action est donc transportée vers un individualisme cynique et irrémédiable qu'il exprime dans *Mon cœur mis à nu*. Or c'est ici précisément et explicitement l'attitude dandie qui résume les idées historiques et

¹³⁹ Et antinaturaliste, évidemment...

¹⁴⁰ Chez Wilde, l'incidence d'*Émaux et Camées* de Gautier est explicite dans *Le Portrait de Dorian Gray*.

¹⁴¹ Paris, 1881, t. 2, p. 34, cité par Coblenz, *Le Dandysme, obligation d'incertitude*, op. cit., p. 259.

¹⁴² Jules Mouquet et W. T. Bandy, *Baudelaire en 1848*, Paris, 1946, p. 12. Fondée par Blanqui en février 1848, la Société Républicaine Centrale organise les manifestations du 17 mars et du 16 avril 1848 pour réclamer un ajournement des élections.

¹⁴³ texte reproduit par Claude Pichois dans les *Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, pp. 1028-1059.

culturelles de l'auteur : « Un dandy ne fait rien. Vous figurez-vous un dandy parlant au peuple, excepté pour le bafouer ?¹⁴⁴ »

1.2.2. Les sources littéraires et théoriques de la décadence gracquienne

L'évolution de Baudelaire figure en propre un changement d'état du dandysme. La décadence s'accomplit dès-lors comme un mécanisme inhérent à l'histoire. Il ne s'agit plus d'y participer en accompagnant ses mouvements en cours, mais il s'agit d'en manifester, d'en montrer le mécanisme profond jusque dans l'attitude personnelle. L'être décadent fin de siècle est en position de repli. Il est individualiste pour soi, et la seule action possible reste la provocation. Ainsi, l'engagement de Baudelaire illustre l'enracinement profond et la permanence dans les lettres françaises d'une notion de la décadence issue de la Révolution et indissociable de la société qui en est le produit.

Si cette idée est d'abord associée à l'esthétique romantique en France, elle reste sous-jacente et ponctuelle jusqu'à Baudelaire. Elle correspond alors, avec son œuvre d'une part, à une période de théorisation historique, et, d'autre part, elle correspond aussi à la formulation esthétique de certains thèmes associés au symbolisme. Ainsi, à propos de Baudelaire, Walter Benjamin met l'accent sur la conjonction de pensées qui s'établit autour de la notion historique de l'« éternel retour » :

Il faut montrer en insistant tout particulièrement comment l'idée d'éternel retour pénètre à peu près au même moment dans le monde de Baudelaire, de Blanqui, de Nietzsche¹⁴⁵.

Ce qu'il y a de commun entre ces trois pensées, est avant tout la dénonciation de l'idée du progrès telle que le positivisme la présente vulgairement, c'est-à-dire comme clé de l'épanouissement de l'homme par l'amélioration de son mieux-être matériel. Cette idée de progrès est alors lue par Baudelaire non seulement comme un signe de décrépitude historique, mais de surcroît comme un agent de décrépitude individuelle :

Cette idée grotesque (...) a dégagé la volonté de tous les liens que lui imposait l'amour du beau : et les races amoindries, si cette navrante folie dure longtemps, s'endormiront sur l'oreiller de la fatalité dans le sommeil radoteur de la décrépitude¹⁴⁶.

¹⁴⁴ *Œuvres compl.*, op. cit., p. 704. Cité par Coblenz, *Le Dandysme, obligation d'incertitude*, op. cit., p. 263.

¹⁴⁵ in W. Benjamin, *Zentralpark*, Fragments sur Baudelaire.

On peut mettre le dandysme baudelairien en perspective de l'évolution de l'individualisme décadent. La lecture que Nietzsche fait de la décrépitude historique approfondit le sens de la position personnelle que pratique le dandy baudelairien. Pour Nietzsche, il n'y a pas d'espèces mais seulement des individus différents dont le caractère propre est avili par l'individualisme moderne. Selon Luc Ferry, l'opposition de l'ancien et du moderne, de la tradition et de la démocratie si l'on veut, laisse apparaître un individualisme d'un nouveau genre, issu d'une révolte contre l'individualisme hérité de l'égalité :

L'individualisme moderne valorise l'égalité plus que la différence : c'est par là qu'il va de pair avec le christianisme (égalité devant Dieu) et la démocratie (égalité devant la loi) - et qu'il est aussi « le plus bas degré de la volonté de puissance », l'individu ne s'y affirmant qu'en se considérant comme l'égal des autres au lieu de poser sa différence avec autorité, sans comparaison ni argumentation, comme le souligne clairement cet autre fragment de la *Volonté de puissance* : « L'individualisme est variété modeste et encore inconsciente de la « volonté de puissance » ; ici, il semble déjà bien suffisant à l'individu de s'affranchir de la domination de la société (que ce soit celle de l'état ou celle de l'Eglise). Il ne s'oppose pas en tant que personne, mais purement en tant qu'individu. Il représente tous les individus contre la collectivité. C'est-à-dire qu'il s'égale instinctivement à tout autre individu ; ce qu'il conquiert, il ne le conquiert pas comme personne, mais dans la mesure où il représente les individus contre la collectivité. » Pour cette raison, l'individualisme moderne est assimilé par Nietzsche à une forme d'« égoïsme individuel », à la volonté dérisoire de se considérer isolément par rapport à la société, par rapport à l'humanité dans son ensemble. [...] Le but n'est pas ici la culture authentique de sa propre originalité, l'affirmation créative de soi, mais en cette version encore embryonnaire, ou plutôt « dégradée », « décadente », de la volonté de puissance, il s'agit de se poser comme un contre le « tout »¹⁴⁷.

L'égoïsme individuel est le précipité décadent de la *Volonté de puissance*. Par réaction, Nietzsche met en évidence une attitude d'affirmation oppositionnelle de la personne incomparable. Son modèle, le personnalisme des anciens, « correspond, non à l'esprit de la démocratie, mais à celui de l'aristocratie, on ne valorise plus, alors, l'égalité, mais la distance » ;

Contre cet individualisme moderne (démocratique, chrétien et socialiste), Nietzsche fait valoir l'attitude qui consiste à s'affirmer, non comme individu contre le tout, mais comme personne dans sa différence incomparable (car comparer, c'est déjà supposer des termes, par conséquent des identités). Tel est bien le « personnalisme des Anciens » qui correspond, non à l'esprit de la démocratie, mais à celui de l'aristocratie ; on ne valorise plus, alors, l'égalité, mais la distance et la hiérarchie, le modèle étant trouvé par Nietzsche

¹⁴⁶ in *Exposition universelle de 1855*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, collection de la Pléiade, 1975, t. 2, p. 580.

¹⁴⁷ Luc Ferry, *Homo aestheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, le livre de poche, coll. « Biblio Essais », n° 4074, 1990, p. 231.

dans ce qu'il appelle « les grandes individualités » et qu'il découvre chez les Grecs d'avant Socrate, voire sous la Renaissance¹⁴⁸.

Nietzsche cite en référence ceux qu'il appelle « les grandes individualités ». Il en trouve le modèle chez les présocratiques comme Héraclite. On sait jusqu'où va chercher cette définition de l'individu subversif, dans la forme même de l'expression obscure du philosophe cynique. Cette hyperpersonnalisation passe de fait chez Nietzsche par l'usage d'un certain langage fondateur qui participe de l'esthétique fragmentaire, langage qui devient celui de *Ainsi parlait Zarathoustra*, et que l'on retrouve comme un des éléments indirects du dandysme gracien, notamment dans *Lettrines* et *En lisant en écrivant*.

De fait, le dandysme formulé par Baudelaire en réaction à la définition de l'individu démocratique est mis en lumière par Nietzsche comme une réaction hyperpersonnalisante. Au plan collectif, l'idée de décadence garde cependant une pertinence historique que Baudelaire inscrit en résonance à la pensée de Ferrari dont il admire *l'Histoire de la raison d'Etat*¹⁴⁹. Le poète adhère en effet à sa théorie de la répétition historique. Baudelaire rapproche cette pensée de la « froide et désolante résignation¹⁵⁰ » qu'il voit dans l'œuvre de Delacroix, et qu'il lit dans le dandysme.

Le sublime - au sens romantique chez Delacroix - des forces qui, selon Ferrari, dirigent l'homme à son insu, est lisible chez le théoricien en vertu de la périodicité des phases que ces forces engendrent : subversion - solution - combat - victoire. En reprenant l'idée de la périodicité de Machiavel, Ferrari veut en extraire un substrat historique actif et applicable au XIXème ; ce sera l'idée de Révolution qu'il considère avant tout comme un spectacle du temps. Le décadent fin de siècle est donc le témoin privilégié des révolutions inopérantes de son temps. C'est à ce constat qu'aboutit la lecture décadente de l'histoire pratiquée par le dandysme... C'est là certainement ce que Baudelaire appelait « le dandysme de Ferrari ».

C'est précisément ce dandysme décadent que nous retrouvons dans la première partie de l'œuvre de Gracq où Spengler joue pour l'écrivain le rôle théorique qu'avait tenu Ferrari pour Baudelaire. La pensée de Spengler ravive de fait la vision d'une mécanique cyclique de l'histoire propre à donner au motif décadent une dimension collective. Elle sera un jour

¹⁴⁸ Luc Ferry, *Homo aestheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique*, op. cit., p. 231.

¹⁴⁹ in *Œuvres complètes*, op. cit., t. 2, p. 758.

¹⁵⁰ *Ibid.*

dépassée ou plus simplement délaissée dans l'œuvre de Gracq... Dans ce tournant de son œuvre le dandy s'éclipse.

Il faut cependant remarquer que la décadence est entrée dans cette œuvre à la faveur de quelques grandes influences dont celle de Nietzsche, si proche du Baudelaire révolté contre la masse et des surréalistes, n'est pas des moindres. C'est cette révolte et sa pertinence historique qui permettent de résoudre en partie l'esthétique du personnage gracquien. Car il ne s'agit pas de l'emprunt d'une simple panoplie décadente dont se seraient parés les personnages. L'esthétique du décadent, est présentée par Nietzsche comme la manifestation ou comme l'écho d'une conscience historique, et elle s'impose à toute conscience lucide placée au bord du déclin, devant l'alternative de la soumission ou de la révolte. C'est sur ce plan que la révolte de Vaché, le Vaché décadent, rejoint celle du surréalisme.

Cette volonté que le surréalisme puisait en la révolte, l'œuvre de Gracq, dans sa globalité, en atteste avec force. La facture de ses phrases et la morgue dandy de ses personnages renouent avec les vertus les plus héroïquement culturelles d'une vanité que Barbey décrit comme le signe de la grandeur moderne dans son essai sur le dandysme. Comme chez Gracq, c'est l'arrière plan des « sociétés très vieilles et très civilisées, où la comédie devient rare et où la convenance triomphe à peine de l'ennui ¹⁵¹ », qui est la scène romanesque et le principal facteur d'un dandysme réactif. C'est aussi, et plus généralement, la prise en compte de l'histoire comme donnée fondamentale de l'époque moderne qui éclate dans le cri de Nietzsche, « Dieu est mort », selon l'éclairage que nous en donne Heidegger. La vision de Heidegger confirme ainsi les points de concomitance entre la pensée du philosophe et celle de Baudelaire, car l'intérêt du poète pour le dandy est lié à la recherche d'un type de personnage spécifiquement moderne et par nature décadent, un personnage qui illustre particulièrement la lecture décadente de l'histoire que pratique Baudelaire ¹⁵². Ainsi, reprenant les mots de sa définition du Beau, les appliquant à la beauté du visage d'homme, Baudelaire les voit tendre vers un idéal tout à la fois dandy, satanique et décadent :

Cette tête contiendra aussi quelque chose d'ardent et de triste, - des besoins spirituels, des ambitions ténébreusement refoulées, - l'idée d'une puissance grondante et sans emploi, - quelquefois l'idée d'une insensibilité vengeresse, (car le type idéal du Dandy n'est pas à négliger dans ce sujet), quelquefois aussi – et c'est l'un des caractères de beauté les plus

¹⁵¹ Jules Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de Georges Brummell*, op. cit., p. 674.

¹⁵² Mallarmé le met en évidence dans l'hommage que fait *l'Azur* à Baudelaire. Le cri de la conscience historique et littéraire, le cri moderne donc, devient « Le Ciel est mort... »

intéressants, - le mystère, et enfin (pour que j'aie le courage d'avouer jusqu'à quel point je me sens moderne en esthétique), *le malheur*¹⁵³.

L'idée de Baudelaire rejoint ici à la fois celle de Barbey et celle que Gracq applique à ses personnages :

Natures doubles et multiples, d'un sexe intellectuel indécis, où la grâce est plus grâce encore dans la force, et où la force se retrouve encore dans la grâce ; Androgynes de l'Histoire, non plus de la Fable, et dont Alcibiade fut le plus beau type chez la plus belle des nations¹⁵⁴.

Cet idéal que réalise en partie le personnage cadre bien avec une pensée foncièrement décadente, tournée vers une révolte esthétique. Car, dans le contexte où Baudelaire fait allusion au dandy, il s'érige manifestement contre la religion du Progrès qu'ont créée les sciences sociales :

Qu'y a-t-il de plus absurde que le Progrès ¹⁵⁵?

Ce qu'il y a de vil dans une fonction quelconque. Un Dandy ne fait rien. Vous figurez-vous un Dandy parlant au peuple excepté pour le bafouer ¹⁵⁶?

Il semble difficile de ne pas reconnaître que l'idée décadente imprime sa marque au cœur de la révolte chez Nietzsche, attentif lecteur de Baudelaire, jusque dans ses aspects les plus sacrilèges. Heidegger attire d'ailleurs notre attention sur ce point. L'idée de la mort de Dieu, précocement proposée par Hegel¹⁵⁷, est d'abord notée par Nietzsche au moment où il travaille sur *la Naissance de la tragédie*, en 1870 – « Je crois à ce mot des anciens germains : tous les dieux doivent mourir ¹⁵⁸ » -, pour être ensuite reprise dans le discours du forcené de *Ainsi parlait Zarathoustra* :

Où est allé Dieu ? s'écria-t-il, je vais vous le dire. Nous l'avons tué – vous et moi ! [...] N'errons-nous pas comme à travers un néant infini ? Le souffle du vide ne nous effleure-t-il pas de toutes parts ? [...] Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! [...] Quelles expiations, quels jeux sacrés nous faudra-t-il désormais inventer ? La grandeur de cet acte n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne sommes-nous pas forcés de devenir nous-mêmes des dieux pour du moins paraître dignes d'eux ¹⁵⁹?

¹⁵³ Charles Baudelaire, *Fusées*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, NRF, «Bibliothèque de la Pléiade», 1961, p. 1255.

¹⁵⁴ Jules Barbey d'Aureville, *Du Dandysme et de George Brummell*, op. cit., p. 718.

¹⁵⁵ Charles Baudelaire, *Fusées*, op. cit., p. 1260.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 1278.

¹⁵⁷ Heidegger révèle que Hegel, jeune encore, nomme à la fin de son traité *Foi et Savoir* « le sentiment sur lequel repose la religion de l'époque nouvelle – le sentiment que Dieu lui-même est mort »... in *Chemins qui ne mènent nulle part*, op. cit., p. 260.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 259.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 260.

Heidegger place la remarque de Nietzsche sur fond d'une perspective historique nouvelle entrevue par le philosophe. La première étape en est l'essor du nihilisme, et elle se caractérise concrètement par un constat décadent que le surréalisme omet dans sa lecture du philosophe :

Si Dieu, comme Cause supra sensible et comme Fin de toute réalité, est mort, si le monde suprasensible des idées a perdu toute force d'obligation et surtout d'éveil et d'élévation, l'homme ne sait plus à quoi s'en tenir, et il ne reste plus rien qui puisse l'orienter. C'est pourquoi, dans le passage cité, il y a la question : « N'errons-nous pas à travers un néant infini ? ». Ainsi le mot « Dieu est mort » constate qu'un néant commence à s'étendre¹⁶⁰.

Il reste que Nietzsche annonce le doute et l'angoisse philosophique du néant comme les marques principales des Temps Modernes :

Le nihilisme est bien plutôt, pensé en son essence, le mouvement fondamental de l'histoire de l'Occident. Il manifeste une telle importance de profondeur que son déploiement ne saurait entraîner autre chose que des catastrophes mondiales. Le nihilisme est, dans l'histoire du monde, le mouvement qui précipite les peuples de la terre dans la sphère de puissance des Temps Modernes¹⁶¹.

L'hommage fait à Vaché par les surréalistes n'est pas sans lien avec cette perception nietzschéenne des Temps Modernes. Cet hommage revient incidemment sur l'admiration d'une vertu décadente et proprement moderne d'un nouveau type d'héroïsme des individus, une vertu qui caractérise le commentaire de Baudelaire sur le dandysme :

Il ne peut y avoir de progrès (vrai c'est-à-dire moral) que dans l'individu et par l'individu lui-même [...] le vrai héros s'amuse tout seul. Eternelle supériorité du Dandy. Qu'est ce qu'un Dandy¹⁶²?

La question de Baudelaire reste en suspens pour la génération qui suit. Elle est, entre autres, évoquée chez Gracq comme elle l'était chez Vaché, parallèlement à l'utilisation de l'esthétique personnelle. Vaché est en fait un de ceux qui ont le mieux manifesté quel sens moderne pouvait avoir le dandysme, indépendamment de la décadence littéraire très vite assimilée et dépassée par le symbolisme. La surprenante nouveauté de Vaché semble réellement être un des aboutissements concrets de plusieurs traits sous-jacents mais profonds du dandysme. Ce sont précisément ces traits que l'on retrouvera chez Gracq associés au mythe personnel et à la mort, à travers l'idée suivie d'une décadence située tout

¹⁶⁰ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part.*, op. cit., p. 262.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 263.

¹⁶² Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, IX, op. cit., p. 1276.

à la fois sur le plan collectif, culturel, que sur le plan personnel où sa manifestation est de nature esthétique.

Après-guerre, la littérature de Gracq impose d'ailleurs une réflexion poussée sur la décadence, phénomène dont les attestations les plus ouvertes – celle de Drieu par exemple – semblaient pourtant avoir succombé dans les spasmes de l'épuration. On peut même affirmer qu'il y a dans l'ensemble de l'œuvre une permanence et une continuité de l'idée de décadence, assez nettement lisible dans les prises de position de l'auteur. Et plus encore sans doute, puisque l'œuvre dans sa globalité, si on la confronte au contexte littéraire de son temps, tant en ce qui concerne les auteurs que l'évolution du public, révèle bien une pratique littéraire de la décadence, ou, plus nettement, une pratique décadente de la littérature. Elle est à ce point tangible que le parcours critique dont Gracq accompagne ses romans permet d'en brosser les traits principaux.

Dans les quelques remarques qu'il fait sur le Grand Paon du XIXème, Chateaubriand, nous lisons, dolorisme mis à part, un commentaire qui cerne un des aspects proprement romantiques de son œuvre, aspect que nous avons reconnu dans la vision décadente de Chateaubriand :

Toute la littérature de la Restauration – littérature de nobles, rescapés à terme que l'on appelle le romantisme français – a senti sur le front, sans pouvoir l'oublier, le vent du gouffre : elle en garde cet accent incurable de dolorisme, ce sentiment de « ver rongeur » qui fait de tous ses thèmes, si différents de ceux du romantisme allemand, des thèmes du lâcher prise : la mort, l'isolement, l'écroulement des empires, la fuite du temps, le déclin de l'amour. (*PREF*, p. 916)

Cette connexion de l'écriture avec l'histoire, « l'irruption neuve de l'histoire comme dimension souffrante, inguérissable de la sensibilité, par où *les mémoires* ouvrent véritablement les temps modernes de la littérature » (*PREF*, p. 919), fait signe chez Gracq d'une autre lecture de la modernité. Cette lecture, liée profondément à l'idée de la perte historique dont Gracq voit chez Baudelaire une manifestation métaphysique, celle de la Chute de l'homme, dessine les traits généraux de l'« habitacle de mélancolie » (*PREF*, p. 919) moderne. Le même trait thématique apparaît dans la lecture de Poe, chez qui on reconnaît

La déformation légendaire [...] cette brume d'inaccessible, ces couleurs immémoriales de paradis perdu et de lune morte, ces senteurs d'hypogée, cette majesté délirante et funèbre. L'Europe a reconnu cette image malade, fatiguée, exténuée, terriblement expressive d'elle-même. (*PREF*, p. 933)

Et c'est sur motif décadent, sur ses significations sous-jacentes, que se révèle un des points majeurs de l'adhésion de Baudelaire, et plus largement du décadentisme, à Poe. Gracq voit même dans le mystère de l'effet décadent, de l'esthétique décadente, l'effet d'une de ces narcoses extrêmement révélatrices que recherche Baudelaire dans les expériences sensibles de la réminiscence. La remarque que Gracq fait à ce propos n'est pas sans relation avec sa propre pratique littéraire :

Tout comme au même moment – le temps ayant achevé la distillation de ses pures essences – Baudelaire et Huysmans peuvent sentir pour la première fois après quinze siècles, comme on respire un flacon débouché, ce que sentait exactement la décadence latine, on dirait que Poe, de l'autre rive, apporte à saisir l'odeur intime de l'Europe fléchissante sous le poids de ses souvenirs et de ses rêves le discernement maniaque d'un exilé qui dans le vent l'odeur de sa patrie. (*PREF*, p. 932)

On retrouve encore ce trait dans le commentaire sur Barbey, à travers cette vision parallèle à celle de Chateaubriand du rescapé d'une histoire échue, de « chouan littéraire de forte encolure », de « Cadoucal de plume débarqué par erreur dans le Second Empire » (*PREF*, p. 960). A propos du dandysme de Barbey, qu'il appelle son « style de vie », un style « grandement littéraire », Gracq insiste sur le fait qu'il est très nettement révélateur d'une prise de position d'écrivain, d'une façon dandie de poser la plume et de tenir son rang :

Il y a ici un style tout court qui renvoie sans cesse à un style de vie, et qui constamment on dirait, y puise son nerf et son étoffe – parce que le style de vie fut grandement littéraire, et que le style tout court a la vertu singulière d'évoquer l'homme (on dirait jusqu'à la cambrure célèbre et jusqu'au port de tête) intensément. (*PREF*, p. 965)

Ce dandysme n'est pas seulement lié aux circonstances de la rédaction ou au caractère de l'écrivain. Gracq, comme Baudelaire sans doute, attache en effet tout un pan de signification de la lecture à ce caractère dandy de Barbey. C'est en effet tout un art de la bravade historique et culturelle qui doit frapper l'esprit du lecteur à travers l'attitude dandie de Barbey :

Il faut les lire – *les Diaboliques* – un œil seulement sur la page, l'autre sur les remous et le fouettement de cape que soulève encore dans la mémoire le passage monumental du Connétable – le gilet, la canne, le corset, les mots célèbres, le flamboiement de l'œil, de la crinière et du paraphe. (*PREF*, p. 965)

Ce commentaire de Gracq reprend des idées que Barbey avait directement mises en évidence dans son traité sur le dandysme, où l'on aurait tort de ne retenir que les illustrations d'originalités extrêmes que développe Barbey, à côté de remarques où il

insiste sur son actualité historique. Barbey fait sur le dandy des remarques tout à fait identiques à celles que l'on pourrait faire sur les personnages de Gracq et leur rapport avec l'Histoire. Ainsi sur *le Chevalier des Touches* :

Il n'y a qu'au versant d'un siècle, qu'au tournant d'un temps dans un autre, qu'on trouve de ces physionomies qui portent la trace d'une époque finie dans les mœurs, d'une époque nouvelle, et forment ainsi des originalités qui ressemblent à cet airain de Corinthe fait avec des métaux différents. Elles traversent rapidement des points d'intersection de l'Histoire, et il faut se hâter de les perdre quand on les a vues, parce que, plus tard, rien ne saurait donner une idée des ces types, à jamais perdus¹⁶³ !

Barbey montre en outre que le dandysme en général illustre bien une réaction « d'égoïsme féroce¹⁶⁴ » ou de « révolte individuelle contre l'ordre établi¹⁶⁵ ».

Il n'est pas d'autre façon pour Gracq de définir formellement le dandysme. Mais à l'évidence, si l'on tient compte de la façon dont cette description du dandysme arrive dans le commentaire gracquien, le phénomène esthétique et littéraire du dandysme n'est pas traité sous l'aspect factuel, comme un simple catalogue d'élégances, de costumes et d'attitudes liées à une époque révolue. Gracq n'évoque le dandysme que par rapport à sa qualité interne de mise en exergue d'un phénomène tout à fait littéraire, de même nature que celui dont son œuvre tente la pratique.

Le commentaire de Gracq sur Barbey vaut en outre « avis au lecteur » de Gracq lui-même. Il correspond à une attitude de défi esthétique profondément dandy :

Il ne faut jamais oublier de prendre à la lettre le commandement premier qu'il promulguait, avec sa majesté coutumière, pour son admirateur Léon Bloy : « contemplez-moi. » (*PREF*, p. 966)

Cette réaction est plus que jamais évidente dans le déni du vau-l'eau littéraire dont Gracq dresse le procès verbal en rédigeant, après guerre, *La Littérature à l'estomac*. Son commentaire suggère une prise de position où l'esthétisme - déjà lu comme un des marqueurs littéraires de la réaction de Barbey - tient sa place ;

Il y a aujourd'hui un nivellement des réactions esthétiques après les réactions politiques (on sait qu'elles tendent parfois à coïncider) qui s'établit par le bas, comme il arrive quand on commence à débattre de malentendus sur la place publique. Il vaut mieux prendre son parti (car on ne reviendra pas en arrière) de cette curieuse électoralisation de la littérature, mais il est préférable de savoir à quoi s'en tenir. (*LIT*, p. 550)

¹⁶³ Jules Barbey d'Aureville, *le Chevalier des Touches*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 1976, p. 39.

¹⁶⁴ *Du Dandysme et de George Brummell*, op. cit., p. 675.

¹⁶⁵ *Ibid.*

Par ailleurs, dix ans plus tard, alors que par des références culturelles plus prolétariennes – ou moins élitistes –, Gracq n'offre plus d'illustration de dandysme notoire, la conférence qu'il donne à l'Ecole Normale Supérieure permet encore de discerner que certaines orbes du dandysme perdurent dans son écriture. Le caractère principal en est l'adhésion à une idée de la littérature qui, à travers le romantisme, puis à travers la modernité – décadentisme et symbolisme inclus –, reste une permanente affirmation de la décadence.

L'œuvre romanesque et le style de Gracq procèdent sans doute aussi d'une écriture décadente. Car si *Le Rivage des Syrtes* illustre par ses métaphores la description et l'analyse de l'histoire, la fabrication d'un modèle de la civilisation fonctionnant sur celui de l'individu – en vertu de l'anamorphose¹⁶⁶ permanente qui se produit dans les images entre l'homme et l'histoire –, certains traits de dandysme littéraire perdurent dans les textes plus tardifs de Gracq. Ce sont essentiellement les traits d'un style marqué par le ton d'*auctoritas* de la clairvoyance historique, le ton un peu altier d'un tribun du peuple haranguant les foules, comme les Gracques – qui lui ont inspiré son pseudonyme d'écrivain –, et la formulation d'une conscience mariée à la syntaxe comme à son dernier recours. Gracq rappelle un commentaire de Valéry sur la décadence dans l'écriture littéraire qui éclaire l'ambiguïté de l'extrême ouverture des possibilités de lecture au XX^{ème} siècle, et qui révèle en outre certains des mécanismes de l'écriture décadente. Il est question d'une certaine universalité du propos littéraire, qui permettrait de rassembler et de précipiter toutes les techniques dans la fonte d'un style presque trop subtil. Son commentaire nous désigne évidemment Huysmans et Barbey :

Les littératures de décadence sont systématiques. Elles sont dues à des hommes plus savants, plus ingénieux, et même plus profonds parfois que les écrivains antérieurs dont ils ont relevé tous les effets dénombrables, retenu, classé, concentré le meilleur – en tant qu'il se peut saisir et isoler. (*PREF*, p. 863)

L'écrivain reste dans la position du mage et du prophète romantique que Paul Bénichou décrit dans *le Sacre de l'Ecrivain*. Il n'est pas tout à fait redescendu parmi les hommes.

¹⁶⁶ Le mot formé sur le grec *anamorphoun* «transformer» – de *ana* «à nouveau», et *morphê* «forme» –, est utilisé par Barthes pour décrire le procédé de transformation mimétique utilisé par l'écrivain comme un procédé d'écriture (Roland Barthes, in *Roland Barthes, op. cit.*, p. 48) ;

L'humanité semble condamnée à l'Analogie, c'est-à-dire en fin de compte à la nature. D'où l'effort des peintres, des écrivains, pour y échapper. Comment? Par deux excès contraires, ou, si l'on préfère, deux ironies, qui mettent l'Analogie en dérision, soit en feignant un respect spectaculairement plat (c'est la Copie, qui, elle, est sauvée), soit en déformant régulièrement – selon des règles – l'objet mimé (c'est l'Anamorphose).

Dans le décalage qui se lit entre le style de Gracq et l'oralité telle qu'elle se manifeste depuis le nouveau roman, comment ne pas reconnaître le même dandysme, si admiré, qui s'exprime dans la langue de Barbey ou de Huysmans ? Le ton de Gracq est d'ailleurs suffisamment cinglant pour autoriser ce commentaire :

L'impression générale est une cacophonie, d'un désordre qui fait pressentir la fin de toute littérature, un jugement dernier de toute rhétorique. La chronologie, l'évolution sont en déroute. Les procédés devenus conscients et réduits en opérations permettent de former immédiatement et dans un ordre quelconque, une graine, une feuille, une fleur. (*PREF*, p. 863)

Ce à quoi pense alors le réformateur d'une décadence toute semblable à celle de Rome, le type même de cette écriture de la conscience passée dans le style, c'est à Raymond Roussel. Même conjonction, même rictus chez Roussel - explicitement très dandy lui aussi - que chez Barbey, lorsqu'il dénonce la composition littéraire dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. On retrouve le même rictus cynique et décadent chez Ernst Jünger, son homologue, pétri d'un romantisme que Gracq dit « à valeur d'exemple ». Ce romantisme, en effet, n'a alors pas tari ses sources en Allemagne, et il reste capable d'illustrer les aspects les plus obscurs de la *melancolia* de Dürer dont Gracq fait une des références iconiques majeures de ses premiers romans, parlant même

Du pacte renoué dans les circonstances les plus tragiques, les plus grisantes de l'histoire, avec les puissances d'un monde sans âge resté fraternel et amical. (*PREF*, p. 880)

Car la vie goethienne que mènent les deux héros des *Falaises de marbre* (*PREF*, p. 979), vie du guerrier « qui herborise au bord de l'incendie d'un monde finissant » (*PREF*, p. 880), se lit également dans la retraite à Argol, à l'hôtel des vagues ou à l'Amirauté. Et dans ce cas encore, « un regard délivré de la passion, épuré de l'accidentel, affranchi de la peur, se pose ici sur les convulsions d'une époque » (*PREF*, p. 981). On en trouve la synthèse dans le propos de Vaché que relève Gracq. Le commentaire ressaisit une cohérence littéraire de la pratique dandie :

Défense d'agir, en vertu, comme l'écrit Vaché, « de l'inutilité théâtrale et sans joie de tout, quand on sait »¹⁶⁷.

¹⁶⁷ *AP SUR*, p. 1012. Gracq cite les mots de Vaché consignés dans une lettre à André Breton du 29 avril 1917.

De cette attitude d'attente héroïque de la fin d'une civilisation, la critique a peut-être déjà dit l'essentiel - comme le rappelait déjà Jacqueline Chénieux-Gendron au colloque d'Angers – excepté son lien avec l'attitude dandie.

1.2.3. De Spengler au style gracquien

Au moment où Gracq commence son œuvre, les spasmes politiques et sociaux profonds qu'avait provoqués l'affaire Dreyfus se font encore sentir. Dans le contexte de l'entre-deux-guerres, les clivages qui divisent le pays relativement aux différentes lectures de l'histoire induites par la réaction nationaliste ou libérale, l'implication des intellectuels dont Michel Winock a montré combien elle avait pu être capitale¹⁶⁸, concrétisent le constat de la fragilité occidentale, dévoilée dans la pensée de Nietzsche, et rendue dans la phrase de Valéry : « Nous sentons qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie ¹⁶⁹ ». Spengler rend compte d'une systématisation du déclin annoncé par Nietzsche en termes d'historien, dans *le Déclin de l'Occident* paru en Allemagne en 1917. Une pression historique s'était installée dans la culture et avec elle l'attente d'une imminence historique dans la conscience d'une réelle précarité. Cet état de crainte engendra une lutte progressiste contre la décadence d'une part, bien illustrée par l'essor de la gauche et, d'autre part, une attitude réactionnaire qui sera bien résumée par Barrès et Charles Maurras. Cette dernière attitude idéalisait le passé et entendait lutter contre le nivellement historique en y opposant la volonté farouche de quelques individus, décidés à infléchir le cours décadent imposé à la société par la déliquescence démocratique.

Cette réaction s'oppose naturellement au mouvement supposé par la pensée marxiste, savoir l'avènement du prolétariat. L'enjeu de cette réaction devient, dans l'œuvre littéraire, dans le cheminement de la fiction, une expérimentation fictive des possibilités d'une liberté individuelle face au destin collectif, d'une réalité de cette liberté face à des « fatalités globales ¹⁷⁰ » qui deviennent vaporeuses. L'archétype de cette réaction individualiste et aristocratique se retrouve chez les deux écrivains qu'envisage l'étude de Julien Hervier, *Pierre Drieu la Rochelle et Ernst Jünger, Deux Individus contre l'histoire*,

¹⁶⁸ In Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, coll. «Points », n° 613, 1997, pp. 16-181.

¹⁶⁹ In *Variétés*, Paris, Gallimard, 1948, p. 12.

¹⁷⁰ Julien Hervier, *Deux individus contre l'histoire, Drieu la Rochelle, Ernst Jünger*, Paris, Klincksieck, 1978.

certes... Les affinités de son œuvre avec celle de Jünger, et surtout son cheminement interne, placent Gracq au centre de cette interrogation historique.

Ses personnages ne sont pas simplement les projections des affinités esthétiques de l'auteur. Ils sont en charge d'une tension historique à laquelle ils doivent l'essentiel de leur dandysme, au moment précis de la rédaction des premiers romans. Sans qu'elle soit un instantané, la tension historique s'inscrit parmi les questionnements invariants de l'œuvre ; questionnement sur la liberté individuelle dans le cheminement de la décadence collective, introduit par une réflexion sur Nietzsche dans *Au Château d'Argol*, questionnement conditionné dans *Le Rivage des Syrtes*, puis questionnement ouvertement posé dans la réflexion sur l'histoire de la littérature contemporaine¹⁷¹ et dans les aspects majeurs des textes à connotation principalement géographique, comme *Autour des sept collines*. Gracq permet de mettre en évidence l'élargissement de l'analyse phénoménologique à une autre constante du dandysme, l'autre constante majeure de son œuvre et le contrepoint textuel permanent des enjeux du récit : la mort. Il n'est pas, en effet, de récit gracquien qui ne soit éminemment tragique au moins sous deux rapports : la constante de la mort du héros comme prix d'un acte-dénouement généralement fatidique, l'annonce de cette mort dès les premières pages du récit, au cœur même des séquences descriptives, où la présence de la mort explique en grande partie l'absence de dynamique événementielle dans le cours du récit.

Ne reste que la question du temps, question, précisément, qui noue la trame textuelle et les thématiques – histoire, mort et dandysme – contre elles. Il reste donc à éclairer la nature des liens intimes du dandysme avec l'histoire, à travers les touches et les déclinaisons ponctuelles des perspectives décadentistes de Julien Gracq.

L'idée de décadence que Spengler élabore dans *Le Déclin de l'Occident*¹⁷² donne un pendant historiographique à la vision romantique ou nietzschéenne de l'héroïsme des personnages de Gracq. Elle nous avertit de l'incidence directe de la théorie décadente sur l'histoire en cours. Théorie sans doute plus vérifiée *a contrario* par ceux qui voulurent l'utiliser en Allemagne, qu'elle ne le fut en France, où les théories décadentes de Renan étaient trempées d'un contexte différent. Peu de lecteurs de Spengler donc, mais Gracq cependant... Spengler est lu en Europe sur la base d'un malentendu de pessimisme inspiré

¹⁷¹ dans *La Littérature à l'estomac*.

¹⁷² Cité par Gilbert Merlio, in *Oswald Spengler témoin de son temps*, Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1982, Préface.

par Schopenhauer¹⁷³. Dans le contexte français qui avait réactualisé l'influence du philosophe en donnant un semblant de fondement philosophique à la décadence, il y a d'emblée une lecture esthétique de la théorie du déclin, un engouement quasi mystique, une fascination pour la peinture de la fin faite par Spengler. C'est cette fascination qui convoque sa christique et son prophétisme dans le discours des prêcheurs des Syrtes comme dans *les Falaises de marbre* de Jünger.

Après avoir réaffirmé les principes d'une histoire non universelle, mais constituée d'unités culturelles autonomes, animées par un cycle de naissance, croissance, déclin et fin, c'est-à-dire une histoire non conforme à un quelconque finalisme universel - au contraire de Marx qui est sur ce point dans la ligne de l'historiographie occidentale traditionnelle - , Spengler précise sa métaphore par l'idée d'un mimétisme naturel, en des termes qui ont su capter l'attention de Gracq, et qui méritent d'être précisément relevés :

Mais pas plus que l'espèce des papillons, ou des orchidées, l'humanité n'a ni but ni idée, ni plan. « L'humanité » est un concept zoologique ou un mot vide de sens. Chassez cette chimère de l'horizon des problèmes formels de l'histoire et vous verrez surgir une abondance de formes réelles. [...] Au lieu de cette histoire monotone d'une histoire universelle à forme linéaire, que l'on ne peut maintenir que si l'on ferme les yeux sur la masse écrasante des faits, je vois les spectacles d'une multitude de puissantes cultures qui s'épanouissent avec une vigueur cosmique originelle au sein d'un paysage maternel, auquel chacune d'entre elles reste étroitement liée pendant tout le cours de son existence et qui impriment chacune à leur matière, l'homme, leur propre forme ; dont chacune possède sa propre idée, ses propres passions, une vie, une volonté, une sensibilité qui lui sont propres, sa propre mort. Il y a des couleurs, des lumières, des mouvements qui, jusqu'ici ne sont apparus à aucun esprit. Il y a des cultures qui croissent et qui vieillissent, des peuples, des langues, des vérités, des dieux, des paysages, de même qu'il y a des chênes, des pins jeunes et vieux, des fleurs, des branches et des feuilles, mais il n'y a pas d'« humanité vieillissante ». Chaque culture a ses possibilités d'expression nouvelles qui germent, mûrissent, de fanent et disparaissent. Il y a une quantité de statuaire, de peintures, de mathématiques, de physiques, entièrement différentes les unes des autres dans leur nature la plus intime, chacune achevée en soi, chacune ayant une durée de vie limitée, de même que chaque espèce végétale a ses fleurs et ses fruits propres, son type propre de croissance et de déclin. Ces cultures sont des êtres vivants du rang le plus élevé, qui croissent avec la même gratuité sublime que les fleurs dans les champs. Elles appartiennent comme les plantes et les animaux à la nature vivante de Goethe et non pas à la nature morte de Newton. Je vois dans l'histoire universelle le tableau d'une éternelle formation et transformation, le merveilleux spectacle du devenir et de la mort de formes organiques. L'historien professionnel la voit sous la forme d'un taenia qui, infatigablement, ajoute époque après époque¹⁷⁴.

¹⁷³ Idée soutenue par Merlio, in *Oswald Spengler témoin de son temps*, op. cit., p. 5.

¹⁷⁴. Trad. Gilbert Merlio, in *Oswald Spengler témoin de son temps*, Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1982, pp. 37 § 38. In *Der Untergang des Abendlandes*, Munich, C.H. Beck, 1963, pp. 28-29 : *Aber die « Menschheit » hat kein Ziel Idee, keinen Plan, so wenig wie die Gattung der Schmetterlinge oder der Orchideen ein Ziel hat. " Die Menschheit " ist ein zoologischer Begriff oder ein leeres Wort. Man lasse dies Phantom aus dem Umkreis der historischen Formprobleme*

Cette remarque évoque singulièrement la métaphore gracquienne de la culture maternelle utilisée pour signifier la sénilité culturelle d'une civilisation dont les individus auscultent les derniers soubresauts de vie. Elle pousse à considérer l'anamorphose gracquienne paysage-être-temps comme la manifestation de l'imprégnation d'un certain discours sur l'histoire, dont le ton, donné par Nietzsche, a directement atteint le surréalisme¹⁷⁵. Nous y retrouvons certaines marques du symbolisme :

Chaque culture est l'émanation d'une certaine « âme » qui imprègne toutes ses manifestations. Plus précisément : chaque culture parle un langage symbolique, exprime dans tout ce qu'elle produit aux plans les plus divers (artistique, religieux, scientifique, technique, politique, économique, etc.) un archétype, un « *Ursymbol* » qui lui confère son originalité¹⁷⁶.

La langue du déclin et des « dynamiteurs archangéliques », celle que Lautréamont a su parler et que Gracq admire tant, ajoute à sa pratique du fantastique une volonté explicite de subversion sociale. La subversion sociale est en effet un des sens corrosifs du roman noir dont Gracq relève l'incidence sur Lautréamont. Le premier trait en est une utilisation archétypale du personnage romantique, transformé en une sorte de bouc émissaire, affecté de toutes les marques sacerdotales propres à rehausser l'idée de sa spiritualité. Ce rôle est tenu sur l'arrière plan d'une hégémonie de la « bourgeoisie marchande » (*PREF*, p. 884), car « le cheveu long et hirsute du poète romantique » (*et sq. PREF*, p. 885) marque « de tous les attributs du ridicule bourgeois » la folie qu'il représente par sa marginalité. Sa tenue n'est somme toute que la « camisole de force » de son internement social ; « il s'agit

schwinden und man wird einen überraschenden Reichtum wirklicher Formen auftauchen sehen [...] Ich sehe statt jenes öden Bildes einer linienförmigen Weltgeschichte, das man nur aufrecht erhält, wenn das Schauspiel einer Vielzahl mächtiger Kulturen, die mit urweltlicher Kraft aus dem Schobe einer mütterlichen Landschaft, an die jede von ihnen im ganzen Verlauf ihres Daseins streng gebunden ist, aufblühen, von denen jede ihre eigne Idee, ihre eignen Tod hat. Heir gibt es Farben, Lichter, Bewegungen, die noch kein geistiges Auge entdeckt hat. Es gibt aufblühende und alternde Kulturen, Völker, Sprachen, Wahrheiten, Götter, Landschaften, wies es junge und alte Eichen und Pienen, Blüten, Zweige und Blätter gibt, aber es gibt keine alternde "Menschheit". Jede Kultur has ihre neuen Möglichkeiten des Ausdrucks, die erscheinen, reifen, verwelken und nie wiederkehren. Es gibt viele, im tiefsten Wesen völlig voneinander verschiedene Plastiken, Malereien, Mathematiken, Physiken, jede von begrenzter Lebensdauer, jede in sich selbst geschlossen, wie jede Pflanzenart ihre eigenen Blüten und Früchte, ihren eigenen Typus von Wachstum und Niedergang hat. Diese Kulturen, Lebewesen höchsten Ranges, wachsen in einer erhabenen Zwecklosigkeit auf, wie die Blumen auf dem Felde. Sie gehören, wie Pflanzen und Tiere, der lebendigen Natur Goethes, nicht der toten Natur Newtons an. Ich sehe in der Weltgeschichte das Bild einer ewigen Gestaltung und Umgestaltung, eines wunderbaren Werdens und Vergehens organischer Formen. Der zünftige Historiker aber sieht sie in der Gestalt eines Bandwurms, der unermüdlich Epochen "ansetzt".

¹⁷⁵ Spengler, comme Nietzsche en corollaire à son œuvre, commente et tente de saisir le ton péremptoire et aphoristique d'Héraclite dont on connaît le succès auprès de certains surréalistes, notamment Char. En outre, c'est précisément placée sous le signe de Nietzsche que la révolte dandy de Vaché va séduire Breton.

¹⁷⁶ Gilbert Merlio, *Oswald Spengler témoin de son temps*, op. cit., p. 39.

de l'isoler soigneusement, d'en faire jusque dans sa mise extérieure et sa mansarde un « asocial », un « être en marge, un original aseptisé contre la contagion », un

émissaire honteux délégué avec les quolibets à la catharsis collective de l'irrationnel. (*PREF*, p. 885)

Pour Gracq, Maldoror n'est rien de moins que le personnage né de cette mise au ban de l'écrivain romantique :

[*Les Chants de Maldoror*] sont le torrent d'aveux corrosifs alimentés par trois siècles de mauvaise conscience littéraire. (*PREF*, p. 891)

Gracq suppose que Lautréamont a lu les auteurs du roman noir anglais et envisage un parallèle historique représenté en France à un siècle de distance :

La fonction historique essentielle du roman noir nous apparaît ainsi d'accompagner à la manière d'un symptôme immédiat, avant même tout ébranlement politique, les premiers craquements d'une croûte figée depuis deux siècles. (*PREF*, p. 891)

Le fantastique repose sur une utilisation de la peur, de la transmutation des êtres en monstres, « la volonté de conjurer à son secours tous les monstres naïfs » (*PREF*, p. 897), de convoquer la part la plus libre et la plus infantile de l'homme,

un désir, inavoué mais puissant, que l'enfance « revienne », ici et maintenant – dans son intégrité, pour sauver ou pour perdre, et, illustrant les soubresauts d'une volonté arc-boutée pour renverser à n'importe quel prix le fardeau écrasant des « valeurs » séculairement officielles. (*PREF*, p. 900)

Nous retrouvons cette conjonction chez Gracq dans l'anamorphose produite par l'écriture entre le personnage et le paysage, et dans le motif, par l'élaboration du personnage dandy, de « l'ange exterminateur », du « dynamiteur archangélique » (*PREF*, p. 900). Sur ce point précis, il faut relever que le vocabulaire gracquien utilisé dans la description de ce même phénomène mimétique nature-être chez Jünger, reprend des expressions de Spengler ; celle, par exemple, de la « vie goethienne » que mènent les deux héros, ou encore de « hautes cultures » - *Hochkultur*, c'est-à-dire de cultures ou de civilisations sur le déclin, comme la culture occidentale. Gracq saisit bien les lignes fortes de la nature de Jünger, dont on situe l'incidence sur son œuvre propre par une vision de la nature en totale correspondance avec celle de Spengler :

Tout le livre baigne dans une nature [...] qui est une grammaire symbolique et vivante, un texte à peine chiffré sur lequel l'homme a prise par le langage qui lui est de nature accordé. (*PREF*, p. 979)

Cette concordance n'est pas le fruit du hasard, car l'œuvre de Jünger s'inscrit de fait comme une prise en compte de la décadence selon le schéma de Spengler. Le philosophe avait vu dans les milices de l'action française, dans les cellules du fascisme italien, ou encore dans les corps francs dans lesquels Jünger s'était engagé après la défaite, une illustration de l'avènement des « Etats combattants » au vingtième siècle. Cette phase historique est suivie d'un retrait que manifestent l'écrivain et ses personnages dans les *Falaises de marbre*, roman dans lequel la fin est signifiée par la résurgence mythique des identités ancestrales. Jünger en revient aux considérations de Spengler qui fait une comparaison avec la désagrégation de l'armée romaine en factions personnelles, depuis le premier siècle avant Jésus Christ ; « en trois cent, il y a encore des armées romaines ; en cent, il n'y a plus que des armées de Marius, de Sylla, de César...¹⁷⁷ » La situation des hordes exprime dans les *Falaises de marbre* une position identique que Spengler appelle celle « des grands hommes réalistes » :

Dans la mesure où les nations cessent d'être politiquement en forme, les possibilités croissent pour l'individu énergique qui veut être un créateur politique, posséder la puissance à tout prix et devenir par le poids de sa personnalité le destin de peuples et de cultures entiers [...] A la place de la tradition bien établie apparaît désormais le hasard des grands hommes réalistes¹⁷⁸.

Spengler isole particulièrement l'exemple des Gracques pour illustrer ce propos et le fait que Gracq fasse référence aux tribuns du peuple pour choisir son pseudonyme d'écrivain attire particulièrement l'attention sur la fascination pour l'héroïsme historique que manifestent ses personnages. Ce choix marque la lecture historique que Gracq a pratiquée à l'issue de son cursus à Normale Supérieure. *Lettrines* nous dit cet engouement formateur pour l'histoire ancienne. C'est là qu'il faut chercher chez Gracq les origines d'une pensée décadente.

Car c'est précisément la décadence romaine qui retient son attention. L'épisode des Gracques correspond aux premières luttes politiques contre le déclin, et se manifeste à l'époque par une volonté de réformes agraires. Pour Spengler, il y a là une parfaite illustration de la correspondance entre une phase de décadence et de maturité au sein de la civilisation qu'il appelle apollinienne. Spengler retrouve la même phase historique dans l'épanouissement culturel de l'Occident et l'appelle culture « faustienne ». Au plan du comparatisme historique spenglerien, il y a donc un parallèle entre la crise de la

¹⁷⁷ citation rapportée par Merlio, *Oswald Spengler témoin de son temps*, op. cit., p. 370.

¹⁷⁸ Merlio, *Oswald Spengler témoin de son temps*, op. cit., p. 371.

République romaine et l'époque moderne, crise dont les Gracques sont une émanation héroïque parmi d'autres. C'est ce type d'héroïsme, de prise de parole et de pouvoir, qu'illustrent aussi bien le choix du pseudonyme de l'écrivain que l'acte aveugle d'Aldo, ou encore celui du transfuge Piero Aldobrandi dans *Le Rivage des Syrtes*.

Il y a bien chez Gracq une interprétation récurrente du phénomène historique, tant dans la psychologie d'Aldo que dans la perspective historique ; au plan individuel, Aldo est un avatar de Piero Aldobrandi et, au plan collectif, l'histoire en cours est régie par le mécanisme de l'Eternel Retour. Comme Spengler, Gracq pratique alors une lecture intuitive de l'âme d'une culture et il en élabore d'ailleurs la symbolique conformément à l'idée de Spengler que résume Merlio :

La morphologie historique de Spengler consiste en un premier temps à déceler la nature originale de l'âme de telle ou telle culture, puis à comparer les manifestations de cette « âme culturelle », à une époque déterminée, aux manifestations d'une autre « âme » parvenue au même stade de l'évolution cyclique¹⁷⁹.

L'anamorphose être – paysage n'a donc pas seulement pour fonction de mettre en action les rouages du fantastique ou la suggestion des signes qui révèlent la dimension onirique. Le choix des termes évoque et rappelle la métaphore spenglerienne de l'âme des cultures. Par là, la problématique gracquienne sort de la sphère individuelle de la dialectique hegelienne du désir, posée dans *Au Château d'Argol*, pour introduire la question d'une dialectique historique. Cette signification macrohistorique est donc aussi inscrite dans l'âme du paysage gracquien, où la silhouette du dandy tient aussi sa place. Comme la mort...

Gracq applique à Chateaubriand les mots de Cagliostro à ses juges lors du procès où il fut impliqué pour l'affaire du collier de la reine : « Je suis noble et voyageur¹⁸⁰. » Il semble en fait que Gracq se plaise à faire de ses personnages les insolents rejetons de familles très anciennes, en charge d'assumer une sorte conjuration qui fait d'eux les émissaires désignés d'une catastrophe nécessaire, d'un crime inévitable que nul autre ne pourrait perpétrer. Ils sont les produits sociaux de l'histoire, les coupables nécessaires des mécanismes de la dialectique historique, des acteurs tragiques perdus sur une scène à dimension épique. C'est là tout le sens du cheminement du *Rivage des Syrtes* où la théorie de Spengler destine

¹⁷⁹ Merlio, *Oswald Spengler témoin de son temps*, op. cit., p. 40.

¹⁸⁰ In *Préférences*, *Le Grand Paon*, op. cit., p. 920, et note 2 p. 1405. Chateaubriand s'était lui-même appliqué la formule souvent citée, dans *Les Mémoires d'outre-tombe* (Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. II, p. 488) ; « Je redeviens libre et voyageur. »

les individus à l'achèvement aristocratique de leur société. Ce qui semble évident concernant *Le Rivage des Syrtes* était déjà présent dans le premier roman de Gracq, où la notion d'une décadence nécessaire au renouveau apparaît précisément comme un mouvement type de la dialectique historique. Ce mécanisme de l'histoire, emprunté chez Gracq aux théories de Hegel et de Spengler, ferme la présentation du personnage et sous-tend la progression événementielle du récit. Le portrait d'Albert se termine en effet sur ces mots :

...il tenait la dialectique pour ce levier demandé par dérision par Archimède et qui soulèverait le monde, et il emportait Hegel dans son manoir solitaire de Bretagne pour y remplir surabondamment les journées, qu'il prévoyait mornes et arides, d'une contrée mélancolique. (*ACA*, p. 19)

La place de fermeture des ultimes précisions dessinant le portrait d'Albert n'est pas hasardeuse. Il semble que ce dernier motif doive recouvrir tous les traits de sa description, y compris les plus physiques. Le lien est fait entre le portrait physique d'Albert, ses capacités, son savoir intellectuel, et l'accomplissement du récit. D'une façon très classique, Gracq ouvre le récit sur la présentation de son personnage principal. Il a en fait les traits physiques du personnage romantique. Gracq y a en effet été sensible comme cela ressort de ce qu'il écrit à propos du poète des Lumières, vu à travers Lautréamont :

Le cheveu long et hirsute, marqué à toutes fins utiles de tous les attributs du ridicule bourgeois (il s'agit de l'isoler soigneusement, d'en faire jusque dans sa mise extérieure et sa mansarde « un asocial », un être en marge, un original aseptisé contre la contagion), le poète de l'âge de raison est le bouc émissaire honteux délégué avec des quolibets à la catharsis collective de l'irrationnel. Contre cette camisole de force que les mœurs bourgeoises passent au poète sous le nom ambigu (il sacre, mais surtout il isole) de « génie », s'élèvera un jour la revendication inflexible de Lautréamont : « La poésie doit être faite par tous. Non par un. » (*PREF*, p. 885)

L'énigmatique Isidore Ducasse, mort à l'âge de vingt-quatre ans, seul dans sa chambre, à Montmartre¹⁸¹, a été frappé d'une destinée qui n'est pas sans rappeler celle de la plupart des héros gracquiens. Notons surtout qu'à travers Lautréamont Gracq fait le portrait de l'artiste en butte à la société bourgeoise des Lumières. Cette peinture est conforme au cliché romantique du jeune « bouc émissaire » au « cheveu long et hirsute », « asocial ». Mais c'est aussi l'image des dandys, au moment où leur particularisation prit vraiment son caractère d'opposition sociale à la bourgeoisie, un peu avant la conflagration de 1848,

¹⁸¹ Cette fin fait surtout songer à celle du *Beau ténébreux*, le plus dandy des personnages de Gracq.

c'est-à-dire au moment où le dandysme devint la pratique littéraire décadente, individuelle et subversive que nous avons mise en évidence.

1.2.4. Décadence et dandysme gracquien dans le perspectivisme historique

Dans la mise en commun synthétique des analyses sur Schopenhauer dirigée par Anne Henry à la Sorbonne en 1988, quelques remarques qui cernent l'incidence du philosophe sur les lettres françaises retiennent notre attention. Car peu d'auteurs explicitent l'incidence de Schopenhauer ou du schopenhauerisme sur leur pensée après la première guerre mondiale. Or, ce qui ressort du système schopenhauerien est à ce point essaimé dans les Lettres françaises par le vecteur du symbolisme et de la décadence, que la plupart des œuvres d'après guerre sont marquées par la pensée du philosophe.

Il y a de fait un mode d'écriture qui, non garant de ses affiliations, atteste du travail narratif centré sur la représentation de la Volonté elle-même, plutôt que sur l'illustration de son irruption. Car « les créateurs ont privilégié tantôt l'une, tantôt l'autre de ces approches ¹⁸² ». On remarque, de plus, que ce mode d'écriture romanesque a « connu un succès foudroyant de la fin du siècle dernier jusqu'à nos années trente, et au-delà, bien que beaucoup de ses utilisateurs ignorent les origines théoriques et les implications d'un tel héritage ¹⁸³ ». Si l'on accepte la définition du perspectivisme narratif comme marqué d'une

présentation des événements extérieurs ou des mouvements intérieurs qui reproduit exclusivement leur perception supposée par le protagoniste [...] une imprégnation subjectiviste qui se marque au moyen d'une différenciation perceptive, d'une coloration particulière indices d'une charge affective ¹⁸⁴,

alors il faut reconnaître les aspects perspectivistes de la production gracquienne qui étend les vertus majeures du paysage symboliste au-delà des années trente...

Les remarques de Gracq sur la condamnation très circonstanciée de Wagner par Nietzsche situent l'impact et la reconnaissance des idées nietzschéennes sur les prémices de cette œuvre. Et d'emblée, même si la narration ânonne un peu dans *Au Château*

¹⁸² Anne Henry, Paris, Centre de Recherche en Littérature comparée de Paris IV Sorbonne, 1988, p. 82.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 83.

¹⁸⁴ *Ibid.*

d'Argol, le mode narratif illustre la remarque de Nietzsche qui fait du perspectivisme « la condition fondamentale de toute vie ¹⁸⁵ ».

A partir du moment où le symbolisme rompt avec l'esthétisme défendu par le psychologisme, on remarque le basculement vers la pure subjectivité du symbole, qui fait parallèle à l'esthétique du symbole ; c'est *le coup de dès* qu'émet en permanence la pensée ; « toute pensée émet un coup de dès, quand bien même lancé dans des circonstances éternelles », conclut le texte mallarméen, en coiffant la pensée symboliste de sa profondeur. Ce coup de dès participe de la gratuité du signe, ou plus précisément du signifiant. C'est même le caractère propre de l'esthétique du perspectivisme narratif. Le dandy, comme personnage type, actualise un autre point de concordance entre le caractère du récit gracquien et le perspectivisme. Parce qu'il réifie physiquement « la Chute de l'homme », parce qu'il portraiture un happement physique de la matière dans *Un Beau ténébreux*, ou le sens intime de l'histoire dans *Le Rivage des Syrtes*, le dandy gracquien manifeste donc toujours par son esthétique l'échange de subjectivité entre une intériorité mystérieuse et une extériorité signifiante. La mise en valeur des charges affectives mises en jeu dans cet échange répond bien à la règle générale décrite par le perspectivisme narratif.

Le dandy gracquien est de ces races élues, marquées jusque dans leurs traits, pour faire détonner les mécanismes historiques ; les orbes de ses mains, la délicatesse de ses tempes, la coupe de ses vêtements dessinent plus nettement ses aspirations que sa silhouette. En un mot, le point focal du dandysme gracquien, l'échange des subjectivités, intérieure et extérieure, se fait par le précipité esthétique qu'est le personnage lui-même. Et si le personnage a un contenu esthétique, ce contenu formule précisément une affectation de dandysme ; « obligation d'incertitude » pour Coblenz, sentiment de la pure subjectivité, et affirmation de la profonde gratuité de l'être.

C'est aussi ce message foncier qui impose la mort au thème dandy. Indissociable de l'esthétique du dandysme, elle reste le seul propos sans contenu, capable et incapable d'extraire le dandysme d'une esthétique de la forme pure, de la pure gratuité ontologique. La mort est le *focus imaginarius* du dandy et le principal point de mire des personnages gracquiens.

¹⁸⁵ in *Préface* de 1925, pour *Au-delà du Bien et du Mal*.

Il est très significatif que l'expansion du schopenhauerisme - trop largement considérée comme superficielle par les schopenhaueriens - accompagne historiquement l'idée du perspectivisme historique présenté par le décadentisme¹⁸⁶. L'esthétique décadente, dans ses affiliations avec le symbolisme, travaille ses motifs sur l'expression de la gratuité ontologique qu'illustre par ailleurs le perspectivisme historique. Dans son obsession de la mort, dans ses manifestations d'une libido exténuée ou castrée, l'esthétique dandie fait pendant au travail sur la représentation propre au perspectivisme narratif. En fait, le dandysme, dans des textes qui s'inscrivent sur fond de perspectivisme narratif, textes qui illustrent un dandysme ayant revêtu, après Barbey, les atours de la décadence (Sâr Péladan, Huysmans et d'Annunzio font systématiquement référence à Schopenhauer comme clef de leur esthétique), fixe des personnages qui sont l'illustration de la représentation pure et sans objet.

Car la pensée de Schopenhauer marque une évolution majeure de la phénoménologie en ce qu'elle prend appui sur le corps¹⁸⁷. Le corps est donc bien considéré ici comme l'objet immédiat que le dandysme nous proposait d'apercevoir, c'est-à-dire comme la représentation qui sert de point de départ au sujet dans la connaissance. Avec toutes ses modifications directement perçues, la représentation du corps précède en effet l'emploi du principe de causalité et lui fournit ainsi les premières données auxquelles il s'applique par la suite. Schopenhauer en lance l'idée au début *du Monde comme Volonté et comme Représentation* :

La chose en soi en tant qu'elle se manifeste à l'homme comme son corps propre est connue immédiatement ; il n'en a au contraire qu'une connaissance médiate lorsqu'elle lui apparaît réalisée dans les objets extérieurs¹⁸⁸. [...]

Et il lui faut insister par la suite :

En réalité, il serait impossible de trouver la signification cherchée de ce monde, qui m'apparaît uniquement comme ma représentation, ou bien le passage de ce monde, en tant que simple représentation du sujet connaissant, à ce qu'il peut être en dehors de la représentation, si le philosophe n'était rien de plus pour le sujet connaissant. Mais en fait, il a sa racine dans le monde ; en tant qu'individu, il en fait partie ; sa connaissance seule rend possible la représentation du monde entier ; mais cette connaissance même a pour

¹⁸⁶ Cf. les articles d'Anne Henry (*in Proust*, Paris, Balland, p. 75 § *l'Héritage français d'un vieux prophète, Critique*, n° 499, décembre 1988, p. 972) qui donnent à l'esthétique de notre des Esseintes de Huysmans la valeur d'une revendication schopenhauerienne, marquée par la « non assimilation éclatante ».

¹⁸⁷ Elle renoue ainsi avec l'intérêt suscité par Condillac à la fin du XVIIIème siècle en France, et avec l'héritage des idéologues.

¹⁸⁸ Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, trad. Burdeau corrigée par R. Roos, Paris, PUF, 1984, p. 44.

condition nécessaire l'existence d'un corps dont les modifications sont, nous l'avons vu, le point de départ de l'entendement pour l'intuition de ce monde. [...] L'essence intime de ces manifestations et actions de son corps lui serait incompréhensible ; il l'appellerait comme il lui plairait, force, qualité ou caractère, et n'en saurait rien de plus pour cela. Mais il n'en est pas ainsi ; loin de là, l'individu est en même temps le sujet de la connaissance, et il trouve là le mot de l'énigme ; ce mot est Volonté¹⁸⁹.

De la transcendance d'un *focus imaginarius*, fixé chez Kant par le fonctionnement de l'entendement « placé en dehors des limites de l'expérience possible¹⁹⁰ », à une présentation du sujet à lui-même inscrite dans les limites de son corps, il y a une énorme évolution infléchie par le progrès du vitalisme en France. A l'intuition comme condition de l'entendement (Kant), les études médicales et l'idéologie substituent le corps. Schopenhauer est le premier à en faire un usage abondant dans le cadre phénoménologique :

Jamais l'entendement n'entrerait en activité s'il ne trouvait pas en autre chose que lui-même un point de départ. Cette autre faculté est la sensibilité proprement dite ou la conscience directe des changements qui se produisent dans le corps et qui en font un objet immédiat¹⁹¹.

Et, de fait, en amont de la représentation, le corps est présenté par Schopenhauer comme l'organe premier de la volonté :

Tout acte réel de notre volonté est en même temps et à coup sûr un mouvement de notre corps¹⁹².

De sorte que le perspectivisme narratif, s'il exprime le corps en le travaillant comme représentation - ce qui est le cas du dandysme -, retourne aux sources de la pensée schopenhauerienne. Ce mouvement de la volonté est aussi celui du philosophe qui précise que

la connaissance que j'ai de ma volonté, bien qu'immédiate, est inséparable de la connaissance que j'ai de mon corps. [...] Elle ne m'apparaît que dans ses actes isolés, par conséquent dans le temps, qui est la forme phénoménale de mon corps comme de tout objet ; aussi mon corps est-il la condition de ma connaissance de la volonté. Je ne puis à proprement parler me représenter cette volonté sans mon corps¹⁹³.

¹⁸⁹ Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, op. cit., p. 140.

¹⁹⁰ E. Kant, *Critique de la Raison pure*, Paris, Garnier Flammarion, Kant E., *Critique de la Faculté de juger*, trad. J.-R. Ladmiral, M. -B. de Launay, J. -M. Vaysse, *Œuvres Philosophiques*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1985, pp. 504 – 505.

¹⁹¹ *Le Monde comme Volonté...*, op. cit., p. 45.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*, p. 143

La conscience philosophique, le miracle qu'elle opère (*κατεξχονν*), c'est précisément ce retour sur le corps que représente le dandysme, car « l'identification du sujet avec sa volonté est un miracle ¹⁹⁴ ». Portée au niveau de « la conscience réfléchie de l'humanité ¹⁹⁵ », ce même mouvement de retour sur soi, de conscientisation, devient la fonction même de l'histoire. Et c'est précisément une prise de conscience historique qui est la clef de la décadence. Elle traduit collectivement un mouvement de retournement sur soi qu'opère le dandysme à l'échelle individuelle.

S'il y a pour Schopenhauer l'évidence dans l'histoire d'une « indestructibilité de l'être en soi ¹⁹⁶ » face à la mort, il y a pour le décadent l'expression dans l'histoire d'un principe qui survit à la civilisation. C'est cette idée que l'on retrouve chez Gracq comme chez le sombre Pierre Drieu la Rochelle, idée que sert le dandysme autobiographique de l'un, ou le dandysme narratif de l'autre - celui qui nous intéresse dans *Le Rivage des Syrtes* -. Le personnage gracquien qui passe de la vie à l'histoire, dans les deux sens, illustre l'idée schopenhauerienne que « la mort est la grande occasion de n'être plus le moi ¹⁹⁷ ». Le paysage de mort que Guiomar dissèque dans l'écriture de Gracq, et la vocation à mourir de ses personnages, illustrent donc bel et bien un contrecoup tardif de l'imprégnation schopenhauerienne des lettres françaises et plus précisément de la pensée décadente. Tout cela a en fait une relation directe avec l'esthétique des personnages, car la décadence a indirectement fixé certains canons de la figuration personnelle que l'on retrouve jusque chez les personnages de Gracq.

1.2.5. Un modèle de révolte surréaliste dans le dandysme de Jacques Vaché et du groupe de Nantes

Dans ses formes, la révolte associée au dandysme après 1848 semble aboutir à la révolution entreprise par le dadaïsme et continuée par le surréalisme. Les manifestations et spectacles dadaïstes ont en effet clairement pris la forme d'un refus pratiqué comme une transgression radicale des convenances artistiques. Cependant, tout en ayant ce caractère

¹⁹⁴ *Le Monde comme Volonté...*, op. cit., p. 144.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 1186.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 1203.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 1258.

révolté du dandysme, il manque au dadaïsme les éléments d'une recherche et d'une pratique construite pour qu'on puisse le rapprocher d'un système très codifié comme le dandysme. Cette pratique plus codifiée est celle du surréalisme, et ce dès les premiers instants. A Nantes déjà, au début de 1916, dans le centre de neurologie de la rue Bocage, Breton rencontre dans la personne de Jacques Vaché un des modèles de cette révolte orientée vers une pratique codifiée. Dans *Les pas perdus*, Breton note tout d'abord quel effet lui firent son élégance, sa singularité, ses goûts aboutis en matière de littérature et son dédain pour toutes choses. Puis il signale qu'habillé en officier anglais, Jacques Vaché, à la première des *Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire, le 24 juin 1917, avait menacé à la fin du premier acte de tirer à balles réelles sur le public¹⁹⁸. Maurice Nadeau relève l'importance de l'événement pour la compréhension de ce que Breton écrira dix ans plus tard dans le *Deuxième manifeste du surréalisme* :

L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut dans la foule¹⁹⁹.

Selon Nadeau, c'est surtout la mort énigmatique de Jacques Vaché l'a consacré au panthéon surréaliste²⁰⁰. Gracq fait allusion à cette consécration dans *Préférences*, où il note que lorsqu'il avait intégré l'internat du lycée de Nantes, un vent de folie avait semblé souffler sur cette ville « où Jacques Vaché, deux ans plus tôt, s'était suicidé dans les circonstances que l'on sait²⁰¹ ».

Mais on dira qu'il n'y pas expressément eu de dandysme dans le surréalisme. C'est faire d'emblée l'aparté de l'élégance notoire et rigoureuse dont Breton a tenté la pratique avec nombre de surréalistes. Il n'y a pas non plus eu de vraie production romanesque surréaliste attestant d'un dandysme littéraire suffisamment explicite pour que la critique s'y soit intéressée. C'est étrangement à Gracq, qui avait signé son serment d'allégeance au surréalisme dans la préface du *Château d'Argol*, sans avoir adhéré au mouvement, que reviendra l'honneur d'être adopté par Breton comme le romancier du surréalisme et de redonner du corps à une certaine forme de dandysme que le maître avait côtoyée en la personne de Jacques Vaché. Cette adoption se fait cinq mois seulement après la parution de ce premier roman, en 1939. Breton écrit à Gracq, alors illustre inconnu :

¹⁹⁸ In *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, pp. 227 - 229.

¹⁹⁹ Citation rapportée par Nadeau dans l'*Histoire du surréalisme*, Paris, le Seuil, coll. « Points Littérature », n° 1, p. 19.

²⁰⁰ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, op. cit., p. 19.

²⁰¹ *Lautréamont toujours*, Paris, Gallimard, NRF, éd. de la Pléiade, 1989, p. 898.

J'ai lu d'un seul trait, sans pouvoir une seconde m'en détacher, *Au Château d'Argol*, et votre livre m'a laissé sous l'impression d'une communication d'un ordre absolument essentiel²⁰².

Cette fois-ci, les personnages autour desquels se noue l'intrigue du roman rassemblent toutes les marques du dandysme. On peut assigner à leur dandysme, comme une devise, la célèbre phrase de *Nadja* où Breton résume son projet libertaire :

je m'efforce, par rapport aux autres hommes, de savoir en quoi consiste, sinon à quoi tient, ma différenciation²⁰³.

En reprenant plusieurs fois une devise de Hegel, « prince des génies de la philosophie » (*ACA*, p. 19) pour les marxistes et les surréalistes, Gracq a vraisemblablement voulu désigner la principale inspiration philosophique de la révolte prônée par le surréalisme. La même citation est utilisée à plusieurs reprises pour des tracts ; « On ne saurait rien attendre de trop grand de la force et du pouvoir de l'esprit ». A cette formule, dans son discours sur *Le surréalisme et la littérature contemporaine* - où il cite trois fois la phrase de Hegel²⁰⁴ -, Gracq ajoute :

c'est encore à cette formule clé qu'il faut en revenir pour comprendre avec quelle frénésie le surréalisme a revendiqué toujours pour lui passionnément la liberté, toutes les libertés²⁰⁵.

Ailleurs il précisait encore :

le surréalisme n'a pas vu dans la littérature ou la poésie une idée à promouvoir ou un témoignage plus ou moins lucide à fournir, mais une vie, toute la vie, à jouer pour la gagner ou la perdre. [...] Il a toujours proclamé « qu'on sait maintenant que la littérature doit mener quelque part » et ce quelque part il n'a jamais hésité à le situer dans une zone hautement dangereuse, une zone à haute tension, où Artaud a laissé sa raison, Cravan, Vaché, Rigaut, Crevel, leur vie²⁰⁶.

Cet engagement de toute la vie jusque dans la mort est aussi celui du dandy, car le dandy « joue sa vie, faute de pouvoir la vivre. Il la joue jusqu'à la mort²⁰⁷ ». C'est l'engagement qui termine l'attente des personnages de Gracq, quand ils vident une fiole de poison ou font couler entre leurs épaules l'éclair glacé d'un couteau. Là se trouve sans doute la clef de l'intérêt de Breton pour Gracq, dont toute l'œuvre travaille la lecture des

²⁰² *Œuvres complètes, Chronologie*, Paris, Gallimard, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, pp. LXIX-LXX.

²⁰³ Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964, p. 11.

²⁰⁴ *Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 1015, 1017 § 1031.

²⁰⁵ *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 1015.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 1031.

²⁰⁷ Albert Camus, *Les dandys et la révolte*, in *l'Homme Révolté, op. cit.*, p. 76.

signes donnés comme un appel, la présence des personnages dans une tension électrisée, entre les pôles que sont « l'imagination, l'amour, la poésie²⁰⁸ ». Les personnages donnent leur adhésion à un projet morbide, tramé par une nature en furie et des objets dont la valeur symbolique semble perdue sous la poussière des siècles. Ils y sont tout entiers livrés à un dandysme irréductible, signe de leur étrangeté distinctive, jusqu'à une mort présentée dans ses formes les plus inavouablement provocatrices ; le suicide et le meurtre. Le surréalisme continue le mouvement de révolte moderne, et ce faisant, il enregistre et représente la situation du rapport individuel avec le chaos philosophique créé par la phénoménologie. En tant que le dandy est le héros type de ce vertige philosophique et de cette révolte « décadente » depuis la fin du dix-neuvième siècle, on ne s'étonnera pas que les personnages gracquiens aient aussi capté l'attention de Breton ; les traits communs qu'ils ont avec certaines formes du dandysme de Vaché y sont certainement pour quelque chose.

Sans que Gracq ne nous signale jamais quel fut véritablement l'impact de la figure de Vaché sur son œuvre, il cite suffisamment ce visage fondateur du surréalisme en action pour retenir notre attention comme fort indice d'une influence directe de cette personnalité sur son œuvre. Le dandysme de Vaché se signale par une extraordinaire originalité par rapport aux dandysmes que le XIXème siècle avait presque rendus conventionnels. Vaché est tout sauf un mondain. Il a le ton des avant-gardes. Mais c'est surtout par la conjonction de ce ton avec une attitude en tout point singulière, que le dandy donne un modèle au surréalisme en actes que voulait pratiquer Breton. Cette influence se signale déjà à travers l'importance que prendra le contexte nantais de la rencontre des deux hommes, au moment où le surréalisme est à peine en germe.

Vaché est en effet la première attestation des affiliations du mouvement à la ville de Nantes. C'est doublement le lieu précis où Gracq lycéen vivait en internat, « non loin de l'endroit où, quelques années plus tôt, Vaché avait trouvé la mort dans les circonstances que l'on sait » (*PREF*, p. 127), et c'est aussi, à travers le pays nantais, un enracinement littéraire dont l'œuvre tout entière illustre combien elle peut habiter une vie. Ajoutons que la rencontre de Breton avec Vaché, début 1916, dans une annexe de l'hôpital de Nantes, rue du Bocage, donne lieu à des échanges épistolaires qui correspondent aux premiers mouvements identifiables d'une écriture proprement surréaliste.

²⁰⁸ « ...dans cette quête du surréel, le groupe va être amené à mettre consciemment l'accent sur trois mots qui sont vraiment pour lui des mots de passe : l'imagination, l'amour, la poésie. » (*in Le surréalisme et la littérature contemporaine, op. cit.*, p. 1017)

La lecture de l'ouvrage de Carassou montre combien Breton est resté très débiteur des propositions littéraires de Vaché. En portant aux nues son silence et son art de la fugue – jusqu'à l'apogée de son suicide –, le père du surréalisme nous écarte des indications – essentielles du point de vue littéraire – qui, en amont de la rencontre avec Vaché, éclairent certains points majeurs des propositions surréalistes. Il faut en signaler de deux natures, toutes deux victimes du plus absolu dandysme : la contestation sociale et culturelle qui vise à une pratique moderne de l'art, et une forme d'action gratuite – l'humour « ubiqué » – qui est l'essence de la pratique artistique.

L'insubordination calculée, le suprême détachement, la théorie de l'humour si directement inspirée d'Ubu²⁰⁹, et même les procédés d'écriture, tout ce qui donne au surréalisme sa première nature propre, nous le trouvons en germe dans l'échange entre Breton et Vaché, échange que la formule laconique « Vaché, surréaliste en moi » expédie un peu prestement. Gracq s'accorde d'ailleurs à le reconnaître :

Je sais, Breton est aussi autre. On m'oppose des anecdotes cyniques, et sans doute ne faut-il pas négliger le contrepoids bien nécessaire de Jacques Vaché et de l'« umour ». Je sais. Peut-être est-il permis de croire encore que la grande aventure de Breton s'est nouée là, vraiment sans réserve, épaule contre épaule, dans ce château dont dans une page inoubliable il a poussé sur ses amis les portes de diamant – et légitime de penser qu'un tel château restait pour lui – développées toutes les précautions oratoires qu'il a dressées lui-même à l'abord du langage mystique, – essentiellement un château de l'âme. « À flanc d'abîme construit en pierre philosophale, s'ouvre le château étoilé. » (AB, p. 204)

De même, pour poursuivre notre idée, l'affirmation par Breton du suicide de Vaché paraît un peu légère. A y mieux regarder, elle s'avère assez orientée. Carassou produit les témoignages d'amis proches de Vaché, il nous rappelle les relations loufoques et l'usage immodéré de substances narcotiques qui accompagnaient la dérive humaine de Vaché après le retour du front. La personne, sinon le personnage de Vaché, portent, de l'aveu même de Breton, dans son œuvre et dans le surréalisme, le pouvoir détonnant que sa main tendue vers le vol des obus suivait sur les champs de bataille jusqu'à son terrible point d'impact. Cette conflagration toute physique du geste met en lumière une détonation beaucoup plus littéraire. Dans la préface de l'ouvrage que Carassou a consacré à Vaché, Henri Béhart revient sur l'importance des groupes littéraires dans les lycées jusqu'en 1940. C'est en effet d'un de ces groupes que jaillit, à Rennes, l'*Ubu Roi* de Jarry. A Reims, « le groupe simpliste » rassemble, entre autres, Roger Vaillant et René Daumal. Si ces derniers « font le serment de se suicider le jour de leurs dix-huit ans, se grisent aux vapeurs de

tétrachlorure de carbone, tâtent de la pâte d'opium et jouent à la roulette russe dans le jardin public ²¹⁰», le groupe de Nantes dont émergera Vaché, se signale par une affiliation plus directe aux grands thèmes du dandysme décadent et symboliste.

Ces militants nantais ont un ennemi tout désigné : le bourgeois. Ils lui empruntent ses habitudes par provocation et élaborent contre lui un humour acide à valeur d'antidote. A Rennes comme à Nantes, une réelle fascination angoissée de la mort s'affirme chez ces jeunes gens. Jarry envisage une « *ontogénie* » – c'est le titre sous lequel il rassemble ses écrits de jeunesse – où l'humour déjoue la sentence morbide... Dès 1916, Vaché semble entrer en résonance avec l'écriture de Jarry, par son usage de l'orthographe, des citations et des désignations. Son comportement bascule en tout cas autour de cette année dans la pratique d'un humour ubuesque qu'il appelle « pataphysique ». Alors que les idées majeures de Jarry ont une incidence indirecte sur la théorie de Breton, elles formulent le credo artistique et l'existence de Jacques Vaché ; « former la sensation personnelle à l'aide d'une collision flamboyante de mots rares. ²¹¹ »

Les radieux prolégomènes de cette science nouvelle, radicalement moderne, sont en germe dans les affinités littéraire que revendiquent les publications du groupe de Nantes dans leurs titres. C'est « *En route, mauvaise troupe* », en février 1913, puis, de l'été 1913 à mars 1915, « *Ce que les Sârs ont dit* », et, de 1913 au printemps de 1914, ce sont les quatre numéros du « *Canard sauvage* ». Leur ironie sociale les rattache directement au décadentisme acide de Péladan. Si son *Vice suprême* désigne un envers spirituel à l'extrême conjuration positiviste qui s'exhibe politiquement dans le culte étatique généralisé de la troisième République, comme nous l'avons vu, il fonde aussi le personnage de cette dissidence ; le « sâr », est un mage post romantique qui cultive l'exceptionnel. Péladan lui-même, allongé en tenue orientale dans un intérieur de doge ou de sultan, ne chante que deux attitudes ; la sienne, qui se manifeste dans la préciosité et l'artifice recherché de son écriture, et le primitivisme fantastique des aventures du bord du monde, qu'il étale comme la matière romanesque de *Pêcheurs d'Islande*.

De ces deux extrêmes de l'héroïsme, c'est celui du Sâr qui réapparaît, de 1913 à 1915, dans le discours des potaches nantais. Il s'affirme en outre par l'inversion très codifiée de

²⁰⁹ Une autre création littéraire collective d'un groupe de lycéens fédérés par l'action littéraire...

²¹⁰ in Michel Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 9.

²¹¹ Lettre 58 du 18 août 1917, à André Breton, in *Jacques Vaché, 79 Lettres de guerre réunies et présentées par Georges Sebbag*, Paris, éditions Jean-Michel Place, 1989. N.B. Les pages de l'ouvrage ne sont pas numérotées ; le référencement se fait par numérotation des lettres.

la hiérarchie sociale. Quand, au moment clé de leur relation, Vaché indique à Breton qu'il le reconnaît comme un Mime ou un Sâr, il fait précisément allusion à cette hiérarchie où trônent ces titres honorifiques. Les Mimes retiennent l'essentiel du dandysme ; *ils figurent*. On peut citer Sarment, l'ami de Vaché, qui nous indique les termes précis de cette convention collective :

En haut, les « Mimes ». Pourquoi ? Le mot leur plaît. Il évoque « la mystique grandeur du silence qui s'exprime », comme l'a défini Jacques Bouvier.

Au dessous des « Mimes », les « Sârs », hommage à Péladan, aux ésotériques « Rose Croix », à tout ce qu'on voudra [...]

Au dessous : les hommes (*homo vulgaris*).

Au dessous des hommes, les sous-hommes, au dessous des sous-hommes, les « surhommes » ; plus bas en descendant l'échelle, le sous-off, et au dernier échelon [...] les « généraux »²¹².

Et cette hiérarchie désigne, à titre d'exemple, un étalonnage de références où l'on voit s'affirmer, dans ses grandes lignes, une modernité à laquelle souscrira aussi le surréalisme six ans plus tard :

Ainsi on a le « Mime Dostoïevski », le « Sâr Paul Claudel », le « sous-homme Tor Hugo », le « surhomme Sarah Bernhardt », le « sous-off Raimond Poincaré » et le « général Déroulède »²¹³.

Mimes donc, Dostoïevski et Breton. Ce sont eux « les cyniques, les dandys, les blasés ». La direction de ce dandysme blasé et cynique sera désespérément revendiquée et précisée par Vaché dans ses échanges épistoliers avec Breton. Au point de se désespérer en une forme de style laconique. Vaché en tente même la pratique sur le front.

Sans trop le savoir, Breton va hériter autre chose de ce fonds à valeur d'exemple. Car Breton n'aurait sans doute pas été sensible à toutes les affinités littéraires de nos jeunes nantais autant que Gracq l'a été. Le portrait de Jean Hublet brossé par Jean Sarment, dans *Jacques de Nantes*, emprunte au dandysme ambigu de Balzac :

Tu vois, je me suis acheté une grosse canne pour ressembler à Balzac... et une pipe en bois avec un bout d'ambre pour ressembler à Francis Jammes [...]. Maintenant nous allons jouer, ...faire du bruit.

²¹² Cité par E. Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 24.

²¹³ *Ibid.*

L'effort de dandysme de Vaché apparaît lui de façon plus nette :

Il avait le cheveu doré au soleil, roux à l'ombre. Il était habillé avec un grand soin et un gros effort vers le dandysme. Il portait le monocle à l'œil gauche et s'était voué au genre anglais [...] il était merveilleux de flegme²¹⁴.

Si, quelques années plus tard, Vaché s'invente une particule, c'est bien pour véhiculer cette part baudelairienne du dandysme, perçu comme « une aristocratie de l'esprit » par opposition à celle des salons. Car dans *Cavalcadour*, le groupe de Nantes brave aussi l'aristocratie en place ;

Il y a de l'humour à braver l'indignation des aristocrates locaux par l'adjonction d'un mot au libellé d'une pancarte. Un lévrier frais empaillé est exposé devant la porte de l'empailleur Sotot : « chien... (d'ivrogne)... appartenant à M. le Marquis de Bouffemart » dira la pancarte²¹⁵.

L'« humour ubiqué » dont Vaché fait l'apologie à Breton se formule dans son caractère dandy, avant tout comme une pratique de la gratuité esthétique :

Jetés avec ardeur dans ces discussions esthétiques qui mènent loin du point de départ, ou livrés à un humour dans le vide²¹⁶.

De cet humour désœuvré ou vacant, ou encore de ces considérations sur l'esthétique, le surréalisme garde, à travers Vaché, l'empreinte d'une esthétique de l'acte où la beauté est un caractère propre de la surréalité, impalpable et sans contenu. Le contenu esthétique est un précipité de cette essence, une cristallisation. C'est sur ce chemin que Breton dévie l'esthétique de Vaché, la subordonne à l'écriture, à travers cette image du précipité cristallin, qui, jusque dans l'œuvre de Gracq, signifie si bien à quoi veut aboutir l'écriture surréaliste.

Le contenu des publications du groupe de Nantes désigne un enracinement antérieur de ce procédé, non seulement dans l'image jarryque, dans l'effet de surprise, mais aussi dans tout ce que le symbolisme de Mallarmé pouvait exprimer de la tentative de mise en relation avec un ordre supra-rationnel du langage, l'ordre symbolique. Avant que Vaché, répondant à une question de Breton dirigée sur le symbole et l'« amour », ne désigne une tautologie des symboles - « Il est dans l'essence des symboles d'être symboliques [...] l'amour désigne trop une sensation pour ne pas être très difficilement exprimable. Je crois que c'est

²¹⁴ E. Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 24.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 30.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

une sensation ²¹⁷» - il fait une démonstration littéraire et « umoristique » de son irrévérence conjointe au ton de Rimbaud et aux idées d'Apollinaire :

Etes-vous sûr qu'Apollinaire vit encore, et que Rimbaud ait existé ? Pour moi, je ne crois pas. Je ne vois guère que Jarry ²¹⁸.

Dès 1913, les attitudes signalétiques du dandysme nantais sont cependant très imprégnées d'un décadentisme teinté d'anarchisme désordonné. Globalement, la volonté d'individuation fait pendant à l'ordre bourgeois contre lequel elle s'affirme farouchement. Ces idées ne diffèrent en rien de celles qui germeront au Cabaret Voltaire, trois ans plus tard, mais avec le succès que le contexte belliqueux devait donner à leur rejet des valeurs instituées. Les jeunes nantais suivent ainsi, assez précocement, le mouvement de l'individuation moderne. A travers eux, le dandysme de Vaché est associé à cette tendance désabusée et asociale :

Nous avons abandonné une vie bête et douce et sans heurts pour une vie à nous. Nous n'avons guère l'espoir d'être heureux, la prétention d'être des vainqueurs. Nous voulons vivre selon nous, et puis c'est tout ²¹⁹.

Ces « dynamiteurs archangéliques » des « temples de stuc » bourgeois ne donnent qu'une fonction littéraire à l'utopie de l'affirmation de leur personne, qui est de prôner une radicale modernité ; ainsi scande-t-on : « nous portons chacun notre pensée propre », ou encore :

Nous voulons aller par des routes inconnues. Alors, pour vous, derrière nous, nous sèmerons des mots. [...] nous croyons tout de même à la beauté, à la souffrance – cela suffit ²²⁰.

L'héroïsme qu'ils formulent alors est bien un héroïsme moderne, produit par un langage dressé dans l'ineffable, véritable fil d'Ariane, seul point d'ancrage pour ne pas vaciller au gouffre angoissant qu'ouvrait l'impossibilité de croire en quelque chose, le risque de ne plus croire en rien. Ce dandysme dessiné par la modernité n'aura pas de plus haut représentant que Vaché, petit Poucet semant des mots dans les tranchées pour voir éclore un peu de poésie au monde des morts, en produisant l'acte de décès d'un siècle que la guerre finissait. De ces cailloux qui doivent nous parler dans l'œuvre de Breton et qui

²¹⁷ Lettre du 29 avril 1917. Lettre n° 45 dans le classement de Sebbag.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ E. Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 43.

²²⁰ G. Sebbag, Jacques Vaché, 79 *Lettres de guerre*..., op. cit., lettre 29.

mènent à lui, il faut encore dire qu'ils furent lancés au bout d'un geste qui congédiait un monde finissant, *manu militari* ;

Bien des jeunes ont lancé à leur heure le cri de Huysmans : « Meurs donc, vieux monde ! », et tous ils se sont assagis²²¹.

Et qu'ils en appelaient un autre, en formulant un idéal :

Pour échapper aux servitudes morales, sociales, intellectuelles qui étouffent la personnalité en même temps que l'intelligence et la pensée, il faut être capable de se créer un idéal très élevé et y tendre de toutes ses forces²²².

Leur angélique naïveté professe alors une foi au dogme simple : « Je suis avant tout amoureux de beauté et de liberté ». L'idéal qui sera le seul idéal du surréalisme, et où les signes seront ces cailloux de Petit Poucet menant à la surréalité en indiquant l'exultation amoureuse, se situe alors sur un arrière plan dualiste.

Seule entité et seul déterminisme, l'homme échappe à la lecture historique et se voue au raffinement de ses passions comme à une manifestation de son caractère propre. « L'art, c'est d'être absolument soi-même » fait écho à la déclaration unanime des lycéens du groupe de Nantes, qui rappelle l'avertissement au lecteur des *Fleurs du Mal* :

L'homme est toujours le même, le cadre seul et le vernis superficiel de la civilisation a donné à nos passions je ne sais quels hypocrites raffinements inconnus aux époques où elles pouvaient se développer dans leurs brutales franchises. Ces passions sont belles en soi [...] parce qu'elles confèrent à l'homme sa supériorité sur l'animal. [...] Est-ce qu'on discute la vie ?²²³

Jacques Vaché, c'est tout cela dès le départ ; l'ultime mouvement d'une adhésion passionnée à la pensée moderne, un esseulement héroïque qui devait un jour « discuter la vie ». Même si ce n'était alors qu'un jeu, à en croire les confessions d'une lettre de guerre, c'était déjà un dandysme des plus sérieux. Car une autre série de marqueurs du dandysme antérieur sont réactualisés par celui que pratique Vaché, s'organisant en un système de signes qui ont une relation directe avec la psyché dandy sur laquelle ce travail met l'accent. On retrouve dans les lettres de Vaché les principaux affects du dandysme, notamment la vision d'une castration toute baudelairienne, avec la menace des « femmes vampires », l'exotisme du pays azuré, des « vaisseaux, là-bas, à l'ancre dans les rades²²⁴ », les

²²¹ in *En route*, in E. Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 44.

²²² *Ibid.*, p. 46.

²²³ E. Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 46.

²²⁴ *Ibid.*, p. 171.

« strophes d'ennui²²⁵ », les miroitements de la mémoire sur le thème mallarméen des fenêtres dans *les miroirs* de Selenis ;

Aux miroirs, c'est comme une âme un peu qui sommeille
Prise à la dure étreinte où son rêve est scellé²²⁶

Il y a trace aussi de l'individualisme forcené, d'un « je prétends n'avoir d'ordre à recevoir que de moi-même²²⁷ » que l'amphitryon proclame après avoir dit son culte de l'amour de la beauté. A ceux qui « vont chercher la beauté loin du « Théâtre banal » dont parle Baudelaire [...] auprès des vraiment grands que trop souvent la foule ignore, méprise ou vilipende²²⁸ ».

L'éloge du dandysme, c'est aussi l'hommage formel adressé à ses plus illustres figures par les citations et exergues qui se rapportent à eux. L'exergue est encore baudelairienne dans *Question sociale*, poème de *Ce que les Sârs ont dit*²²⁹. On reproduit ailleurs en fac-similé l'écriture de Wilde²³⁰. On cite encore le point essentiel de la révolte de Zarathoustra qui formule une des propositions les plus lapidaires de Nietzsche : « Or, mes pères, ayez le sens de la terre²³¹ ». Les harmoniques sont celle du « soir wagnérien qui s'indécise²³² ». On cite encore Mirbeau pour la teinte d'un fantastique horrifié critiquant la superstition²³³. Le pseudonyme de Villiers de Saint Georges fait un écho à Villiers de Lisle Adam et à Saint Georges de Bouhélier²³⁴. Le titre de dévotion reprend le ton rimbaldien²³⁵ et « le balancement d'un pendu », « le bruit des os qui s'entrechoquent / Aux coups de bec voraces des corbeaux²³⁶ », rappellent l'adolescent du *Bal des Pendus*. On retrouve ailleurs la chaude pâmoison de *la Chevelure*,

étendue en désordre sur le sable fauve,
Belle comme une chaude incarnation du Mal
Dors, va ! de ton sommeil farouche d'animal
[...] un souffle parfumé gonfle sa raucité

²²⁵ E. Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 95.

²²⁶ In Jean Selenis, *Poèmes d'avril 1912*, cité par Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 103.

²²⁷ *En route*, in E. Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 47.

²²⁸ E. Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., *L'Arsenal*, p. 64.

²²⁹ *Ibid.*, p. 149.

²³⁰ *Ibid.*, *Ce que les Sârs ont dit*, p. 139.

²³¹ E. Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 125.

²³² *Ibid.*, Jean Sarment, *Ce que les Sârs ont dit*, op. cit., p. 157.

²³³ *Le Canard Sauvage*, n° 1, in Michel Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 63.

²³⁴ *Ibid.*, p. 96.

²³⁵ *Ibid.*, p. 94.

²³⁶ *Ibid.*, p. 100.

[...] cependant que le soir tombe comme des voiles ²³⁷

Ici et là, ce sont encore Laforgue ou René Ghil qui sont mis à l'honneur. Le clin d'œil volontairement irrévérencieux s'adresse d'emblée à la politique, dès le premier numéro du *Canard Sauvage*, et il devient blasphématoire quand il s'adresse au christianisme. Aux marchandages religieux d'un au-delà *post mortem*, nos dandys opposent une mort sans rémission qui recentre l'attention vers le vécu :

Le grand crime du christianisme, c'est d'avoir voulu supprimer la vie et l'amour. En tournant constamment nos regards vers la Mort, en nous promettant les joies illusoires et les supplices de l'au-delà, il nous a inspiré le dégoût d'une vie qui ne devait servir qu'à mériter ces joies, éviter ces supplices²³⁸.

A cette *acedia* chrétienne, nos dandys opposent une définition nouvelle de l'art, deuxième nœud thématique, et seule proposition véritablement élaborée de nos potaches : « L'Art a pour but de nous faire retrouver l'originalité de notre perception que la vie pratique aurait déformée²³⁹ ». Et de citer alors Bergson : « la matière et la vie qui remplissent le monde sont aussi bien en nous ; les forces qui travaillent toutes choses, nous les sentons en nous, nous en sommes²⁴⁰ ». Peu avant Dada, ils annoncent ce que Vaché écrit à Breton le 9 mai 1918 - « L'ART EST UNE SOTTISE²⁴¹ » - dans leur définition de l'objet d'art : « l'objet d'art, c'est l'ennemi²⁴² », ou « l'art n'existe pas, sans doute²⁴³ ». Vaché s'en souviendra en remarquant qu'Apollinaire « ne s'est pas pendu à l'espagnolette²⁴⁴ » comme il l'avait écrit à la fin de la « *Baïonnette* ».

Leur voix fait encore écho aux futuristes russes, quand ils disent que la « Beauté » sommeille « surtout chez les enfants et les peuples primitifs », lançant ainsi les premiers jalons d'une piste suivie par Breton dans son intérêt pour les poupées des indiens hopis, ou encore par la vision anthropologique que porte Artaud sur l'art africain. Leur projet est bien d'exciter la « sympathie » d'une mise en résonance avec le monde où nous lisons une définition qui pourrait déjà s'appliquer à la surréalité. Par anticipation de l'art nouveau, ils

²³⁷ *Le Canard Sauvage*, n° 1, in E. Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 95. Poème de Maurice Ingelaere, *Impression crépusculaire*, in « Numéro spécial des poètes ».

²³⁸ *Ibid.*, p. 71.

²³⁹ E. Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 78.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 80.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 247 § *Lettre de guerre* du 9 mai 1918, G. Sebbag, n° 69.

²⁴² *Ibid.*, p. 78.

²⁴³ *Ibid.*, Lettre à Breton du 18 août 1917.

²⁴⁴ *Lettre à Aragon*, Citée par Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 247.

revendiquent « cette sorte de faculté qui nous permet de participer à la vie extérieure ou mieux, de faire participer ce qui nous entoure à notre propre vie ²⁴⁵ ».

Dans cet essaimage théorique dispersé qui inscrit l'anarchisme désordonné du groupe de Nantes dans les grands mouvements d'avant-garde, il est loisible de reconnaître que les affiliations du dandysme sont infailliblement associées et revendiquées comme un aboutissement de la modernité. Le dandysme manifeste alors une espèce d'alternative ; c'est le choix imposé à des Esseintes entre l'anéantissement ou les pieds de la croix à la fin d'*A Rebours*. A l'orée du vingtième siècle nous trouvons ainsi juxtaposées plusieurs topiques littéraires. La théorie du symbole est représentative d'un esseulement du symbolisme par rapport aux perspectives qu'offre la mise en évidence par Freud des zones d'ombre de la psyché. Pour le père de la psychanalyse, la psyché est une entité purement individuelle qui ne se résout pas totalement par un modèle d'ensemble prédéfini, comme celui du symbolisme, et plus généralement, comme ceux de tous les grands systèmes philosophiques pris dans leur intégralité. A la lumière des théories de l'inconscient, le bonheur apparaît désormais comme un état ou un idéal strictement individuel, lié à l'activité onirique, et comme le résultat d'un véritable travail de sape des conditionnements de tous ordres. Le ton de cet affranchissement du moi, moins conjoncturellement lié à la guerre que la pensée qui émerge du Cabaret Voltaire, est une négation de toutes les valeurs, presque humoristique et déjà désabusée. Le hasard y joue le rôle d'un nouveau procédé d'écriture comme le souligne Vaché en prélude à une de ses lettres : « je pense après tout préférable de vous écrire au hasard d'une improvisation immédiate ²⁴⁶ ». Vaché pense appliquer le procédé au théâtre – on sait son intérêt manifeste pour *les Mamelles de Tirésias* – et nourrit un projet qu'il souhaite voir aboutir avec l'aide de Breton, même s'il n'abandonne pas la propension très dandie à user des obsolescences et des préciosités du langage, en plus de l'humour et du sens de la métaphore :

Nous verrons à produire lorsque les hasards de notre conversation nous auront amené à une série d'axiomes adoptés en commun « umore » [...] votre thème de pièce m'agréa en somme. [...] je crois deux manières de laisser couler cela – Former la sensation personnelle à l'aide d'une collusion flamboyante de mots rares – pas souvent, dites, ou bien dessiner des angles ou des carrés nets de sentiments ²⁴⁷.

²⁴⁵ In « l'Art », *le Canard Sauvage*, n° 2, *op. cit.*, p. 79.

²⁴⁶ Jacques Vaché, *Soixante-dix-neuf Lettres de guerre*, *op. cit.*, lettre 58, du 18 août 1917.

²⁴⁷ *Ibid.*

Cet exposé de rhétorique dandie a pour conclusion une leçon de dadaïsme dont le ton est clairement donné par Vaché qui a l'initiative des propositions :

Le TON de notre geste reste à décider – je le désirerais sec, sans littérature, et surtout pas en sens d' « Art »²⁴⁸

D'ailleurs

L'ART n'existe pas, sans doute. [...] – Pourtant ! on fait de l'art [...] Donc, nous n'aimons ni l'art ni les artistes²⁴⁹.

Mais tout cela n'est encore pour Vaché que l'apogée de la modernité : « Modernité aussi donc constante et tuée chaque nuit ²⁵⁰ ». Son projet vise à outrepasser et, en somme, à abolir Mallarmé, à succéder à Apollinaire et Cocteau :

Nous ignorons MALLARME, sans haine [...] nous ne connaissons plus Apollinaire, ni Cocteau – Car – Nous les soupçonnons de faire de l'art trop sciemment, de rafistoler du romantisme avec du fil téléphonique et de ne pas savoir les dynamos²⁵¹.

Cette conflagration électrique de l'écriture, Breton en reformulera l'image dans le Manifeste de 1924. Elle hante tout le surréalisme. Il reste cependant des divergences, car si l'UMOUR est le maître mot du dandysme de Vaché, ce dernier songe à l'écriture comme à une sorte d'avortement de son dandysme :

L'umore ne devrait pas produire. Mais qu'y faire ? – J'accorde un peu d'UMOUR à LAFCADIO – car il ne lit pas et ne produit qu'en expériences amusantes – comme l'assassinat – et cela sans lyrisme satanique – mon vieux Baudelaire pourri ²⁵² ! !

Il le réaffirmera peu après dans une lettre du 12 août 1918 :

Je rêve à de bonnes Excentricités bien senties, ou de quelque bonne fourberie drôle qui fasse beaucoup de morts, le tout en costume moulé très clair, sport, voyez-moi les beaux souliers découverts grenats ²⁵³ ?

Les premières lettres de Vaché font apparaître qu'il est déjà à la recherche d'un procédé d'écriture original. Le 5 juillet 1916, c'est le style télégraphique d'une syntaxe effondrée, faite d'une juxtaposition de substantifs²⁵⁴. La lettre du 11 octobre nous suggère que Vaché

²⁴⁸ Jacques Vaché, *Soixante-dix-neuf Lettres de guerre*, op. cit., lettre 58, du 18 août 1917..

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Lettre à André Breton* du 18 août 1917, in Carassou, Jacques Vaché et le groupe de Nantes, op. cit., p. 246.

²⁵³ *Ibid.*, *Lettre à T. Fraenkel* du 12 août 1918, p. 248.

²⁵⁴ On songe volontiers aux propositions du manifeste futuriste de Marinetti...

a parlé à Breton des théories du groupe de Nantes sur l'Umour et la hiérarchie des Sârs et des Mimes ;

L'évidence est que je n'ai rien oublié de notre amitié, qui, j'espère, durera – tant rares sont les Sârs et les Mimes ! – et bien que vous ne conceviez l'Umour qu'approximativement²⁵⁵.

De son côté, Breton lui a montré des choses que Vaché, le 9 mai 1918, avoue avoir trouvées « inachevées ». Vaché fuit l'anecdote d'une démonstration personnelle ;

Je promène de village en village mon monocle de Crystal et une théorie de peintures inquiétantes. [...] Mon rêve actuel est de porter une chemisette rouge, un foulard rouge et des bottes montantes – est d'être membre d'une société chinoise sans but et secrète en Australie – Je ne nie d'ailleurs pas qu'il y ait là du vampire²⁵⁶.

Le dandy confie même qu'il veut correspondre avec un « illuminé », « un persécuté ou un catatonique quelconque ». Cela n'est pas sans nous rappeler l'appel à la confiance des fous revendiqué par Breton quelques années plus tard... La provocation figure également au nombre des procédés subversifs de Vaché ; « Etes-vous sûr qu'Apollinaire vit encore, et que Rimbaud ait existé ? Pour moi, je ne crois pas. » Breton a alors certainement requis une définition de l'Umour, car Vaché écrit dans la même lettre :

Et puis vous me demandez une définition de l'Umour – comme cela ! IL EST DANS L'ESSENCE DES SYMBOLES D'ETRE SYMBOLIQUES.

Et pour expliquer la formule lapidaire, Vaché donne des exemples. On peut donc penser de bon droit que Vaché avait précédemment parlé de l'Umour avec Breton, ou qu'il lui avait alors fait lire des publications du groupe de Nantes. Ce fut en tous cas suffisant pour susciter l'intérêt du futur meneur surréaliste. Vaché dira encore de l'Umour ; « Je crois que c'est une sensation – J'allais presque dire un SENS – aussi – de l'inutilité théâtrale (et sans joie) de tout. ²⁵⁷»

Cette lecture, en pleine guerre, d'un monde sans intention, où Vaché devient, à force d'humour noir, « un opéra fabuleux » comme Rimbaud, chantant « l'inutilité théâtrale et sans joie de tout ²⁵⁸ », c'est alors encore bien la panacée d'un dandysme associé à la modernité littéraire. Breton ne s'y est d'ailleurs certainement pas trompé. Mais il avait d'autres projets. Dans le même temps, Vaché caressait toujours l'espoir de voir aboutir un

²⁵⁵ E. Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 239. Lettre du 11 octobre 1916.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ G. Sebbag, *79 Lettres de Guerre*, op. cit., lettre 45 du 29 avril 1917.

²⁵⁸ *Ibid.*, Lettre 45, du 29 avril 1917.

projet qu'ils avaient en commun, et à propos duquel il avait pris contact avec Reverdy pour la revue *Nord Sud*²⁵⁹.

Breton a-t-il commencé son ascension vers le pontificat littéraire en faisant exercice d'une sorte de direction d'intention artistique exercée sur Vaché ? A-t-il fait la synthèse des plus radicales propositions de son dandysme qu'il le pressait d'expliquer ? Le fait est que la Lettre de Vaché datée du 18 août 1917 annonce la transition de Breton du dadaïsme vers le surréalisme...

Henri Béhart émet l'avis que parmi ces jeunes têtes nantaises, « A les lire de très près, on verra qu'il se fomentait autre chose de bien plus complexe, d'où émanerait le surréalisme²⁶⁰ ». Sans pousser trop loin la lecture, on est conduit à ajouter crédit à cette suggestion. Il n'est qu'à se remémorer les affirmations de leur « manifeste plébiscitaire de l'école euphoniste » :

Qu'est l'art d'autre que les éjaculations des sentiments et des sensations des hommes ? Or comment les voyons-nous s'exprimer ? Non par des vocables mais par des onomatopées caractéristiques de chaque genre d'émotion²⁶¹.

Nous ne sommes pas loin du langage transmental, le ZAOUM des expressionnistes russes dont se souviendront les dadaïstes. Pas loin non plus des suggestions du *Manifeste futuriste* de Marinetti, qui propose de substituer l'onomatopée et la juxtaposition des substantifs à la description, en même temps qu'il prône la pratique de la gifle et du coup de poing...

Il y a cependant une mise en garde qui aurait pu s'adresser à Tzara, et dont Breton prend acte en 1919 ; « Nous ne voulons cependant pas assujettir l'Art à n'être qu'un répertoire de cris sans suite²⁶² ». Dans une lettre à Tzara, du 22 janvier 1919, Breton reconnaît la proximité des idées revendiquées par dada avec celles qui opéraient dans le dandysme de Vaché :

Je me préparais à vous écrire quand un chagrin m'en dissuada. Ce que j'aimais le plus au monde vient de disparaître : mon ami Jacques Vaché est mort. Ce m'était une joie de penser combien vous vous seriez plu : il aurait reconnu votre esprit frère du sien et d'un commun accord nous aurions pu faire de grandes choses²⁶³...

²⁵⁹ G. Sebbag, *79 Lettres de Guerre*, op. cit., lettre 45 du 29 avril 1917.

²⁶⁰ E. Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 14.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 193.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ M. Sanouillet, *Dada à Paris*, p. 440, in Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 14.

Cette suggestion d'un projet commun, c'est en fait Vaché qui l'avait réitérée le dernier, peu auparavant, dans une lettre écrite à Breton, le 19 décembre 1918 : « Les belles choses que nous allons pouvoir faire ; - MAINTENANT ! » Vaché fait ici allusion à une manifestation tonitruante de l'ESPRIT NOUVEAU – Apollinaire n'est pas loin ! - et d'un projet commun pour lequel il joignait à sa lettre quelques notes. Ces « belles choses », Breton en reprendra le projet avec Tzara qu'il semble avoir voulu substituer à Vaché disparu. Car, dans la même lettre à Tzara, il écrivait encore : « Quantité de choses futures me semblent impossibles sans vous [...] Tuer l'art est ce qui me paraît le plus urgent.²⁶⁴ »

Dans les affirmations les plus radicales de Vaché, comme « il est dans l'essence des symboles d'être symboliques », c'est la formulation des idées du groupe de Nantes qui transparaît encore. On pouvait en effet lire en 1913, dans *Ce que les Sârs ont dit*, le même type de tautologie ; « les symboles sont des choses symboliques ». Ce fascicule surprenant était le produit d'un travail collectif, c'est-à-dire précisément d'expériences d'écriture collective semblables en tous points à celles qu'expérimentera plus tard le groupe surréaliste. Breton, on s'en souvient, écrit *les Champs Magnétiques* avec Soupault, puis *Ralentir travaux* avec Char et Eluard... *Cavalcadour* décrit ces expériences de poésie « unanime » par la liberté que chacun avait d'« ajouter un vers ou deux si le coup d'inspiration l'exige ». De la modernité et du projet entrevu, *Cavalcadour* précise que « ces traits de génie alternés », « c'est de la poésie de demain *my brothers* ! Nous flottons au-dessus de toute réalité...²⁶⁵ » Troublante collusion de mots... Il n'est pas jusqu'aux circonstances de l'écriture - car on écrivait sous l'effet d'un dérèglement éthylique - qui ne nous mettent sur la piste du surréalisme. Il s'agit cependant encore d'une forme de décadentisme, selon *Jacques de Nantes* :

Je te montrerai à écrire des poèmes décadents. Tu inscriras le premier vers, je te dicterai le second... [...] nous appellerons cela la mort de l'humour » ou « Mon cœur a mal à la tête ». Un poème tu comprends... Avec des dessous... Où il faut entendre plus de choses qu'on en dit²⁶⁶.

Dans une lettre faisant allusion à *Ce que les Sârs ont dit*, Jean Sarment précise qu'outre l'hommage qu'ils rendaient alors à Péladan, « Jacques Vaché, séduit et enthousiaste,

²⁶⁴ E. Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., pp. 441 – 443.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 139.

²⁶⁶ Lettre du 5 juillet 1916.

découvrit le « surréalisme » dont il devait être un peu plus tard, avec Breton et Tzara, un des premiers officiants ²⁶⁷».

Le dandysme de Vaché, qui porte implicitement son aura sur le personnage surréaliste, c'est bien cela ; une décadence chauffée à blanc, qui pousse les êtres dans leurs ultimes retranchements... C'est par le même fonctionnement que les personnages de Gracq adoptent la parure et la pose du dandy. C'est par le ton de cette radicale volonté d'implication du lecteur que Gracq tombe conjointement sous influence du dandysme et du surréalisme. Par cette même volonté radicale, Vaché poursuit une des visées littéraires de la modernité que Gracq continue après lui. Le dandy y ajoute un ton d'aigre déliquescence, d'irréversible suggestivité gratuite, d'énorme plaisanterie ontologique. La vie de Vaché, plus directement que celle de Breton - qui fut somme toute, en dehors des quelques coups de mains où il ne brilla guère²⁶⁸, plutôt placidement bourgeois -, est l'exemple type de cette application de la littérature à l'existence, ou de l'existence à la littérature.

Il reste difficile d'évaluer exactement ce que Breton a réellement reçu de Vaché. Il faut néanmoins lui attribuer la pudeur ou la responsabilité d'avoir occulté qu'il relayait certaines idées fortes de Vaché, confiné par lui au rôle d'un dandysme purement théâtral ; il nous dit ainsi la mise particulière du dandy à l'hôpital de Nantes où il l'a connu, nous parle des gravures de mode qui traînaient sur sa table de nuit, des personnages qu'il jouait dans la rue, d'un coup de revolver hautement significatif, de son attitude poético-suicidaire sur le front, et même, très évasivement du caractère moderne et tranché de ses choix littéraires.

Mais dans l'échange épistolaire qui avait suivi leur rencontre, il y avait plus qu'un dandysme d'opérette ; Vaché est sans doute un des seuls qui puissent écrire, en toute véracité et sans effet de style, qu'il est « repris du redoutable ennui » au cœur des bombardements où la mort le frôlait. Son dandysme reprend les formes inquiétantes des représentations qui stigmatisent sa présence littéraire en rappelant l'androgynie et le vampirisme constants du dandysme : « Les Anglais sont en Réalité des Allemands [...] cet officier au service de sa majesté va se transformer en androgyne ailé et danser la danse du vampire. »

²⁶⁷ Lettre à M. P. A. Bellanger.

²⁶⁸ Pierre Drieu la Rochelle, dans *Gilles*, raille certainement à raison les échauffourées et les quelques pugilats dont les surréalistes avaient quelquefois ponctué leurs opinions, exception faite de Char, qui était une véritable force de la nature si l'on en croit le rapport de police qui décrivait sa participation au saccage du bar *les Chants de Maldoror*...

La représentation régressive et castrée qui accompagne indéfectiblement le dandysme vient ici puiser dans le mythe symboliste où l'iconographie androgyne est particulièrement prégnante. Rappelons que Gide – par ailleurs attentif à Vaché²⁶⁹ – ouvre son œuvre par un très androgyne *Traité du Narcisse* :

Et l'homme épouvanté, androgyne qui se dédouble, a pleuré d'angoisse et d'horreur, sentant avec un sexe neuf, sourdre en lui l'inquiet désir pour cette moitié de lui presque pareille, cette femme tout à coup surgie²⁷⁰.

Quelques années auparavant, Gide entendait les variations de Wilde qui s'essayait à de nouvelles formes du mythe. C'était rue de Rome, où Salomé, Cesarée, Narcisse et quelques autres, comme chacun sait, avaient élu domicile. Vaché nous apparaît en outre très éclairé des visions symbolistes de « *l'Après-midi d'un faune* et *Cesarée*... Elvire aux yeux baissés et la sœur de Narcisse nue. » Le mythe de Narcisse, qui rappelle un aspect majeur du jeu dandy, est ici lu comme un facteur déterminant du trouble imposé par la gémellité reflétée par le miroir des eaux. Vaché a sans doute aperçu une terrible et réflexive image de son dandysme dans son miroir à lui ; quelques années avant d'être frappé de stupeur, Narcisse a perdu sa sœur jumelle, noyée. Et il lui semble que c'est son visage qui monte de l'Hadès vers lui, un visage de mort... Nous sommes au cœur de notre sujet, du dandysme et de certaines fonctionnalités de la mort représentée...

Gracq relève et cerne bien l'opposition littéraire qu'il y a entre le romantisme et même entre « l'ironie romantique » d'une part, et « l'humour nihiliste » de Vaché d'autre part. L'avènement de cette ironie moderne est commenté comme « la faculté neuve et enrichissante que se donne l'homme de devenir à la fois sujet et objet, d'épouser la diversité du monde » (*Préf*, p. 972). Il n'y a là rien d'autre qu'une expérience de l'ironie portée sur le sujet lui-même. Ce trait caractéristique, et dandy et moderne, que nous avons retrouvé dans l'usage contextuel du mot dandy en littérature et que nous avons associé au second dandysme français, retrouve donc pleinement son caractère philosophique chez Gracq.

Si Gracq ne développe pas par ailleurs cette attitude de dandy, il relève toutefois que, chez Breton, la transsubstantiation²⁷¹ par laquelle le maître capte les pouvoirs de Vaché se

²⁶⁹ Cf. Lettre à T. Fraenkel, in E. Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 243.

²⁷⁰ André Gide, *Le Traité du Narcisse, théorie du symbole*, Paris, Gallimard, édition de la Pléiade, 1958, p. 6.

²⁷¹ Au sens didactique du changement complet d'une substance en une autre, et au sens d'une transmission de propriétés qui accompagne cette transformation. Ce sens provient du sens religieux que nous utilisons ici de

traduit dans l'attitude dandie. Car c'est le vertige du criticisme kantien, de sa réactualisation post romantique en France qui anime le mouvement de cette ironie nouvelle pratiquée par Vaché. Pour accréditer son commentaire, Gracq cite Schlegel ; « Ironie, écrit Frédéric Schlegel, est une conscience claire de l'éternelle mobilité du chaos infini. » (*Préf*, p. 272)

Dès lors, et jusqu'à la fin, Vaché surréaliste en lui, et avant tout dandy, se « contente de vivre béatement, à la manière des appareils photographiques 13 x 18 – C'est une façon comme une autre d'attendre la fin²⁷² ». Il soigne alors son extravagance, redevient le « Cardinal de Retz », le pseudonyme dont il signait son courrier l'année précédente. Il rêve de massacrer le monde et prend garde « des émissaires du Cardinal de Richelieu » ; « Il me faudrait des bons complets de serpillière vert d'eau, un gilet blanc de barman...²⁷³ »

Le 14 novembre 1918, il est vide d'idées et « enregistre inconscient de beaucoup de choses, en bloc – Quelle cristallisation ? ». C'est le moi qui éclate alors en déclinant les identités ; il est Chaplin ou « aussi trappeur, ou voleur, ou chercheur, ou chasseur, ou mineur, ou soudeur²⁷⁴ », donne des « colloques si tragiques, en habit de soirée, derrière le palmier qui écoute !²⁷⁵ ». Le 19 décembre 1918, répondant à une lettre « sibylline » de Breton où il apparaît que le projet d'écriture commun est encore trop flou, Vaché insiste encore sur l'Umour :

Qu'exigez-vous de moi – mon cher ami ? – L'Umour – mon cher ami André... Ce n'est pas mince. Il ne s'agit pas d'un néonaturalisme quelconque.

Y avait-il des malentendus au sujet de ce que Breton appelle le sur-naturalisme, en reprenant l'expression de la préface des *Filles du Feu* de Nerval, ou du *Sartor Resartus* de Carlyle, avant que de le nommer surréalisme en hommage à Apollinaire ? A ce moment là, Vaché, qui le traite de pantin et regrette qu'Apollinaire ne se soit pas pendu, n'eût sans doute pas reçu ce mot de « surréalité ». Et si Breton le garde après la mort de Vaché, c'est bien que le sens qu'il lui donne a fait oublier le sens qu'Apollinaire lui donnait... Il s'agit en effet de bien autre chose que de « l'Esprit Nouveau » dont Vaché avait fait entendre les plus tangibles détonations et dont il tramait de faire une véritable machine infernale.

façon imagée, car l'hostie, chair du Christ en propre, a les mêmes pouvoirs rédempteurs que la substance divine dont elle provient par transsubstantiation.

²⁷² Lettre écrite entre août et novembre, à Aragon. Citée par E. Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 249.

²⁷³ E. Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 249.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 250.

Apollinaire « marquait une époque ». Elle lui en savait gré... « Les belles choses que nous allons pouvoir faire – MAINTENANT ! », s'exclame Vaché dans une lettre du 19 décembre 1918. Ce « maintenant » de son dandysme reste son mot final. Il devait nous apparaître comme tel...

C'est aussi pour nourrir et rendre plus fort l'aspect dandy de Vaché que Breton a sensiblement interprété sa mort. C'est en effet selon lui par l'acte même de son suicide que Vaché accomplit une des dimensions les plus surréalistes de son étrangeté. Deux témoignages s'opposent sur la mort de Vaché, et l'hypothèse du suicide ne prévaut qu'après que Marc Adolphe Guéjan, un admirateur, ne l'ait étayée de façon un peu trouble. Il avait recueilli et confié dans son ouvrage sur Vaché avoir reçu le témoignage d'une mystérieuse « personne digne de foi » selon laquelle, plusieurs semaines avant le drame, Vaché aurait déclaré : « Je mourrai quand je voudrai mourir, et non quand il faudra que je meurs. Mais alors je mourrai avec quelqu'un. Mourir seul, c'est trop ennuyeux. ²⁷⁶ »

Breton avait tranché dès le départ pour la thèse du suicide. La mort de Vaché avait eu « ceci d'admirable qu'elle peut passer pour accidentelle », même si relativement aux faits - Vaché, trouvé allongé sur un lit après un abus d'opium – Breton avoue que ses malheureux compagnons ignoraient jusqu'à l'usage de la drogue ²⁷⁷ : « il absorba, je crois, quarante grammes d'opium, bien que, comme on pense, il ne fût pas un fumeur inexpérimenté. »

Quelques heures avant sa mort, les amis de Vaché, Perrin, Sarment, Lanoë, l'avaient rencontré confiant et détendu, et ils avaient même convenu avec lui d'un rendez-vous fixé au lendemain. Aussi ne crurent-ils pas en cette théorie. De surcroît, le témoignage de M. Lüneau affirme la présence d'un quatrième protagoniste dans la pièce où avait eu lieu le drame, et il est douteux que Vaché eût voulu se donner la mort en s'exposant au secours probable des tiers présents ; car aucun n'était au courant d'une quelconque intention de suicide. Le quatrième homme, en effet, André Caron, avait été surpris de se trouver mal, et contrairement aux autres, avait échappé à la tragique fin collective en rejoignant le domicile de son père qui était médecin...

La mythification de Vaché par Breton est sans doute, pour une part, l'effet de ce que Gracq a appelé un travail de « transsubstantiation ». Avec la nuance de la transmission magique et de la restitution d'un « fluide ». L'association du registre sémantique sacré au

²⁷⁵ E. Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 249.

²⁷⁶ In *Jacques Vaché, la Ligne de cœur*, n° 8, 15 janvier 1927, pp. 34 – 43.

registre spirite des expériences médiumniques cadre avec le côté sacramentel de la quête surréaliste, avec l'entrecroisement des signes dont le surréalisme a tissé son fil d'Ariane vers la Surréalité.

D'ailleurs Gracq insiste sur le caractère non intellectuel de cette appropriation. Cette onction, ce « contact miraculeux », est très similaire au pouvoir de séduction que Gracq donne comme le *mana* de ses dandys. Il s'agit d'avantage d'une passation de pouvoirs, d'une transmission onirique... Il faut en outre remarquer le trait d'un caractère résolument subversif ou provocateur commun à tous les inspireurs de Breton énoncés par Gracq. Il semble difficile de séparer totalement le pouvoir de cette provocation du pouvoir de la radicale séduction que tente le dandy gracquien et à laquelle Gracq confie un pouvoir plus hautement significatif. Toutes les allusions à Vaché s'intègrent dans la mise en évidence d'une « charge poétique latente » (*Ab*, p. 129), d'un « très riche registre d'intonations et de gestes, le trésor d'inflexions, la force communicative électrisante du langage, de « celui qui parle » » (*Ab*, p. 181). Et Gracq insiste bien sur ce « ton de voix » que le geste de Vaché traduit en dandysme :

Le sentiment de présence extraordinaire que nous restitue une page de Breton tient à l'art d'un écrivain qu'a hanté plus que tout autre, consciemment ou inconsciemment, ce difficile problème : rendre à l'écriture la haute valeur mimétique, le très riche registre d'intonations et de gestes, le trésor d'inflexions, la force communicative électrisante du langage de « celui qui parle ». L'évolution de son style nous retrace avant tout les phases de la conquête sur la typographie d'un ton de voix dont la force d'évocation le subjugue au point que de son meilleur ami, de celui dont l'esprit semble s'être transfusé en Breton d'une manière presque inquiétante, il a pu dire, précisément de façon significative : « Voici Jacques Vaché, le ton de voix ». (*Ab*, p. 181)

La situation où Gracq campe le récit du *Beau ténébreux*, doit beaucoup au casino de bord de mer des souvenirs d'enfance de Gracq, où il voyait les reliquats du nomadisme aristocratique du dix-neuvième siècle tenter l'expérience de quelques dernières extravagances au jeu. Le film adapté du roman a d'ailleurs été tourné dans un de ces anciens luxueux hôtels de bord de mer, dans le village de Saint-Cast dans les Côtes d'Armor, où la mémoire collective se souvient bien des automobiles de luxe et des gouvernantes anglaises qui attendaient les enfants dont elles avaient la garde avec un verre de porto pour la sortie du bain. Jusque dans les années trente... Mais Gracq nous rappelle aussi que le même décor est fortement connoté de son caractère insolite par Vaché qu'il cite :

²⁷⁷ E. Carassou, *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, op. cit., p. 216.

Le monocle de Jacques Vaché, couleur flamme morte : Je suis maintenant aux Anglais : ils ont beaucoup avancé sur le parti adverse, par ici. Le vent de la mer du Nord, glacial, aseptique, ridant perpétuellement ces flaques sur l'asphalte du front de mer entre deux averses, qui ne sèchent jamais. Le communiqué de trois heures affiché comme un menu au Privé du Casino. Tout un petit coin préservé de guerre en dentelles, resté accroché à cet *embankment* de luxe, et lavé par la mer de la boue des tranchées - une sorte de Jockey-club (*Let*, p. 185)

La similitude n'est pas ici limitée au décor. Tout le dandysme de Vaché est en effet rappelé par la tenue romantique du Beau Ténébreux. L'adjectif vient ici rappeler Beau Brummell²⁷⁸, et par extension tous les dandys que l'on appela Beaux dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, notamment ceux du Jockey Club. Barbey d'Aurevilly rappelle, à propos de M. Jacques, dans *le Chevalier des Touches*, que le beau ténébreux est un type commun du début du siècle, en soulignant son ambiguïté d'androgynie :

Il n'avait pas la beauté féminine et cruelle du chevalier, mais quoique la sienne fût plus cirile, plus brune et plus ardente, elle avait aussi son côté femme : la mélancolie. [...] M. Jacques était ce qu'on a appelé longtemps un beau ténébreux²⁷⁹.

La référence gracquienne au premier dandysme participe même par son caractère foncièrement ironique de la subversion que tente le second dandysme, celui de Vaché. Il est en effet question d'autre chose que du simple « snobisme non conformiste », de « l'air sec un peu, l'aristocratie remplacée par la vitesse, le cynisme érotique pour liant (*Ele*, p. 196) » qui lui était monté à la tête à seize ans quand il lisait *Lewis et Irène*. « La vie inimitable, modèle 1924 » que l'on retrouve dans *Au Château d'Argol* ou *Un Beau ténébreux* sous l'influence des lectures adolescentes a déjà enregistré le travail de la dérision que Gracq a comprise chez Vaché. Le dandysme d'Allan l'exprime au même titre que celui de Vaché. Et c'est avec la même dérision qu'il la qualifie : « le cocktail si alambiqué sorti du shaker de Morand, un fond d'affairisme artistique qui fait songer à Stendhal P.D.G. ou à Vaché après une réussite dans l'épicerie » (*Ele*, p. 196).

²⁷⁸ Gracq cite le nom père du dandysme dans *Liberté Grande* (Lg, p. 46).

²⁷⁹ Jules Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier des Touches*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 1976, p. 100.

1.3. La mise en place des éléments du dandysme dans l'œuvre de Gracq

1.3.1. Une pratique littéraire moderne de la décadence et ses variantes

Le choix fut sans doute le même pour Gracq que pour Breton. Ecrire ou figurer parmi les victimes du *grand vivre* prôné par le surréalisme, comme Vaché ou Crevel, avec le total refus des petites réalités exploitables que cela implique. Gracq, que Vaché eût sans doute traité de mystificateur au même titre que Breton, a son interprétation de la mort du dandy. Mais somme toute, cette interprétation va un peu vite en besogne au regard des faits et, comme celle de Breton ou induite par elle, paraît très finalisée par la volonté d'illustrer une attitude extrême qui aurait servi de modèle aux surréalistes :

L'homme dépouillé de ses attributs essentiels, il ne reste pour les plus conséquents qu'à s'en prendre à son existence même : « Il est inadmissible, écrit Tzara, qu'un homme laisse une trace de son passage. » Logique avec lui-même, Vaché se suicide en prenant soin de simuler l'accident, Rigaut se suicide, et Cravan disparaît de nuit dans le golfe du Mexique où son embarcation ne laissera aucune épave. [...] Les grands ancêtres que se reconnaît le surréalisme se situent là : Vaché, Cravan, Rigaut, marqués d'une espèce de signe sacramentel par leur suicide même, continuent à briller fixement à son zénith. (*AP SUR*, p. 1012-1013)

A cette retraite du monde, à la prise en compte de la subjectivité qu'explorent, chacun à sa façon, le surréalisme et le dandysme - l'un en s'y engageant, et l'autre, en se tenant sur son seuil -, fait pendant une attitude réactive. Car, à l'évidence, il y a dans le style de Gracq cette même volonté de brandir les obsolescences du style en réaction à la consommation de la littérature, et contre les soupirs d'exténuation que pousse l'école du Nouveau Roman. Relevant avec clairvoyance les pratiques du dandysme littéraire, qui posa son sceau sur le surréalisme par « le goût de blesser et de déplaire, le goût du scandale pour le scandale et de la provocation pour la provocation, le culte de l'humour aussi dans ce qu'il a de plus destructeur » (*AP SUR*, p. 1012-1013), Gracq le pose en variante à la réaction du nouveau roman, dont l'attitude caractérise la position moderne de la désillusion ontologique qu'on pouvait déjà enregistrer chez Sartre ou Camus.

La situation de témoin des littératures, depuis laquelle Gracq s'adresse au lecteur, et qui correspond bien à celle d'une sorte de procureur général du déclin, cette position

d'engagement dans la négation et de retrait dans l'existence qui sont la teneur même de la pratique de ses personnages, et qui caractérisent largement l'attitude de Julien Gracq comme écrivain, le maintiennent dans un dandysme qui constate la perte littéraire, et, plus largement, qui contribue à sonder un peu l'abîme historique ouvert devant l'homme depuis Kant. Très récemment, les fragments de commentaires donnés au journal *le Monde*, pour le numéro du 5 février 2000, confirment que Gracq assume pleinement la position de repli, de critique et d'observation dans laquelle il s'est placé depuis trente ans :

Pendant trente ans, on m'a présenté comme celui qui a refusé le Goncourt ; et maintenant comme l'ermite de Saint-Florent... [...] Ce que j'avais prédit dans *La Littérature à l'estomac* s'est confirmé. C'est pourquoi j'ai toujours refusé les invitations de Bernard Pivot. La télévision ne donne que l'image de l'écrivain et elle ne peut rendre compte de la littérature. [...] Je ne sais si les écrivains du passé ont connu une époque comme celle que nous vivons, qui ne compte plus aucun musicien ni aucun peintre de première grandeur. [...] L'histoire est pour l'homme une succession de désappointements. [...] En littérature, je n'ai plus de confrères. Dans l'espace d'un demi-siècle, les us et les coutumes neufs de la corporation m'ont laissé en arrière plan un à un au fil des années. J'ignore non seulement l'ordinateur, le CD-Rom et le traitement de texte, mais même la machine à écrire, le livre de poche, et, d'une façon plus générale, les voies et les moyens modernes qui font prospérer les ouvrages de belles lettres. Je prends rang, professionnellement, parmi les survivances folkloriques appréciées qu'on signale aux étrangers, auprès du pain Poilâne, et des jambons fumés chez l'habitant²⁸⁰.

A l'évidence, Gracq n'entrevoit toujours pas d'issue à la crise qu'il décrivait dans *La Littérature à l'estomac*. Le constat de décadence devient même un peu ironique, et exprime quelques accents désillusionnés sur les possibilités de renaissance littéraire. La conscience qu'il en exprime aujourd'hui précise en fait la situation littéraire de ses romans et en éclaire les prétentions, en nous laissant à penser que la vision décadente est une des lignes fortes et permanentes de son œuvre personnelle depuis les débuts. La lecture de Spengler précise le sens de ce désengagement historique, comme le constate Lukàcs :

Il existe naturellement aussi un relativisme historique, de caractère positiviste, celui que Spengler, précisément, à l'époque de la guerre, a uni aux tendances inspirées par la science de l'esprit en historisant de façon radicale toutes les catégories et en ne reconnaissant aucune valeur supra-historique, ni esthétique, ni éthique, ni logique. Mais il aboutit de la sorte, lui aussi, à supprimer l'unité du processus historique : poussé à son paroxysme, le dynamisme historique se transforme finalement en un statisme, en une abolition de l'histoire elle-même, réduite à une succession cyclique de civilisations qui se referment et se renouvellent sans entretenir entre elles aucun lien intérieur²⁸¹.

²⁸⁰ in *Le Monde*, 5 février 2000, « Horizons, portrait », p. 14.

²⁸¹ Georg Lukàcs, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1989, p. 11. éd. originale en français ; Paris, Denoël, 1968.

Lukàcs revendique lui une liaison entre catégorie et histoire fondée sur « l'essence des catégories esthétiques ». Gracq, comme Lukàcs, peut être lu dans la perspective fichtéenne de « l'ère de la parfaite culpabilité ». A cette position d'observateur transi, à ce manifeste du juste ton, Gracq fait correspondre trois variantes générales dans la littérature du XXème siècle.

C'est d'abord la réaction du surréalisme et de Breton :

Il a toujours proclamé qu'« on sait maintenant que la poésie doit mener quelque part », et ce quelque part, il n'a jamais hésité à le situer dans une zone hautement dangereuse, une zone à haute tension, où Artaud a laissé sa raison, Cravan, Vaché, Rigaut, Crevel, leur vie. (*AP SUR*, p. 1025)

C'est ensuite l'existentialisme de Sartre :

Pas d'autre lot pour l'homme que l'angoisse congénitale, le souci, la déréliction, le tête à tête interminable avec la mort et l'exercice dérisoire d'une liberté inutile. (*AP SUR*, p. 1029)

C'est enfin la position d'un Camus qui ne sait définir de revendication échappant à l'« aliénation totale et sans espoir » (*AP SUR*, p. 1029).

Troublante coïncidence, les trois tendances font une apologie du dandysme en le liant à leurs origines et à certaines de leurs aspirations, Breton à travers Jacques Vaché, Sartre dans le long commentaire qu'il fait du dandysme dans son essai sur *Baudelaire*, et Camus dans *l'Homme révolté*. Ces trois accomplissements du dandysme en sont trois issues naturelles et le dandysme apparaît évidemment comme une déviation avortée des quêtes ou des issues entrevues par ailleurs. L'apparence pure et le non-sens cèdent le pas à une tentative de sens ou de révolte. Lukàcs faisait d'ailleurs précocement le même constat :

Bien des écrivains qui occupent une place importante dans l'intelligentsia allemande - y compris Adorno - se sont installés dans ce « Grand Hôtel de l'Abîme » que j'ai décrit ailleurs à propos de Schopenhauer : « C'est un hôtel pourvu de tout le confort moderne, mais suspendu aux abords de l'abîme, du néant, de l'absurde. Le spectacle quotidien de l'abîme, situé entre la qualité de la cuisine et des distractions artistiques, ne peut que rehausser le plaisir que trouvent les pensionnaires à ce confort raffiné »²⁸².

Gracq campe, en amont du surréalisme, sur des positions similaires à celles de Lautréamont, positions de repli et de total refus, qui trouvent un ton ironique chez Isidore Ducasse, et un ton altier chez Monsieur Poirier ; c'est une certaine façon de poser la voix... Cette même prise de position, nous la retrouvons très clairement illustrée chez

²⁸² Georg Lukàcs, *La Théorie du roman*, op. cit., pp. 17 - 18.

Jünger, bien que différemment, dans *les Falaises de marbre*. Outre que les affinités de Gracq nous rapprochent ici de la réflexion de Lukàcs, elles se signalent par l'extraordinaire concomitance du trait allégorique de Lukàcs avec le thème gracquien du *Beau Ténébreux*, celui d'une société installée au « Grand Hôtel de l'Abîme » dans l'attente insouciant et confortable d'une fin que tout désigne. La réflexion de Lukàcs relève ici toute la charge de signification historique que put avoir ce thème avant la guerre. Il ne sera d'ailleurs plus question de l'attente d'un groupe dans le roman gracquien d'après guerre, mais l'attente revêtira l'acte d'une peur et d'une conscience très individuellement fascinées.

De fait, dans une écriture coupée du dialogue social, vivant de la mémoire de ses propres ascendants, Gracq éclaire l'imagination d'un ailleurs qui tourne le dos au finalisme littéraire, à la croyance même que la littérature puisse vraiment parler la langue du temps présent sans se renier. Il en ressort une théorie littéraire qui résout et centralise à la fois le dandysme littéraire de Gracq, en même temps qu'elle précise les propositions possibles de son œuvre. Dans l'œuvre de Jünger comme dans la sienne, c'est la mémoire du lecteur qui doit entrer en action, soutenue par le guidage d'un certain éclairage, et plus précisément d'un guidage explicitement morbide :

Au moyen d'une clé que nous tend Jünger, nous rouvrons des chambres scellées de la mémoire où sont inscrites des images ineffaçables, mais une transmutation énigmatique s'est accomplie : ces chambres, il nous semble que nous les rouvrons encore comme on rouvre ces tombeaux d'Égypte où une croûte dure, resplendissante, de pierreries, d'émaux, de feuilles d'or, a figé la dernière vie derrière la rigidité des masques funèbres, disposé à jamais un monde enseveli selon l'éclairage incomparable de la mort. (*PREF*, p. 981)

Or, le moi mémoriel (ou paramnésique) dont Gracq fait l'agent de la lecture est produit par un phénomène de dédoublement. Le phénomène est fort justement présenté comme une défense psychique face à une angoisse qui sourd dans le texte. Elle apparaît ici évoquée activement chez le lecteur, et elle est encore très liée avec la psyché de la mort :

Toute grande œuvre est aussi, est d'abord, une mise au tombeau, et que sa formule est toujours au fond la formule de Goethe : « Meurs et deviens ! » Car ce qui revit dans ce livre, où nous sommes obligés soudain de raviver nos souvenirs, comme nos nous souviendrions d'un autre monde, ce n'est pas notre existence réelle, c'en est plutôt, pour reprendre la vieille croyance égyptienne, le double impalpable qui se ranime et volette silencieusement mais pur toujours à travers ces bocages funèbres. Un regard délivré de la passion, épuisé de l'accidentel, affranchi de la peur, se pose ici sur les convulsions d'une époque. (*PREF*, p. 991)

Cette vision est à proprement parler la vision décadente de Jünger, et elle est en bien des points identique à celle de Drieu la Rochelle qui tire un trait sur les convulsions de son

idéalisme dans le roman semi-autobiographique *Gilles*. Elle éclaire ce que nous avons appelé la nouvelle catharsis du surréalisme, une catharsis macabre que beaucoup de surréalistes, les dandys et les plus idéalistes, ont payée de leur vie. Le moi de l'instance mortelle y apparaît comme la plus haute autorité de la lecture. Le texte en active les pouvoirs en créant sa mémoire propre par une écriture intime où sont ressassées des images graduellement chargées d'angoisse par la nature même des rapports secrets qu'elles entretiennent.

Dans un mouvement de ressaisissement que Gracq opère sur son œuvre à partir de 1946, l'auteur précise la nature exacte de son lien avec ses ascendants littéraires et avec le surréalisme. C'est dans ces remarques que nous trouvons les premiers motifs explicites de son utilisation du dandysme. C'est d'abord à la fascination que nous renvoie la réflexion sur le dandy gracquien. L'avant-propos du *Roi Pêcheur*, en commentant le cycle du Graal et Wagner, tente de s'approprier, en le revendiquant, un « thème de la fascination » (RP, p. 332), très intimement associé au fonctionnement des récits gracquiens antérieurs et, selon Gracq, à un certain pouvoir de transmission, de transsubstantiation, de « magnétisation ». Ce dernier mot, en nous faisant songer à Breton, éclaire la portée du thème de la fascination par rapport à la vision littéraire surréaliste.

Gracq relève en effet qu'outre le fait que Breton signale sa proximité avec le Huysmans de *En Rade* et *Là-bas*, le coup de patte du décadent resurgit dans le surréalisme sous la plume officiante de Breton, mettant en évidence des « rapports dévorants ». Ce type de rapport est de la nature de ceux qui unirent un Breton vivant à un Vaché mort ; le vivant absorbe les vertus du mort et les restitue. C'est sans doute pour rendre ces vertus du dandy que Breton a mystifié Vaché en donnant à sa mort le caractère du retrait délibéré que l'on sait, et que Gracq a adhéré à cette vision de Breton.

Et c'est encore à ce point de confluence de Gracq avec Breton, que nous voyons émerger le visage du dandy. Cela ressort de l'explication de Gracq où les pratiques « à demi physiques » ont trait au dandysme, assimilé ici à l'esthétique provocatrice et profanatrice. Gracq résout en effet le ton de Lautréamont, le fait que ce soit précisément le très décadent Bloy qui le relève, et que Breton s'en fasse le relais, par une théorie de la fascination en trois points. Il parle ainsi d'un « phénomène d'induction du chef, du meneur de jeu », de son « prestige physique », de sa « séduction personnelle » et d'un « ensemble de pratiques à demi physiques » (AB, p. 426)... Le *mana*, l'aura blanche du meneur de jeu, nous l'avons constaté, induit un pôle sexuel avec le nimbe dont il entoure le corps féminin

comme d'un halo érotique. Le prestige physique et la séduction personnelle sont le moyen terme conduisant de l'érotisme fatal, fantomatique, au dandysme dont Gracq cerne bien ici le caractère de « pratique à demi-physique ». Nous nous en souvenons quand Gracq relève le dandysme de Vaché :

Breton n'a pas su s'empêcher de saluer, dans le passage sur le ciel de la guerre de Jacques Vaché, son astre précurseur, de celui qui devait prolonger en lui le plus profond sillage, « ce je ne sais quoi d'extraordinairement pressé ». (AB, p. 514)

Le trait qu'il faudrait tracer en pointillés entre la décadence et le surréalisme, le même que le surréalisme prolonge – ce que faisait le groupe de Nantes dont est issu Vaché – vers la Révolution, a d'abord été tiré vers l'avènement d'un individu socialement émancipé par la Société des Peuples, puis vers l'avènement d'un individu émancipé par le rêve. Et il y a de fait une extraordinaire cohérence entre le projet dandy et surréaliste sur ce point :

Au premier plan de toutes les revendications de Breton figure celle de l'affranchissement total de l'homme [...] C'est de l'affranchissement de l'homme, de sa condition humaine tout entière qu'il est question, et seulement question. Assumant certes comme tout autre, cette condition humaine en tant qu'il est humilié par des inégalités sociales dont on peut raisonnablement envisager la disparition, Breton brûle aussitôt cette étape pour tenter de forcer les limites millénaires et logiquement intangibles, celles qui désespèrent depuis que « le monde est monde », l'homme aux prises avec la mort (*Arcane 17*), avec la dégradation fatale de l'amour (*l'Amour fou*), avec l'impossibilité de faire coïncider le rêve et la vie (*Les Vases communicants*), de communiquer par-delà la cellule étanche de la conservation individuelle, avec les autres consciences (*Nadja*), ou avec le monde. (AB, p. 456-457)

Autant que le surréalisme dont il préfigure un des aspects essentiels, le dandysme atteste de la crise de l'individu moderne. Gracq, en identifiant le caractère de cette crise, nous guide vers une réaction de désespoir lucide, de ce spleen qui le cristallise si bien, une pratique qui, quoique jugée « des plus douteuses » par Gracq, recouvre les caractères les plus tranchés de ses personnages :

vis-à-vis de cet homme profondément « abandonné », « en situation » dans un monde qui ne lui correspond d'aucune manière, et sur la condition duquel tout le monde se trouve d'accord, deux attitudes critiques (conditionnées par un déplacement d'accent sans doute en relations avec une particularité d'ordre affectif) sont possibles, entraînant des comportements concrets opposés. (AB, p. 458)

L'homme est affecté des stigmates modernes, baudelairiens, de sa position de rejeton ontologique et Gracq parle d'une « tare inhérente à la condition de l'homme qui devient « l'élément essentiel de son signalement, sa définition restant « à faire » » (AB, p. 458). Le surréalisme présente donc le travail d'une élaboration éthique – « la construction laborieuse d'une éthique jusqu'à présent en quête de points d'appui » (AB, p. 458) opposée

au « désespoir lucide dont la portée pratique et l'incidence sur le comportement individuel et social restent des plus douteuses » (AB, p. 458). Le dandysme, dès lors qu'il est la revendication et la pratique moderne de ce désespoir lucide, même s'il est « une pratique des plus douteuse », n'en est pas moins une des marques obligées qui se posent sur l'œuvre de Gracq, précisément parce qu'elle prend acte de ce vis-à-vis moderne de l'homme avec le néant. Qu'*Un Beau ténébreux* soit placé sous le signe de Rimbaud n'est pas un hasard. Car « la nostalgie à laquelle Rimbaud a communiqué un « caractère agressif » » (AB, p. 458), la proposition du retour à « Notre état primitif de fils du soleil ²⁸³ » est lue comme une variation de cette attitude esthétique et dandie. Elle trouve par ailleurs dans le surréalisme une dimension macrohistorique :

Pour Breton, « la déchéance de l'homme ne peut se concevoir ailleurs que dans le cadre de la série historique – son désespoir autrement que comme le regret tenace d'un paradis réellement perdu – sa condition si limitée [...] autrement que comme le résidu d'une lente dégradation, sous l'effet rongeur du développement de l'intelligence logicienne, de son pouvoir primitif de communiquer. (AB, p. 458)

Le doute que Gracq affecte à l'égard de « ceux qui se sont interdit de jeter une bouteille à la mer » tourne d'ailleurs très vite à l'apologétique, sur le même ton auquel Breton avait habitué les lecteurs de ses manifestes :

l'extraordinaire appel d'air qu'ouvre devant les imaginations modernes le sillage refermé de ceux qui se sont interdit de jeter la moindre bouteille à la mer : à commencer par le Rimbaud du Harrar, pour finir par le nantais Jacques Vaché (et en passant peut-être par le Lawrence d'Arabie). N'en aurait-on pour preuve que ces deux parfaits exemples qu'on pourrait affirmer que deux ébauches de « mythes modernes » ont vécu presque sous nos yeux, non moins riches en prolongements affectifs, non moins inépuisablement pourvus de charge poétique latente, que beaucoup de plus anciens qui nous tiennent à cœur. (AB, p. 469)

Si la solution esthétique de cette mythologie moderne de la révolte individuelle utilise la mort comme ressort classique de ses effets, il faut ajouter que la mort en est aussi l'inévitable issue pratique, en même temps qu'elle en est l'ultime *confiteor*. Elle seule résout ou conjure « le refus acharné de cette geôle », « le refus catégorique d'en prendre jamais son parti », « qui est un « défi perpétuel » :

cette volonté en dépit de l'absurde à explorer toutes les chances – même les plus douteuses – même la plus obscure de toutes, cette « perle noire » - de la mort en laquelle il avoue mettre un suprême espoir de conjuration. (AB, p. 470-471)

²⁸³ Rimbaud, *Vagabonds, Illuminations*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1951, p. 137.

Cette issue pratique vers la mort et la pratique de la mort comme issue que nous montrent les récits de Gracq restent donc indissociables d'un personnalisme nietzschéen qui rehausse notablement le dandysme de ses personnages. Elle illustre le caractère essentiel de l'aventure moderne, lancée à la quête des signes de la pérennité historique, lancée, en somme, à la quête du Graal :

Le cycle du Graal représente – il n'est guère permis de s'y tromper – une aspiration terrestre et presque nietzschéenne à la surhumanité. (*RP*, p. 330)

C'est sur l'argument de la mort que *le Roi Pêcheur* est un drame de la fascination. Nous y retrouvons les deux pôles de l'aura et de l'angélique gracquiennes, un pôle attractif et un pôle répulsif, blanc et noir. C'est Amfortas, pôle d'obscurité, qui se compare à la Méduse, et qui en appelle à un autre que lui, tout aussi fascinant : « un autre va élever le Graal et brûler les regards des chevaliers » (*RP*, p. 350). Lui, dont les yeux blessés font « un demi jour malade d'éclipse » (*RP*, p. 342), est « un vieux prince malade et tout noir » (*RP*, p. 363), qui est encore le vampire de sa propre hémorragie, « comme une araignée venimeuse dans sa toile » ou « au milieu de sa toile » (*RP*, p. 342). Car, rongé par le désir de Kundry, Amfortas dont le « sang pourri qui sort de sa blessure » « obsède les yeux de sa plaie », « fait comme une ombre sur le cerveau » (*RP*, p. 342).

A l'opposé du pôle obscur des *nibelungen*, « ange de pureté » (*RP*, p. 376), le « Très Pur », le « ver de soleil » (*RP*, p. 377) dont le visage est « comme un lever de soleil » et dont l'armure est blanche (*RP*, p. 339), Perceval exerce la fascination et l'aveuglement de l'intense lumière. Ce schéma oppositionnel reprend le principe général d'une esthétique manichéenne que Gracq double d'une symbolique chthonienne très récurrente – la lune, la nuit, le ténébreux. Nous y retrouvons évidemment les pôles apollinien et dionysiaque du désir, pôles qui proposent deux polarités de la fascination, pôles qui sont aussi les deux morts envisagées par le récit quand il passe, à son terme, dans un au-delà de la lecture et de la vie, dans un air irrespirable ;

Est-il donné à un homme d'entrer vivant dans un air irrespirable – dans une gloire terrifiante comme la mort – de la vouloir – de la choisir ! – de détruire pour renaître tout ce qu'il a été. (*RP*, p. 392-393)

C'est le lieu d'où est lancé au terme de tous les romans le récurrent « Qui vive ? » d'Ulysse au pays des morts.

1.3.2. La mort en contrepoint d'un projet de connaissance globale

Il faut logiquement s'attacher aux revendications explicites de l'œuvre avant d'en souligner les rapports secrets dont nous tirons les leçons implicites. Cette règle générale du bon sens est particulièrement pertinente appliquée à Gracq. C'est en effet dans le cadre d'un débat d'idées très explicitement référencées que Gracq initie sa carrière d'écrivain. Il semble difficile de distinguer les aspirations de Gracq de celles de ses premiers personnages. Hegel est la coqueluche d'Albert qui, à vingt ans, dans *Au Château d'Argol*,

s'était fixé pour tâche de résoudre les énigmes du monde des sens et de la pensée. Il lut Kant, Leibniz, Platon, Descartes, mais la pente naturelle de ses goûts le poussait vers les philosophies plus concrètes et certains osèrent dire plus courageuses qui, prenant le monde à bras-le-corps et généreusement, et non contentes d'y faire pénétrer le rayon de telle lumière particulière, lui demandent sa vérité et son explication totales en le dénombrant en ses parties composantes, comme Aristote, comme Plotin, comme Spinoza. Mais surtout il s'était pris d'une curiosité passionnée pour le prince des génies de la philosophie, Hegel... (ACA, p. 19)

Le parcours philosophique d'Albert ressemble en tout point à celui de l'élève de classe préparatoire que fut Gracq. Le ton de cette profession de foi sent l'école ; il peut paraître peu vraisemblable que l'on se donne à vingt ans, du fait d'une initiative personnelle, pour tâche « de résoudre les énigmes du monde des sens et de la pensée », en mettant en concordance les grands classiques de la philosophie. Au point de vue de la matière romanesque, ce premier roman révèle ici une de ses lacunes, car l'ambition philosophique d'Albert ne manque pas de paraître juvénile, et pour le moins ambitieuse dans son manque d'originalité. Certes, le personnage est délivré par son statut social des contingences quotidiennes, pour être livré chez Gracq à une expérience d'abord particulièrement concentrée, puis étendue dans le temps du texte, qui est un temps de l'attente et de l'oisiveté pensive. Albert n'existe qu'en vertu du rapport imaginaire qu'il supporte entre les différents noyaux sémiologiques, iconiques et esthétiques, par lesquels l'auteur entend flatter l'imaginaire de son lecteur, et par lesquels il fut certainement très séduit lui-même dans cette œuvre de jeunesse. Mais Albert manque un peu de vraisemblance tant il emprunte aux stéréotypes de l'intellectuel. C'est ce qui fait que Catherine Clément donne le commentaire suivant relatif au *Château d'Argol* :

Un Hegel confus et mythique s'introduisait là, au cœur d'un roman, sans méfiance. Le premier héros qui arpente le terrain du texte, Albert le philosophe, quitte les aubépines de la clarté pour les noirceurs romantiques du château, de ses landes et de ses ajoncs ; il a Hegel en tête. Et il dédaigne les femmes : trait commun à nombre de philosophes, de

Descartes à aujourd'hui, il n'est guère que Diderot pour faire exception. [...] A vingt ans Albert a déjà lu Kant, Leibniz, Platon, Descartes, tout le programme d'agrégation : il ne lui reste plus que Hegel²⁸⁴.

Ce commentaire un peu vif colore une critique plus fondamentale de l'œuvre, qui a trait aux qualités d'invention dont Gracq a fait preuve dans la facture des personnages :

Gracq n'avait pas dit comment il s'était lui-même inspiré de l'écriture hégélienne incarnant des idées, des myèmes, en des personnages à peine vivants. J'avais pris Albert pour un homme : bien sûr, je ne savais pas que c'était un homme. En le relisant aujourd'hui, Albert m'attendrit comme une photo jaunie²⁸⁵.

Il faut cependant relativiser notre adhésion à l'opinion de Catherine Clément. Gracq a probablement péché davantage du fait de l'immaturité de sa plume que de la justesse de sa lecture de Hegel. Il cite précisément un passage de *La petite logique* de Hegel ;

Si nous examinons de plus près l'histoire de la Chute, nous trouvons [...] qu'elle met en lumière le retentissement universel de la connaissance sur la vie spirituelle. Dans sa forme naturelle et instinctive, la vie spirituelle porte la robe de l'innocence et de la confiante simplicité, mais l'essence même de l'esprit implique l'absorption de cette condition immédiate en quelque chose de plus élevé. Le spirituel est distingué du naturel, et plus spécialement de la vie animale, en ce qu'il s'élève à la connaissance de lui-même et d'un être à lui propre. Cette division doit à son tour s'évanouir et être absorbée, et l'esprit peut s'ouvrir à nouveau une route victorieuse vers la paix. La concorde est alors spirituelle, c'est-à-dire que le principe du rétablissement est trouvé dans la pensée et dans la pensée seule. La main qui inflige la blessure est celle qui la guérit. (*ACA*, p. 40)

La citation insérée dans le texte comme telle peut paraître étonnamment longue²⁸⁶. Notons tout d'abord que *La petite logique* dont elle est tirée constitue la première partie de *L'Encyclopédie des sciences philosophiques*. Ainsi que le précise Bernhild Boie, « il n'en existait pas alors de version française ; Julien Gracq a lu le texte de Hegel dans une traduction anglaise : *The Logic of Hegel*²⁸⁷ ». C'est sans doute pourquoi, traduisant le titre de l'ouvrage anglais, il parle de « cette Logique où le système hégélien tout entier semble prendre tout à coup son vol auguste et angélique ». La citation de Hegel semble faire implicitement autorité comme référence commune entre l'écrivain et son lecteur, alors qu'il était impossible au lecteur de posséder le texte en français. Cette attitude un peu élitiste et ironique de l'écrivain se joue du lecteur en lui en imposant, par l'allusion aux puissances obscures de la pensée, le

²⁸⁴ *Au château d'Hegel*, in *Le Magazine littéraire*, Paris, n° 179, décembre 1981, p. 27.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ Il faut lui ajouter deux phrases qui font suite, citées peu après, p. 41.

²⁸⁷ in Julien Gracq, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, 1989, p. 1151.

prince des génies de la philosophie, Hegel ; à ce Roi de l'architecture et de la science des ensembles, à celui qui a découronné toute connaissance abstraite de sa gloire, à celui pour qui les plus brillants systèmes philosophiques ne sont que les nébuleuses dont il compose sa gigantesque voie lactée ! (ACA, p. 19)

Cette note mise à part, le passage cité est de toute première importance pour la compréhension du fonctionnement des rapports entre les personnages et de leur pratique du dandysme. Dès le premier chapitre, où Gracq met l'accent sur l'intérêt particulier d'Albert pour Hegel, qu'il « emportait dans son manoir solitaire de Bretagne pour y remplir surabondamment les journées ²⁸⁸ », il est clair que la pensée du philosophe va guider le récit. Elle va même apparemment lui donner le schéma général de son mécanisme événementiel : « il tenait la dialectique pour ce levier demandé par dérision par Archimède et qui soulèverait le monde, et il emportait Hegel dans son manoir... » (ACA, p. 19). Le passage que Gracq choisit de citer suggère en outre de s'intéresser à une phénoménologie individuelle des personnages. Hegel reprend ici en effet les mécanismes dialectiques dirigés vers la *Conscience de soi*. Albert ne sort donc pas vraiment du cadre de son projet juvénile de résoudre « les énigmes du monde des sens et de la pensée » (ACA, p. 18). Faisant synthèse, la citation de Hegel présente les grands principes de la dialectique du moi tels qu'ils apparaissent dans la *Phénoménologie de l'Esprit*.

Distinguons les étapes de l'évolution de la conscience dans le propos de Gracq. Il y a :

- la forme naturelle et instinctive de l'innocence et de la confiante simplicité, qui a trait à la vie animale ;
- l'élévation à la connaissance de soi et à un être propre, imposée par l'essence de l'esprit ;
- la paix et la concorde spirituelle de l'esprit reconstitué de la sorte, de son fait, par l'accomplissement de la nécessité de sa condition spirituelle.

C'est une connaissance de soi que l'esprit « doit arriver à conquérir pour lui même » (ACA, p. 41). Mais l'écheveau de « cette magnifique dialectique » (ACA, p. 41) dévie au fil du récit, où elle dérive de la constitution d'un esprit simplement conscient de soi vers la mise en avant d'une attitude dandystique assez caricaturale. En parallèle, l'œuvre va progressivement faire appel à un autre procédé de connaissance où la dialectique cède le pas à un guidage magique, érotique et macabre. L'esthétique du personnage évolue d'une figuration physiognomonique de la pensée dialectique rationnelle à celle de la rêverie. Sur

un plan diachronique plus large, le propos de connaissance va d'ailleurs évoluer de façon notoire après le premier roman. La dialectique fait place nette devant la rêverie. Avec elle le portrait du dandy se peaufine.

La connaissance philosophique qui est le premier propos théorique de l'œuvre, est progressivement doublée d'une problématique proprement littéraire, dans laquelle l'esthétique du dandy s'affirme. Si le projet de connaissance perdure, les moyens de la connaissance et les possibilités de son ouverture à la personne seront donc envisagés sous un jour assez différent ; il sera d'avantage question de révélation que de dialectique. On peut le vérifier dans l'évolution que manifeste *Un Beau ténébreux*. Il suffit pour cela de reprendre les termes de Gracq qui accompagne en permanence son œuvre d'un effort d'acuité critique. Ce que nous allons faire apparaître dans *Un Beau ténébreux* connaît en effet une explicitation théorique de la part de l'auteur, explication dont il est bon de faire son premier outil critique tant les termes peuvent en être précis. Il est ainsi revendiqué par l'auteur et à ce titre directement perçu par les instances conscientes qui œuvrent dans la lecture, celles du lecteur. Car ce regard critique est d'abord volontairement inscrit dans la structure narrative. En outre, il sera étonnant de constater que cet accompagnement de son œuvre par l'auteur recense implicitement les indices les plus indicateurs des phénomènes sous-jacents, seuls véritablement éclairants sur ce qu'induit la structure construite, et par lesquels l'œuvre entre en relation directe ou en « résonance universelle » avec les instances mentales de la lecture :

Dans un roman, la connexion s'installe partout [...]. Comme un organisme, un roman vit d'échanges multipliés [...] comme toute œuvre d'art il vit d'une entrée en résonance universelle. (*LET*, p. 150)

Ce qui affleure à l'évidence en relayant les premières associations conscientes qui suggèrent et motivent les autres associations, est un mot clé, « central », but lisible de la lecture, mot dont les circonvolutions du texte à son approche font un mot interdit, mot dont la vision est dangereuse, mot gorgonéen donc qui fascine à juste titre le personnage en induisant la séduction du lecteur :

Je suis convaincu que si je pouvais voir sous son vrai jour cette phrase, peut être ce mot central, focal, qui m'échappe toujours et que pourtant me désignent, courant à travers la trame du style, certaines orbes grandioses et concentriques [...] alors je sentirais changer ces pages dont le secret enseveli me bouleverse et commencer le voyage sans retour de la révélation. Peut-être de nouvelles aimantations bouleversent-elles les constellations

²⁸⁸ Bernhild Boie in Julien Gracq, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, 1989, p. 1151.

incertaines de ces sanctuaires de ces caractères d'imprimerie tombés en pluie sur ces pages selon en définitive une série de hasards [...] - peut-être l'achèvement de l'œuvre, comme dans le portrait ovale de Poe entraînerait-il, qui sait ? mort d'homme. (*UBT*, p. 70)

Le mot que Gracq présente comme un mot fécondant est en fait fécond dans le texte lui-même, et pas seulement dans le lu. Il doit explicitement faire appel à des zones obscures de la psyché. C'est en effet sur l'errance autour du mot central que repose un pouvoir de suggestion semblable à certains états d'extrême réceptivité :

Il y a des moments d'élection vécus de façon végétative, laissant sourdre un courant imaginaire à travers la perception vive. (*PREF*, p. 845)

Un constat logique associe nettement la mort à ce pouvoir de suggestion végétative. L'attente de la révélation morbide qui sourd dans le texte se transforme de fait en attente textuelle, et le lexique devient de fait un autre espace d'investigation et d'errance, livré à l'observation attentive et angoissée de la découverte, de l'insolite, mais plus encore, de *l'inimaginable*. Concrètement, autour du mot absent, et plus particulièrement autour du mot moteur de l'absence, la « mort », se dépose un limon iconique invariablement associé à un Eros régressif. Par l'utilisation de cet Eros, c'est bien une séduction et un rapt de la psyché que tente l'auteur. Cet Eros tient sa nature de ce que le texte annonce comme un influx affectif. La terminologie de Gracq, comme celle de Breton, rappelle celle de Freud et reprend la métaphore surréaliste de l'influx et de la connexion électriques :

La « nature » du poète, ou de l'écrivain qui plus généralement s'adresse à la sensibilité, repose avant tout sur un réseau serré de connexions affectives. A chaque instant, l'influx est aiguillé automatiquement vers le point de consommation : peu importe la source d'énergie à laquelle il fait appel ; le sentiment d'un deuil peut servir à rafraîchir une idylle, ce qui compte c'est la souplesse du réseau à faire affleurer tout entier le voltage disponible vers la demande. (*LET*, p. 177-182)

C'est sous cet aspect de réseau des charges affectives que Gracq identifie le guidage vers une demande que crée le texte. L'observation de la technique, la surabondance des signes construisant la demande du lecteur par récurrence, par surimpression, par minutieuses variations, permet de faire des constats essentiels. Les premiers sont de l'ordre d'une physiologie somatique. La charge affective que Gracq revendique et qui est en fait un des artifices (perceptible par le lecteur) de son écriture, tire son contenu d'une attente, presque physique, fabriquée par un système de signes. Car « tout ce qu'on introduit dans un roman devient signe » (*ELE*, p. 638). Ces signes en eux-mêmes tiennent leur intensité d'un caractère propre ; ils sont « évocateurs ». La théorie qui sustente ce caractère d'évocation pourrait tenir du symbolisme dont Gracq déclare dans *André Breton* qu'il a

une réelle incidence sur le surréalisme, incidence que Breton lui-même occulte un peu irrévérencieusement. L'analyse textuelle révèle que ce qui soutient l'évocation du signe est ouvertement lié à un paradoxe d'apparition et d'absence. Ce paradoxe est l'aliment du sème de l'attente :

Tout livre digne de ce nom, s'il fonctionne réellement, fonctionne en enceinte fermée, et sa vertu éminente est de récupérer et de se réincorporer - modifiées - toutes les énergies qu'il libère, de recevoir en retour, réfléchies, toutes les ondes qu'il émet. C'est là sa différence avec la vie [...] où la règle est le rayonnement et la dispersion stérile dans l'illimité [...] autorégulation, autofécondation, auto-réanimation. (*LET*, p. 329)

L'absence est frustration parce que la suggestion du vide dans le texte narratif, qui est nécessairement un système, ne va jamais vers la dispersion, mais se fait en convergeant vers un événement qui centralise le système :

Il faut qu'à tout instant l'énergie émise par chaque particule soit réverbérée par toute la masse. (*LET*, p. 329)

Que cet événement soit la mort, le non-événement en termes d'expérience, est le point commun étonnant du roman gracquien. L'étude du signe de l'absence résout partiellement les questions posées par ce paradoxe. Il se présente de différentes façons que l'on peut recenser dans le lexique et dans les structures du roman gracquien.

La piste lexicale que l'on suit au fil des signes laissés par Gracq conduit à une psychologie de la disparition, de l'enlèvement, dont les marqueurs tiennent du *topos* littéraire. En effet, dans la tradition littéraire occidentale, et selon les règles psychologiques du transfert métonymique, leur représentation personnalise la cause du rapt. C'est en Grèce le cas des Harpies, qui enlèvent le vivant - de *harpazein*, enlever, ravir -, ou d'Eros qui soustrait l'individu à la claire perception de ses actes et qui le fait errer hors de la *domus*. C'est aussi le cas de Thanatos, qui soustrait le corps au regard, de même qu'Hypnos, son jumeau, qui, sans déplacer le corps, signifie une absence, une perte psychique, un enlèvement intérieur vers le domaine des rêves. Dans le cadre mythique, l'absence et la perte sont en fait liés à la mort d'une manière particulièrement révélatrice. Comme chez Gracq, les catégories mythiques de l'absence sont en effet toutes para-mortelles. Cela apparaît nettement dans les généalogies cosmogoniques grecques, celles de la *théogonie* d'Hésiode notamment, pour citer la plus connue. Hésiode présente le dieu Υπνος - le Sommeil - comme l'un des enfants de la Nuit :

Nuit enfanta l'odieuse Mort et la noire Kère, et Trépas. Elle enfanta Sommeil et, avec lui, la race des Songes et elle les enfanta seule, sans dormir avec personne, Nuit la ténébreuse²⁸⁹.

Entre les sentiments humains, qui prennent la suite de sa généalogie, et le chaos originel, Hésiode a intercalé l'espace neutre de la mort investi par les enfants de la Nuit et, évidemment, par Eros²⁹⁰. Pascal Quignard relève à juste propos que le trait essentiel qui lie Eros, Hypnos et la mort, est précisément leur pouvoir de ravir, au double sens du rapt et du ravissement :

Eros et Thanatos constituent les deux grands raptus possibles. Tout d'abord, ce sont les deux grands dieux qui délocalisent socialement (l'un dans la maison de l'époux vivant, l'autre dans la tombe de l'époux mort). Ensuite, ces ravissements plongent dans le même état : le sommeil intermittent ou définitif. C'est pourquoi Hypnos est lié autant à Hadès qu'à Eros. Dans le rôle du désir ou dans le rôle de l'agonie, ces *raptus* enlèvent dans la nuit²⁹¹.

On pourrait ici citer Properce qui attribue les caractéristiques d'Hypnos à Eros :

*Quo fugis a ! demens ? Nulla est fuga : tu licet usque
Ad Tanain fugias, usque sequetur Amor.
[...] Instat semper Amor supra caput, instat amanti
et gravis ipse super libera colla sedet.
Excubat ille acer custos et tollere numquam
Te patietur humo lumina capta semel*²⁹².

De fait, Properce liait l'amour et la mort :

²⁸⁹ Traduction d'Hésiode par Paul Mazon, *La Théogonie*, Paris, Belles lettres, 1986, v. 211-213, p. 39 ; *Νύξ δ' ετεκν σ τυγερον τε Μορον και Κηρα μελαιραν Και Θανατον, τεκε δ' Υπνον, ετικτε δε Φυλον ο νειρων. Ου τινη κοιμηθεισα θεα τεκε Νύξ ερεβεννη.*

²⁹⁰ Hésiode place la généalogie de la Nuit après le récit de la mutilation de Ciel et de la naissance d'Aphrodite. La logique eût plutôt voulu qu'il fit d'abord la généalogie des enfants de Terre et de Flot²⁹⁰, et qu'il ne scinde pas en deux la généalogie de la Nuit commencée aux vers 124 et 125 avec Ether et Lumière du jour, reprise au vers 211. Il semble qu'Hésiode ait voulu replacer ces personnages au rang d'abstractions liées plutôt à l'homme qu'aux origines mythiques du monde réel. Il ne pouvait pas non plus les rejeter trop ultérieurement dans son récit du fait de leur parenté avec la Nuit, composante originelle essentielle. Il faut noter que les divinités dont Νύξ enfante sont rangées en plusieurs sous-groupes : elle a des enfants de son union avec Erèbe puis en conçoit seule « sans dormir avec personne²⁹⁰ ». Ces derniers sont rangés en deux catégories par Hésiode ; les uns, Μορος, Κηρα, Θανατος, Υπνος, sont des dieux à part entière, les autres sont plutôt des sentiments douloureux et n'ont pas de place consacrée dans la mythologie, exception faite des Hésérides, des Parques, des Kères et Némésis (qui sont précisément, citées à la suite). Hésiode marque la distinction par une rupture temporelle :

« δευτερον αυ Μωμον και οιζυν αλγινοεσαν Εσπεριδας θ – Puis elle enfanta Sarcasme, et Détresse la douloureuse, et les Hésérides... » (*La Théogonie*, Paris, Belles lettres, 1986, v. 214, p. 39). La généalogie des enfants de Nuit s'humanise davantage avec les enfants de Lutte, et n'est plus ensuite qu'une liste de faits humains.

²⁹¹ Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 173.

²⁹² Properce, *Elegiarum, Liber II, XXX*, v. 1 § 2, Paris, « Les Belles Lettres », 1980, p. 72. Trad. de D. Paganelli : « Où fuis-tu, insensé ? Aucune fuite n'est possible : quand tu fuirais jusqu'au Tanaïs, l'Amour t'y suivrait. [...] L'Amour plane sur nos têtes, il plane sur l'amant, il s'appesantit de tout son poids sur les cous

*At vos incertam, mortales, funeris horam
Quaeritis et qua sit mors aditura uia
solus amans novit*²⁹³.

La similitude dépasse de fait la simple coïncidence. Tous les réseaux sémantiques du rapt, érotiques, hypnotiques et thanatiques sont en fait rassemblés par Gracq, sur l'appui du mythe, pour étayer un des fonctionnements de l'étrange fascination ou du charme qui guide ses personnages :

Je songeais qu'on pouvait suivre Orphée très loin, dans le sombre royaume, tant qu'il ne se retournerait pas. Elle ne se retournait jamais. Je l'avais suivie [...] étrangement charmé. (RC, p. 521)

La mort est presque invariablement le motif de cette séduction qui se substitue à l'intention dans la psychologie du personnage gracquien. Elle y revêt ses valeurs mythiques au-delà de la simple référence que Gracq fait au mythe grec. Or, la frustration ontologique est exprimée chez Gracq par ce sentiment de la perte. C'est par exemple la perte originelle de « la Chute de l'homme » que Gracq commente en ce sens comme un préliminaire théorique²⁹⁴ dans la préface du *Château d'Argol*. Elle nous y est présentée comme une perte de la demeure originelle :

La pensée du Jardin perdu, chaque fois qu'elle se laisse pressentir, est liée pour moi tenacement à cette impression d'éclosion modeste et argentine. (LET, p. 268)

Or Gracq retrouve ce sentiment de la perte comme maître mot de la fascination, du pouvoir d'apparition. L'apparition se dote d'aspects fantastiques parce qu'elle provoque la déflagration des « charges magnétiques » accumulées entre les lignes, décharge qui est en fait la libération d'une « pression » érotique. L'idée même qu'induit la terminologie gracquienne des « charges » et de « la pression » reprennent littéralement les termes du langage descriptif utilisés par Freud dans sa théorie des pulsions :

Les grandes légendes qui me parlent directement sont toujours celles qui placent au centre un voyage magique ou angoissant [...]. Ce qu'il y a derrière le voyage est une extraordinaire pression. (PREF, p. 849 – 850)

La nature érotique de cette pression est explicitée par le jeu des analogies et associations que créent les réseaux iconiques du texte. Car voyager, se vouer à l'angoisse, c'est

encore libres. Gardien infatigable, nuit et jour il veille et jamais il ne souffrirait que des yeux captifs pussent quitter le sol. »

²⁹³ Properce, *Elegiarum*, *ibid.*, p. 72. Trad. de D. Paganelli : « Mortels, vous cherchez à connaître l'heure du trépas et la route où la mort viendra. »

transgresser un interdit indiscutable et mystérieux. Le franchissement de la limite ou l'apprentissage de la limite sont des apprentissages érotiques. Nous y reviendrons.

1.3.3. Spatialisation du désir et centralisation thanatique de l'espace gracquien

Les remarques que Gracq fait sur le fonctionnement en réseau des métaphores, conduisent, par leurs termes et par ceux des métaphores, à être attentif à une centralisation duelle, qui joue sur le désir et sur l'interdiction qu'il sous-tend. Ce phénomène repose globalement sur l'appréhension d'une image à la fois désirée et interdite, magique et maléfique, dont l'approche est signalée par certains troubles et un fort sentiment d'étrangeté qui tient du malaise, comme le dit Leutrat :

Le récit gracquien s'organise autour d'un vide. La scène de l'intrusion dans la chambre désertée est l'un de ses leitmotivs. Pour qui pénètre dans cette chambre, chaque objet semble se replier sur lui-même, entraînant l'« attitude assez peu franche du malaise »²⁹⁵.

Tout n'est cependant pas dit relativement à la fabrication du malaise dans le texte. On a parlé de la dimension visuelle de l'infraction, mais on n'a pas vraiment lié la morbidité qui marque les réseaux du guidage vers la centralité avec l'esthétique du personnage. On ne l'a fait qu'en rapport avec le personnage féminin. Mais l'objet recherché n'est en fait pas seulement féminin. Quelques éclaircissements de Gracq sur la spatialisation du désir nous le rappellent...

L'objet de cet érotisme de la transgression qui hante les récits de Gracq devient ainsi *eidolon*, pure image onirique. Le commentaire de Gracq sur Poe va invariablement dans ce sens. Le désir mis en présence de son objet le déplace pour se préserver de son accomplissement, c'est-à-dire de sa fin. Ainsi, dans ce voyage vers l'Erdre que fit l'écrivain dans ses jeunes années, périple très formateur sous plus d'un aspect, le désir et la charge fantastique du voyage que Gracq présente comme déterminants sur le reste de son œuvre, sont la transposition et l'attente d'un paysage de Poe ; l'attente se resserre autour d'un lieu *typique*, le château... Celui du *Domaine d'Arnheim*. Le château qui ponctue de sa présence le parcours est à l'image de ceux qui hantent l'œuvre de Poe et ses abords

²⁹⁴ Sur fond de problématique hégélienne...

ressemblent étrangement à ceux du paysage vallonné qui abrite l'intimité du château d'Arnheim, « enveloppé d'un sentiment exquis d'étrangeté²⁹⁶ », qui tient au fait qu'il est avant tout un repli pour « celui qui a la mort dans le cœur » :

Dans une vue constante, l'expression la plus répréhensible de grandeur est l'étendue ; la pire forme de l'étendue est l'espace. Cela est en contradiction avec le sentiment et le besoin de réclusion, - sentiment et besoin que nous cherchons à satisfaire en nous retirant à la campagne. Si nous regardons du haut d'une montagne, nous ne pouvons nous empêcher de nous sentir hors du monde, étrangers au monde. Celui qui a la mort dans le cœur évite les perspectives lointaines comme une peste. [...] D'ordinaire, on se rendait à Arnheim par la rivière. Par degrés, l'impression de culture s'affaissait dans celle d'une vie purement pastorale. Lentement, celle-ci se noyait dans une sensation d'isolement qui à son tour se transformait en une parfaite conscience de la solitude²⁹⁷.

Dans l'évocation des *Mémoires* de Chateaubriand, où il parle de Combourg et de son château, Gracq s'arrête d'avantage sur les pourtours du site. Là

s'étend le retranchement rural essentiel, la secrète campagne embastillée, touffue et sourde, le plessis morose de la France, le Bocage... Il n'y avait personne, le pire pressentiment de l'hivernage suintait de la glabre façade claquemurée, rencognée entre ses tours, de l'énorme perron désert où cascadaient les feuilles mortes; la chaussée de l'étang plombé était celle de Roderick Usher, et le château tout entier était lui-même la phrase de Poe qui a douze ans m'ouvrait les portes : « c'était pourtant dans cet habitacle de mélancolie... » (PREF, p. 920)

Il y revient dans *Lettrines* :

Le Château des Carpates m'apportait à dix ans tout ce que *La Chute de la Maison Usher* devait me restituer plus tard à quinze. (LET, p. 214)

A douze ans, Gracq retient des vers de Nerval une image qu'il associe comme un phylactère au manoir de la Guérinière dont il se souviendra lors de la rédaction du *Château d'Argol* (EA, p. 534). Dans l'arsenal des éléments fantastiques auxquels fait précisément allusion la préface du *Château d'Argol*, le château figure parmi les éléments gothiques qui induisent les mêmes fonctions fascinantes et révélatrices dans la littérature de Poe que dans le mythe de Dracula. Gracq rapproche le château de Dracula et la maison Usher, en raison de leur commune « malignité passive » :

A quoi tient le pouvoir de ces modèles de rencontre, qui s'installent d'emblée aux carrefours de la mémoire et de l'imagination, qui prennent d'eux-mêmes les commandes du mécanisme par lequel sont projetés, sur tel ressouvenir abstrait, sur telle lecture, une figure matérielle qu'ils n'ont en fait appelée que très indirectement ? J'ai tendance à croire qu'ils sont, presque tous, des figures exemplairement, puissamment surdéterminées, et par lui

²⁹⁵ Jean-Louis Leutrat, *Julien Gracq, op. cit.*, p. 28.

²⁹⁶ Edgar Allan Poe, *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 1040, p. 223.

²⁹⁷ *Ibid.*, pp. 220 – 221.

créatrices d'un champ de forces qui magnétise tout ce qui s'approche de lui : les emblèmes d'une science clandestine, maléfique ou déviante, se superposant, dans le cas de l'Ancien Observatoire, à la malignité passive propre au lieu clos, au Château noir. (*FV*, p. 806 – 807)

Gracq retrouve le château dans sa propre fiction comme lien hautement évocateur, pure image déplacée, ressort du fantastique ; « Le château était apparu comme le réduit central où se jouerait cette dernière partie. » (*UBT*, p. 198) Le voyage de l'imagination devient celui de l'écriture, et l'ordre vraisemblable n'établit d'élément qu'en tant qu'image substituée. L'image est frustration elle-même, et la lecture est tout entière adressée à cette frustration :

Qui niera que la multiplicité des relations - partiellement clandestines - établies entre les divers éléments d'un ouvrage de fiction en constitue la richesse ? [...] Il resterait à déterminer comment ces contacts « intra-textuels » se hiérarchisent et se commandent l'un l'autre. Détermination de toute importance car le sujet de lecture ne se divise pas [...] il y a un trajet à travers le livre et en fait il n'y en a qu'un [...] (*Ele*, p. 111)

« Les niveaux de sens » étayés dans un texte sont perçus synthétiquement par la mémoire active de la lecture (*PREF*, p. 632). Cette spatialisation du désir par le voyage que Gracq explicite, accompagnant son œuvre en lecteur attentif, ne se départit jamais de sa valeur érotique. Le lieu, la ville notamment, est toujours un espace social à huis clos érotisé par la conscience ;

C'est plutôt la pièce habitée familièrement par quelqu'un, où on entre pendant qu'il s'est absenté – opération toujours fortement marquée pour moi d'un caractère d'interdiction. [...] J'ai toujours l'impression dans ce cas que l'être absent surgit du rassemblement des objets familiers autour de lui [...] de cette espèce de suspens des choses qui se mettent à rêver de lui tout haut. [...] Tout geste dans cette pièce vide me semble alors prendre un caractère d'envoûtement, de substitution frauduleuse, comme si on se glissait un peu dans le personnage même du possesseur ; le simple fait de se regarder dans un miroir où quelqu'un s'est regardé si habituellement ne me paraît pas tout à fait sans conséquences [...] l'idée même du revenant ne peut guère s'associer pour moi qu'à celle d'une pièce fermée, et longtemps habitée. (*Préf*, p. 65)

Venise, qui imprime très fortement de sa marque toute la topographie des villes gracquiennes, se présente comme un prototype de claustration lugubre à ciel ouvert. C'est la Venise, côté nord, « ville chthonienne », « ville empestée de Nosferatu », « Casino des Spectres », dont les « eaux gris tourterelle » sont « barrées d'un mur de cimetière. Non loin de là, le dépôt des gondoles funèbres dans un froid petit canal »... « le Styx », « relent de terreur moisie et ruineuse » (*LET*, p. 163). On y aperçoit par ailleurs assez facilement le mélange d'un effet de fascination historique et topographique :

La parfaite pourriture noble de la chose politique, la viande d'Etat à point, c'est pour moi la Venise de Tiepolo et de Goldoni. [...] Epoque où tout s'exténuerait ensemble jusqu'à la dernière fibre. [...] Bonaparte a mis le pied dessus, et cette très fine et très délicate moisissure s'est volatilisée. (*Let*, p. 215)

Pour galvaniser l'urbanisme, Gracq parle de

la séduction de voir par exemple les beaux chiendents des steppes friser au pied même de l'extravagante priapée des gratte-ciel [...] je rêve depuis peu d'une ville qui s'ouvrît, tranchée net comme par l'outil et pour ainsi dire saignante d'un vif sang noir d'asphalte à toutes ses artères coupées, sur la plus grasse, la plus abandonnée, la plus secrète des campagnes bocagères. Que ne pourrait-on espérer d'une ville, féminine entre toutes... (*LG*, p. 267)

La claustration, l'effet de condensateur humain de ce huis-clos devient même un de ses points d'intérêt majeur pour le Balzac de *Béatrix* ; « Le reste du monde a cessé d'exister. Les trois personnages s'enferment aux Touches. » (*PREF*, p. 955) Le caractère extrêmement formateur qu'a eu le roman de Balzac sur Gracq repose essentiellement sur la portée de cette similitude de position entre la tension induite les personnages de Balzac et l'allégorie des rapports révélateurs recherchés par l'écrivain dans sa relation au lecteur. Ecrire ou lire, c'est s'enfermer dans une perspective enclose, créée et entretenue par un manque, une insatisfaction ;

A l'origine d'un roman « il faut un certain état de manque, une insatisfaction urgente et radicale. Une impression ou un complexe d'impression, dont tout reste à faire pour leur donner corps, et qui pourtant vous obsède à la façon d'un souvenir réel. (*PREF*, p. 651)

Le point focal récit est en fait précisément déterminé par l'insatisfaction et l'indétermination du manque qui préside à l'écriture et qui guide le jeu des associations de la mémoire :

Point de « monde », quel qu'il soit, sans un principe interne d'organisation, sans une sorte de « vouloir-être-ensemble » au moins sommeillant, sans un point de fuite, même infiniment éloigné, vers lequel convergent les lignes de sa perspective. (*PREF*, p. 661)

Mais la nature de la convergence « intra-textuelle », construit son lieu et son objet, en détermine les caractéristiques propres. Aussi ne faut-il pas s'étonner de la constante bipolarité macabre et érotique des relations que les signes établissent dans le texte. Le doublage métaphorique permet d'identifier concrètement les instances psychiques qui sont mises en action par le texte. C'est à ce niveau que se trame l'activité clandestine du texte, la zone mystérieuse. C'est là que l'intimité du langage, de l'auteur et du lecteur se rencontrent selon une trame unique, un diktat imposé par le système des signes, et plus

sûrement par l'autorité qui préside à leur hiérarchisation et dont on ne sait trop précisément situer l'origine et la réalité dans le texte, chez l'auteur ou dans une collusion établie entre le lecteur et le langage. Or, le personnage de Gracq n'est héroïque que dans le contexte de la quête de cette autorité qui préside au texte et en suggère le point focal. Véritable personnage tragique, il est victime d'une nécessité paradoxale qui le fait exister pour une quête dont l'accomplissement suppose sa perte. Il ne dure au fil du récit qu'en perdant graduellement toutes ses attaches vitales, et en devenant ainsi plus hautement révélateur du caractère essentiel et profond de la quête que le lecteur a entreprise parallèlement dans l'espace textuel. Face à la difficulté aporétique de durer en s'abolissant, ou à l'impossibilité de faire parler un mort, le texte décline deux solutions qui sous-tendent les agissements du personnage. Au fil du récit, on parle dans les voisinages du plus en plus précis de la mort, dans des brumes de plus en plus lugubres. C'est la semi-conscience d'un Eros tendu vers la destruction ou conditionné par elle qui dépossède le personnage de son intentionnalité consciente. Ce *crescendo* de la fuite, de la latéralité ou de la perte, se caractérise par l'accentuation d'un mouvement d'Eros vers Thanatos, et d'un mouvement de Thanatos vers Eros.

La bipolarité romantique des termes érotiques et thanatiques semble bien organisée chez Gracq selon les règles reconnaissables d'un système où les mouvements d'Eros vers Thanatos et de Thanatos vers Eros se complètent dans des contextes différents qui élucident partiellement la mort ou la vie du héros. Dans le premier cas, celui du mouvement d'Eros vers Thanatos, l'objet représentatif de la quête est un objet symbolique et le personnage survit à son acquisition. Cela s'explique par la double signification du symbole qui associe deux natures distinctes, la partie signifiante du symbole n'étant que l'évocation d'un sens arbitrairement fixé sur elle, d'un signifié que le symbole évoque sans en contenir toutes les significations. Le personnage entre en contact avec le signifiant du symbole mais sa signification lui échappe. La quête du symbole étant tournée vers celle du signifié, de son potentiel fantastique, elle s'ouvre toujours sur l'initiation du personnage. Ainsi la quête du Graal, dont Gracq fait un des motifs référents essentiels de la quête de ses personnages, est aussi celle d'un nouveau *logos*. Gracq dessine une nouvelle *géologie*, une autre géographie propice à la découverte, un lieu de résonance interne où l'homme éprouverait à nouveau, mais désormais en lui-même, les aspects les plus étranges du sentiment de la découverte. Cela suppose un passage essentiel de l'espace au moi que la métaphore gracquienne du paysage illustre parfaitement. C'est par ailleurs précisément la

quête que Gracq entrevoit dans le surréalisme comme une quête moderne, circonstanciée par l'évolution même du rapport moderne avec l'espace ;

Avec l'achèvement de l'exploration de la planète [...] s'est terminée l'ère de l'aventure diffuse et vaguante : celle des romans de la table ronde comme celle de Robinson Crusoé. (AB, p. 457)

A cette remarque Gracq ajoute en effet la suggestion d'une solution :

La seule survivance que nous puissions encore lui assurer consiste à imaginer ce monde coagulé aujourd'hui, solide jusqu'à l'étouffement, comme parcouru de défauts, de veines le long desquelles l'aventure aux mains ouvertes pourrait encore s'acharner à suivre un chemin étroit comme un tunnel. (AB, p. 455)

De plus, les conditions de l'aventure moderne sont créées dans le roman gracquien par la combinaison du caractère déviant ou marginal des personnages avec la situation de péril irréversible. Gracq rapproche ainsi l'aventure surréaliste de celle des plus fervents maraudeurs, avides des périls de la croisade autant que de conquérir le tombeau du miracle :

A l'avant garde de cette vaste expédition philosophique que voit se rassembler notre époque en quête des ultimes raisons de vivre encore à la disposition de l'homme « tombé » dans le monde, le groupe surréaliste, pareil à ces troupes ardentes et démunies qui se ruaient vers la Terre-Sainte très en avant de l'armée des croisés, en a constitué la vague la plus effervescente en même temps que le plus brûlant témoignage : il a été quelque chose comme une croisade du cœur. (AB, p. 457)

Il n'y a certes pas de reconquête de la relique au terme du voyage surréaliste. Mais le symbole continue à se parer de ses aspects sacrés et indique la voie à suivre. Autant que la croisade pouvait figurer un exercice spirituel, ou tenir lieu d'initiation, la quête moderne du symbole conduit à un état de perception liminaire, et aboutit géographiquement au seuil d'un espace étrange et inconnu :

Les grandes légendes qui me parlent directement sont toujours celles qui placent au centre un voyage magique ou angoissant de l'issue duquel tout va dépendre : celle du Graal bien entendu, en tout premier lieu. Remarquez qu'il ne s'agit pas d'exploration ni de dépaysement. Il est question avant tout de partir comme Baudelaire le savait bien. (PREF, p. 849)

Mais une transition est opérée dans le texte qui fait passer ce qui est d'ordre symbolique vers l'ordre des matérialités intratextuelles, c'est-à-dire vers un ordre de réalités iconiques. Le sens se spatialise en une topographie romanesque, dessinée par le parcours du regard narratif. Nous passons ainsi d'une temporalité du sens, inscrite dans une durée totalement subjective et intemporelle, à une temporalité objectivée par l'accomplissement fictif du

récit ; la durée narrative. Or, dans l'écriture même de Gracq, par inversion, cette translation de l'ordre du symbolique vers l'ordre du vraisemblable s'opère par une réification de l'objet de la quête. L'archétype symbolique, l'objet subjectif du désir, devient alors un objet concret ;

La quête du Graal fut une aventure terrestre. Cette coupe existait, ce sang ruisselait, de la vue duquel les chevaliers avaient faim et soif. (*UBT*, p. 72)

L'objet concret devient ainsi vecteur d'un faisceau de sens liés à la quête. Gracq suggère cette polysémie par un jeu de reprises et de variations. Le lecteur y retrouve à son niveau des signes capables d'activer une suggestion psychologiquement parlante. Le sang du viol, qui apparaît très nettement dans *Au Château d'Argol* sur fond d'iconique chevaleresque, est aussi le sang de l'accouchement, d'une perte de la mère qui n'est plus vécue par la mère elle-même mais par l'enfant. C'est le symbole patent de la perte du premier monde maternel, des limbes originelles ; c'est le sang de la mise au monde. On peut même dire, avec plus d'emphase, mais en tenant compte de sa fonction narrative, qu'il est le sang de la mise en abîme du personnage. Gracq reprend ici, et presque dans les mêmes termes, la formulation de son adhésion à certaines des thèses du surréalisme précisées dans son essai sur Breton. Cette adhésion, bien que partielle, signe d'ailleurs la totalité du premier cycle romanesque gracquien. On peut facilement en étendre les significations et il semble que les termes de cette analyse nous soient donnés par Gracq lui-même.

L'acquisition du symbole coïncide avec le franchissement du stade initiatique de la mort et de la renaissance. Dans le texte de Gracq, l'acquisition érotique est aussi en ce sens la « petite mort ». Elle n'est qu'une étape, un signe déterminant de l'acquisition du seul objet réel et insaisissable ; la mort. C'est en effet sous cet indice que Gracq perçoit la dimension symbolique de la quête chez Novalis et qu'il la met en parallèle à la quête de ses propres personnages ;

Henri quête la Fleur bleue, le Graal. Mais le chemin mystérieux mène vers l'intérieur et c'est seulement d'une expansion conquérante de la conscience que dépend notre réconciliation avec le monde, la fuite du temps, la mort. Le conteur naïf et sincère de la Quête du Graal nous entraîne sans résistance à sa suite, parce qu'il croit réellement à l'existence de cette pierre [...]. Novalis, lui, sait dès le départ que la fleur bleue n'est qu'un symbole : dès lors le récit perd quelque chose pour nous de sa consistance et de sa chair, et à partir du Conte surtout qui clôt la première partie, tourne visiblement à l'allégorie. (*PREF*, p. 990)

La mort n'est visiblement pas une anecdote ou un accident de la quête, mais une de ses conditions ;

Nous nous précipitons vers quelque entraînante découverte, - quelque incommunicable secret dont la connaissance implique la mort²⁹⁸.

Une fois encore, le franchissement du seuil est érotique, érotique et thanatique. C'est là que nous retrouvons l'image du tunnel dans un sens renouvelé, un sens où l'expérience régressive du retour à la mère et les visions de la mort clinique échangent naturellement leurs représentations :

Presque tous les rituels d'initiation comprennent le franchissement d'un *couloir obscur*. (ET, p. 532)

Il ne faut pas négliger les sens possibles de cette similitude érotique et thanatique relevée par le commentaire de l'écrivain. Tout cela correspond assez justement au *complexe de Charon* dont parle Bachelard, comme le rappelle Jean-Pierre Richard dans *Microlectures* :

C'est que le moi viril n'existe chez Gracq que vers l'autre, pour l'autre, mais par l'autre aussi : agi plus qu'agissant, inspiré certes, déchiffreur de signes, mais non promoteur d'événements, ni maître d'aventures. Ce destin sexuel trouverait assez aisément sa traduction mythique [...] à travers la légende de telle ou telle figure traditionnelle du *passeur* : Hermès psychopompe par exemple, ou tout autre personnage fabuleux assurant, entre vie et mort (ou mort et vie, ce qui revient au même), ainsi dans le complexe si justement nommé par Bachelard *complexe de Charon*, la traversée d'un espace sacré ou liminal (ici, peut-être, si voisine phoniquement d'un *Styx*, la mer des *Syries*...). Redoublement du trajet amoureux en route initiatique : dans les deux cas, il s'agit bien d'un accès à l'autre, à l'autre défendu, mais avec la nuance que l'autre ici devient aussi le conducteur, celui qui guide le désirant, ou l'initié, à travers l'espace de ses propres défenses mêmes²⁹⁹.

Dans toute l'œuvre de Gracq, porteur de ces significations, le corps féminin devient motif d'initiation, et le symbole serait encore un *topos* courtois s'il n'était tout aussitôt mis en perspective du franchissement mortel. L'objet du désir, le fantasme du corps offert, est une énigme aussi probante que celle d'un cadavre ;

J'ai rarement - je n'ai peut-être jamais, même dans l'amour - attendu avec une impatience et une incertitude aussi intenses - le cœur battant, la gorge nouée - quelqu'un qui *pourtant ici ne paraît* être pour lui qu'une femme - c'est-à-dire une question, une énigme pure. (ET, p. 516)

²⁹⁸ E. Allan Poe, *Le Manuscrit trouvé dans une bouteille*, in *Histoires extraordinaires*, Paris, Flammarion, 1965, p. 219.

²⁹⁹ Jean Pierre Richard, *Microlectures, A tombeau ouvert*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 260.

Le rouage psychologique en cause est ici exactement semblable à celui qui habite le regard de Poe sur la femme. On en retrouve les stigmates chez Gracq, comme on reconnaît l’empreinte profonde de la fascination qu’a exercée sur lui l’espace fantastique de Poe où l’être féminin est en parfaite adéquation avec l’univers végétal. Ainsi, par un phénomène d’homéomorphie, à la mort d’Eleonora, les asphodèles d’un rouge rubis sont remplacées « par un flot spontané de violettes sombres semblables à des yeux qui se convulsaient péniblement et regorgeaient toujours de larmes de rosée³⁰⁰ » ; « Elle avait vu que le goût de la mort était sur son sein³⁰¹. » La quête allie l’angoisse à la magie, au « voyage magique ou angoissant, de l’issue duquel tout va dépendre » (*PREF*, p. 849). Sans doute pouvons-nous mieux identifier l’« extraordinaire pression » (*PREF*, p. 850) qui est derrière le voyage. Gracq n’est au demeurant pas le seul à opérer cette activation symbolique moderne. Il renoue en fait avec l’idée d’une pression exercée par l’espace sur la conscience. Baudelaire relevait déjà ce pouvoir de suggestion symbolique des paysages de Poe. Or, dans ses *notes nouvelles sur Edgar Poe*, il nous montre comment le phénomène concerne aussi l’esthétique du personnage. Car pour lui, le type moderne du personnage décadent qui mettrait le mieux en évidence la vacuité et la tromperie du progrès, comme le fait Edgar Poe dans son invocation aux pouvoirs mystérieux de la nature, est tout à la fois un primitif raffiné et un dandy :

Si l’on veut comparer l’homme moderne, l’homme civilisé, avec l’homme sauvage, ou plutôt une nation civilisée avec une nation dite sauvage, c’est-à-dire privée de toutes les ingénieuses inventions qui dispensent l’individu d’héroïsme, qui ne voit que tout l’honneur est pour le sauvage ? Par sa nature, par nécessité même, il est encyclopédique, tandis que l’homme civilisé se tient confiné dans les régions infiniment petites de la spécialité. L’homme civilisé invente la philosophie du progrès pour se consoler de son abdication et de sa déchéance ; cependant que l’homme sauvage, époux redouté et respecté, guerrier contraint à la bravoure personnelle, poète aux heures mélancoliques où le soleil déclinant invite à chanter le passé et les ancêtres, rase de plus près la lisière de l’idéal. Quelle lacune oserons-nous lui reprocher ? Il a le prêtre, il a le sorcier et le médecin. Que dis-je ? Il a le dandy, suprême incarnation du beau transposée dans la vie matérielle, celui qui dicte la forme et dicte les manières. Ses vêtements, ses parures, ses armes, son calumet, témoignent d’une faculté inventive qui nous a depuis longtemps désertés³⁰².

La commune influence de Poe sur Gracq et Baudelaire, se vérifie donc en outre, et selon un schéma de fonctionnement identique, dans l’esthétique dandie du personnage et dans ses ambivalences. Le portrait de Poe par Baudelaire vaut en effet pour les personnages de

³⁰⁰ Poe, *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Garnier Flammarion, 1966, p. 150.

³⁰¹ Poe, *ibid.*, p. 148.

³⁰² Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, Paris, Atlas, édition électronique, 1999, pp. 11 § 12.

Gracq. Elle donne du dandy, « habillé d'une manière bizarre, un paradoxe apparent qui ne veut pas être coudoyé par la foule », une des plus exactes définitions, :

Aristocrate de nature plus encore que de naissance, le Virginien, l'homme du Sud, le Byron égaré dans le mauvais monde, a toujours gardé son impassibilité philosophique, et, soit qu'il définisse le nez de la populace, soit qu'il raille les fabricateurs de religions, soit qu'il bafoue les bibliothèques, il reste ce que fut et sera toujours le vrai poète, - une vérité habillée d'une manière bizarre, un paradoxe apparent qui ne veut pas être coudoyé par la foule³⁰³...

Comme chez Baudelaire, l'exotisme du voyage gracquien est doublé d'un insidieux satanisme. Car le personnage perpétue le péché originel et affiche les stigmates de son propre châtement, comme on arbore les vertus dramatiques. Sa descente aux enfers converge vers le soleil noir, le foyer central du texte, selon une pente qui, comme chez Hugo, conduit à la voix d'ombre. Gracq note en effet un rapprochement qu'aurait fait un professeur entre

l'Enfer du Dante de la *Divine Comédie* et l'idée que purent s'en faire par la suite les romantiques et particulièrement Hugo ». La différence essentielle lui paraissait consister en ceci que Dante imaginait les cercles de son enfer descendant en rétrécissant sans cesse leurs spires, comme la cuvette du fourmilion, vers le puits final où « Satan pleure avec ses six yeux », Hugo, par une singulière inversion de cette image, faisait cheminer vers le bas ses spirales en s'élargissant sans cesse vers le bas comme dans un maelström, un vertige, une dissolution brumeuse et géante dans le noir. L'insistance qu'il mettait à relever ce détail concret en laisse à croire qu'il pouvait bien voir là, assez curieusement, une pierre de touche de l'esprit moderne. Or, si maladroite, si imprévue, si peu de saison que vous paraisse cette métaphore, la vie d'Allan, ce que je peux deviner de cette pensée si jalousement gardée, les prolongements que malgré moi je cherche dans une vie d'homme sur laquelle ne peuvent m'être fournis que de très vagues indices, à certains gestes, certaines attitudes déconcertantes, lancent toujours malgré moi et invariablement mon imagination à sa poursuite dans cette spirale. (*UBT*, p. 65)

Le dandysme d'Allan apparaît ici comme un art de descendre aux enfers, une attitude moderne à rapprocher du satanisme de Baudelaire révolté contre Dieu, foncièrement responsable de la Chute de l'homme. On pensera également à l'esprit nouveau, à Reverdy ou Apollinaire, et, bien évidemment, à Jacques Vaché ! En outre, le lien est fait avec le romantisme mystique du Hugo de *La Fin de Satan*, ou des *Méditations*, relativement à la bouche d'ombre. Ce qui s'exprime dans le cas de la conception de Dante, c'est la souffrance de la descente aux enfers qui répond à l'idée de l'expiation d'un péché. La volonté coupable de son crime, perdante face à la concupiscence, face à la chair, séduite par le désir d'une autre femme, va entreprendre de réintégrer la mère. Aussi s'enfoncé-t-on

³⁰³ Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, op. cit., p. 6.

dans une série de cercles concentriques qui ne sont pas sans évoquer le sein originel, le resserrement vaginal et utérin. Ce premier enfer que dessine le mouvement d'Eros vers Thanatos, évoque donc une projection précédipienne assez caractéristique.

L'enfer hugolien est décrit par l'image du Maelström que Gracq a pu emprunter à la nouvelle de Poe, l'hôte privilégié de son chevet d'enfant et de son secrétaire d'écrivain – le texte de Poe décrivant fort bien cette dissolution dans le tourbillon du Maelström qui prend des dimensions réellement fantastiques -, ou encore à Rimbaud, dans son *Bateau ivre* - étant bien entendu que Rimbaud est omniprésent dans les évocations littéraires du roman. Par ailleurs, ce glissement aquatique vers le néant, qui devient terrible chez Poe parce qu'il peut durer des heures, apparaît comme un mouvement du temps. Pris dans ce tourbillon, et à l'opposé de toute idée de culpabilité - ce qui correspond bien au dernier mysticisme hugolien -, l'homme figure la victime sans volonté d'un perpétuel sacrifice. Cet enfer revêt donc les affects de la castration qui aboutit à un état d'attente fascinée et prostrée, semblable à l'extase du supplicié que se plaît à mettre en exergue Bataille dans les *Larmes d'Eros*. Dans la relation de cause à effet que Gérard établit entre ce « vertige » infernal auquel s'adonne Allan et ses attitudes déconcertantes, attitudes vers lesquelles son attention se tourne, c'est bien la mort qui agit ;

C'était la vie au seuil de la mort, une vie levée derrière le tableau, un chant de triomphe de l'amour au-delà même du coup de grâce et un peu plus loin. [...] J'étais là au cœur de la tragédie au-delà de la vie, vraiment transportée. (*UBT*, p. 26)

Gracq cite ici, mais son propos éclaire son œuvre en reprenant la question éminemment littéraire du soleil noir, remise en avant plan de la critique littéraire par Mallarmé. S'il fallait lui trouver une origine mythique où cosmologique, c'est sans doute de l'*apeiron* grec qu'il faudrait parler, car l'*apeiron* y figure précisément la destination des morts et un lieu de renaissance cosmique. Par la naissance de ce monde rejailli du néant, c'est toute la littérature qui illustre son mouvement essentiel.

L'autre possibilité proposée comme alternative par le texte gracquien est le mouvement inverse, de *Thanatos* vers *Eros*. Nous l'avons dit, le mouvement d'Eros vers Thanatos est un mouvement régressif précédipien commun. Le mouvement inverse semble être d'une nature plus proprement littéraire, car il est le fruit de cette recreation d'un monde que produit toute représentation. C'est le mouvement interne du regard gracquien et sa caractéristique propre. Il est aisé d'en reprendre les grands schémas d'ensemble. Si la quête part du rien de la mort, elle n'a par nature pas d'objet désigné. L'objet est même posé

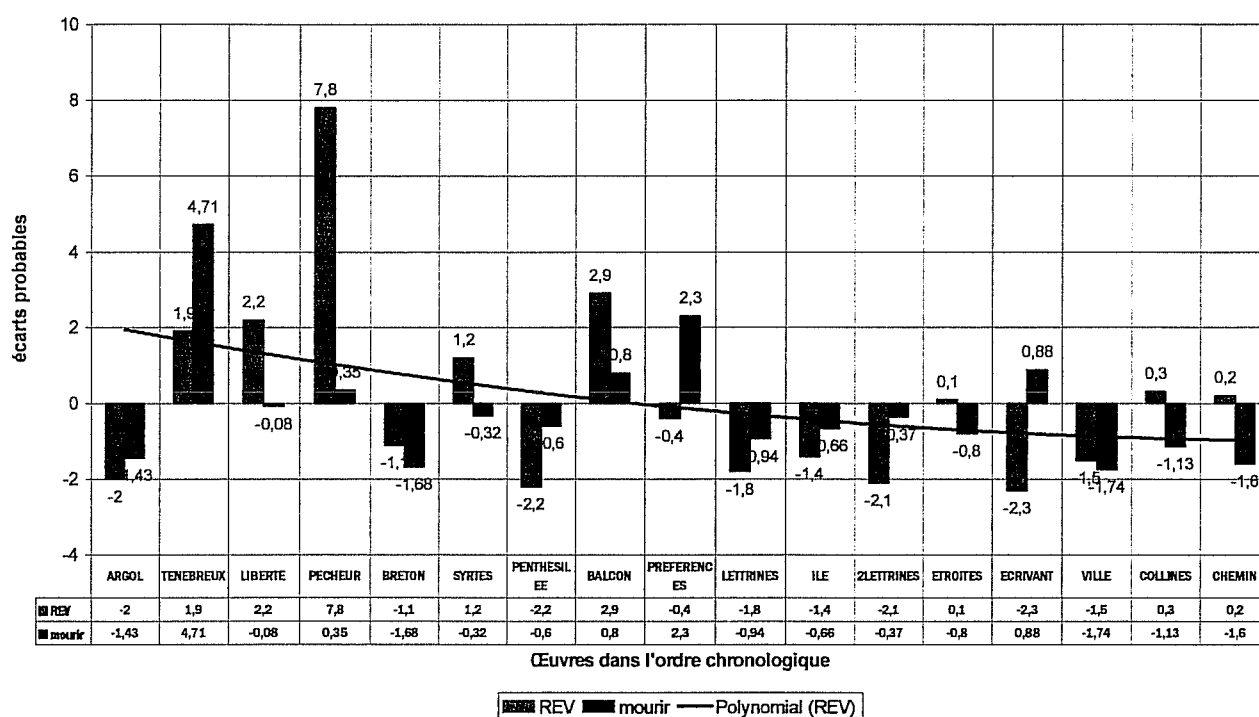
paradoxalement vis-à-vis du sujet parce qu'il l'objet indésirable par excellence. Et c'est en tant que tel qu'un mouvement pulsionnel, nécessairement induit par une pulsion négative, une pulsion de mort qui a pour origine la mort, conduit à lui ; cet objet sans consistance existentielle est la mort elle-même, lue à tombeau ouvert. En outre, le même paradoxe de la libido œuvre nécessairement dans le *lu*. Cette quête des plus étranges est invariablement celle du lecteur et, cela va de soi, elle illustre un degré du personnage gracquien, et plus spécifiquement du dandy, Allan en tête... Mais elle ne l'est que dans le propos, puisque, somme toute, elle n'aboutit pas à la vision de la mort elle-même, mais à sa représentation.

Entre les deux mouvements, Eros - Thanatos vers le symbole, et Thanatos - Eros vers la mort symbolique, se glisse un moyen terme psychique, clé de l'écriture littéraire, et, en tant que telle, clé que Gracq associe à la création, à la représentation. Cette clé apparaît directement liée à l'incidence mentale du double glissement *Eros - Thanatos* comme un moyen terme ; c'est le sommeil, *Hypnos*. Par un autre effet de l'incidence du surréalisme sur Gracq, ou du freudisme, le sommeil gracquien est avant tout le domaine des songes, des visions, et surtout des signes. C'est sous cet indice que le sommeil participe de la quête.

L'étude lexicométrique montre que la dépendance thématique qui le lie avec la mort est statistiquement observable de deux façons. Tout d'abord par l'étude comparée de l'évolution et du sommeil dans toute la durée de l'œuvre gracquienne. Ensuite par une étude statistique de la proximité contextuelle des termes associés à la mort dans chaque œuvre³⁰⁴. On observe la récession parallèle des deux champs sémantiques au fil de l'œuvre, comme le met en évidence la comparaison de leurs écarts d'occurrences probables par rapport à la probabilité neutre. On peut représenter graphiquement cette récession en faisant l'histogramme comparatif des occurrences des termes appartenant aux champs sémantiques respectifs du sommeil, en gris, et de la mort, en noir. Les tendances à la surabondance, par rapport à la probabilité neutre – représentée par la ligne centrale des abscisses –, ou à la sous représentation des deux champs sémantiques, sont en effet globalement associées dans chaque œuvre. La différence d'écarts types, visible dans la différence entre la hauteur des barres, n'est jamais vraiment importante. La tendance générale de l'évolution lexicométrique conjointe des deux champs sémantiques va d'une surreprésentation au début de l'œuvre à une sous-représentation dans sa deuxième moitié. La tendance s'inverse précisément à partir du *Balcon en forêt* pour les deux champs

sémantiques. C'est en effet à ce moment de l'œuvre de Gracq que la courbe polynomiale qui résume la tendance globale de l'évolution lexicale coupe la ligne centrale de la probabilité neutre pour passer dans les valeurs négatives. L'étude lexicométrique met donc bien en évidence l'association des sèmes de la mort et du sommeil dans l'œuvre de Gracq. La part de l'œuvre où cette concomitance atteste d'une forte présence de la mort et du sommeil concerne bien les récits qui, jusqu'au *Balcon en forêt*, sont bien des récits de l'attente. Ce sont plus généralement les récits qui présentent la quête gracquienne.

Le sommeil, le rêve et la mort dans l'œuvre de Gracq



La quête confère encore une fois, par transfert métonymique, sa forme à son objet. Le propos de la quête et le procédé de dévoilement sont systématiquement visuels. Il faut en effet *voir* le lieu de l'interdit, la loge où la fin se trame, ce foyer optique par lequel on aperçoit la scène et l'arrière du décor, la *chambre de veille* ; il faut voir le cadavre qu'elle dissimule à mots couverts. Le texte, livré à une « vague hypnotique », va fonctionner comme la construction d'un rêve. Du point de vue narratif, l'événementielle progresse de manière saltatoire, de panneaux en panneaux associés à l'intérieur desquels la focalisation

³⁰⁴ Se rapporter aux annexes.

descriptive se cristallise autour de l'objet symbolique. Cadavre et flamme échangent ainsi leur pouvoir de fascination sur Allan dans *Un Beau ténébreux*. Car c'est bien le cadavre qui introduit à cette fascinante symbolique :

Vers la fin de son séjour au collège [...] je me souviens que l'idée de la mort, et plus encore de l'apparat funèbre qui l'entoure d'habitude semblait exercer sur lui une étrange fascination. (*UBT*, p. 62)

Allan passe même pendant ses années de Collège toute une nuit au chevet d'un mort

l'œil rivé sur le visage du mort, la narine gonflée de ces touffes d'épaisses odeurs qui montent des couronnes, perdu dans je ne sais quelle extase trouble. (*UBT*, p. 63)

Cette vision correspond précisément pour lui à l'entrée dans la dimension la plus fascinante de son existence, celle où elle va commencer à lui adresser des signes. La fonction sacrée du rêve est de fait intriquée avec cette fascination macabre. Ici le texte substitue un symbole au cadavre. C'est la flamme de la chambre de veille dans *Un Beau ténébreux* :

L'image de la flamme des bougies montant toute droite dans la pièce fermée était revenue se fixer dans mon esprit comme au foyer d'un cabinet des glaces ; il me semblait que l'embellie de cette forêt s'était figée autour de cette lueur qui charmaît bizarrement la nuit. (*ET*, 513)

L'image repousse ici les ténèbres mentales de la mort, crée l'espoir d'un sens intemporel de l'instant, que recherche l'insistante fixité du regard. Dans cet au-delà mental, la nature devient l'agent, le siège matérialiste des mouvements du récit. Ce sont alors les éléments du paysage qui provoquent l'action ; « les arbres s'étaient refermés sur la route ; j'avançais dans un tunnel qui ne menait plus nulle part... ». L'image du tunnel vient ici étrangement rappeler le lieu commun de l'image paramortelle que nous avons jusqu'à présent pu situer dans les contextes textuels récurrents des expériences d'infraction visuelle ou érotique. On peut d'ailleurs remarquer la proximité d'ensemble qui existe entre ce texte de Gracq et la *Madeleine à la veilleuse* de Char. De la même façon, Char fait l'aveu de la pression de la mort et oppose l'espoir au néant par une sacralisation artistique de la flamme qui retrouve également une fonction presque magique ;

La reproduction en couleurs du tableau du *Prisonnier* de Georges de la Tour que j'ai piquée au mur de chaux de la pièce où je travaille semble, avec le temps réfléchir son sens dans notre condition. Elle serre le cœur mais combien désaltère ! Depuis deux ans, pas un réfractaire qui n'ait, passant la porte, brûlé ses yeux aux preuves de cette chandelle. La

femme explique, l'emmuré écoute. Les mots qui tombent de cette terrestre silhouette d'ange sont des mots essentiels, des mots qui portent immédiatement secours³⁰⁵.

La chambre de Char ou celle de l'emmuré, répondent en fait ici à la même fonction révélatrice que la chambre gracquienne :

« L'image de la chambre vide est fortement marquée par un caractère « d'interdiction ». (PREF, p. 853)

« L'être absent surgit du rassemblement des objets autour de lui » (PREF, p. 853)

Cette fonction regroupe les pouvoirs magiques de la révélation que nous avons pu identifier dans le caractère du guidage opéré par les signes. A l'évidence, cette magie ou cette sacralité de la quête, qui lui donne le caractère de la quête du Graal, provient de l'objet sur lequel elle se fixe. C'est bien la mort qui contamine de ses mystérieux pouvoirs le regard tendu par le personnage gracquien. En tant que le personnage peut s'en saisir ou qu'il est contaminé par eux, cette magie devient précisément ce que nous pourrions appeler une thanaturgie. Le maléfice opère sur le sujet à partir du lieu défini où se tient le mort, et ce lieu est défini par Gracq lui-même comme un point de force, un point focal de ses récits :

Je comprends fort bien les maléfices qu'ils - les bâtisseurs de pyramides - ont accumulé contre ceux qui pénètrent dans le réduit central. (PREF, p. 853)

La focalisation du texte sur un objet déplacé par nature, le cadavre, contamine les autres représentations. Au premier chef, le personnage est évidemment concerné. Son esthétique, qui n'a pour fonction directe que celle de faire signe, est une représentation d'un corps détourné de son propos ; le héros gracquien est un dandy parce qu'il représente la quête d'un objet autre que lui-même, un objet déplacé. Son esthétique est donc celle d'un corps invraisemblable, un corps porteur d'une autre signification que celle de sa vitalité ; le héros gracquien porte, comme signes éminemment dandystiques, les marques de sa propre mort. Cette provocation s'affiche dans *Un Beau ténébreux*, comme une dérive des actes « au sein d'un corps vivant », c'est-à-dire au sein de l'espace fictif que l'œuvre rend à une fonction active :

Chaque fois en tous cas que je relis le poème de Rimbaud cité déjà (« la ville avec ses fumées et ses bruits de métier nous poursuivait par les chemins... ») je retrouve le sentiment doux-amer que le rêve bien souvent restitue, mais que je vivais alors familièrement - d'une

³⁰⁵ René Char, *Œuvres complètes, in Fureur et Mystère, les Feuilles d'Hypnos*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 218.

dérive engourdie frileuse le long d'un vaste corps vivant dont on percevait la respiration toute proche, mais qu'un sort malin empêche de rejoindre [...] à la manière d'une bête géante et tapie dont on ne percevrait que le souffle. (FV, p. 792)

En tant que représentation, c'est encore à l'Eros que l'image du corps doit tout le potentiel de sa représentation fatale. Le lien Eros - Thanatos n'est encore ici qu'une nécessité imposée par le contrat liant le lecteur à l'œuvre, un contrat porté par le désir. Le personnage doit être évocateur pour fasciner, et ce déplacement vers ce dont il est le symbole, lié à la nécessité d'être désirable, fait de lui une apparition dont le caractère érotique n'est que très peu voilé dans la métaphore. On peut évidemment étendre la portée de cette remarque au-delà de l'œuvre de Gracq, car la question rejoint la problématique du signe.

Gracq n'est lui-même pas indifférent à cet arrière plan de la présence du personnage, et les remarques du narrateur d'*Un Beau ténébreux* désignent précisément les effets du charme qui caractérise ses héros. La qualité d'apparition, la charge érotique du personnage, que Gracq désigne comme son aura, son *mana*, est donc bien la manifestation d'un seuil ouvert sur l'interdit, dans un mouvement magique d'Eros recouvrant Thanatos, mouvement dont les gestes précis sont presque ceux d'une liturgie.

Le sacerdoce ou la délivrance par lesquels les personnages aboutissent à leur mort ou la recouvrent, manifestent sans doute des codes de représentation liés à l'angoisse en général, et par elle à l'humain. Mais ils manifestent aussi, outre les codes liés à une société donnée, des caractéristiques de représentations propres à l'écrivain. La critique gracquienne a élucidé les grands traits de la constante du vêtement blanc qui habille les personnages de Gracq. Mais sa signification est d'emblée à la frontière de plusieurs ensembles de codifications. Dans son *mana*, le corps féminin est lui aussi pluriel, et plus précisément duel ; vision de la petite mort du personnage au terme de l'acte sexuel, exténuation de la libido qui engendre sa représentation, le corps de la femme est paradoxalement drapé comme dans un linceul. C'est en effet ce à quoi l'associent les réseaux iconiques de sa description. La fascination est par ailleurs intrinsèquement de nature érotique. Comme le dit Quignard, voir, c'est voir l'interdit, le fascinant, le *fascinus*, autrement dit le sexe érigé. Et c'est cette vision fascinante du personnage, celle de ses principaux attributs révélés métaphoriquement, qui fait de lui un androgyne, un dandy. Car le dandy est le modèle incarné et sexualisé – en fait déssexualisé - d'un vouloir-être désactivé, d'une déviation de la psyché donnant lieu à un type particulier de représentation du corps.

En effet, si l'objet des conjonctions textuelles est construit par un appel à l'Eros, cet objet est nécessairement de nature érotique. Il est la vision fascinante et attendue dont l'apparition du personnage est le signe. Le personnage, en incarnant la tension textuelle, fait de cette tension une représentation ou un désir de représentation, un désir qui vise à apercevoir l'objet final. L'objet, par nécessité narrative, est encore la mort, principale tension de charge et condition de la lecture. Il s'agit donc de la vision fascinante par excellence, celle du sexe, mais en tant qu'il est un seuil ouvert sur le non être ; le sexe destructeur, le sexe incisif – le *fascinus* – qui se fixe sur l'image maligne du sexe maternel. Ce sexe destructeur fait lien entre la perte, la castration du personnage, et la frustration nourrie par le texte ; l'impossible objet est l'objet interdit. Un habile jeu d'angoisse et de désir, liés à la nature de la quête des personnages et aux moyens qu'il y a de la conduire pour en faire celle du lecteur, s'instaure dans tous les récits de Gracq. Et c'est ce jeu qui dessine les principaux traits, un peu épais, de ses premiers personnages dandys. Car la vision de la beauté suppose l'interdiction comme le montre Lacan, et c'est cette interdiction qui conduit à la fois au personnage et à la mort. Nous y reviendrons dans la deuxième partie. Mais le texte révèle d'autres niveaux de représentation de ce phénomène.

La spatialisation du récit, comme Gracq l'indique, vise à l'aboutissement vers un lieu géographique où se nouent les fils arachnéens du récit. Ce lieu est par désignation interne un lieu érotique, une chambre, une alcôve, et, par désignation psychologique, le sexe de l'Eros régressif :

Cette ébauche d'alcôve frileuse évoquait je ne sais quelle idée obscure de *haut lieu*, de dernier refuge, la coupole d'un observatoire, la dernière terrasse d'un gratte ciel, la *chambre de veille* à l'extrême pointe d'un phare, le dernier palier où le fugitif, traqué d'étage en étage, subit soudain l'appel irrésistible du vide qui le traque, qui s'offre... (*UBT*, p. 130)

Le lieu central est donc bien le seuil du tombeau, la chambre de veille, le lieu paradoxal de la tentation érotique et suicidaire. Il est en effet le lieu originaire où tout est déterminé, la matrice du texte, le symbole de sa réclusion. Et s'il fallait encore insister sur certaines analogies pertinentes, il suffirait de rappeler qu'on y accède par un tunnel, que sa vision frappe d'effroi le personnage. En outre, le lit ou la carte qui y prônent, la flamme qui y brûle, signifient l'accession à un autre état de conscience, le passage vers un certain au-delà hypnotique ou érotique, où, dans le cas de la flamme, d'un au-delà mortel. Car ce que la flamme introduit, c'est un regard dans les ténèbres vers lesquels elle projette sa lumière. La chambre est un révélateur obscur, la chambre photographique de la mort, une

« chambre noire » que Gracq met en exergue par le moyen de l'italique ; « je crois toujours à la vertu révélatrice des *chambres noires*. » (*UBT*, p. 127) Le regard porté par le personnage est en effet un regard tourné vers le regard du mort, et il le scrute comme pour y apercevoir la mort elle-même. Le lieu où se tient le cadavre est le lieu embryonnaire de la réclusion première et ultime, de l'irréversibilité, une « cage vide » (*UBT*, p. 127). Et c'est ici que se révèle toute la fascination. Ce regard porté sur la mort est bien la clef du dédoublement du personnage et de la focalisation textuelle. Gracq est d'ailleurs fasciné par le pouvoir qu'a le personnage de se mettre en état de totale partance :

Les personnages de Stendhal, par exemple, ont toujours une façon royale, magnifique de liberté, de se mettre en route. (*PREF*, p. 850)

Or, les mouvements d'échange des représentations obéissent à un schéma d'ensemble que l'on peut résumer assez brièvement : L'ange blanc contemple l'ange noir penché sur le cadavre qui contemple la mort. Par contamination, et par métonymie, la mort à l'œuvre dans le texte devient cette contemplation elle-même. Par contamination également, ou par un étrange phénomène d'attraction, l'ange blanc se noircit et l'ange noir trépasse. Le cadavre, lui, disparaît. Il n'intervient dans le texte que très sporadiquement. La focalisation narrative reste celle de l'ange blanc, seul véritable ange, le messenger.

Ce jeu d'opposition et de symétries iconiques ne semble pas du tout être fortuit. Il s'inscrit clairement dans le cadre des propos et des réflexions dont Gracq veut étendre la portée au commencement de son œuvre. C'est ici qu'il faut se rappeler de Hegel qu'Albert emporte avec lui dans son manoir d'Argol. Gracq lui-même le dit ; « C'est seulement en nous confiant l'image des deux pôles se repoussant et s'engendrant simultanément que nous pouvons franchir, et franchir aveuglément, le chaînon initial de la spirale hégélienne. » (*AB*, p. 438) Bernhild Boie place la problématique fondamentale du roman dans le rapport au double. Ce rapport pose la question de la connaissance et reformule la malédiction de la Chute de l'homme qu'il résout par une thématique de la Quête, celle du surréalisme s'inscrivant surtout chez Gracq, comme nous l'avons dit, sur l'iconique frappante de la Quête du Graal :

en ces termes Gracq esquisse le principe fondamental qui permet au surréalisme d'adhérer au système philosophique de Hegel. C'est cette même idée d'une polarisation infinie qui dans *Au Château d'Argol* sous-tend la thématique du double, et, à travers elle, celle de la

connaissance. Elle est aussi à l'origine d'une nouvelle interprétation du mythe de la Chute de l'homme à la lumière de Hegel, du surréalisme au mythe du Graal conjugués³⁰⁶. »

Ces deux pôles, chthonien et lumineux, illustrent en outre les deux pôles de la connaissance. Dans *Au Château d'Argol*, Albert incarne bien une modalité lumineuse, un éclairage strictement intellectuel et cartésien de la réflexion sur Hegel. Le roman pose en fait le type d'une opposition apollinienne et chthonienne du savoir, de l'élucidation, où le désir tient lieu de polarité noire. Heide d'un côté, Hegel d'un autre ; les tentations du regard tendent vers deux types distincts d'infractions, sataniques – intellectuelles donc - ou sexuelles... Elles élucident partiellement les raisons internes du mouvement d'Eros vers Thanatos. Le roman gracquien, en se nouant à son terme, propose donc un schéma de raisonnement par récurrence, et fait apparaître un mécanisme de transformation des personnages, assez semblable à ce que la linguistique appelle une chaîne de traction. L'ultime mouvement du texte, le résultat de ces substitutions narratives, est une projection du regard au-delà du texte, dans *l'Au-delà* chaotique de la mort. C'est en fait elle que le langage gracquien met en exergue car « Le langage de la quête vise à faire surgir » (*AB*, p. 497). Gracq fait ici allusion à Bergson.

Ainsi, quand l'ange noir meurt, la fonction sacerdotale qu'il assumait, fonction d'adresser au message autorisé par l'au-delà, perdure pour contrer l'angoisse du néant qu'infuse le texte et nécessite donc l'intervention d'un tiers narrateur. Dans *Un Beau ténébreux*, le phénomène aboutit à un changement de focalisation dans la narration. La vision du chaos est la clé de l'Eros. Etre au monde, c'est alors naître au chaos. En sortir, c'est retourner dans l'autre monde, celui de la complétude et de l'indétermination fœtales. Réciproquement, naître au chaos, mourir, c'est compléter de néant le néant de sa présence au monde. Chez Gracq, la mort apparaît nettement et nécessairement comme la modalité de ce passage, de cet échange bijectif. Il y a une mort active dans le texte, une mort littéraire qui autorise le passage d'Eros à Thanatos, de la mère à la vie, de la vie à la mort.

³⁰⁶ Julien Gracq, *Œuvres complètes, op. cit.*, Notice, p. 1136.

Ordre des apparitions	Personnage adjuvant narrateur	Personnage principal actant	Intervention d'un tiers adjuvant révélateur	Mutation des personnages
	A	B	C	A→B B→C C→mort
Événements	Ange blanc = A Mise en place élémentaire	Ange noir = B Séduction érotique A → B Apparition de l'objet de la quête = C	Mort initiatique B → O Agonie du personnage obstacle C Apparition d'une libido sans objet	C → O Mors ipsa Centralisation de A
ACA	Albert	Lettre d'Herminien Arrivée de Heide	Viol de Heide Le sang virginal marginalisation d'Herminien le sang de sa blessure Désir de vengeance d'Albert Le meurtre	Herminien disparaît Mort de Heide Herminien réapparaît Diabolisation d'Albert Mort d'Herminien Centralisation d'Albert
UBT	Gérard et Christel	La bande « <i>straight</i> » Dans l'ordre d'apparition : Jacques, le meneur Christel, Irène, Henri, Gregory Arrivée d'Allan « La tête de Saint-Jean Baptiste » et de Dolorès	Dolorès disparaît Lettre de Gregory sur Allan Lettre sur le lit d'Allan Apparition d'un narrateur anonyme Gérard disparaît Christel dépérit Allan révèle ouvertement ses projets Tache de sang à l'endroit du cœur sur son costume	Gregory disparaît Dolorès revient Allan meurt Centralisation de Christel (et de Gérard)
RDS	Aldo (et Danielo en filigrane)	Fabrizio Marino Vanessa	Apparition de l'autre rivage Irruption de lave Montée au Tängri Apogée sexuelle Rencontre de Danielo Malaise physique	Marino meurt Vanessa disparaît Danielo apparaît Centralisation de Danielo
A ----- → B → C → O B→O EROS A→B EROS B→C et THANATOS C→O (effacement) A=B C=O THANATOS				

1.3.4. La topographie mortelle de l'écriture gracquienne et la contagion du rien

Il est difficile de lire Gracq objectivement, en raison du riche commentaire littéraire qui, même s'il s'applique à un vaste champ littéraire, concerne bien souvent un regard dirigé que l'on retrouve dans le corps de ses récits. Ses remarques rejoignent en effet en bien des points l'analyse critique qu'on peut faire de son œuvre. La lecture mémorielle que suscite « l'accent obsessionnel » (*PREF*, p. 847) de l'écriture est induite par le texte avant que Gracq ne nous en donne la clé. C'est vraisemblablement *a posteriori* que l'auteur a pris conscience de la flagrante et capitale importance de l'image de la chambre vide dans son œuvre. Ce constat qui s'accompagne du recensement des thèmes majeurs « amour, mort, voyage » sonne aussi comme une autosanction. Et les avis de la critique relativement à ce constat peuvent diverger de celui de l'auteur... Ce constat n'est d'ailleurs pas sans ironie... Il ne faut cependant pas en négliger les évidences. Elles formulent une position littéraire qui est imprécise jusqu'au *Rivage des Syrtes*. Le vide théorique que certaines idées fortes du surréalisme auraient pu combler, l'hommage du *Château d'Argol* et les citations de Breton en indiquaient la direction, comme nous avons pu le remarquer. La tentative de répondre à ce vide aurait pu faire croire au passage d'une adhésion de principe au surréalisme à une adhésion d'école, si Gracq n'avait, en corollaire à l'exposé de son art de lire, précisé vers quel art d'écrire il tendait consciemment ou croyait tendre. Ainsi trouve-t-on réhabilitée, et comme réinvestie, dépoussiérée, la très wagnérienne et baudelairienne théorie des Correspondances...

Les corrélations qu'il y aurait entre une clé mentale des correspondances sensibles lues par Baudelaire, et la « clé des songes », qui, hors du sens, fait signe au surréalisme jusque dans l'événement et la matière, ne furent en effet pas clairement élucidées par Breton. Cela est certainement en partie imputable à la volonté d'entretenir le mythe de refondation littéraire totale, l'idée de la totale cessation revendiquée par Dada. Gracq, plus circonspect, en déplaçant dans le récit le jeu des signes, se démarque du mythe de cette nouvelle genèse littéraire ; il n'adhère pas pleinement au « voir mais alors voir » que lance Breton dans *Nadja*, ou à la théorie rimbaldienne du voyant. Ici encore, Gracq revient sur la théorie

d'une plus grande aptitude de mise en résonance « des lois de correspondances assez cachées » (*PREF*, p. 847).

Quand nous faisons allusion, comme Yves Bridel³⁰⁷, à la topique du regard chez Gracq, il faut veiller à préserver dans l'analyse l'essentiel de cette théorie littéraire démarquée du surréalisme. La théorie gracquienne est en effet plus conscience d'assumer un héritage moderne. Les adhésions littéraires de Gracq en suivent même l'ascendant, dans le legs que la modernité reçoit du romantisme ou de Balzac. Dans cette continuité, imposant une lecture diachronique, la vraie rupture intervient dans la crise littéraire du vingtième siècle. On sait comment Gracq la dénonce dans *La Littérature à l'estomac*, au point d'anticiper un danger d'extinction du grand genre littéraire... Sur le thème de cette topique, il est utile de remarquer qu'elle est intimement liée, jusque dans le titre, à la théorie littéraire qu'élucide « *Les yeux bien ouverts* ».

Le phénomène de fascination médusante est apparent dans le lisible même du commentaire de Gracq. Il y a, à proprement parler, une topique de la fascination dont la pertinence formule *in nuce* les termes d'une théorie littéraire. L'espace onirique dont l'œuvre dessine les traits en superposant les thèmes, « amour, mort, voyage », fait en effet apparaître la trame romanesque dans l'allégorie de la ville ou du paysage. Le commentaire de Gracq nous met sur la voie de la magie de la lecture des cartes ;

Je rêve depuis peu d'une ville qui s'ouvrit, tranchée net comme par l'outil, et comme pour ainsi dire saignante d'un vif sang noir d'asphalte à toutes ses artères coupées, sur la plus grasse, la plus abandonnée, la plus secrète des campagnes bocagères. Que ne pourrait-on espérer d'une ville, féminine entre toutes. (*LG*, p. 267)

L'ouverture, la saillie noire de l'asphalte où coule le sang des villes, la ligne côtière ou les fractures du paysage, rivières et lignes des sommets, dessinent une topographie mentale qui double très exactement les réseaux métaphoriques en rappelant un schéma de la psyché.

C'est dans ces vides où s'absorbe la tension du récit, la chambre vacante que double le vide thanatique, le trou noir mental par où la mort signale son impact sur la psyché, que glissent en effet les flux vitaux et les lignes du paysage gracquien, « l'huile noire de l'asphalte » (*LG*, p. 275). *Liberté grande* que Gracq écrit parallèlement à *Un Beau ténébreux*, élucide partiellement cette confluence morbide et topographique ; errements de

³⁰⁷ in *Actes du colloque d'Angers*, Angers, Presses universitaires, 1984, pp. 356-363.

la lune, langues noires de l'eau des lagunes, succion des flots, d' « une mer fondamentale à la fois juge et partie » (LG, p. 277), incarnent et actualisent dans le récit une identité « féminine entre toutes » (LG, p. 277), la ville, c'est-à-dire un espace en partance permanente, « à vau-l'eau » (LG, p. 272) dans la vision rimbaldienne des villes qui hante *Un Beau ténébreux*. C'est par exemple Saint-Nazaire, « ville mal ancrée au sol, prête à céder à je ne sais quelle dérive surnoise » (LG, p. 270).

Le vau-l'eau huysmansien donne ses lettres de noblesse à la topique de la « dérive surnoise », de la permanente translation spatiale. Un virage s'amorce en 1946, vers une esthétique décadente ; la mort individuelle que cerne *Un Beau ténébreux* devient la fin collective dans *Le Rivage des Syrtes* ; le dandysme d'Allan évolue vers la pratique décadente d'Aldo. La portée historique de l'esthétique individuelle, qui révèle le personnage, est largement éclairée par un certain caractère de perdition ;

cette beauté d'ange que l'on prête malgré soi – par delà les pages poussiéreuses d'un livre feuilleté jamais autrement que dans la fièvre –, à quelques terroristes mineurs : Saint-Just, Jacques Roux, Robespierre. (LG, p. 285)

L'angélisme, pendant esthétique de la fascination du personnage majeur, de l'actant paré des attributs du *mestor phoboio*, le maître de l'effroi, le fascinant terroriste, est indissociable du caractère macabre de l'argument brandi en bout de phrase. L'effroi réside en effet dans le caractère dérangeant de cette menace d'autodestruction qu'illustre la vision de sa propre décollation ; « ces blancheurs de cous de Jean Baptiste affilée par la guillotine ». Et ici réapparaissent, dans la vision castratrice, les artères de la ville coupées net, d'où coule « un vif sang noir d'asphalte » (LG, p. 267). L'image revient un peu plus loin ; « cette beauté sauvage de fleur coupée qui fait pâlir le visage de toutes les femmes » (LG, p. 285). Notons que dans ces textes poétiques l'anamorphose entre l'espace et l'être est réactualisée, de manière encore plus flagrante qu'elle ne l'avait été dans les récits. Elle confirme ce qui œuvre en amont du texte, à travers l'écriture, avant que l'écriture ne fixe l'échange des propriétés entre la vision et son objet, que cet objet soit un être ou le paysage. Blanchot pourrait nous dire qu'il s'agit bien d'un « quant à soi » issu du moi de l'écrivain, la marque d'un caractère foncièrement réflexif de l'écrit. Le dandy, qui fixe une esthétique affectée de narcissisme, est la production type de ce « quant à soi » de l'écrivain, c'est-à-dire d'un remaniement de son moi dans la facture du personnage et dans l'espace imaginé. L'anamorphose ne peut se lire que sous cet éclairage.

Gracq noue donc autour de l'image de cette castration-décollation trois images imbriquées, qui sont un peu les trois entités modernes : le paysage, la ville, et le héros hyperindividualiste, notre dandy. Dans ce contexte, le héros est signalé par « la langue de feu³⁰⁸ [...] qui me désigne à certaine extase panique le visage inoubliable de quelques guillotins de naissance » (*LG*, p. 285). Entre les deux termes de ce passage, dans la double tension entre l'individu et l'espace modernes, éclate le dandysme de Brummell, aurolé de toute la pompe morbide que Gracq confère à ses personnages :

ces arcs flexibles des bouches engluées par un songe de mort, [...] ces madrigaux funèbres de Brummells somnambules, une botte de pervenches à la main, ces affaissements de fleur, de vierges aristocrates dans le panier à son - comme si, de savoir être un jour portées elles seules au bout d'une pique, toute la beauté fascinante de la nuit d'homme eût dû affluer au visage magnétique de ces têtes de Méduse - cette chasteté surhumaine. (*LG*, p. 285)

Outre le fait que la conscience de la mort est ici très explicitement l'argument d'une esthétique chthonienne du dandy et du décapité, la psyché en affecte aussi l'histoire et l'individu, par l'application des signes communs de la castration. Elle donne lieu à une vision proche de celle de Chénier, confronté à « la chasteté surhumaine » (*LG*, p. 285) de la marquise de Coigny, dans l'antichambre des guillotins, au purgatoire de Saint-Lazare. On se rappelle aussi de la concomitance de cette atmosphère avec les « longs jours alcyoniens » de Chénier qui sont l'âme de l'automne gracquien dans *Un Beau ténébreux*. Dans *André Breton*, Gracq montre que « ceux qui se sont interdit de jeter la moindre bouteille à la mer » (*AB*, p. 469) ont eu une grande influence sur le surréalisme. La remarque éclaire également l'esthétique du dandy gracquien. Dans cette attitude de catégorique refus, le pendant moderne d'un type héroïque suggéré par Robespierre, Saint-Just, et Brummell, est représenté par Rimbaud et Vaché, les deux grands initiateurs, les deux êtres en totale partance du mythe surréaliste. Les traits majeurs de cet héroïsme ne laissent planer aucune ambiguïté ; il réside dans la pratique du « défi perpétuel », dans l'expression de la volonté d'« explorer toutes les chances » (*AB*, p. 470) en dépit de l'absurde.

De fait, nos dandys explorent tout particulièrement « la plus douteuse » de toutes les chances, « « cette perle noire » de la mort » (*AB*, p. 471), en laquelle Allan avoue placer un « suprême espoir de conjuration ». Le dandysme d'Allan Murchison signe ainsi une

³⁰⁸ Signe christique de l'onction dans le livre des *Actes des apôtres*. Lors de Pentecôte de l'an 33, des langues de feu apparaissent sur les fronts des fidèles rassemblés. C'est à cette occasion que, selon le récit biblique, ils sont appelés chrétiens...

adhésion de principe à l'appréciation surréaliste de l'individu, au « ton de voix » de Vaché qui nous ramène chez Gracq à l'admiration du talent de certains tribuns historiques, et notamment de Saint-Just et de Robespierre.

Le point de fuite des trois modalités de l'être – spatiale, temporelle, individuelle – que le récit met en résonance, et qui deviendra le Farghestan, l'autre bord, une destination impossible, la « nécropole pétrifiante » (*LG*, p. 306), se concentre sur le cœur du Tängri, et fige l'image d'une mort dissolvante voulue, désirée pour la dissolution de tous les principes du vivant, de toutes les fonctions organiques. Le guillotiné de naissance qui s'élabore à la façon d'un d'Annunzio se vouant à la flamme, c'est Empédocle s'éparpillant au monde, et c'est Allan versé dans une pratique active de la mort : « Nous marcherons ainsi que sur la mer vers le phare de lave noire, par la terre nue comme une jument. » (*LG*, p. 323). Ici, la réalité concrète de la mort précède son avènement ponctuel. Le happement de néant qui habite l'âme du paysage gracquien exprime au mieux le glissement psychologique, et accomplit une transition graduelle que la psyché du mourant ne peut produire. Le message topographique, dans sa fonction transitionnelle, habite la temporalité figée de l'instant ultime, imprésentable ; un espace-temps sans substance, invivable et inhabitable ; un temps et un espace de mort.

Par inversion, cette vexation temporelle du dernier instant donne lieu, par expansion, à une écriture de la mise en abîme. Le dandysme en est la marque flagrante, puisqu'il en est la représentation directe. Au niveau du contenu psychique, c'est bien la confrontation au néant que cherche le personnage qui lui insuffle ses impénétrables motivations. Le contrat de lecture est donc construit sur la proposition gratuite et indémontrable d'une communauté entre le lecteur et l'écrivain ; l'extrêmement individuel, recouvert par l'idée d'une forme partagée de l'angoisse, devient le motif d'un certain partage. Et Gracq d'évoquer

la fraternité idéale d'un « *Bund* » naïf né sur les bancs de l'école, amoureux de la poésie [...] mais qui chaque semaine prend le train pour Saint-Petersbourg, les valises bien garnies de dynamite. (*PREF*, p. 900)

Gracq figure ce partage de l'archétype collectif dans son œuvre par un pacte ésotérique, un contrat culturel, un « bien entendu » adressé au lecteur pour l'associer au *bund* fictif, un groupe de la même nature que le *cant* constitué par le dandy dans son entourage :

Allan est conscient de son pouvoir de détraquer la vie, et c'est par réaction, je pense, contre ce penchant dangereux de sa nature devant lequel je l'ai vu par moments presque sans recours, qu'il avait acclimaté parmi nous une curieuse espèce d'anglomanie [...] qui lui assigna une fois pour toutes parmi nous une situation de prince des élégances. Il se lit à cultiver l'impassibilité, un cant baroque adapté aux usages scolaires, le port du monocle, les cravates d'Eton et les complets de coupe anglaise, une espèce d'élégance froide et dure qu'il savait sans doute d'instinct devoir rehausser mieux qu'aucune autre son extraordinaire distinction. [...] entouré de son état-major de jeunes élégants snobs, il eut décidé de convertir ce qui était déjà depuis longtemps corps et âme son dominion, en une vulgaire Inde anglaise. Toute une caste d'intouchables se trouva tout d'un coup rayée de son regard. (UBT, p. 139)

Ce dernier mot révèle d'ailleurs le troublant parallèle unissant le passé commun de Gracq avec la fiction du passé d'Allan. Le commentaire qu'il fait de Lautréamont révèle bien qu'il y a là un point essentiel :

Une férocité allègre et soutenue, sans frein, la tentation continue de « passer la mesure » en fait d'actes absurdes et de déformations bouffonnes, la création de mythes collectifs presque toujours curieusement ambivalents (ils oscillent entre le rire et la terreur ; UBU est dans le fil de cette veine profonde) dont *les Chants de Maldoror* vus sous un certain angle peuvent constituer une transposition géniale (Lautréamont souligne à plaisir qu'il chante le « puéril revers des choses » : le sens nous paraît littéral), la volonté de conjurer à son secours tous les monstres naïfs, constituent au collège la réaction de défense des esprits les plus intègres, et peuvent, dans les cas extrêmes, s'organiser de façon presque cohérente jusqu'à un système de vie dressé inexorablement contre tout ce qui l'entoure, qui plonge par un bout dans le cauchemar et le délire, mais dont on se méprendrait complètement en isolant de l'extérieur, à la manière des « grandes personnes » ou d'un censeur de lycée, un aspect saugrenu, ou absurde, ou décidément malfaisant. Je plaisante ? Je me souviens, avec une acuité particulière de l'internat du lycée de Nantes, vers les années 1920. Un léger vent de folie, à ce qu'il m'a toujours semblé (mais j'étais très jeune) soufflait avec la fin de la guerre sur cette ville curieuse où deux ans auparavant Jacques Vaché venait de se suicider dans les circonstances que l'on sait. Sans doute cette température [...] ne fût-elle pas sans favoriser l'effervescence étonnante qui se manifestait sous le toit de plomb du quartier des internes. (PREF, p. 897-898)

Il faut dire que cette rétroversion explicative, qui va de l'œuvre à l'auteur, est précisément pratiquée par Gracq lui-même, pour éclairer le style de Lautréamont, à travers une évidente évocation de dandysme, et, par l'analogie où Gracq se reconnaît avec lui des points communs, au point d'en justifier sa propre écriture de l'anamorphose, de la fusion paysage - personnage :

Le merveilleux des enfants ne supporte pas l'enjolivement, et hait plus que la mort le style décoratif ; il est dynamisation infinie par l'intérieur des objets et des actes vulgaires, ceux qui tombent sous le sens, il est une lumière d'orage, une certaine manière élective de regarder qui transforme un caillou en projectile. Lautréamont le définit comme un trait de feu : il s'appelle « le puéril revers des choses ». Son pouvoir de contagion n'est pas non plus de ceux qui se laissent aisément circonscrire. (PREF, p. 899)

La dynamique de cet échange anamorphique formule un état d'être intermédiaire entre innocence et connaissance, humanité et divinité, vocation au non-être et vocation à l'être « qui est celui qui est », en un mot l'Ange. Il s'agit cependant d'un ange marqué comme Faust par le message et l'apologie luciférienne *de la Chute de l'homme*, un paradoxe de Beauté et de Terreur :

Ces coupes faites à vif sans une réalité si terriblement proche sont celles qui ravivent obscurément un des mythes les plus agissants et les plus rarement avoués de notre époque, celui de « l'ange exterminateur. La chose se vérifie à tel point que, par l'effet d'une valorisation qui vraiment va de soi, il nous est précisément impossible, à distance de sous représenter ces jeunes gens autrement que sous un visage parfaitement rayonnant, d'une pureté incorruptible. [...] C'est inévitablement l'image de l'archange qui s'impose au crayon ou à la plume : « le très beau jeune homme au visage d'ange, au regard acéré et puissant » de Félix Vallotton, ou l'adolescent rayonnant que nous suggère Salvador Dali – son portrait de Lautréamont exécuté selon la méthode paranoïaque critique. De telles apparitions, si singulièrement contraignantes, mais vivifiantes, et qui jouent le rôle d'un appel d'air, sont faites pour rouvrir sur la vie réelle avec un glaive de feu la porte du « vert paradis perdu des amours enfantines », manifestent dans le subconscient collectif un désir inavoué, mais puissant, que l'enfance « revienne » - ici et maintenant – dans son intégrité, pour sauver ou pour perdre, et illustrent les soubresauts d'une volonté arc-boutée pour renverser à n'importe quel prix le fardeau écrasant des valeurs séculairement officielles. (PREF, p. 900)

De la fonction d'ouverture de l'inconscient collectif ou de l'initiation à un retour sur soi, d'activation mémorielle ou paramnésique, qui marque si profondément l'idée de la profondeur littéraire chez Gracq, nous retenons qu'elle trouve dans le dandysme une illustration bien venue, inscrite de façon cohérente parmi les autres manifestations de la mort dans le roman et notamment dans l'espace. Faisant le commentaire du même travail mnésique dans le texte, Proust lui aussi l'associait à l'espace littéraire :

Et sans doute tous ces plans différents suivant lesquels le Temps, depuis que je venais de le ressaisir dans cette fête, disposait ma vie, en me faisant songer que, dans un livre qui voudrait en raconter une, il faudrait user, par opposition à la psychologie plane dont on use d'ordinaire, d'une sorte de psychologie dans l'espace, ajoutaient une beauté nouvelle à ces résurrections que ma mémoire opérait³⁰⁹.

L'imprégnation littéraire de Gracq, si elle est déterminante, ne fait qu'accompagner la mise en abîme de l'écrivain et de son personnage, le vertige d'une psychologie elle aussi mariée à une dimension supérieure. Elle n'est plus la troisième dimension d'un objet réel,

³⁰⁹ Proust Marcel, *le Temps retrouvé*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972-1976, t. III, p. 1031.

mais révèle l'affleurement d'une quatrième dimension induite par la mort. Il y a là plus qu'une image, et il sera bon d'y revenir.

1.4. Principaux traits du dandysme gracquien

1.4.1. L'esthétique gracquienne, entre infraction érotique et idéal

Plusieurs éléments introduisent les personnages du premier roman de Gracq dans la dimension mythique du dandysme. Comme nous l'avons vu, cette dimension se rapporte directement à la révolte. On peut rappeler quels sont les enjeux du dandysme relativement à la révolte. Baudelaire le premier, en conférant une dimension spirituelle au dandysme, y avait vu « une espèce de religion » dont la devise aurait pu être celle

de l'ordre irrésistible du *Vieux de la montagne*³¹⁰, qui commandait le suicide à ces disciples enivrés, n'était pas plus despotique ni plus obéi que cette doctrine de l'élégance et de l'originalité, qui impose, elle aussi, à ses ambitieux et humbles sectaires, hommes souvent pleins de fougue, de passion, de courage, d'énergie contenue, la terrible formule : *Perinde ac cadaver* !³¹¹

Ce héros issu du romantisme, garant d'une « nouvelle aristocratie » de l'esprit, de « ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain », alliant « le joli et le redoutable³¹² », Camus montre, dans *l'Homme révolté* qu'il est le produit d'une révolte satanique contre Dieu, causée par le sentiment de la Chute. On se souvient que c'est aussi le premier sujet gracquien :

Pour combattre le mal, le révolté, parce qu'il se juge innocent, renonce au bien et enfante à nouveau le mal. [...] Puisque la violence est à l'origine de la création, une violence délibérée lui répondra. [...] N'espérant plus la règle ou l'unité de Dieu, obstiné à se rassembler contre un destin ennemi, impatient de maintenir tout ce qui peut l'être encore dans un monde voué à la mort, le révolté romantique cherche une solution dans l'attitude. [...] L'être qui doit mourir resplendit au moins avant de disparaître, et cette splendeur fait sa justification. [...] Il inaugure une esthétique qui règne encore sur notre monde, celle des créateurs solitaires, rivaux obstinés d'un Dieu qu'ils condamnent³¹³.

³¹⁰ Dans l'édition des Classiques Garnier, Henri Lemaître précise qu'il s'agissait d'un être légendaire en orient, qui aurait été le chef de la secte des *haschichschin* (étymologie du mot assassin). Le nom de la secte viendrait du fait que le *Vieux de la montagne* droguait ses hommes avec du haschich pour les mettre en état d'exécuter leurs assassinats, rituels ou non. H. Lemaître renvoie à Joseph de Hammeur, *Histoire de l'ordre des assassins*, Paris, 1833. Baudelaire avait lu ce livre ainsi que *Le voyage en Orient* de Nerval.

³¹¹ C. Baudelaire, *Écrits esthétiques*, op. cit., p. 390.

³¹² *Ibid.*, pp. 390-391.

³¹³ A. Camus, *L'Homme révolté, La révolte des dandys*, op. cit., pp. 70-78.

De là, le caractère socialement satanique, luciférien³¹⁴, inquiétant, de la beauté du dandy. Don Juan qui s'obstine devant les rappels du Ciel est un dandy, à l'évidence. Il nie les signes de l'irrécusable ; le donjuanisme est déjà en soi une révolte individuelle contre la conscience d'un sentiment de nécessité. Le dandysme ne s'est paré des atours religieux et plus généralement spirituels que pour signifier, dans la forme, que sa révolte s'adresse au déterminisme, d'abord sacré, puis profane, à Dieu donc, puis au Progrès. Les phrases de Hegel qui retiennent l'attention d'Herminien ne sont pas sans évoquer ce que Camus dit du dandysme :

Le spirituel est distingué du naturel, et plus spécialement de la vie animale, en ce qu'il s'élève à la connaissance de lui-même et d'un être à lui propre. (ACA, p. 40)

Albert guide le lecteur dans un parcours dialectique qui reprend les paroles du serpent dans le jardin d'Eden³¹⁵, paroles qui sont à l'origine de la chute et par lesquelles le serpent devient Satan, c'est-à-dire l'Opposant, le Révolté. Gracq écrit :

Certes, la seule connaissance, et non un amour humiliant et naturel qu'Albert avait toujours su tuer par le défi, pouvait à jamais le mettre en repos avec lui-même : il doit en être ainsi, s'il ne se trompe lui-même : « Vous serez comme des Dieux, connaissant le bien et le mal », c'était la cause de la chute, mais c'en était aussi la seule et possible Rédemption. « L'esprit doit arriver à conquérir pour lui-même ». (ACA, p. 41)

Ce passage élucide partiellement les traits éminemment intellectuels dont Gracq affecte le physique de ses personnages. Ils sont en quête d'une Rédemption de la connaissance. Sans doute cette démarche signifie-t-elle davantage une adhésion personnelle de l'écrivain à l'idée des pouvoirs de l'esprit qu'une véritable proposition de Rédemption. Le thème lie cependant les réseaux sémiologiques et iconiques du roman autour du thème de la quête, faisant des personnages les paires associées de l'Ange noir et du Christ, de Parsifal et de Faust, etc.

Les personnages ne tiennent leur propre conscience de la Chute que d'une notion de culpabilité naturelle, celle de la vie animale que Hegel sépare très nettement de la vie spirituelle. Chez Gracq, la chute est représentée dans l'homme par de ce qui peut le freiner dans sa quête de la Rédemption par la connaissance de soi ; c'est en majeure part le désir qui renvoie l'homme à la finitude consciente de sa réalité animale. Cela apparaît dans le

³¹⁴ Si bien commentée par Bataille dans *La Littérature et le mal*.

³¹⁵ *Genèse* III ; 4, 5 : « Et le serpent dit à la femme: « Assurément vous ne mourrez pas. Car Dieu sait que le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront à coup sûr, et que vous serez comme Dieu, connaissant le bien et le mal. »

cynisme amoureux d'Albert et d'Herminien, un cynisme misogyne un peu similaire à celui qu'affiche Wilde, et qui est, pour les mêmes raisons, celui du dandysme :

Il - Albert - étonna beaucoup par son constant dédain des femmes. Il ne les fuyait pas, mais sans se départir d'un maintien calme et constamment mesuré, dès qu'il était entré avec l'une d'elle en des rapports intimes, il possédait l'art de la provoquer par des défis si anormaux et si froidement extravagants que les plus hardies palissaient... (ACA, p. 16)

Car c'est bien à l'attitude générale du dandy que ce rapporte cette défiance à l'égard du sexe faible. Herminien y rapporte le sens profond de son ironie, et les particularités que Gracq y associe sont encore bien celles du dandysme :

Herminien, au moment où sa partenaire pénétrait sur la scène héroïque, et s'encourageait au drame par la réflexion complaisante de tout le décor où elle projetait une passion vive, savait s'armer à ce point d'une ironie détachée et sarcastique qu'il maniait alors avec la maîtrise d'une arme ou d'un charme, et à laquelle nulle passion tragique n'avait su encore résister. Ces jeux extravagants de l'esprit et du cœur auxquels il invitait sans cesse, et dont la démarche merveilleusement naturelle révélait à chaque instant l'insignifiance, laissaient de durables rancunes chez celles qu'il avait ainsi conviées à entrer dans un rôle que lui-même dessinait à chaque minute dans ses moindres replis. (ACA, p. 43)

Pour nos deux dandys, Gracq emploie les mêmes termes de jeux et défis « extravagants ». Le fait que ce cynisme amoureux fasse partie des correspondances entre Albert et Herminien le range au nombre des traits qui construisent leur rapport avec l'autre sexe. Chez Gracq, le désir de la femme est ainsi vécu assez négativement par les personnages. Il y a une explicite volonté de plaire, liée à un désir physique qui reste inassouvi. Mais, plus encore, l'approche physique de Heide dans la description traduit nettement une répulsion sexuelle. Son premier symptôme se signale par une approche érotique de surface, où le corps apparaît sous un drapé pudique et cependant suggestif. La féminité de Heide se présente d'abord sous les atours immaculés d'une blanche pureté ;

Heide peuplait la salle, le château et la contrée d'Argol tout entière de sa radieuse et absorbante beauté. Elle paraissait entièrement vêtue d'étoffes blanches d'un travail remarquablement délicat, - aux plis amples, parmi lesquels jouaient ses mains roses. (ACA, p. 56)

Il faut y voir plus que l'anecdote d'un hasard descriptif, car le vêtement de Heide fait singulièrement signe de façon très récurrente dans le roman ;

Elle hantait les bois de Storvan, et l'horizon de la mer où ses apparitions dramatiques s'égalaien sans effort aux scènes les plus rares de cette nature vierge, aux jeux des eaux vives et du vent auquel elle abandonnait les plis de sa longue cape blanche avec une merveilleuse majesté. (ACA, p. 71)

A peine voyait-il la robe blanche de Heide se perdre parmi les premiers arbres... (ACA, p. 81)

Heide, dans la sensualité de son drapé clair, est toujours couverte d'un voile ou nimbée d'un effet *sfumato* dans la description. Le lecteur est mis en présence des différents éléments signalant l'apparence d'un seuil onirique, érotique et magique, mystérieux et inquiétant. Aussi retrouve-t-on le pudique drapé et l'effet *sfumato* (ACA, p. 71) conjugués et associés dans le caractère même de la beauté de Heide ;

Dans les ténèbres de sa beauté comme projetée en dehors d'elle et qui l'entourait comme de voiles palpables, elle s'ensevelissait et renaissait sans cesse avec l'éclat d'une totale nouveauté... (ACA, p. 59)

Derrière le seuil érotique se trame une magie noire, une alchimie du charme et du corps féminin. La femme armée et parée de sensualité comme d'une cuirasse devient dangereuse et inaccessible ;

... passant et repassant un seuil magique interdit aux hommes autant que le rideau à jamais inviolable d'un théâtre, et derrière lequel elle s'approvisionnait d'armes neuves, de poignards et de philtres, et d'impénétrables cuirasses. (ACA, p. 60)

Le danger meurtrier que représente l'érotisme féminin repose de toute évidence sur une perception très aiguë du lien charnel – biologique - étroit entre le pouvoir de séduction du corps féminin et la grâce. Ainsi, dans toutes les descriptions qui figurent la nudité de Heide, l'attraction de sa beauté est connotée par la qualification d'adjectifs liés au champ sémantique du mystère, de l'inconnu inquiétant. C'est tout un mystère des rouages de cette mécanique sensuelle que tente de cerner la description :

Dans les ténèbres de sa beauté... (ACA, p. 59)

ses apparitions dramatiques... (ACA, p. 71)

Enfin elle tournait la tête vers lui, et laissait filtrer de ses yeux une lueur gluante... (ACA, p. 75)

...dans une inouïe, dernière et terrible nudité. (ACA, p. 76)

Il semblait que le flux de cette grâce prenante et inconnue... (ACA, p. 89)

... tous les nerfs de son corps se tendaient alors à se rompre, ainsi que les cordages d'un vaisseau ravagé par un vent inconnu. (ACA, p. 90)

Heide nue n'est plus guère qu'une « colonne de sang », elle est tout entière soumise à une sexualité éruptive et sanguine. Cette singulière mais évidente appréhension sanguine de la sexualité féminine est doublée de violence avec la description du viol. La souillure de Heide est toute physique ; c'est celle d'un sang qui a noirci sur son ventre, entre ses cuisses ouvertes, qui perle sur ses poignets soumis par des liens. Pour mieux toucher au mystère érotique, la description s'arrête précisément sur les zones érogènes - cheveux, bouche, seins, poignets, intérieur des cuisses. Dans la scène du bain, le sexe de Heide, qui à l'évidence s'offre pleinement au regard d'Albert, est évoqué indirectement comme l'objet central de la vision. C'est l'image qui fait du sang de Heide répandu sur ses cuisses ouvertes et son ventre « les pétales d'une fleur vive », vision dont il est aisé de situer le centre nettement désigné dans sa nature sexuelle par l'image de la fleur. L'image nous rappelle le topos surréaliste, mais elle prend chez Gracq un aspect noir qui associe le désir féminin à des puissances chthoniennes. Au demeurant, l'astre qui couvre la scène est ici la lune, l'astre des enfers et le symbole des forces obscures du règne animal³¹⁶. La position du cou de Heide, sa bouche ouverte qui laisse voir ses dents, et le sang répandu ne sont d'ailleurs pas sans rappeler les représentations des bacchantes. De fait la scène ressemble foncièrement à celle d'une initiation mystérieuse, aux rites de l'ourse par exemple qui, en Grèce ancienne, introduisaient les jeunes filles à leur sexualité de femmes :

En un bond il fut sur pied, et contempla le corps entièrement nu de Heide. Ses cheveux flottaient en longues vagues dans la source et sa tête rejetée en arrière et noyée dans l'ombre où luisaient seulement les dents nues de sa bouche, faisaient avec son corps un angle horrible et haussait vers le ciel ses seins gonflés et caressés par la lune avec une insoutenable ardeur. Du sang tachait, éclaboussait comme les pétales d'une fleur vive son ventre et ses cuisses ouvertes, plus sombre que les fleurs de la nuit, plus fascinant que ses étoiles, et autour de ses poignets ramenés en arrière, une corde mince avait pénétré dans la chair où elle disparaissait entièrement au fond d'une minuscule entaille rouge, de laquelle une goutte de sang filtra avec une lenteur insensée, roula le long d'un doigt et tomba enfin dans l'eau de la source avec un son bizarrement musical. (*ACA*, p. 126)

³¹⁶ On sait quel est son rôle sur les cycles de vie et les cycles planétaires comme celui des marées. Les Grecs l'avaient associée au culte des premières divinités qui marquèrent dans leur panthéon la survivance des anciennes croyances primitives qui eurent cours dans toutes les sociétés nomades de chasseurs. Ainsi fut-elle marquée très fortement à Delos, patrie d'Apollon et de sa sœur Artémis, dieux chasseurs et maîtres de pouvoirs mystérieux sur les animaux. Delos était également la patrie de la déesse des morts Hécate, au visage tantôt bénéfique, tantôt maléfique, qui la nuit se promène sous la lune, entourée de hordes de chiens, de ses loups et ses juments. Cet aspect mystérieux commun aux puissances de la mort et au désir qui noue leur association imaginaire a traversé la littérature. On le retrouve fortement présent dans la poésie du XVI^e siècle où, par exemple, la *Délie* de Maurice Scève prend son nom de Delos et tour à tour son visage de Diane ou de la noire Hécate, tandis que la poésie s'élève sous le signe apollinien.

L'image liquide du sang et la présence récurrente de l'eau contribuent à nouer plus encore le désir et le plaisir féminin à une dépendance naturelle qui est celle des flux liquides. Ils associent les flux hormonaux du corps aux flux et reflux des marées, à tous les mouvements auxquels la femme s'abandonne ou du moins se soumet. La sexualité de Heide, noyée dans les flux corporels de son sang, est radicalement opposée à la maîtrise et à l'idéal de la perception toute intellectuelle de nos deux joueurs amoureux. A l'initiation toute physique de Heide, Albert et Herminien opposent une initiation intellectuelle. Le désir n'est pour eux qu'un élément de la connaissance de soi, inscrit dans la lutte physique de la dialectique individuelle. L'espace de leur cynisme répond à la nécessité de la dialectique du désir, à la nécessité d'une polémique de principe entre le corps et l'intellect. Cette lutte ne les concernera charnellement qu'en cela qu'elle sera une lutte à mort. A ce double titre, le désir et l'infraction érotique constituent le pôle obscur d'une dialectique gracquienne de la connaissance. En raison des termes qui la composent, cette dialectique emprunte les marques du désir et de la conscience.

Le mystère charnel du désir de Heide est dirigé vers le mystère fascinant de sa beauté souillée, de sa virginité démontrée par un jet de sang. Ce mystère de l'asservissement au corps est la cause de la fascination du dandy, et de sa répulsion conjointe pour le corps. Il est aisé de voir, à travers Heide que chez Gracq le sens de cette lutte charnelle et mystérieuse est directement reportée sur la surface du corps, sur les vêtements blancs de Heide, qui deviennent les supports de la représentation d'une tension dialectique entre le corps et l'esprit. Le dandysme illustre donc bien chez Gracq, et tout particulièrement dans le premier récit qui l'introduit, la forme que prend l'expérience d'une dénaturation anti-charnelle de l'homme, tendue vers une idée de l'homme essentiellement spirituelle. C'est du moins un des traits marquants de l'œuvre de Gracq à ses débuts. Le sang de Heide, par l'impact mental net qu'il produit dans l'esprit d'Albert, est le propos castrateur de cette même quête du dandysme. On comprend que Gracq l'ait doublé de la symbolique initiatrice de *La quête du Graal*. On comprend que le dandysme de Gracq ne puisse être dissocié ni de la quête ni de son objet. On comprend que la mort entre dans la composition des termes. Mais très vite, si le propos de la connaissance demeure, il trouvera dans le regard même porté sur le sang, le corps et le cadavre, les motifs les plus valables de sa profondeur. Au point qu'il n'y aura plus de proposition de connaissance phénoménologique, mais une phénoménologie littéraire de la connaissance rendue observable dans la psyché du voir elle-même.

En proie à la peur de la féminité, sinon de l'amour, le dandy ne peut se satisfaire pleinement de sa soumission naturelle à la *conjuración* amoureuse. C'est sans doute pourquoi nombre de ceux qui incarnèrent le dandysme eurent des pratiques sexuelles déviantes. Citons l'homosexualité d'Alcibiade, de Henri III, d'Oscar Wilde, de Custine, de Robert de Montesquiou, de Proust, de Jacques Vaché, etc. Si l'homosexualité n'est pas une pratique nécessaire du dandysme - jamais les modèles que furent Brummell et d'Orsay ne furent homosexuels -, elle est suffisamment fréquente pour soulever certaines questions.

Le questionnement rejoint ici les remarques que nous avons faites concernant le refus de l'utilité physique où le dandy aperçoit sa dépendance au corps. Baudelaire et Barbey se plaisent à associer une pratique philosophique à une idée intemporelle du dandysme « dont Alcibiade fut le plus beau type chez la plus belle des nations³¹⁷ ». Sans doute s'agit-il de sa légendaire beauté, de son esprit sensible, de sa verve alerte. Sans doute s'agit-il encore de son cynisme provocateur, de ce que Platon dit de ses relations avec Socrate. Il s'agit par-dessus tout de son art de la gratuité³¹⁸ et en cela d'un aspect majeur du dandysme. Mais comme le personnage lui-même, sa pratique dandie ne nous apparaît que sur fond d'un système philosophique qui nous en révèle certaines significations propres, ou parmi elles, celles des significations que le dandysme lui-même ou la philosophie ont retenues.

Platon avait déjà posé les jalons philosophiques de la pratique sexuelle d'Alcibiade et de Socrate dans *Le Banquet*. Il y est question de l'amour et chacun des convives y va de son discours. Le discours de Phèdre rend compte de la mission pédagogique de la pédérastie, imaginant une société où le lien Eraste et Eromène serait la base de la structure de l'Etat³¹⁹. Le discours de Pausanias associe le culte dédié à Aphrodite la populaire au simple amour du corps ; l'amour de l'âme tient nettement plus de la relation homosexuelle. Il est mêlé, à demi mots, d'un mépris pour le commun, le naturel, et plus généralement pour le populaire. On retrouve sous la plume de Platon des considérations que l'on retrouve dans le propos de nombreux dandys, y compris chez Proust qui pourtant invente « le dandy femelle³²⁰ » :

³¹⁷ Jules Barbey d'Aureville, *Du Dandysme et de Georges Brummell*, op. cit., p. 718.

³¹⁸ Rendu célèbre par l'anecdote de la mutilation de la queue d'un chien magnifique et très coûteux qu'il s'était procuré.

³¹⁹ Il déclare : « Si donc il existait quelque moyen de constituer un Etat ou une armée avec les amants et leurs aimés, il serait impossible à des hommes de se mieux organiser... » (Platon, *Le Banquet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », n° 83, 1992, p. 39).

³²⁰ L'expression en elle-même relève l'antinomie qu'il y a à être une femme et à aspirer au dandysme. Cette misogynie recoupe ce que Nietzsche critiquait dans *Ainsi parlait Zarathoustra* relativement au comportement

Au contraire, celui qui se rattache à Aphrodite la Céleste relève de celle qui, premièrement, ne participe pas de la femelle, mais du mâle seulement ; [...] dont la passion n'est point le lot ; d'où il résulte que ceux dont l'inspiration provient de cet Amour-là se tournent précisément vers le sexe mâle, chérissant le sexe qui naturellement est le plus vigoureux et a davantage d'intelligence³²¹.

Nous voilà en présence du légendaire aspect intellectuel de l'homosexualité qui avait ses origines dans le lien pédérastique. Le couple homosexuel était avant tout garant de visées élevatrices, et l'éraсте est « le premier capable de faire avancer son aimé intellectuellement³²² ». Ce discours est repris par Eryximaque qui en fait un culte dédié à la muse Uranie³²³. Aristophane attribue les différences des pratiques sexuelles à une différence radicale entre plusieurs natures originelles. Il y aurait eu à l'origine trois espèces : les vraies femmes primitives désirant des femmes, les androgynes primitifs désirant des membres de l'autre sexe, et des hommes primitifs désirant des garçons. Aristophane présente donc une différence de nature fondamentale entre les sexes, différence un peu similaire à la différence de nature essentielle que le dandy voudrait voir exister entre lui et le commun des hommes.

Ce motif de la dualité étayée par le corps, illustre sans doute aussi l'une des raisons profondes de la déviation sexuelle de nombreux dandys, cause ou résultante d'un sentiment de marginalité qui peut être soit revendiqué, soit vécu comme une souffrance. Le dandysme a en effet ce double aspect de revendication et de souffrance qu'on retrouve dans le rapport duel établi entre Albert et Herminien. Leur dandysme exprime bien, en même temps, une lutte pour la reconnaissance de soi et une conjuration physique de la mort. Il est en cela conforme au schéma de la psyché platonicienne classique qui formule le corps et l'âme comme les termes opposés du projet d'accession à l'Idée, à la connaissance. De là sans doute l'origine de leurs rapports troubles. Ces rapports ne sont pas sans relation avec l'esthétique dandystique des personnages, dont la quête, éclairée par la lecture de Hegel, est orientée vers la connaissance de soi. Il faut donc mettre en relation leurs déviations sexuelles latentes avec cette quête elle-même.

féminin ; les femmes ne semblent absorbées que par l'utile et le pratique ; tout ce qu'elles attendent de l'homme, c'est qu'il leur donne un enfant.

³²¹ Platon, *Le Banquet*, op. cit., pp. 46-47.

³²² *Ibid.*, p. 56.

³²³ « Cet amour-là, qui est le bel amour relève de la muse Uranie. » *Ibid.*, p. 64. En grec *Urania* signifie « la Céleste ».

Les premiers signes de cette déviation sont bénins. Les désirs d'Herminien et Albert pour Heide semblent d'abord se manifester par une contemplation toute voyeuriste de sa nudité. Dans la scène du bain, Gracq souligne que le regard des personnages s'arrête longuement sur le corps nu de Heide, se fondant à la description de son dos, sa chevelure, sa poitrine, ses jambes, ses épaules, ses lèvres. L'image est un trouble d'ailleurs car le corps de Heide est étrangement virilisé : « l'œil courut alors longuement sur son dos puissant » (*ACA*, p. 79)... Cette vision produit aussitôt ses effets sur ceux – personnages, auteur, et lecteurs rejoints dans leurs représentations libidinales - qui sont désignés comme de véritables spectateurs :

Il semblait que le flux de cette grâce prenante ne pût se prolonger sans rompre les vaisseaux du cœur à son rythme étouffant. [...] à la surprise des spectateurs jaillirent à l'instant de cette silhouette exaltante les mouvements désordonnés et fragiles d'une femme... (*ACA*, p. 89)

L'autre déviation concerne les rapports troubles unissant Herminien et Albert, car ces rapports ont indéniablement une connotation sexuelle dans le texte. Cette connotation n'est pas sans relation avec les revendications de l'homosexualité que l'on trouve invariablement présentée avec le même intérêt d'une quête de l'immortalité³²⁴, mêlée de critères aristocratiques et intellectuels. Tel fut l'amour qui unit Socrate et le dandy Alcibiade. La beauté qu'Alcibiade aimait en Socrate est décrite en des termes qui en désignent toutes les vertus idéalistes :

Assurément tu as dû voir au-dedans de moi une inimaginable beauté, qui l'emporte infiniment sur la grâce de tes formes.

C'est ce type de beauté intérieure et cependant sexuelle que Gracq a donnée à ses personnages en leur confiant le profil morphopsychologique typique de l'intellectuel. Ce portrait, les rapports qui les unissent et les opposent, correspondent au dandysme. La philosophie de Socrate nous révèle que leur connotation sexuelle nous renvoie à une forme d'idéalisme, à une esthétique de l'âme victorieuse du corps. Si l'on retient l'idée de Baudelaire, c'est cette vision qui est une des origines du dandysme et de l'existence du

³²⁴ Le propos de Socrate, prêté fictivement à Diotime, est de dire que l'objet de l'amour infécond - entre hommes donc - est l'immortalité recherchée non dans la perpétuation physique mais dans l'âme : « C'est que l'immortalité est l'objet de leur amour ! [...] De ces hommes féconds selon l'âme sont précisément tous les poètes qui sont à cet égard générateurs... » (Platon, *Le Banquet*, *op. cit.*, pp. 208-209). Le raisonnement est continué à propos de la beauté. La beauté de l'âme est plutôt manifestée dans le discours que dans l'apparence. Le Beau absolu que quête le dandy autant que le philosophe a donc une apparence intellectuelle ; à travers toutes les beautés qu'il est donné d'apprécier le dandy cherche une essence du Beau.

premier modèle dandy Alcibiade. Le dandysme platonicien repose bien sur une conjuration existentielle de la mort. C'est pourquoi, sur fond de la même dualité, et pour les mêmes raisons, le dandy vu par Baudelaire s'impose une ascèse physique qui passe par la dénaturation et la souffrance. C'est sans doute une des clefs de son esthétique vestimentaire, de l'étroitesse du fourreau dans lequel il glisse son corps³²⁵. De là aussi le goût prononcé du dandy pour la construction artificielle, sensée être porteuse des caractéristiques élevantes de l'âme humaine, sensée faire insulte au projet naturel qui voue l'homme au rien³²⁶. C'est ce goût pour l'artifice qui relie la pratique du dandysme au goût pour les objets précieux et inutiles, qui symbolise la gratuité du sens humain et, à travers l'idée d'un désir libéré de toute conjuration biologique, qui associe souvent le dandysme avec l'androgynie...

1.4.2. La transgression objectale

Le fonctionnement duel établi entre Herminien et Albert est à l'évidence bâti sur la médiation de l'« *objet*³²⁷ » de leur désir commun, Heide. Ainsi que le signale Jean-François Marquet, leur rapport est élevé au niveau tragique parce qu'aucun des deux hommes ne veut recevoir Heide comme un cadeau de l'autre. Herminien est conscient d'avoir amené Heide à Albert. Après s'être aperçu de l'intérêt que Heide porte à Albert, Herminien est soudainement conscient du « caractère singulièrement peu justifiable du voyage qu'il avait fait avec Heide à Argol, et sa véritable et bouleversante signification » (*ACA*, p. 66). Il sait alors avoir obéi à « l'instinct de sa propre destruction » (*ACA*, p. 66), quand il l'a « lui-même amenée à Albert pour la plonger au sein de leur vie double » (*ACA*, p. 67). Cette conscience fait que Heide lui devient « plus inséparable et plus proche que le battement même de son propre sang » (*ACA*, p. 67). Le caractère physique et presque biologique de cette fusion va se retrouver parallèlement dans le sentiment qui porte Heide

³²⁵ On rapporte qu'en Angleterre qu'un dandy aurait dit à son tailleur : « si j'entre dans ce pantalon, je ne le prends pas ! »

³²⁶ On peut penser à l'écœurement des sens traduit par une nausée physique presque mortelle dans *A Rebours* de Huysmans. Des Esseintes ne pourra plus s'alimenter ni sentir rien qui soit trop évocateur de la nature.

³²⁷ Le terme apparaît en italique dans le texte (*Aca*, p. 131). Il est question de la vision du corps de Heide nu et violé, pur objet chosifié par sa réduction physique, sa soumission et sa relative possession.

vers Albert après le viol. Tout dans le lexique indique qu'Albert est devenu pour elle une sorte de giron maternel, le lieu idéalement accueillant de son ultime régression :

Il lui semblait qu'elle vivait maintenant en Albert comme son enfant de dilection, baignée de l'aube même du monde, de la clarté première des limbes. Du fond de cette nuit [...] elle naquit en lui peu à peu de son anéantissement. Elle voyait encore comment il vint à elle dans le rayon de la lune, avec le calme de ses yeux, la simplicité inexplicable de ses gestes comme retrempés dans la nageante simplicité originelle, et comment il la lava, il la baisa, la vêtit la soutint de ses deux bras passés autour d'elle, et comment elle se sentit alors plus délicieusement cernée que par une légion d'anges du ciel, [...] à jamais remise à lui dans une pure et délirante confiance, l'absolu abandon d'elle-même au-dessus d'un abîme où ne pourraient jamais l'ensevelir que ses bras. (ACA, p. 135)

Cette intériorisation toute physique nous indique l'espace où le désir fait son œuvre. Cela repose la question de la dépendance nécessaire entre le corps et l'esprit, question qui est le corollaire de départ de la pensée phénoménologique de Hegel. Plusieurs termes signalent ici la trace du projet philosophique des premiers personnages de Gracq, l'illustration de la problématique hégélienne posée dans la citation initiale de la *Petite Logique*, au début du deuxième chapitre. Il y a tout d'abord la référence au temps mythique des origines qui est celui de la Chute. Albert l'analyse, toujours à travers la pensée de Hegel, comme la traduction mythique des enjeux de la connaissance. Le viol de Heide traduit le geste de « la main qui blesse », et le secours d'Albert celui de « celle qui guérit ». Le terme des limbes liées aux origines renvoie également à l'expérience orphique. En effet, tout dans les termes donne une valeur sacrée et initiatique à cette phase de mort. L'expérience allégorique en est l'effusion du sang sur les cuisses et le ventre de Heide, « blanc cadavre aux blessures de foudre, la tête rejetée en arrière, les yeux perdus dans un funèbre enchantement » (ACA, p. 131). S'ensuit d'ailleurs une « résurrection » (ACA, p. 157). Des bras d'Herminien, Heide va passer à ceux d'Albert. Il convient alors de penser à cette curieuse intervention de Gracq dans le récit où, avant la venue d'Herminien et de Heide, Gracq présente les liens qui unissent les deux hommes. Leur ressemblance symétrique est placée directement sous le signe de Hegel :

Peut-être Hegel eût-il souri de voir marcher auprès de chacun d'eux, comme un ange ténébreux et glorieux, le fantôme à la fois de son double et de son contraire. (ACA, p. 46)

Avant même l'arrivée de tous les protagonistes, il est clair que tout le récit est orienté vers l'événement de « la main qui blesse ». Heide est donc désignée comme la victime aussitôt qu'apparaissent à Herminien les vraies raisons pour lesquelles il l'a amenée à Argol. Objet des désirs conjoints, Heide sert donc à catalyser la prodigieuse réaction

où chaque terme réfléchit la mort (la négation) de l'autre, c'est-à-dire y pose l'autre comme différence simultanément reprise. Du fait de cette neutralisation réciproque, seul est alors posé pour soi le rapport lui-même, c'est-à-dire la position et l'abolition d'un intervalle ; ce que Hegel identifie au concept ou à la conscience³²⁸.

A ce point du récit, tout pourrait encore pouvoir se résoudre selon la logique hégélienne. L'agresseur, la main qui blesse Heide, la face obscure de l'esprit et l'ange noir s'éloignent. Heide, dont nous avons souligné combien Gracq l'associe au sang, est confiée aux mains du rédempteur Albert, « figure angélique et méditative », qui veille sur sa guérison. Mais Gracq introduit une dissymétrie dans la Rédemption. Herminien va réapparaître frappé lui-même physiquement des stigmates du viol de Heide, dans sa chair et surtout par son sang qui va couler. Le sang prend en effet ici toute sa valeur par le pouvoir de signification qu'il exerce sur la conscience. Le prix du sang dit que Heide a été profanée dans sa virginité et évaluée en conséquence la gravité de cette profanation. Par réciprocité, Herminien dans sa fuite a failli succomber à une blessure ouverte à son côté. Cette blessure prend signification à travers la gravure qui repose au chevet d'Herminien. Elle représente les souffrances du Roi Amfortas. Cette apparente coïncidence attribue une valeur allégorique à la blessure qu'Herminien porte au flanc, identique à celle du Roi. Parsifal « touche de la lance mystique le flanc du Roi déchu » (*ACA*, p. 162). La scène semble devoir identifier encore la main qui guérit. En revanche, il apparaît à Albert que « la qualité de sauveur ne fût jamais obtenue » (*ACA*, p. 164) :

dans ce couple pathétique, [...] la figure du divin sauveur pâlisait en présence de la blessure secrète de laquelle il avait pour jamais tiré son charme et son ardeur. Et, passant outre à une sacrilège équivalence, comme dans le délire d'une infâme inspiration, il était clair que l'artiste, que sa main inégalable n'avait pu trahir, avait tiré du sang même d'Amfortas, qui tachait les dalles de ses flaqes lourdes, la matière rutilante qui ruisselait dans le Graal, et que c'était de sa blessure même que jaillissaient de toutes parts les étincelles d'un feu impossible à tarir, et dont l'ardeur desséchait la gorge comme une soif inextinguible. (*ACA*, p. 163)

Perceval est alors conscient que jamais ne pourront s'achever « les révolutions augustes du Saint-Sang, qui se déroulaient dans leur féroce mystère au sein d'un univers situé à tout jamais hors de ses atteintes » (*ACA*, p. 164). La vision va frapper l'imagination d'Albert et se plaquer dans sa mémoire sur la scène du viol. En effet, quand il se remémore l'horrible vision, sa description reprend les mêmes termes ;

³²⁸ Jean-François Marquet, *Au Château d'Argol et le mythe hégélien*, in *Cahier de l'Herne*, Julien Gracq, Paris, Le Livre de poche, coll. « biblio essais », n° 4069, 1972, pp. 73-74.

Alors, dans la nuit, maintenant complète comme la bulle d'un gaz empoisonné, remonta du fond de sa mémoire le souvenir de la nuit torturante et, sur ce lit de fête et de splendeur, tout paré de blanches draperies, qu'il avait entrevu un instant à la lumière de la torche, vint se poser l'image de Heide nue, qu'il appelait de toutes ses lèvres fraîches de sa bouleversante empreinte et, près d'elle comme un ange sombre et déchaînant comme en se jouant toutes les frénésies, toutes les pétrifiantes délices du sacrilège, il lui sembla qu'Herminien, avec une terrible fixité tenait son regard fixé à l'éblouissante blessure, et [...] entre lui et ce couple atroce et obsédant, des gouffres d'une nuit humide semblaient soudain rouler, et déchirer au plus profond un espace sans bornes, et la rejeter toujours plus loin, à jamais retranché, à jamais seul, à jamais séparé, sans recours, sans pardon, sans Rédemption possible loin de ce qui ne serait *jamais plus*. (ACA, p. 175-176)

Le lien est ici clairement fait entre le rapport qu'il y a entre le sang de Heide et la blessure d'Amfortas. Le sang noue entre Herminien et Heide des liens rendus indéfectibles du fait de l'irréversibilité et de la gravité des gestes qui les ont noués, de « l'instantané unique qu'ils avaient enfanté » (ACA, p. 133). Le pôle lumineux de l'esprit, tout conceptuel, que représente Albert n'y a pas part. La lumineuse Rédemption sera inopérante. Tout au contraire, seul le revers obscur de l'esprit, celui du double de l'« ange sombre », « l'ange ténébreux et glorieux » (ACA, p. 46) va y être viscéralement lié. En fait, après le viol, le sentiment qu'éprouve Heide d'une fusion biologique avec Albert se trouve faussé par la réapparition d'Herminien. Les enjeux de cet échec sont très nettement philosophiques. Gracq nous décrit en effet un Albert dépossédé de raison ou de maîtrise consciente, obsédé par la vision « déroutante de l'objet atroce et ineffable » (ACA, p. 131) :

Il revoyait [...] tout son corps forcé [...], ruisselant de sang, brûlant d'un feu rose d'un aveuglant et insoutenable éclat, la matière merveilleuse de toute sa chair giclant comme un fruit dans les griffes aiguës du destin. [...] Alors, les yeux fermés, les tempes bourdonnantes, dans une desséchante angoisse, il sentait venir à lui la blessure de son ventre. Il inondait ses paupières du sauvage, sauvage et aveuglant baptême de son sang [...] Dans le fond de son cœur qu'elle transperçait mieux que le feu rouge d'une lance, il enfonçait cette vision comme une épine aiguë. [...] Heide et Herminien maintenant devaient vivre à jamais ensemble, scellés l'un à l'autre dans la clarté de foudre de l'incomparable Événement. [...] Oui, teint de la magie bouleversante de son sang, [...] Herminien s'unissait à elle, mieux qu'en un jeu malfaisant, pour un exorbitant atout et par l'incroyable méprise d'un artiste, le buste du Roi de pique à celui de la dame de cœur. (ACA, p. 131-134)

En fait, la vision repose le problème hégélien de la conscience et le récit propose une lecture hégélienne du mythe de la Chute. On voit clairement le thème du double venir compléter le thème du sang. Ainsi, au rapport iconique entre le sang du Graal et celui de Heide et Herminien, jaillissant de la même blessure répétée, s'ajoute la thématique du double et de l'ange noir. Tous ces thèmes semblent donc organisés autour de la même question, celle que pose Hegel concernant la Chute de l'homme. Plusieurs éléments du texte viennent le rappeler :

Parfois ses pensées prenaient un autre cours. Il lui semblait qu'il eût goûté à quelque fruit défendu de l'arbre de vie aux épines aiguës, et qu'il en sentit encore la saveur contre ses dents. (ACA, p. 130)

Puis, à nouveau, après qu'Albert s'est souvenu des détails de la vision qui l'obsède :

Il n'osait s'avouer qu'il songeait à Herminien et sans doute, quelque souvenir du dogme catholique, en semblant justifier et multiplier sa capacité d'attention à l'endroit du stigmate de Heide, l'empêchait au contraire de se tourner autrement qu'avec les yeux d'une honte de pure forme vers celui qui paraissait alors l'ange noir de la chute et son dangereux héraut. (ACA, p. 132)

Le problème qui dirige les événements est donc bien celui de la possibilité de la réconciliation de l'esprit avec lui-même, de sa pleine Rédemption, de l'accession à ce que Hegel définit comme la pleine conscience de soi. Gracq exploite le raisonnement hégélien en prenant, à l'instar du philosophe, appui sur la dialectique du désir. Il en montre cependant les limites naturelles, ainsi que le signale sa préface. Ces limites concernent la part gratuite et indomptable du désir pour le désir, notion liée aux mécanismes profonds d'une vie qui échappe en partie aux lois du noème pour se découvrir aliénée à ceux de l'imagination. C'est pourquoi il associe sa démarche à celle des surréalistes, en professant sa foi dans « l'efficacité de foudre de certaines apparitions » et en « la capacité qu'elles ont de marquer indéfiniment de leur griffe tous ceux qu'elles prennent ainsi au piège » (ACA, p. 8). Précisant sa démarche, il ajoute dans la préface :

Il restait peut-être à éclairer de cette lumière nouvelle certains problèmes humains mal définis, mais durablement passionnants, si l'on en juge d'après l'insistance qu'ont mise la plupart des religions à les pousser à la première place dans leur théodicée, - et en premier lieu celui du salut, ou, plus concrètement - l'intercesseur à juste titre n'ayant jamais paru devoir être laissé tout à fait de côté sous peine de retirer toute efficacité à la grâce obtenue - celui du sauveur ou du damnateur : les deux déterminations n'étant dialectiquement pas séparables. (ACA, p. 8-9)

C'est la raison pour laquelle, jusque dans la technique littéraire, il a choisi d'illustrer son récit par le mythe du *Parsifal* de Wagner, mythe qui selon lui signale « une recherche souterraine ou, plus exactement, infernale » (ACA, p. 9).

La première infraction produite par la dialectique du désir, qui tend à la négation, la destruction de l'objet, est donc le viol de Heide. Cet événement prend un caractère résolument sacré parce que sa violence se concrétise par l'« éclatement » de la virginité de Heide, dans un festin de sang. Le Graal passe au cours du festin qui ne se résout par aucune Rédemption et Amfortas saigne de la plaie noire ouverte sur son flanc. La conscience, elle,

doit donc poursuivre la dialectique mise en route par le sexe et la violence, orientée par une double tension vers le désir et la mort. C'est, nous l'avons constaté, entre ces deux pôles que se débat la conscience d'Albert, cependant que la scène capitale se répète plusieurs fois.

La première fois, poussés par une force mystérieuse, Albert et Heide découvrent le corps d'Herminien marqué d'une blessure ouverte au flanc. La scène se répète ensuite dans la conscience des deux protagonistes, lorsqu'ils accèdent à la chambre de Heide. Elle se répète encore par la mort d'Herminien. Il est vraisemblable qu'Albert ait déjà eu pour projet de supprimer Herminien, comme le signifie probablement son incursion en armes dans le passage secret qui conduit à la chambre de Heide. Albert part en effet au terme d'un « délire » au cours duquel il s'était remémoré qu'en explorant ce même souterrain tous les deux, ils étaient arrivés dans la chambre. L'imagination d'Albert y avait plaqué le corps de Heide, violée et offerte au regard d'Herminien « rivé à l'éblouissante blessure ». Sans doute Albert donne-t-il alors une existence concrète à son fantasme.

Ce fantasme revêt un caractère significatif. Jusque là, dans toutes les réminiscences obsédantes de la scène, c'est son regard à lui qui était rivé à l'éblouissante blessure. Une inversion s'est donc opérée. L'ange sombre a pris sa place dans le spectacle. Il a pris sa place jusque sur son visage, lorsqu'il voit « venir vers lui, réfléchi dans un haut miroir de cristal, sa propre et énigmatique image, car « l'altération de son visage avait pris ces dernières semaines un caractère presque effrayant » (ACA, p. 174). C'est ce double auquel Albert avait tenté de porter atteinte pour s'en séparer :

saisissant d'une main le flambeau de cuivre, avec une fureur démente, il le projeta contre le miroir dont les mille éclats jonchèrent en un instant le plancher. (ACA, p. 175)

La destruction physique du reflet annonce l'agression physique d'Herminien. Albert va devoir jouer avec le sang qui a gravé l'image de l'« événement » dans son esprit, pour tenter de se libérer des affres de son obsession. La dialectique du désir aboutit finalement, après la disparition de l'objet, à un dédoublement de la conscience qui veut s'assumer en pur esprit et qui est domptée par le désir. Ce dédoublement figure avantageusement une vision lumineuse de l'esprit conscient et une vision sombre de l'esprit inféré dans les mécanismes du corps par des fonctionnements *imaginaires, stricto sensu*. Le message qu'induit la dialectique gracquienne rejoint donc celui du surréalisme ou celui que formulera l'existentialisme sartrien en récusant toute explication métaphysique ou

philosophique de l'homme non donnée par l'expérience. Mais il rejoint fondamentalement aussi la dimension moderne des personnages névrotiques issus de l'héritage baudelairien, de des Esseintes à Maldoror... Il n'y a aucune Rédemption de l'âme, aucun idéalisme tangiblement possible par le moyen d'une totale renonciation aux pouvoirs du corps. Gracq tente vraisemblablement de démontrer la participation du désir dans l'effort même de connaissance de soi. Parsifal se condamne en s'expropriant de sa première nature charnelle. Il se voue à une quête paradoxale et sans objet. Il alimente le pouvoir de sa lance du sang de ceux là même qu'il est sensé guérir. Car c'est seulement au prix de la destruction de l'objet construit par le désir que la conscience peut occulter la vraie nature de la pulsion qui l'a conduite à lui. Par cette destruction de l'objet désiré, la conscience tente en effet de se soustraire aux pouvoirs de la libido pour préserver les siens propres, en les augmentant de la revendication des énergies qu'elle a utilisées dans le cadre de sa lutte avec le désir. Par là, la conscience se travestit et se voile le jeu de substitution auquel elle s'est adonnée. Sa nature androphage est recouverte des attributs les plus symboliques de la maîtrise de soi, de la dignité et de la sagesse stoïque. La conscience se recouvre et se reconquiert ainsi par la forme. C'est toute la vertu du dandysme et la portée de la lutte intérieure qu'il met en scène. Sa véritable nature un peu vampirique et son angélisme obscur doublent le revers du vêtement dandy d'Herminien :

Les pans flottants de son manteau l'environnaient comme des ailes noires. (ACA, p. 182)

Ce thème du vampire fait sans doute partie des machines de guerre que décrit la préface de Gracq et qu'il faut associer au

répertoire toujours prenant des châteaux branlants, des sons, des lumières, des spectres dans la nuit et des rêves. [...] Puissent ici être mobilisée les puissantes merveilles des mystères d'Udolphe, du Château d'Otrante, et de la maison Usher pour communiquer à ces faibles syllabes un peu de la force d'envoûtement qu'on gardée leurs chaînes, leurs fantômes et leurs cercueils. (ACA, p. 11)

Le dandysme cadre inévitablement avec l'utilisation de cet arsenal, comme il offrait certains de ses modèles à l'illustration de la dualité platonicienne. Avec la révolution de la phénoménologie, le dandysme ne peut certes pas garder le sens premier de cet idéalisme incarné, il ne peut plus totalement affirmer la possibilité d'un corps transcendé par l'idéal, qui personnifierait les vertus transcendantes de l'âme. Baudelaire n'enregistre pas toutes les conséquences philosophiques de cette évolution, même si son œuvre participe d'un retour à une dimension sensuelle de l'expérience, à une forme de participation supérieure à

la connaissance. Il introduit cependant une dimension poétique de la participation au monde, dimension qu'il envisage supérieure à la connaissance abstraite. Reste que tout n'est pas pour autant résolu au point de vue d'une théorie de la connaissance. Le surréalisme se réclame et de Baudelaire et de Hegel. Il y a une iconographie et des influences très dandys dans l'âme même du mouvement, comme nous l'avons montré. Mais le mariage de ces termes peut présenter des difficultés antinomiques dont Gracq semble être le seul à avoir voulu tirer les conséquences, même si la portée de ce débat dépasse celle de son œuvre. Alors qu'il revisite et mystifie un peu le sens de la quête surréaliste³²⁹, Gracq utilise le dandysme comme Baudelaire l'avait fait précédemment, comme il utilise par ailleurs l'iconographie du roman noir et des romans de Poe, pour restituer les enjeux modernes de la dialectique. Son propos ne dépasse d'ailleurs pas vraiment celui du surréalisme, car il n'y a chez Gracq ni Rédemption ni échappatoire de la connaissance face à l'absurde. Ses personnages sont d'ailleurs confrontés à un paradoxe, car c'est en agissant par des moyens autres que ceux de l'esprit, par ceux-là même qui, violents, firent apparaître l'obsédante blessure de Heide et celle d'Herminien, qu'Albert va tenter de s'immiscer dans leur union scellée par le sang, au prix de sa « damnation » (ACA, p. 178). Comme le dit Jean-François Marquet, « la blessure en s'obstinant à rester béante, condamne paradoxalement le médecin au crime, et le sauveur à la damnation³³⁰ ».

1.4.3. L'au-delà de l'élégante victime, aura et privilège du dandy

« Il y a trois sortes d'hommes : les vivants, les morts et les navigateurs. ³³¹ »

Diogène Laërce

Aux voisinages de la mort, l'insistance de Gracq sur la vision signe encore un des points de rapprochement de l'auteur avec le surréalisme. Notamment avec Eluard qui apparaît en filigrane dans *Un Beau ténébreux* :

A la guerre, dans les wagons affreux de la guerre dont tout fait une géhenne de planches, d'angles durs, de secousses, ainsi le grand rêve obsédant de s'étendre dans l'eau comme une prairie, dans une prairie sous-marine. « Dormir dans la mer », comme dit Eluard.

³²⁹ Mais l'âme même du surréalisme ne réside-t-elle pas en partie dans l'art de ce travestissement comme le suggéraient les remarques de Vaché à Breton ?...

³³⁰ J.-F. Marquet, *op. cit.*, p. 76.

³³¹ Diogène Laërce, I, 104. Cité par Marcel Conche, in Anaximandre, *Fragments et témoignages*, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 1991, p. 30. Phrase attribuée au fils du Roi scythe Anacharsis.

« Dormir dans la mort ? » A la guerre, il y avait des minutes où la différence ne paraissait pas insurmontable. (*UBT*, p. 131)

L'Eros qui introduit le regard d'Eluard vers un *confiteor* amoureux et poétique est ici explicitement détourné par Gracq vers une décharge thanatique. C'est une différence notoire ! Cette déviation est le propre du propos fascinant, du regard porté par la femme sur le séducteur, et du public sur le dandy :

– Ah ! je voudrais par quelque pouvoir de conjuration que lui aussi m'endorme avec lui pour toujours, me fasse mourir à ce monde de fantômes, et, couchés côte à côte dans la barque funèbre, glisser enfin morts au monde, vers ce pays inconnu dont une malédiction l'exile et que tout lui rappelle. (*UBT*, p. 203-204)

L'objet réel de la fascination du texte, de son au-delà, est en fait contenu dans sa trame, enchâssé dans son style. On peut aussi le retrouver dans le propos et dans la forme d'une remarque essentielle de Gracq. Elle vaut pour le regard porté sur le dandy et recherché par lui. Elle vaut aussi pour la lecture de Gracq. Le *voir* y trouve le cadavre qu'il recherche à travers le corps du dandy, et que le dandy lui désigne comme être vecteur de non-être. Mais cette découverte ne se fait pas au niveau littéral du texte. Le corps du dandy ne se donne comme objet du voir que dans la forme du texte, après que la sémantique du texte y a renvoyé le lecteur, notamment par le jeu d'un affleurement de deux niveaux de signification que révèle l'italique. Il semble, en effet que, en raison de l'arrêt visuel qu'elle provoque, l'essentielle finalité de l'italique soit d'abord de sortir le terme où l'expression de la chaîne narrative pour renvoyer à un sens propre, souvent littéral ou premier³³² :

je suis convaincu que si je pouvais voir sous son vrai jour cette phrase, peut-être ce mot central, focal qui m'échappe toujours et que pourtant me désignent, courant à travers la trame du style, certains orbes grandioses, concentriques [...] alors je sentirais changer ces pages dont le secret enseveli me bouleverse, et commencer le voyage sans retour de la révélation. Peut-être de nouvelles aimantations bouleverseraient-elles les constellations

³³² Jean-Pierre Richard lui donne ce sens parmi d'autres possibles (*in Microlectures, op. cit.*, p. 278-279.) :
Ecrire un mot, ou un groupe de mots, en italiques, cela revient, dans la pensée de Julien Gracq, à les détacher de leur contexte grammatico-logique, pour leur conférer une sorte de plus-value énergétique, pour leur apporter un gain de sens. Or ce sens, voilà le ressort essentiel du procédé, se produit sur un autre plan que celui où se développait la signification première de la phrase. L'italique décale donc brusquement l'étiage de la lecture, l'amenant tantôt à rejoindre la tonalité d'un « diapason » fondamental, tantôt à figer le mot, à le « tétaniser », comme en un gros plan de rêverie (ce qui le branche alors sur une « longueur d'ondes » particulière), tantôt à le creuser cers l'appréhension d'un niveau différent de la réalité psychique. [...] Il faut prendre, il me semble, l'italique gracquienne comme un indicateur de connotation : elle marque que l'expression ainsi soulignée, et par là même pourvue d'un autre *corps*, devra être comprise, ou prise, non seulement dans ce qu'elle signifie, mais dans ce aussi vers quoi elle, signifie, dans ce à quoi elle fait signe. C'est-à-dire dans tout son implicite dénoncé, dans l'horizon, ouvert de force, de sa possibilité signififiante.

incertaines de ces caractères d'imprimerie tombés en pluie sur ces pages selon en définitive une série de hasards dont la contingence absolue ne peut d'aucune manière nous échapper – peut-être l'achèvement de l'œuvre, comme dans le Portrait ovale de Poe, entraînerait-il, qui sait ?, mort d'homme. Qui peut savoir quelle puissance de conjuration possède ce texte en filigrane, ce texte aimanté et invisible qui guide inconsciemment le poète à travers le clair-obscur déjà si hasardeux du langage écrit. Toute œuvre est un palimpseste – et si l'œuvre est réussie, le texte effacé est toujours un texte magique. (*UBT*, p. 146)

Pour relayer le lexique de l'au-delà, la lecture opère une véritable conversion au sens plotinien³³³. Gracq nous suggère cette déduction dans les termes d'un

passage à un nouvel avatar ; - le passage de la vie pratique à la vie mystique, de la vie privée à la vie publique, de la vie sociale à la vie érémitique. Je songe à une conversion où il s'agirait vraiment de faire peau neuve. [...] Qui est vraiment capable de se convertir, il possède un grand pouvoir. J'envisage essentiellement ce pouvoir comme étant en effet celui de se retourner, de prendre conscience d'un coup d'œil des ornières tracées [...]. Qui a le courage de rompre avec tout ce qu'il a fait, avec tout ce qui l'a fait, au point que la continuité de la personnalité rompue, il ne sache plus, mais plus du tout ce qu'encore à nouveau il peut être, ce ne peut être sans doute qu'un héros, et c'est peu dire. (*UBT*, p. 214-215)

Il y est pour finir question d'une Rédemption qui transperce le visage d'Allan, d'une Rédemption profane, Nietzsche, comme on l'a déjà rappelé, ayant eu le « tort de le jeter – Wagner – en pâture aux chrétiens ». Allan est bien le Roi du Graal, le rédempteur et le catalyseur d'une formidable catharsis du regard braqué sur la mort. Par là, son visage, ou celui de ceux qui le contemplent, présente un trait essentiel de ce que représente le dandysme ; « Son visage devenait fixe, perdant son sang par une blessure ouverte » (*UBT*, p. 258). C'est aussi une des déclinaisons du thème de Faust à propos duquel Gracq déclare que « Maintenant il lui était échu de devenir ce visage de damné qu'il n'avait revêtu que comme un masque. » (*UBT*, p. 232). Le sens obscur de la mise en exergue esthétique est alors éclairé :

Il regardait son visage transfiguré par la lune, suavement flotté sur la nuit, d'une beauté stupéfiante, à retarder le cœur de battre – perdu dans un étonnement douloureux. (*UBT*, p. 231)

La quête du sens de l'espace est la quête d'espace qui suit les mouvements élémentaires qui animent le texte. En s'emparant du personnage, en faisant converger les regards vers un point central chargé de mort, le regard du lecteur entame la quête de ce qu'Allan énonce un peu comme son épitaphe :

³³³ L'être se *convertit* en tournant ses regards vers l'Être originel, dans un mouvement de connaissance et de sagesse qui correspond au sens le plus philosophique de la contemplation, de la *thêoria*, de la vision du divin.

comment aurait-il pu convaincre sans cette présence inimitable ? La quête du Graal fut une aventure terrestre. Cette coupe existait, ce sang ruisselait de la vue duquel les chevaliers avaient faim et soif. Tout cela, on pouvait le voir. De quels yeux autres que ces yeux de chair pourrais-je jamais appréhender la merveille ? La merveille, la merveille grande est pour moi qu'on puisse se proposer pour pâture je ne sais quelles douteuses figures, quels fantômes abominablement décorés dont l'esprit se joue – l'esprit du renoncement de ce siècle vraiment le plus humble qui fut jamais, celui qui a fait de la divinité une figure de son esprit. Je ne puis me contenter, à moins que ces deux parties de moi ne se rejoignent et – puisque vous aimez Rimbaud – que je ne possède la vérité dans une âme et un corps. (UBT, p. 148)

Les remarques d'Allan sur le lieu merveilleux, le *locus solus* de la connaissance nous rappellent la pertinence de l'entremêlement de la quête sacrée et de la pulsion érotique que nous avons déjà lue dans *Au Château d'Argol*, en même temps qu'elles identifient clairement la vision qui s'inscrit dans le filigrane de l'arrière plan mental où se font les correspondances :

Le mystère du monde était en lui caché, mais non pas plus symboliquement, mais caché non autrement que le sexe dans une femme ; et comme l'amant guidé par la certitude charnelle de son désir, le but inavoué des grands explorateurs, de Jason, de Vasco, de Colomb, n'était peut-être autre que la possession enivrée et solitaire de la planète. (UBT, p. 147)

Rien de tel dans la lecture de l'espace que fait le surréalisme, car il n'aperçoit les lieux élus qu'isolément les uns des autres, en fonction d'un caractère propre, selon une géographie surréelle non-lisible et non représentable. Gracq invente et écrit une géographie de notre rapport au monde et à la conscience. De fait, l'espace romanesque est révélateur en soi, et la spatialisation sensitive qui préside à l'écriture concerne tout aussi bien l'incidence sur la conscience de notre rapport à l'espace.

L'échange des propriétés ontiques entre l'histoire et l'individu se fait au cœur même du personnage ; les règles de l'individuel sont transmises à la perception du collectif historique. D'ailleurs, chez Giono comme chez Gracq, seules les « vieilles races les intellectualisés, ces êtres livrés aux instincts d'une formation intellectuelle », « peuvent forcer la porte du four et entrer dans le mystère du feu ³³⁴ ». De fait, ce qui caractérise les personnages du *Rivage des Syrtes*, c'est une certaine consanguinité avec l'histoire « un lustre romantique de vieille noblesse et de vie plus exaltée » (Rds, p. 37). Ils s'en réclament ouvertement :

³³⁴ Cité par Gaston Bachelard, in *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1949, p. 39.

J'appartiens à l'une des plus vieilles familles d'Orsenna. [...] Mes études terminées dans l'ancienne et célèbre université de la ville, des dispositions assez naturellement rêveuses, et la fortune dont je fus mis en possession à la mort de ma mère, firent que je me trouvais peu pressé de choisir une carrière. (*Rds*, p. 77)

Les reniements scandaleux, les intrigues, les enlèvements romantiques, les assassinats, les hauts faits militaires jalonnaient la chronique de cette souche princière, qui portait dans ses mœurs privées la même violence débridée et hautaine qui l'avait amenée dans la vie publique aux trahisons avérées comme aux plus hauts postes de l'état. [...] C'était une race sans tiédeur et sans loi, une race d'humeur lointaine et forte, suspendue indéfiniment sur Orsenna dans son nid d'aigle pour la féconder ou la foudroyer comme un bel orage. On se répétait à Orsenna le défi de sa devise insolente : « *Fines transcendam* »... (*Rds*, p. 52)

Ce trait est précisément un de ceux que Gracq définit comme les plus caractéristiques de ses personnages. C'est par ailleurs ce trait qui est constitutif de leur dandysme, de cette qualité d'extrême détachement physique et spatial qui fait d'eux des êtres en perpétuelle partance. L'extraordinaire culture que Gracq leur prête justifie en outre qu'ils aient suffisamment d'acuité pour être réceptifs aux symptômes du malaise historique :

Le scepticisme des hautes classes était devenu profond. [...] Un symptôme qui pouvait paraître à la réflexion spécialement inquiétant naissait pour moi des goûts de voyage, de l'esprit cosmopolite, des fugues bizarres qui commençaient à dépeupler par places cette termitière trop ingénieusement agencée, - comme si le sang se fût porté de lui-même à la peau pour se rafraîchir, - de l'humeur nomade qui s'emparait des cercles les plus cultivés. J'en étais moi-même un exemple... (*Rds*, p. 56)

Cette conscience de pratiquer un *art de la fugue*, de jouer la pose élégante d'un final, se concrétise d'ailleurs par un sentiment de *fatum* social, Orsenna ayant « accumulé, avec cette quintessence de haute sagesse politique, une menace latente de dislocation » :

La mainmise continue et héréditaire sur les grandes affaires de quelques familles avait à la longue laissé s'accumuler au sommet du corps social en stagnation, comme par l'effet d'une opération chimique patiente, les principes volatils élaborés dans les profondeurs de ce marécage sans âge qu'était devenue la ville. Toutefois, ce qui m'avait surpris dans le langage assez obscur d'Orlando était que, bien loin de considérer cette incarnation lente des principes vivants comme le supplément de conscience et de force qui semble légitimer le droit d'une aristocratie, il s'y référait plutôt comme à une opération suspecte et hautement dangereuse. (*Rds*, p. 132)

La notion esthétique surimprimée ajoute à ses causes individuelles - l'indétermination ontologique devant l'obstacle mortel - un ordre de causalités collectives qui est propice à un ennui supérieur très baudelairien et très dandy, - « j'accédai très vite aux délices, vantées dans la jeunesse dorée de la ville, de l'ennui supérieur » (*Rds*, p. 8), comme le détachement extrême et méprisant :

Vis-à-vis d'Orsenna et des choses de la vie courante, son détachement était extrême et méprisant. Au cœur de cette ville si complaisamment assise dans sa richesse, et dont elle était par excellence l'Etrangère, ces longues entrevues m'entraînaient dans une dérive sourde et dissolvante. Aux côtés de cette frêle silhouette dressée qui jetait l'anathème sur la vie médiocre et acceptée, je reniais en esprit Orsenna... (*Rds*, p. 53)

Cette morgue n'est d'ailleurs pas seulement une marque héréditaire. Elle vient de la pratique d'un « subtil désenchantement » stoïcien qui consiste à se déprendre de la vie :

Je me déprenais peu à peu d'une vie sans accident et sans fièvre. Vanessa desséchait tous mes plaisirs, et m'éveillait à un subtil désenchantement ; elle m'ouvrait des déserts et ces déserts gagnaient par taches et par plaques comme une lèpre insidieuse. [...] Avec l'intransigence provocante de l'extrême jeunesse, je poussais les manifestations de mon dégoût jusqu'à l'absurde. (*Rds*, p. 54)

Le modèle de cette morgue stoïque, Gracq l'a peut-être trouvé chez Barbey qui en réhausse le sens moderne par rapport au dandysme, grandement affecté par une sorte de dégoût philosophique conscient de sa portée, ayant « fait le tour de beaucoup d'idées » :

le dandysme introduit le calme antique au sein des agitations modernes ; mais le calme des Anciens venait de l'harmonie de leurs facultés et de la plénitude d'une vie librement développée, tandis que le calme du Dandysme est la pose d'un esprit qui doit avoir fait le tour de beaucoup d'idées et qui est trop dégoûté pour s'animer³³⁵.

L'esthétique individuelle des personnages se trouve profondément affectée par cet épuisement du sens et par ce qu'il fait jaillir de plus foncièrement angoissant. Car en lieu et place des détails vestimentaires, l'attention qui se pose sur la description physique des personnages ne trouve à se fixer que sur les signes physiques d'une fascination morbide. Cette fascination de substitution est très révélatrice de la fascination qu'exerce foncièrement le dandy. La beauté de Vanessa et d'Aldo sont bien celles des divinités psychopompes. Les mains d'Aldo sont « des mains qui tiennent la joie et la perdition ; des mains où l'on voudrait se confier et se remettre, même si c'était pour tuer, pour détruire - même si c'était pour finir » (*Rds*, p. 168-169). Vanessa est par ailleurs un ange exterminateur, une beauté mortifère ;

Elle me paraissait soudain extraordinairement belle, - d'une beauté de perdition, - pareille, sous sa chevelure lourde et dans sa dureté chaste et cuirassée, à ces anges cruels et funèbres qui secouent leur épée de feu sur une ville foudroyée. (*Rds*, p. 167)

³³⁵ Jules Barbey d'Aurevilly, *du Dandysme et de George Brummell*, op. cit., p. 681, note de l'auteur...

Sa blancheur irréelle la consacrait mystérieusement, l'enveloppait d'une légère vapeur tremblée qui fumait vers la nuit lunaire, la marquait de l'incandescence d'un charbon ardent.

- C'est une apparition, finit par dire Roberto, rompit le silence qui se prolongeait. Un fantôme sous son suaire.

- Tu n'es pas aimable pour Fabrizio, sa robe de noces plutôt reprit Giovanni... (*Rds*, p. 130)

Comme dans *Au Château d'Argol*, le blanc, associé à la sphère de l'individuel, blanc linceul ou blanc matrimonial, tranche sur l'obscurité opaque du devenir collectif ; la pâleur des limbes où peut se produire une renaissance se détache de la nuit ;

Elle s'établissait maintenant peu à peu, à mes yeux brouillés par la surprise, avec la fixité parfaite, la quiétude d'une flamme de bougie élevée dans une chambre calme. Dans le fouillis poussiéreux de la pièce, la carnation égale et très pâle de ses bras et de sa gorge suggérait à l'œil une matière extraordinairement précieuse, radiante, comme la robe blanche d'une femme dans la nuit d'un jardin. (*Rds*, p. 78)

Ce contraste révèle en fait la présence singulière d'un émissaire de mort. C'est un des signes de ce que Guiomar appelle l'insolite. Il sera bon de revenir sur tout ce que révèle cet insolite relativement à la place que prennent le dandysme et la mort à l'intérieur de l'œuvre.

1.4.4. Les ouvertures mythiques du dandysme gracquien

Dans les textes majeurs où il pourrait exposer un système, le dandysme se définit d'emblée comme un anti-système. C'est vers le beau multiforme et versicolore de Baudelaire, pour qui « tout système pousse à une abjuration », que le dandysme s'oriente. L'originalité et l'unicité que quête le dandy désignent un acte qui ne fixe, n'engendre ni ne définit rien, un acte gratuit. Face à son acte, ou au « moi » qu'il pourrait exprimer, c'est l'objet qui devient signifiant, aux dépens du sujet. Cet effacement du sujet se traduit par ailleurs concrètement dans le style. C'est, dans l'écriture de Huysmans par exemple, ce qu'Adorno appelle le regard micrologique³³⁶ et que Gracq définit de façon plus imagée comme une myopie littéraire. Or, tant dans les formes qu'elle prend que dans l'explication qu'on peut en donner, cette application micrologique vient évoquer l'œuvre de Gracq lui-même. C'est de fait la même psyché qui, au-delà de l'*intentio auctoris*, préside à

³³⁶ T. Adorno, *la Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978, p. 17.

l'esthétique du personnage et à l'élaboration du style. On y retrouve les principaux traits associés à la psyché dandie en général, notamment les principales tensions imprimées sur le moi par la conscience moderne, et en particulier par l'angoisse de la mort.

Chez Huysmans comme chez Gracq, en réaction à l'angoisse du sujet, le moi est en transition vers l'objet qu'il représente pour s'y réifier. L'objet se trouve ainsi en quelque sorte empli de substance ontique. Le trop plein de sens qui lui est alors donné et qu'il ne peut contenir le pousse vers un sens symbolique. Cette emprise croissante de l'objet se traduit notamment dans le style par une hyperbolisation ; selon Mallarmé, c'est précisément ce procédé qui donne au mot sa valeur symbolique pour faire la *Prose pour des Esseintes*. L'hyperbole, dans son élaboration consciente et appliquée, révèle un travail sous-jacent de la mémoire, de l'« inconscience³³⁷ » qui s'active derrière le symbole. Comme le symbole lui-même, l'hyperbole révèle la nature profonde du lien que le symbolisme voit entre l'homme et le langage, la concordance magique que crée le langage entre le monde et le sens humain, entre le signe et le sens ;

Hyperbole ! de ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu
Te lever aujourd'hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu :
Car j'installe par la science
L'hymne des cœurs spirituels³³⁸

L'allusion à des *Esseintes* concerne directement le narcissisme du dandy et son intérêt esthétique. Le poète l'a visiblement envisagé dans sa profondeur métaphysique. Dans le même texte, Mallarmé évoque en effet la dualité sexuelle latente de Narcisse, conformément à la première tradition du mythe. Narcisse voit le visage de sa sœur jumelle morte remonter du tartare vers lui et il prend cette image pour celle de son propre visage ;

Nous promenions notre visage
(Nous fûmes deux, je le maintiens)
Sur maints charmes de paysage,
O sœur, y comparant les tiens
[...] notre double
Inconscience approfondit³³⁹.

³³⁷ Stéphane Mallarmé, *Poésies, Prose (pour des Esseintes)*, Paris, Gallimard, NRF, coll. « Poésie », 1992, p. 44.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*

Dans le même texte, Mallarmé développe le sens et le travail sémantique du symbole en l'appliquant à l'idéalisme esthétique de des Esseintes... La majuscule de l'Idée vient en effet précisément rappeler Platon dans la suite du texte. Mallarmé suit le trajet de son élévation en décrivant le travail du désir qui sous-tend le regard, l'Idée qui les précède et les dirige vers elle :

Oui, dans une île que l'air charge
De vues et non de visions
Toute fleur s'étalait plus large
[...]
Gloire du long désir, Idées
Tout en moi s'exaltait de voir
La famille des iridées
Surgir à ce nouveau devoir³⁴⁰

L'idéalisme esthétique de Narcisse, du dandy des Esseintes, se fixe ici dans la préciosité décadente d'un néologisme latinisant, la « Pulchérie » ;

Avant qu'un sépulcre ne rie
Sous aucun climat, son aïeul
De porter ce nom : Pulchérie !
Caché par le trop grand glaïeul³⁴¹.

L'autonomie du signe, de l'objet, qui les confine au symbole par le mystère du sens qu'ils concentrent, sont donc une des premières concrétisations stylistiques identifiables du dandysme littéraire. Sans doute y a-t-il aussi dans le style une transcription nouvelle de cette sobriété qui signait l'élégance des dandys au dix-neuvième siècle, une sobriété portée sur la présence elle-même. Par elle, le dandysme aboutit à l'effacement du sujet derrière son image devenue son masque, à un mode de présence-absence, de figuration pure.

Cette position de conscience active dans l'observation et passive dans l'action nous apparaît à travers les personnages dandys et le style des premiers romans de Gracq. La façon qu'ont les personnages d'y prendre la pose répond à une nécessité imposée par la psyché gracquienne qui les voue à assister au déploiement de leur conscience et de leurs actes. Les personnages sont au spectacle. Ils découvrent graduellement l'intentionnalité qui les entoure et qui les place au centre même de la scène en dirigeant le récit. Ce défaut d'intentionnalité entre au nombre des facteurs qui déterminent le fonctionnement saltatoire du récit, l'écriture arrêtée que nous révèle sa progression, la succession des plans, des

³⁴⁰ Stéphane Mallarmé, *Poésies*, *op. cit.*, p. 45.

³⁴¹ *Ibid.*

tableaux, les inexplicables ruptures temporelles ou spatiales – presque paratactiques – où l'essentiel de la durée trouve sa place, entre les lieux et les scènes...

L'indétermination extrême qui plane sur l'identité des personnages, et que Gracq ne manque pas de rehausser par des remarques où elle apparaît nettement dans sa fonctionnalité littéraire, est un mode majeur du dandysme vingtième siècle. Dans ses revendications, ce dandysme ne tend pas vers le mythe ; bien au contraire, il en vient par l'inspiration qu'il y puise. C'est vers un idéal matérialiste, où moi individuel et moi social sont abolis, où ils se résolvent dans une image aux vertus magiques, une sorte d'icône moderne, que tend l'expression dandie. Que l'homme se taise et qu'enfin crient les pierres serait l'idéal accomplissement du dandysme ; une stupéfaction à grande échelle. Le dandysme offre ainsi, dans sa diversité, l'illustration des niveaux successifs d'une initiation qui aurait le narcissisme comme point de départ - chez Wilde et Montesquiou -, et qui se concrétiserait par un idéal d'auto suppression – chez d'Annunzio, Huysmans et Gracq.

Bachelard revient longuement sur cette étrange pathologie suicidaire en introduction de *la Psychanalyse du feu* pour cerner d'emblée un des points par où la rêverie devant le feu ouvre à un type de « complexe » particulier et très révélateur. Le type en est fourni par la volonté d'autodestruction radicale d'Empédocle qui se lance vivant dans les flammes de l'Etna. Le complexe d'Empédocle est une des étonnantes constantes du dandysme. Nul plus que d'Annunzio ne l'exprime en des termes aussi explicites que ceux du philosophe antique. Or le dandy italien lie son idéal d'auto suppression à la vertu des mythes modernes³⁴². La qualité du mythe repose chez lui sur l'idée essentielle d'une intrusion du vivant dans le monde des morts, d'une infraction des limites mêmes de l'humain :

J'ai dans les os un froid horrible. Toucher la mort, s'imprimer dans la mort, quand on a un cœur vivant ³⁴³!

On peut d'ailleurs entrer dans les rouages de ce fonctionnement en pratiquant une lecture attentive des mythes revivifiés par le dandysme. C'est à des mythes mortifères que se rattache l'attitude dandy, des mythes de la non-vie comme mode de vie, c'est-à-dire essentiellement associés à la fascination pour la mort dissolvante, pour le feu originel, pour la fusion dans le principe universel d'où le moi s'est extrait et où il se résout pour finir.

³⁴² « Le nouveau mythe est le plus beau. » In Gabriele d'Annunzio, *Nocturne*, Paris, Calmann-Lévy, 1922, p. 12.

³⁴³ Gabriele d'Annunzio, *Nocturne*, op. cit., p. 57.

Bachelard nous en fournit le type exact avec les mythes liés au complexe d'Empédocle. Ces mythes tendent naturellement à la décomposition, et jouent sur un imaginaire macabre, comme la thanatomorphose³⁴⁴ du mort-vivant ultra-décadent Maldoror chez Lautréamont³⁴⁵. A ce titre, le dandy paré des attributs de sa propre mort, comme l'est Allan dans *Un Beau ténébreux*, figure un antihéros mythique. Là où Persée use de la *Métis* d'Athéna, le dandy se livre à la fascination de son corps pétrifié par le regard médusant des origines. Il est lui-même reflet de mort vivant³⁴⁶, un être nimbé de ténèbres, un germe de mort, un simulacre et un masque - *ειδολοσ* -, un effet de théâtre... Son jeu parmi les autres est une mise en scène théâtrale de l'apparition du mort vivant³⁴⁷. Le regard narcissique qu'il retourne sur lui, comme sur son principe, est un regard satanique, une idolâtrie au sens le plus littéral. C'est aux peintures de Parrhasios que ressemble le dandy...

Il est facile de retrouver les liens littéraires concrets des idées que nous avons énoncées. Le dandy d'Annunzio est par exemple cloué sur un lit d'hôpital quand il rédige ou dicte le texte de son *Nocturne*, entre la vie et la mort... Mais l'affect particulier de cette souffrance trouve les images types du regard vissé dans l'au-delà que nous identifions chez Gracq, notamment dans le regard que tente Allan Murchison, le plus dandy de ses personnages. C'est par exemple le sens psychopompe de la flamme qui lui est révélé dans la chambre où Allan veille un de ses camarades morts, l'envie de se « laisser clouer dans cette obscurité travaillée par la flamme morbide³⁴⁸ ». C'est encore la forme que prend l'angoisse, l'*angor pectoris* qu'il éprouve – « Libérez-moi de cette angoisse. Je ne résiste plus. Délivrez-moi de cette terreur. Je ne peux plus respirer³⁴⁹ » -, et qui se traduit par une régression vers la mère que d'Annunzio expose très explicitement :

³⁴⁴ Le mot est employé par Louis-Vincent Thomas pour recouvrir l'ensemble des phénomènes de décomposition de l'organisme qui commencent avec l'agonie (*Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1975, p. 31 § *La Mort*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1988, p. 35). Relevant les définitions de la mort moderne, Catherine Clément situe la thanatomorphose comme le travail de la mort sur le corps qui passe les étapes de la mort apparente, de la mort relative, de la mort cérébrale et de la mort absolue. (*in Les Mots de la mort*, Paris, Belin, coll. « Le Français retrouvé », 1991, p. 30.)

³⁴⁵ Chez Lautréamont, reprenant un thème naturaliste dans la perspective décadente qui sera celle du symbolisme, l'écriture met en évidence le travail d'une névrose phobique donnant lieu aux métamorphoses du corps, par une sorte de transfert métonymique...

³⁴⁶ Ce que le grec exprime par le mot précis de *αμυδροσ*, ainsi que l'a montré Vernant.

³⁴⁷ Le grec utilise d'ailleurs le mot *ειδολοπολια*, pour définir cet effet de scène qui correspond à l'apparition du mort, mot qui a la même racine que le mot image, *ειδολον*.

³⁴⁸ Gabriele d'Annunzio, *Nocturne*, op. cit., p. 91.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 100.

Un ébranlement atroce qui me déracine de moi-même, et qui me précipite dans une horreur inconnue de sang et d'esprit, où je ne sais si de nouveau je nais, si de nouveau je meurs. Un arrachement sans cri qui est comme un effort sanglant pour engendrer, qui est comme le talion de la mère sur le fils de sa blessure. C'est ma mère ! C'est ma mère ! C'est ma mère qui s'attache à mes os, qui se retourne dans mon obscurité, qui se refait chair de ma chair, accablement de ma torture³⁵⁰.

D'Annunzio nous met sur la piste d'une des clefs de la lecture de l'esthétique dandy. Il nous dirige vers une autre figure typique du regard thanatotrope que nous avons trouvée dans le complexe d'Empédocle et que nous retrouvons comme l'attitude constitutive du dandy dans sa double iconographie du cratère volcanique et de la vision médusante, aussi bien chez Gracq que chez d'Annunzio. Le sexe ouvert et sanglant de la mère capte en effet sans équivoque un regard destructeur porté dans le monde des morts ;

Tout le passé conflue vers tout l'avenir. Je vis enfin mon *Credo*, en sang et en esprit. Je ne suis plus ivre de moi seul mais de toute ma race. Des visages, des visages, des visages formés dans la braise charnelle, imprimés dans le feu sanglant. Le tumulte a le souffle d'une fournaise, le halètement d'un cratère vorace, la crépitation d'un incendie sauvage³⁵¹.

Nous en ferons le constat chez Gracq, mais c'est concrètement et *a priori* dans le regard porté sur le cadavre que l'affect du dandy va trouver l'énergie qu'il décharge dans le travail de son esthétique. Ainsi d'Annunzio posté face au visage de son ami décédé :

Sa face était remodelée selon les linéaments de son âme. Son âme ne pouvait être partie. Elle était encore allumée au sommet de son corps consumé, comme ces petites flammes à l'extrémité des cierges. Elle se consumait au lieu de se dissoudre [...] elle était conservée dans l'arôme de son cœur³⁵².

On n'insistera jamais assez sur le rôle initiatique que joue pour le dandy le regard fasciné sur le mort, sur l'importance que ce regard a dans l'élaboration esthétique. On pourrait prêter aux personnages de Gracq les paroles de Michel Ange que reprend d'Annunzio ; « il ne naît en moi pensers dans lesquels ne soit sculptée la mort. ³⁵³ » Ou mieux encore : « Je ne vois dans la mort que la forme de ma perfection. ³⁵⁴ »

Par ailleurs, antimythe dans son histoire aussi, le dandysme ne s'est jamais exprimé dans l'épopée collective. C'est le regard du critique, le nôtre donc, qui l'y inscrit. Ce n'est pas par l'effet d'une représentation collective, ou le dandy serait un héros de l'*epos*, garant

³⁵⁰ Gabriele d'Annunzio, *Nocturne*, op. cit., p. 98.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 74.

³⁵² *Ibid.*, p. 197.

³⁵³ *Ibid.*, p. 293.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 124.

des valeurs de la cité ou de la permanence cosmique, que le visage du dandy a pris forme. C'est bien plutôt contre l'*epos*. Rejoignant Lukàcs, nous remarquons que le héros d'un monde en dissolution dont l'*epos* se retire est le type pathétique et très singulier d'une *geste* sans propos ; celle du premier personnage burlesque, mais également le personnage type d'un basculement vers une forme de modernité dont la lecture socio-historique nous donne la clef. Cet être, pathétique, isolé par sa quête, cette voix du monologue entre deux mondes, c'est Don Quichotte. La forme héroïque de ce mythe de l'antihéros, nous la retrouvons chez Don Juan, burlesque dans son dialogue avec l'ineffable, jeté vivant – comme Empédocle – dans les entrailles orphiques de la terre... C'est encore Aldo, ou Allan, ou Albert, ou Herminien chez Gracq, c'est-à-dire nos dandys...

Don Juan est un archétype mythique particulier du dandy antihéros de l'*epos*, la transcription, sur fonds anti-chrétien, de notre anti-Persée. Don Juan ne sauve pas comme le héros classique. Don Juan se perd pour ne rien sauver du monde qui l'entoure. Et c'est dans la triangularité théâtrale - entre auteur, personnage et public - que se lit la dimension dandystique de Don Juan. Etre admirable, il est non seulement infailliblement condamné – tous les personnages tragiques le sont –, mais il est de surcroît éminemment condamnable ; le mal que fait Don Juan n'obéit à aucune loi sacrée, sinon la sienne propre. Radicalement inscrite en nous, mais activement distancée par sa dimension fantastique, la catharsis du tragique donjuanesque, qui est aussi celle du dandysme, ne conjure pas le péril historique, elle n'a plus toute la fonction épique et politique qu'elle avait en Grèce. Elle conjure plutôt une tension ontologique où prend racine le phénomène de fascination. Premier mythe dit moderne, mais anti-mythe au sens de l'antiquité ou du mythe tel que le lit Aristote, Don Juan introduit dans la sphère du mythe le regard porté sur le mythe ; car c'est en tant qu'il nous méduse que don Juan est un mythe. Don Juan n'est l'auteur d'aucune *geste* porteuse d'un mythe collectif. Sa séduction est même, à bien des égards, un mythe négatif, un anti-mythe.

Que Don Juan souscrive aux lois de Dieu ou de l'histoire, qu'il ne porte pas ce visage du chaos, qu'il soit épique, et Don Juan ne serait plus un mythe. Sa valeur de mythème est proprement gorgonéenne, c'est une anti-représentation. Mais ce visage nimbé de ténèbres n'est pas le fait du même ostracisme ou de la même jalousie divine qui ont frappé Méduse trop belle ; Don Juan fascine, Don Juan séduit de son propre chef – comme le Diable –, par le vol d'un regard sublime normalement réservé à la divinité. C'est là sa faute, mais c'est là

aussi tout son pouvoir. Et en tant qu'il nous fascine, c'est aux mécanismes libidinaux de la fascination que s'adresse le mythe donjuanesque. Comme lui, le dandy fait ce qu'il ne faut pas. Il excelle dans le péché, dans le sacrilège, dans le sublime. Son insolence active d'ailleurs cette valeur ultra individuelle du mythe donjuanesque. Don Juan se perd seul et contre tous. C'est contre tous que s'arme la rhétorique du dandy, seul face à ceux-là même qu'il veut séduire. Cette action de prise à partie antithétique est bien celle de la modernité à laquelle Baudelaire et les surréalistes – Jean Paulhan notamment – ont associé l'écriture et la provocation du marquis de Sade, sa prise à partie des pouvoirs réactifs du lecteur. C'est d'ailleurs à propos du divin marquis, et sous ce rapport d'une littérature donnée à une expérience réactive dans la lecture, que Lacan parle de littérature expérimentale, dans le livre VII de son *Séminaire* :

Sade se présente dès-lors dans l'ordre de ce que j'appellerai la littérature expérimentale. L'œuvre d'art est ici une expérience qui, par son procès, arrache le sujet à ses amarres psycho-sociales – pour ne pas rester dans le vague, je dirai à toute appréciation psycho-sociale de la sublimation dont il s'agit³⁵⁵.

Il faut réaliser que cette prise à partie trouve toute sa force dans un caractère proprement sexuel, ainsi que nous le remarquons d'emblée chez Gracq. En se radicalisant, le dandysme trouve et concentre les marques les plus troublantes de la séduction. C'est d'abord le fait d'un mystère sexualisé. Le dandysme implique une extension sexuelle ; le dandy ne séduit pas seulement les femmes. Etre ambigu, du sexe indéterminé, sa beauté est androgyne ; le dandy séduit les deux sexes.

C'est un point essentiel : Sa libido ne quête pas directement le sexe ; c'est celle du regard androgyne, des mécanismes régressifs, qui se met en action dans le regard porté sur lui. Et ce sont ces mêmes mécanismes qui façonnent le personnage dandy lui-même en le privant d'identité sexuelle affirmée, en le rendant « *ambisexuel* », comme le dit Planchais à propos de l'ambiguïté androgyne dont joue la séduction des personnages de Barbey d'Aurevilly³⁵⁶. La séduction pure l'emporte alors sur la gloire de la personne et consacre le personnage :

Le dandy est des deux sexes ; il n'est pas d'un, il est d'aucun. C'est un chaste. Il n'est ni homosexuel, ni hétérosexuel, même s'il fait semblant d'être homosexuel, ou d'être

³⁵⁵ Jacques Lacan, *Le séminaire, Ethique de la psychanalyse*, livre VII, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1986, p. 237.

³⁵⁶ Jean-Luc Planchais, *Androgynie et dandysme au XIXe siècle : le cas Barbey d'Aurevilly avant Les Diaboliques*, Thèse de doctorat en Littérature française, Paris 3, 1993, p. 9.

hétérosexuel. C'est tout à fait autre chose qu'il cherche dans la rencontre. Il n'est fécond que dans l'imaginaire d'autrui, et du fait que toute sa dynamique, il la met dans la recherche d'un idéal qu'il ne peut pas atteindre³⁵⁷.

L'idéal du dandy est le beau ténébreux ; ce n'est pas Gracq... Si l'on pouvait réellement parler d'un mythe du dandy comme le fait Carassus, en faisant catalogue des dandysmes, il faudrait parler du mythe d'une société où le mythe est devenu une impossibilité historique. Alcibiade, le premier des dandys que recense Barbey, n'est-il pas lui-même le personnage type d'une société à son apogée, le héros de l'*acme* tragique d'un monde sur le point de se désagréger ? Car le grand traître du siècle de Périclès, le plus illustre et le plus beau, c'est bien Alcibiade, général transfuge en villégiature chez les Perses... Nous sommes loin d'Eschyle chantant l'éternité des Grecs dans le théâtre de Syracuse, tenant même le rôle d'un des personnages principaux de sa pièce, *les Perses*, spectacle politique et social s'il en fut, et dans lequel le héros, un héros qui sauve, est l'archétype opposé du dandy... Barbey a clairement illustré le doublage sexuel que la dimension personnelle de ces héros de l'échec autorisait par rapport à l'Histoire, dans les textes qui comme *le Chevalier des Touches*, donnent le sentiment d'une forte nostalgie décadente. Il a de surcroît montré quel lien tout cela pouvait avoir avec le dandysme, dans les limites de l'interprétation que son époque autorisait :

Natures doubles et multiples, d'un sexe intellectuel indécis, où la grâce est plus grâce encore dans la force, et où la force se retrouve encore dans la grâce ; Androgynes de l'Histoire, non plus de la Fable, et dont Alcibiade fut le plus beau type chez la plus belle des nations³⁵⁸.

³⁵⁷ Françoise Dolto, *Le Dandy, une figure de proue, entretien avec Patrick Favardin et Laurent Bouëxière*, in *Le dandy, solitaire et singulier*, Paris, Mercure de France, coll. « Le petit mercure », 1999, pp. 29 – 30.

³⁵⁸ Jules Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme et de George Brummell*, op. cit., p. 718.

1.5. Conclusion : le dandy gracquien comme réalisation d'un type de héros moderne

« Il faudrait laisser de côté certains préambules, isoler l'invisible, entrer dans le vif du sujet. Une certaine faculté de volatilisation prodigue, comme la bouche éblouissante d'une cascade dans son arc-en-ciel, étant le propre de ces êtres obsédants à travers lesquels le monde si facilement prend pour nous les couleurs qu'ils lui dérobent. » (UBT, p. 137)

La vocation grecque du héros à la *polis* a fait du modèle occidental de l'action héroïque une action fondamentalement politique. Le héros tragique est bien garant d'un enjeu politique, jusque dans notre théâtre classique, même si la grandeur personnelle y apparaît comme la principale valeur nouvelle³⁵⁹. Ce que le dandy inaugure dans la figure type du héros moderne, c'est le sens d'un tout nouvel héroïsme, produit d'une extrême mouvance sociale, recouvrant des possibilités politiques très dissemblables et cependant en équilibre les unes par rapport aux autres. Baudelaire nous indique que la ville devient l'espace et le symbole moderne ou se fait le basculement de la stabilité latine du modèle historique de l'état vers une désagrégation d'ensemble.

Le sens n'y est ainsi plus que le sens individuel, et, par réciprocité, c'est l'histoire qui est affectée des doutes ontologiques inhérents à la personne. L'incongruité d'une nouvelle topologie, l'appréhension d'être logé sous de nouvelles colonnes d'Hercule ou de vivre une nouvelle cosmogénèse sont pressenties par Rimbaud dans les textes les plus visionnaires des *Illuminations* ; ce sont des villes entr'aperçues entre les glaces et les déserts, un monde barbare des quatre éléments recomposés en un nouveau choc cosmique « des glaçons aux astres³⁶⁰ ». Le nouvel héroïsme « des stoïciens de boudoir³⁶¹ » a donc la solitude moderne pour donnée fondamentale et pour espace vital. Le héros nouveau est donc un fondateur, en forme et en contenu, un démiurge sans idéal dont Zarathoustra est la manifestation typique...

³⁵⁹ Thème développé par Paul Bénichou dans *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948.

³⁶⁰ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1951, p. 190.

³⁶¹ J. B. d'Aurevilly, *Du Dandysme et de Georges Brummell*, *op. cit.*, p. 220 ; « Ces stoïciens de boudoir boivent dans leur masque leur sang qui coule. »

C'est parce qu'il voit dans le vêtement, dans la chaussure et la cravate, les marques de l'individuation, marques correspondant à la défonctionnalisation sociale du vêtement - la fin des talons rouges dont parlait la préface de *la Bataille d'Hernani* -, la fin du monopole socio-esthétique de classe, que le dandy choisit, par elles, de célébrer l'aventure moderne. L'aventure du dandy balzacien est essentiellement une aventure organisée autour de son accession sociale. Cette ascension et cette déchéance sont donc les principaux modes d'accomplissement que signifie la parade des dandys au dix-neuvième siècle. Mais dans une dimension qui concerne une crise de la rationalité, de la vision historique ou même de l'âme moderne, depuis Baudelaire, il s'agit plutôt d'une ascension ou d'une déchéance morale. Dans tous les cas, le dandy tente de représenter l'outrance moderne par celle du vêtement, par la promotion de modes d'échanges culturels nouveaux. Cette vertu sociale subversive apparaît donc dans la fonction moderne du vêtement qui est, *stricto sensu*, la limite et l'espace de friction entre les « moi », inscrits dans leur présence physique par celle des autres « moi » qui les délimitent ; le vêtement comme champ de bataille en somme. De l'artifice du moi – celui du vêtement –, à l'artifice des autres – la hiérarchie sociale –, c'est par une dénonciation générale et une vocation à l'artifice que le dandy nous montre le contenu impossible du vêtement. Héros de la modernité, de la solitude, héros du doute comme contenu également... Héros de l'ennui enfin, comme d'une *praxis* du doute³⁶² ; héros donc des peines névrotiques sur lesquelles la littérature convulsée de la fin du siècle s'attarde tant, une littérature où fous, créatures fantastiques et dandys sont des variantes les uns des autres, et où, souvent, ils composent... Le type en naît chez Poe, il perdure jusqu'à Gracq, où il semble qu'il se parachève en dominant son esthétique jusqu'au *Rivage des Syrtes*... L'analyse statistique qu'Etienne Brunet a faite des distances lexicales dans l'intégralité de l'œuvre de Gracq confirme d'ailleurs la pertinence de cette scission en deux périodes. C'est en fait une modernité philosophique que nous indique le dandysme de la première période gracquienne ; nous en lisons le propos sous la plume d'Adorno :

Etant donné la situation historique, la philosophie a son véritable intérêt là où Hegel, d'accord avec la tradition, exprimait son désintérêt : dans le non-conceptuel, l'individuel et le particulier ; dans ce qui depuis Platon a été écarté comme éphémère et négligeable et sur quoi Hegel colle l'étiquette d'existence paresseuse³⁶³.

³⁶² Cf. C. Baudelaire, *Fusées, op. cit.*, t. I, p. 656.

³⁶³ T. Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978, p15.

C'est en fait l'égalité démocratique qui est sur la sellette autant que l'inégalité aristocratique. Entre les deux s'affirme un moi indéfini et invalide, autoproclamé, parce que ni la personne royale ni la personne des autres ne peuvent le constituer, lui inoculer une fonction essentielle. Ce nouveau moi, c'est le moi de l'histoire moderne. Comme le dit Coblenz : « Brummell prend acte « de la fin de l'histoire, de l'arrêt de la négativité, de l'impossibilité d'un héroïsme napoléonien³⁶⁴. »

Un regard plus distancié est aujourd'hui enfin porté sur le dandysme, dégagé de la fêrule des grands jugements littéraires de son siècle, qu'il signe comme une des marques les plus tangibles de ce que l'on a nommé la dix-neuvième. Situé jusqu'alors entre mythe et histoire, mais désormais plus certainement garant d'une fascination portée par l'œuvre que par les grandes figures qui l'ont illustré, il faut se demander à quoi répond ce sens outré de l'esthétique que le dandy applique à sa personne. C'est au plan comportemental que nous tentons donc d'aborder le cas du dandy pour finir. Cette position inaugure, à travers l'approche de Coblenz, des considérations moins marginales à l'essentiel du dandysme qu'elles ne l'ont été jusqu'alors :

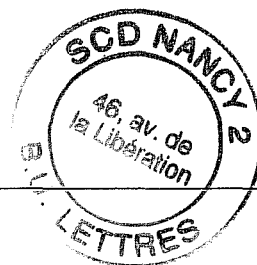
En mettant son génie dans sa vie, en faisant œuvre jusqu'au bout de la futilité de la vie sans vouloir la faire perdurer, le dandy emprunte une voie qui n'est pas seulement caractérisée par la recherche de la beauté mais par le rapport qui conjoint la temporalité et l'identité du personnage. Les enjeux du dandysme ne sauraient donc s'explicitier dans un répertoire, du reste nécessairement incomplet, des dandys passés, présents et éventuellement futurs, dans une revue de leurs hauts faits ou de leurs bons mots, quelques plaisants qu'ils soient. Seul l'examen de l'œuvre « dandie » - c'est-à-dire du personnage [...] - révèle la force singulière de ce qui s'y engage³⁶⁵.

Il semble donc important d'aller au-delà des reconnaissances formelles où l'intérêt de notre attention sur le dandysme reste anecdotique. Cela s'applique particulièrement au personnage platonicien d'Alcibiade dont on oublierait trop futillement combien il s'inscrit avec cohérence dans l'illustration du système philosophique de Socrate. De même, c'est plus rarement au point de vue de la rémanence d'un schème esthétique situé dans une bipolarité entre le corps - outil de l'esthétique dandy -, et l'idéal - car c'est en ces termes que nous sont posées les premières approches esthétiques -, que l'on considère le dandysme. L'exemple d'Alcibiade en fournit pourtant l'illustration dans le contexte de la première formulation d'une identité du moi pensant par Platon, comme a voulu le montrer Jacqueline de Romilly.

³⁶⁴ F. Coblenz, *Le Dandysme, obligation d'incertitude*, op. cit., p. 58.

Deuxième approche, deuxième constat : Il y a à travers la permanence du type dandy, de l'idéalisme esthétique qu'il exprime, ce que l'on pourrait appeler une symptomatique comportementale, marquée par des représentations types : androgynie, troisième sexe – dans *le Banquet* justement, où Alcibiade fait une nonchalante apparition –, être originel, visage médusé, propriétés mortelles de la fascination du personnage, symbolisation de la présence et de l'identité (totémisme et art du masque), dérision de l'histoire et de tout ce qui exprime l'espèce, la collectivité...

Mais il manque encore à cette somme de caractéristiques, dont la liste n'est pas exhaustive, un élément d'explication liant la nature dandy avec les actes qui la manifestent, notamment au niveau de l'esthétique. C'est pourquoi nous nous portons au plan comportemental en appliquant une approche herméneutique à l'œuvre de Julien Gracq, pour nous interroger sur le dandysme dans sa cohérence interne. Nous y trouvons principalement deux raisons. La première est qu'il n'y a pas d'explication causale ou d'adhésion de principe dans le dandysme, avant tout défini par ses acteurs comme une *praxis*. Il convient donc de l'analyser comme une *praxis*. S'ensuit donc la question de la finalité de cette *praxis* au plan du *lisible* et du *lu*, et pas seulement au plan du lecteur où nous l'avons analysée jusqu'alors – essentiellement comme une illustration d'une lutte dialectique entre les pouvoirs du noème et ceux du désir - c'est-à-dire dans sa vraisemblance première antérieure à l'œuvre, celle du dandysme... La seconde raison est que les quelques textes qui essaient de codifier ou de définir les enjeux du dandysme gardent une profonde empreinte historique à laquelle, au prix de quelques mutations, survit un type général en la personne du dandy lui-même. L'étude du dandysme requiert donc un outil critique capable de recouvrir théoriquement les différents domaines de ses manifestations. C'est pourquoi nous avons parlé d'approche comportementale dans notre introduction. Ses conclusions nous adressent d'ailleurs à la fiction, nous livrent les enjeux créateurs associant l'esthétique dandie du personnage à une tension d'ensemble, et particulièrement à la tension morbide que crée la présence emblématique de la mort. C'est à cette tâche que s'attèle la partie suivante de ce travail, en tentant de s'immiscer sous le fascinant masque de mort qu'arborent les dandys gracquiens.



³⁶⁵ F. Coblenz, *Le Dandysme, obligation d'incertitude*, op. cit., p. 10.