

PETR KYLOUŠEK

LA RÉCEPTION DU DANDYSME EN FRANCE ET LA TRADITION COURTOISE (LE CAS DE BARBEY D'AUREVILLE)

Dans *L'Homme révolté*, publié en 1951, Albert Camus consacre plusieurs pages au dandysme, dans lequel il voit une des formes radicales de la révolte romantique, celle des esthètes solitaires qui nient Dieu et son ordre en mettant l'esthétique au-dessus des principes éthiques et l'art au-dessus de la vie même. Le texte de Camus est contemporain de la naissance d'un mouvement littéraire, celui des hussards, dont les représentants – Nimier, Blondin, Laurent, Déon – afficheront, souvent, un comportement dandy¹ ne serait-ce que par le tour qu'ils imprimeront aux protagonistes de leurs romans. De fait, les deux cas, celui de Camus et des hussards, si opposés qu'ils soient l'un et les autres par leur sensibilité esthétique, idéologique ou politique, ne font que prouver, à leur manière, la persistance du phénomène de dandysme dans l'horizon culturel français. La période après 1945, justement, semble correspondre à ce que Henriette Levillain aurait pu désigner comme une des «*résurgences cycliques*» qu'elle attribue à l'«*essence transhistorique*» du dandysme.²

Le dandysme, on le sait, n'est pas, à l'origine, un phénomène français, mais bien un produit culturel importé. Pourtant le succès de ce transfert culturel est indéniable. Le dandysme français a connu une évolution et une diversification non moins importantes qu'en Angleterre. Dans le contexte européen, les auteurs français, liés au dandysme, représentent, dès le début, une référence incontournable.³

¹ Cf. Alain Potier, *Roger Nimier, un dandysme tragique?*, Paris, Université de Paris X – Nanterre 1980-1981; Jean-Michel Maulpoix, *Itinéraires littéraires du XX^e siècle*, Paris, Hatier 1991, t. II, p. 90.

² Henriette Levillain, *L'esprit dandy de Brummell à Baudelaire*, Paris, José Corti 1991, p. 7: «*Toute la difficulté de la définition du dandysme vient de ce que, étant donné ses résurgences cycliques, on voudrait y déceler une essence transhistorique.*»

³ Cf. Giuseppe Scaraffia, *Petit dictionnaire du dandy*, Paris, Éditions Sand 1988.

La réussite du phénomène pose, bien évidemment, la question de la **réception du dandysme dans la culture française**, autrement dit la question des conditions – historiques et littéraires – qui ont participé à son implantation, à sa fixation, à son développement. Sans prétendre à l'exhaustivité, nos remarques tâcheront de mettre en lumière quelques aspects du contexte littéraire en prenant pour point de mire Barbey d'Aureville et les connexités qui permettent de situer le dandysme de ce dernier dans le prolongement des avatars historiques et littéraires de la tradition courtoise.

Le dandysme surgit comme un style de vie des élites de la société anglaise à l'aube du 19^e siècle. Son arrivée en France coïncide avec la Restauration et le retour des émigrés monarchistes après 1815. Dès 1816, le roi des dandys anglais George Brummell vit à Caen où il devient, pour un temps, consul.

Dans le cas du dandysme nous avons affaire à un transfert double. Dans un premier temps, sous la Restauration, il s'agit avant tout de l'imitation d'un modèle comportemental et vestimentaire. Dans un deuxième temps, la typologie sociale débouche sur la typologie littéraire.

À ce propos, la critique littéraire mentionne, généralement, trois noms et trois dates: Honoré de Balzac (1833), Jules Amédée Barbey d'Aureville (1845) et Charles Baudelaire (1863).⁴ La suite des dates – 1833, 1845 et 1863 – assume parfois la force d'une logique évolutive, celle d'une décantation et d'une cristallisation conceptuelle qui se libère progressivement de son modèle immédiat – la personnalité de George Brummell, présente encore chez Balzac et d'Aureville – pour arriver à la réflexion de Baudelaire qui voit dans le dandysme *«le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences»* et, dans les dandys, *«une espèce de nouvelle aristocratie»* de l'époque moderne.⁵ Le processus de conceptualisation avec, au bout, la formule de Baudelaire, a sans aucun doute permis de mieux dégager la notion même en influençant ainsi les réflexions ultérieures, y compris celle de Camus.

Il ne faut pas oublier, cependant, que ce processus de conceptualisation ne constitue qu'une face du phénomène et que l'idée du dandysme est impensable sans la réalité qui la soutient, c'est-à-dire sans la pratique littéraire. Ainsi, la réflexion de Baudelaire, la plus abstraite des trois, renvoie d'un côté à la nature non littéraire de son objet – l'oeuvre du peintre Constantin Guys, de l'autre elle tâche de saisir l'intériorité du *«sentiment dandy»*, celui de la subjectivité lyrique de la poésie baudelairienne. Sous forme *«prosaïque»*, seul le récit *«La Fanfarlo»* nous livre un véritable personnage dandy – Samuel Cramer. Mais sur ce point encore Baudelaire reste en deçà de la richesse et la variété des personnages types

⁴ Honoré de Balzac, «Traité de la vie élégante», in *La Mode*, les 2. 9. 16 octobre et le 6 novembre 1833; Jules Amédée Barbey d'Aureville, *Du dandysme et de George Brummell*, Caen 1845; Charles Baudelaire, «Le Peintre de la vie moderne», in *Le Figaro*, les 26. 29 novembre et le 3 décembre 1863. Les trois textes figurent dans l'anthologie de Robert Kempf. *Sur le dandysme*. Paris, 10/18 1971.

⁵ Charles Baudelaire, «Le Peintre de la vie moderne», in *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil 1968, p. 560.

que Balzac et Barbey d'Aurevilly ont pu déployer dans le discours narratif de leurs proses.

Afin d'apprécier la contribution de ces derniers, il convient sans doute d'examiner plus attentivement leurs attitudes respectives vis-à-vis de George Brummell et les traits de caractère qu'ils prêtent, voire imposent à ce dandy exemplaire dont ils se réclament. On s'aperçoit que dans les deux cas celui-ci se transforme, de personne réelle, en un simple point d'attache de leurs propres conceptions. Dans le «*Traité de la vie élégante*» Balzac ne place la visite rendue à Brummell par le narrateur et ses amis que dans le troisième chapitre de son essai. Il s'agit d'une visite imaginaire, située (par erreur?) à Boulogne au lieu de Caen. Brummell, en fait, ne sert qu'à l'exemplification et à l'illustration des thèses de Balzac, énoncées dans les parties précédentes du traité, et dont le but est de définir une nouvelle élite sociale comprenant à côté de «*l'homme qui ne fait rien*», c'est-à-dire le dandy, «*l'homme qui pense*» – l'élite intellectuelle à laquelle Balzac veut que l'écrivain et le poète appartiennent.⁶ Les réflexions sur le dandysme débouchent, dans certains passages, sur une typologie sociale et caractérologique, non dissemblable de celle que nous rencontrons dans les romans balzaciens.

Le lien avec la création littéraire devient encore plus sensible dans le cas de Barbey d'Aurevilly. Le projet initial de son écrit *Du dandysme et de George Brummell* devait se limiter à une biographie pour laquelle il comptait utiliser les contacts de son ami Trébutien avec William Jesse, auteur de *The Life of Beau Brummell*. Or, très tôt, il se rend compte que la somme des faits réels rapportés réduit la personnalité du dandy anglais à une suite de mots d'esprit ironiques, de racontars et d'anecdotes sans grande portée. Au chapitre VII de son essai, D'Aurevilly recuse, sans nommer directement l'auteur, l'entreprise de William Jesse à laquelle il reproche le manque de consistance et l'absence d'une histoire cohérente. Dès le chapitre IX, il se lance lui-même dans le récit de l'histoire de la vie de George Brummell qui acquiert du coup la logique infaillible d'une trajectoire existentielle. Corollairement, la personne de George Brummell se mue en personnage littéraire: un être passionné, d'une passion toute intérieure, domptée par la volonté et la raison impassible qui forgent le masque. La volonté de s'imposer, de dominer les autres, voire de les manipuler est occultée par la surface polie du respect apparent du code et des convenances. Toutefois, sous le masque, le code est subverti et les convenances sont mises au service de la volonté de puissance. L'apparence remplace la réalité et l'esthétique assujettit l'éthique. Ce Brummell appartient déjà de moitié à l'univers des personnages de Barbey d'Aurevilly.⁷

Il est à noter que la naissance de ce Brummell, personnage «littéraire», est de peu postérieure à la rédaction (1834) et la publication de *La Bague d'Annibal* (1843), un des premiers récits de Barbey d'Aurevilly où le dandysme tient une place importante. Les personnages dandys s'y trouvent placés au cœur d'une

6 Honoré de Balzac, *Traité de la vie élégante*, Paris, Éditions Bossard 1922, p.36 et passim.

7 Cf. Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de George Brummell*, Paris, Balland 1986.

histoire qui, à travers l'intrigue, le milieu et la typologie sociale, insère le récit, en l'y fixant, dans une certaine tradition littéraire: au-delà du contexte immédiat – l'influence de George Gordon Byron et de son *Don Juan*⁸ – il s'agit de celle qui caractérise le pôle aristocratique de la culture française et ses figures et avatars emblématiques depuis le chevalier de la culture courtoise et le parfait courtisan de la Renaissance jusqu'à l'honnête homme des salons précieux et au libertin du 18^e siècle.⁹ Au sein de cette tradition, les thématiques amoureuse et guerrière se rejoignent. Le domaine où les prouesses de l'homme-chevalier se réalisent est celui de l'esprit et de l'amour, son partenaire-adversaire étant la dame qui règne sur l'espace où les combats et les duels se consomment: cours, salons ou boudoirs.

En fait, force est de constater qu'il existe plusieurs **points communs entre le dandysme et la tradition** dérivant de la culture courtoise. C'est, notamment, dans les deux cas, l'importance et le caractère hautement contraignant du code (social, comportemental, langagier, etc.) et le lien étroit entre les valeurs éthiques et esthétiques. Ce sont aussi des analogies dans la conception de l'**amour**. Dans les deux cas, celui-ci est envisagé comme une union «idéale», non-utilitaire, déliée de la finalité reproductrice de la famille et de son rôle «naturel».¹⁰ En rapport avec le dandysme, Baudelaire évoque la formule de saint Augustin «*amabam amare*», la même que Denis de Rougemont développera comme «*amour-passion*» au sujet de Tristan et Iseut et de l'amour courtois qui fonde, selon lui, la tradition européenne de l'imaginaire amoureux. Dans cette vision, l'amour devient une passion «désintéressée», passion qui n'a pour objet que l'amour lui-même: un amour non-conjugal ou extra-conjugal, en tout cas un amour déporté vers une autre finalité que celle du couple reproducteur. Si le mariage, dans sa fonction sociale et biologique est dévalorisé, voire réprouvé, le lien non-conjugal revêt par contre le caractère sublimé du rapport amoureux, jusqu'à l'idéalité.¹¹ La femme peut y figurer alors non seulement comme la cause et le sens de tout événement, elle est aussi la pierre de touche des épreuves subies ou imposées. Souvent, c'est elle qui décide qui sera admis – chevalier ou dandy – au nombre des élus. Elle peut même, dans certains cas, assumer le rôle d'initiatrice. Car la chevalerie et le dandysme sont, pour le jeune homme, un mystère qu'on ne perce qu'à force de le mériter.

⁸ Cf. Michel Lemaire. *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé*. Montréal/Paris, Les Presses de l'Université de Montréal/Klincksieck 1978, p. 110.

⁹ Cf. Domna C. Stanton. *The Aristocrat as Art: a Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth French Literature*. New York. Columbia University Press 1980.

¹⁰ La formule radicale de Baudelaire est, sur ce point, révélatrice: «*La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable. Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire de dandy.*» La dévalorisation donc de la femme et de l'amour «naturels», mais aussi la sublimation de la femme comme incarnation possible de l'idéal. Charles Baudelaire, «Mon cœur mis à nu», in *Oeuvres complètes*. Paris, Seuil 1968, p. 630.

¹¹ Charles Baudelaire, «Le Peintre de la vie moderne», in *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil 1968, p. 552. Denis de Rougemont. *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon 1939.

La différence majeure consiste dans le fait que le **dandysme** représente la **subversion cynique** du modèle au sens qu'a donné à ce mot Peter Sloterdijk.¹² Le **cynisme dandy** est fortement individualiste, obéissant à la dialectique du maître et de l'esclave: ainsi, il faut acquérir une maîtrise parfaite de soi non seulement pour échapper à l'emprise des autres, mais surtout pour les dominer. Le masque, l'impassibilité et le mépris du dandy sont une armure facilitant la manipulation de l'autre. Ce sont aussi les éléments indispensables de l'amour-passion des dandys.¹³ La subversion cynique va jusqu'à imprimer à l'amour dandy un caractère paradoxal en le contraignant au conflit entre le don et le refus de soi ou en le condamnant, éventuellement, soit à la soif d'une conquête impossible, soit à la plénitude de la subversion, infernale, diabolique.

Barbey d'Aureville développe ce filon thématique à différentes reprises. La jonction du dandysme et de la tradition aristocratique et courtoise se manifeste notamment dans certains récits des *Diaboliques* (1874) et dans *La Bague d'Annibal* (1843), dominés par les figures féminines qui apparaissent comme des initiatrices cyniques dans le mystère de l'amour-passion (cynique) et du dandysme.

Le lien le plus évident qui rattache ces récits à la tradition du monde aristocratique consiste, au niveau thématique, dans le statut social des protagonistes. Il s'agit d'aristocrates ou de ceux qui côtoient l'aristocratie et dont le «milieu naturel» sont les salons (BA, PW), les châteaux (BC), l'armée (RC, DA) ou les salles d'armes (BC). La valeur militaire et ses connotations – bravoure, honneur – sont souvent mises en évidence (RC, BC, PW). Cet aspect est souligné par le ton héroïsant, mi-ironique, mi-sérieux du narrateur dont le propos est assorti d'allusions historiques, littéraires, mythiques ou bibliques. Ainsi *La Bague d'Annibal* – dont le titre est déjà une référence, reprise dans le texte (BA CXLVII, CXLVIII),¹⁴ au héros légendaire de l'antiquité – renvoie tantôt à Byron, à Shakespeare ou Francesca da Rimini de Dante, tantôt à César, à Diogène, mais aussi au Sphinx, à Hespérus, à Achille, Thétis et Patrocle, etc. (BA I, VIII, XXVIII, XLII, XLVII, etc.) Un des rôles de ces renvois consiste sans doute à donner au récit l'apparence de la **grandeur épique**. Hauteclair Stassin, protagoniste du «Bonheur dans le crime» apparaît à la fois comme Baucis, lady Macbeth (BC 119), Saint-Georges femelle (BC 126), Pallas de Velletri (BC 129), Clorinde (BC 129). Son prénom est une citation directe, explicite dans le texte, du nom de l'épée d'Olivier, le héros de la **chanson de geste** (BC 126).

12 Peter. Sloterdijk. *Critique de la raison cynique*. Paris, Christian Bourgeois 1987; *Zur Kritik des cynischen I'ernunft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1983.

13 Cf. Arthur Breisky, *Kvintesence dandysmu (La Quintessence du dandysme)*. Brno, Zvláštní vydání 1993, p. 8: «Il n'existe que deux sortes d'hommes: les dandys et les autres. Les vainqueurs sur la vie et les esclaves.» Arthur Breisky (1885-1910) fut un dandy tchèque, écrivain et théoricien non conformiste. La citation est traduite du tchèque.

14 En ce qui concerne ce texte en prose, articulé en «strophes», nous préférons renvoyer non à la pagination, mais au numéro de la «strophe».

Mais le plus important, du point de vue du lien entre la tradition courtoise et le dandysme, est le **statut des personnages féminins** dans ces récits. Les femmes assument plusieurs fonctions. Elles incarnent le mystère, symbolisé par le Sfinx (BA VIII), mystère qui est un défi et une invitation à l'épreuve initiatique et qui se rattache à leur nature contradictoire. D'un côté, elles se présentent comme des êtres purs, des vierges intouchables. Albertine est «*Mademoiselle Impassible*» (RC 64). Hauteclaire Stassin semble «*descendre du ciel*», «*sublime d'air heureux*» (BC 164), et lorsque Serlon de Savigny, au cours de son duel avec Hauteclaire à la salle d'armes, tente en vain de faire aboutir ses coups d'épée, il est obligé de constater: «*On ne peut pas vous toucher, mademoiselle.*» (BC 129; «*toucher*» est une diaphore qui se rapporte à la fois au combat et au désir amoureux) Le côté angélique est contredit par le versant diabolique. Hauteclaire Stassin est aussi qualifiée de «*Putiphar d'une espèce nouvelle*» (BC 146) et son attitude s'insère dans la lignée des séductrices et tentatrices de Barbey d'Aurevilly telle Joséphine d'Alcy (elle aussi taxée de «*Putiphar*», BA CXXIV), Albertine (désignée comme «*mademoiselle Putiphar*», RC 43), Rosalba (DA) ou la comtesse de Stasseville (PW).

L'amour, dans ce contexte, apparaît comme un défi, une invitation au duel ou à la lutte, dont l'image la plus achevée se trouve dans les scènes de combat à l'épée entre Serlon de Savigny et Hauteclaire Stassin (BC 129, voir ci-dessus; BC 199-151). L'image de l'épée figure également dans «*Le Rideau cramoisi*»: «*Nous n'avions pas la moindre inquiétude en faisant l'amour sur cette lame de sabre posée en travers d'un abîme, comme le pont de l'enfer des Turcs!*» (RC 76) L'allusion aux croyances persanes ne doit pas faire oublier *Lancelot* et «*Le Pont de l'Épée*» de la tradition courtoise et mystique.

Ajoutons que les femmes des récits analysées dominent en souveraines les lieux – salon, boudoir, salle d'armes, château – où l'action se déroule. Haut placées – intouchables et tentatrices en même temps – et, de surcroît, détentrices du mystère initiatique, elles réunissent certaines caractéristiques de la **dame de la tradition courtoise**. Ce sont elles, également, qui jouent le rôle de catalyseur. Pour leurs partenaires que sont les personnages masculins, l'**amour** devient ainsi une **initiation multiple**: à la fois au mystère de la femme, au mystère de la **passion amoureuse**, mais aussi au cynisme, à la manipulation, à la passion de la maîtrise de soi et des autres, bref au **dandysme**. Les jeunes hommes de ces récits subissent une épreuve soit initiatique, soit probatoire qui les installe ou confirme dans leur statut de dandy.

Dans *Les Diaboliques* et *La Bague d'Annibal* les éléments précités représentent le plus souvent le noeud de l'intrigue et la trame de l'histoire. Tel est le cas, dans «*Le Rideau cramoisi*» du tout jeune vicomte de Brassard, alors sous-lieutenant de l'armée napoléonienne, attiré par la beauté et le mystère d'Albertine, la fille de ses hôtes qui le logent dans la petite ville de garnison. La «*Mademoiselle Impassible*» (RC 64) reste indifférente à ses avances. Car c'est elle qui mène le jeu de la séduction – au dîner, sous la nappe, en présence de ses parents qui ne se doutent de rien. Chaque fois que le jeune homme esquisse une initiative, il est rebuté sans pitié et soumis à de longues épreuves de patience et d'ascèse amoureuse. À la fin,

une nuit, Albertine entre nue dans la chambre du vicomte, après avoir traversé celle de ses parents endormis. Il s'agit de l'exploit amoureux et de la passion, mais aussi, pour le jeune homme de dix-sept ans, d'une leçon d'audace, d'effronterie et d'hypocrisie qui est en même temps un appel. Ce sera l'apprentissage de l'amour la nuit et celui du masque d'indifférence dans la journée, jusqu'à l'épreuve finale, imposée par l'initiatrice cynique qui entre, comme d'habitude, dans la chambre du jeune homme, mais cette fois pour mourir, littéralement, entre ses bras. Des indices dans le texte permettent de supposer qu'il s'agit d'une mort volontaire. Pour le vicomte de Brassard, qui tentera de porter en secret le corps refroidi de la bien-aimée dans sa chambre en retraversant celle des parents, ce sera l'ultime leçon de courage et d'hypocrisie. L'exemple d'Albertine ouvre, devant lui, la voie du dandysme. Vieux dandy de grande réputation, il raconte l'histoire de son épreuve initiatique à un jeune homme, le narrateur-auteur du récit qui encadre la première narration. Ainsi le lecteur a en fait affaire à une initiation dédoublée au mystère du dandysme.

Un autre récit des *Diaboliques*, «Le Bonheur dans le crime», présente comme lieu d'initiation, à la fois martiale et amoureuse, la salle d'armes tenue par mademoiselle Hauteclaire Stassin, une excellente escrimeuse, imbattable, mais qui est aussi, comme il a été indiqué ci-dessus, une vierge insensible; en apparence, et inaccessible. Toutefois, sous le masque de l'impassibilité, de l'indifférence et du respect des conventions, la passion fait rage. Un jour, Hauteclaire Stassin disparaît sans laisser de trace. Ce n'est que plus tard que le narrateur du récit la découvre au château du comte de Savigny, un des anciens assidus de la salle d'armes de Mlle Stassin. Hauteclaire, sous une autre identité, déguisée en servante, soigne la jeune épouse du comte. Le soir, des duels – d'escrime et d'amour – se déroulent au château. Hauteclaire force Serlon de Savigny au jeu de la séduction cynique en présence de sa jeune épouse souffrante. C'est elle aussi qui le contraint à affronter, comme épreuve probatoire de son amour et de son cynisme, l'idée de l'assassinat de sa femme. Après la mort de la comtesse qui périt empoisonnée des oeuvres de Hauteclaire le comte épouse en secondes noces la belle escrimeuse. Un mariage donc, mais un mariage sans enfants, délibérément stérile, car selon Hauteclaire de Savigny «*les enfants /.../ sont bons pour les femmes malheureuses*» (BC 169). Cet amour «cynique» au sens de Sloterdijk, car détourné de sa finalité première, naturelle, à la fois respecte les conventions pour la forme et les subvertit quant à l'esprit. L'image idéalisée de «*Philémon et Baucis*» (BC 119, 120) cache la réalité de la «*lady Macbeth*» (BC 120). Ce que le narrateur, un médecin de campagne, souligne, est moins le crime même que «*le bonheur dans le crime*» (titre) du couple dandy, un bonheur contre la morale ou plutôt au-delà de toute morale. Le vieux médecin, dandy lui-même, admire ce tour de force en racontant l'histoire, comme dans le cas précédent, au jeune narrateur-auteur du récit. Le lecteur est donc de nouveau en présence d'une double initiation. La scène qui sert de cadre au récit se situe au Jardin des Plantes à Paris où une sorte de face à face, tel un duel symbolique, se déroule entre Hauteclaire de Savigny et une panthère noire. L'image des chats – symbole baudelairien de la féminité et de la face cachée de la spiritualité – n'est certes pas loin.

Le cynisme dandy, lié à la femme et à la métamorphose de la tradition courtoise, caractérise d'autres récits des *Diaboliques*, comme par exemple «Le Dessous de cartes d'une partie de whist». Mais la thématique même, comme nous l'avons déjà indiqué, remonte à un des premiers écrits de l'auteur, rédigé en 1834 et publié en 1843, *La Bague d'Annibal*. L'histoire racontée est celle de l'amour passionné de deux dandys – la belle Joséphine d'Alcy et Aloys de Synarose. Tous les deux, chacun de son côté, lancent leur jeu de masques et de séduction pour dominer l'autre. Le jeu est subtil, difficile à mener: en effet, non seulement il est exclu de dévoiler ses sentiments, de se laisser aller à la sincérité de l'aveu et de la déclaration d'amour sous peine de tomber sous l'emprise de l'autre et de rester livré à sa merci, mais encore une telle faiblesse de caractère équivaut à la perte du dandysme et, par conséquent au déni de l'estime de l'autre et au désamour. Consentir à l'accomplissement de l'amour signifie compromettre et le dandysme et la passion amoureuse elle-même. Ce paradoxe du sentiment amoureux des dandys, paradoxe à la fois affectif, éthique et intellectuel, est symbolisé par la «*bague d'Annibal*». La bague peut être le symbole du lien amoureux et conjugal, mais celle du Carthaginois Hannibal contenait, sous la pierre, un poison (BA CXLVII, CXLVIII). Ici, le poison tue toute manifestation et réalisation extérieure de l'amour auquel seul l'espace intérieur est consenti, celui de la passion exaltée et cyniquement subvertie.

La thématique courtoise est complétée et soutenue par certains thèmes traditionnels: la présence de la «sorcière» médiatrice – en l'occurrence Mme de Dorff dont le salon représente un des lieux de l'action – et l'existence du «philtre d'amour» – ici sous forme d'un flacon d'agate que Mme de Dorff confie à Aloys en le priant de le porter à Mme d'Alcy qui veut l'attirer dans le piège de son boudoir.¹⁵ L'amour-combat est impitoyable. Il s'agit d'arracher le secret amoureux à l'autre sans se livrer. Dans ce duel, qui est une épreuve probatoire, les deux dandys confirment leur statut. Qui tombe dans le piège, au contraire, c'est le respectueux conseiller en Cour royale et juge Monsieur Baudoin d'Artinel que Mme d'Alcy compromet en lui faisant subir une scène de balcon parodiant celle de *Roméo et Juliette*. Enfin elle le force au mariage. Ainsi, elle fortifie sa position sociale en prenant le masque d'épouse vertueuse, mais surtout, elle trouve de la sorte un terrain où elle peut mieux déployer son jeu de manipulations sous l'apparence des conventions sociales respectées. C'est dans ce cadre que l'amour dandy peut enfin se réaliser pleinement. À la fête du mariage Aloys de Synarose est le premier danseur de Joséphine d'Artinel, car Monsieur d'Artinel, évidemment, ne danse pas.

La Bague d'Annibal est non seulement l'histoire de la séduction hypocrite et de la manipulation sociale, c'est aussi un récit qui sert d'exemple dans une sorte d'initiation au dandysme que le narrateur à la première personne adresse au

¹⁵ «Aloys prit le flacon des mains de Mme de Dorff – un charmant flacon d'agate, obscur comme la pensée d'une femme; mais qui exhalait, sous son bouchon d'or ciselé, une vague odeur d'essence de verveine, cette plante magique et sacrée dont les sorcières se couronnaient le front autrefois.» (BA XCIV)

narrataire ou plutôt à «la narrataire», car il s'agit de toute évidence d'une dame. L'image que le narrateur donne de lui-même est, à la ressemblance du récit, celle d'un dandy désinvolte, cynique, manipulateur, et cela jusque dans la forme qui apparaît comme une subversion subtile des conventions littéraires. *La Bague d'Annibal* est une prose, mais une prose qui se présente sous forme de «strophes prosaïques» de 6 à 15 lignes, au nombre de 151, chacune figurant détachée, solitaire sur sa page, couronnée de son chiffre romain.¹⁶ Il ne s'agit pas de la poésie en prose proprement dite, car le ton lyrique, ici, fait défaut. Ce qui domine ce sont l'ironie narrative et la narration, mais une narration elle aussi déportée, échappant à l'économie habituelle du discours narratif. D'une «strophe» à l'autre, les motifs sont parfois répétés en se superposant, la narration semble procéder par la reprise anaphorique et la progression: «/.../ mais on ne savait si elle était fille ou veuve /.../» (BA IV; il s'agit de Joséphine d'Alcy); «*Elle n'était ni belle ni jolie /.../*» (BA V); «*Joséphine n'était donc ni belle ni jolie...*» (BA VI); «*Elle était blonde /.../*» (BA VII) Si l'on devait trouver un antécédent dans la tradition littéraire, il serait possible, vu le ton héroïsant du texte (voir ci-dessus), de le chercher – hypothétiquement, il est vrai – dans les laisses de la poésie épique des chansons de geste et de voir dans *La Bague d'Annibal* une tentative, à la fois ironique et désespérément sérieuse, d'une épopée sentimentale, une variation moderne, à la façon des dandys, de la tradition chevaleresque et courtoise.

Les récits de Barbey d'Aureville auxquels nous nous sommes référé dans notre exposé ne constituent sans doute pas la part majeure de son oeuvre. Il est vrai aussi que notre interprétation de ces textes, loin d'en épuiser la richesse, n'en représente qu'une facette – une des lectures possibles. Toutefois, à la différence des grandes proses de Barbey d'Aureville, *La Bague d'Annibal* et *Les Diaboliques* permettent de mieux jauger l'importance du dandysme qui y apparaît, semble-t-il, sous forme plus concentrée. En effet, le dandysme ne s'y limite pas au caractère des personnages ou du milieu aristocratique où se déroule l'action, mais intervient également au niveau du narrateur et des schémas narratifs. Il serait bien sûr absurde de vouloir réduire l'écriture de Barbey d'Aureville au dandysme, mais il serait également erroné d'ignorer la présence de ces éléments, une présence complexe, à différents niveaux de l'organisation textuelle, et qui peut être considérée comme une preuve de **l'implantation réussie du dandysme dans la littérature et sa transormation en phénomène littéraire.**

D'autre part, le cas de Barbey d'Aureville, comme nous avons essayé de le montrer à l'aide de quelques exemples, permet de mettre en évidence un aspect crucial de la réception littéraire du dandysme, à savoir sa **connexité avec la tradition**, celle qui remonte aux modèles mis en circulation par la culture courtoise. La **courtoisie cynique et subversive du dandysme** n'en est certes qu'un moment partiel, souvent peu dominant. Néanmoins qu'il nous soit permis de la considérer comme un fait qui a pu favoriser la réception littéraire du dandysme en France en insérant ce dernier dans la dynamique littéraire par le jeu de la discontinuité (nouveau) et de la continuité (tradition). Car la réussite indéniable

¹⁶ Notre description se rapporte à l'édition *La Bague d'Annibal*, Paris/Vienne, Rhombus 1922.

du processus repose aussi dans le fait que le dandysme pouvait être envisagé comme un phénomène certes nouveau, étranger, mais aussi, en même temps, comme une métamorphose des éléments bien ancrés dans la tradition littéraire française. Les récits de Barbey d'Aurevilly ont eu, dans ce processus, une fonction non moins importante que son essai théorique *Du dandysme et de George Brummell*.

De plus, les textes «dandys» de Barbey d'Aurevilly – *La Bague d'Annibal* (1843), *Du dandysme et de George Brummell* (1845), *Les Diaboliques* (1874), ainsi que leurs rééditions ultérieures, semblent correspondre, au moins en partie, aux «résurgences cycliques» du dandysme dont parle Henriette Levillain (voir ci-dessus). Dans la culture française, les tendances propices au dandysme apparaissent d'habitude plus prononcées aux moments qui précèdent ou suivent les grands bouleversements – changements de régime, révolutions, guerres, troubles politiques et sociaux – qui apportent souvent, sinon une substitution partielle des élites sociales, du moins une mise en question des valeurs et de certains points de référence axiologiques. C'est dans ces périodes que le dandysme paraît retrouver sa vigueur, bien que, à chaque fois, sous une forme différente. À chaque fois, cependant, il s'agit de renouer avec le pôle aristocratique de la tradition française où le dandysme apparaît, aux 19^e et 20^e siècles, comme la subversion cynique de la courtoisie.

Le caractère que Barbey d'Aurevilly imprime à ses dandys se rattache d'un côté au modèle courtois où une place importante revient au chevalier et à la dame. D'autre part il présente des éléments qui seront repris et façonnés par les auteurs des générations successives, en rapport, souvent, avec la thématique amoureuse: témoin Proust, Gide, Cocteau, Morand, Drieu La Rochelle, Nimier, Déon, Vian, Roger Vailland ou Michel Tournier. La puissance de leurs œuvres peut être également considérée comme la preuve de la persistance d'un phénomène culturel qui à l'origine fut une mode importée. C'est un des aspects partiels de cette réception culturelle réussie que nous avons tenté, ci-dessus, d'illustrer.

Abréviations utilisées

Les citations renvoient à la pagination des éditions suivantes des œuvres de Barbey d'Aurevilly.

BA – *La Bague d'Annibal*, Paris/Vienne, Rhombus 1922

BC – «Le Bonheur dans le crime», in *Les Diaboliques*, Paris, Gallimard (Folio) 1973

DA – «À un dîner d'athées», *ibidem*

PW – «Le Dessous de cartes d'une partie de whist», *ibidem*

RC – «Le Rideau cramoisi», *ibidem*