

Alain MONTANDON, dir., *Dictionnaire du dandysme*

Paris, H. Champion, coll. Dictionnaires et références, 2016, 723 pages

Katherine Rondou



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10856>
DOI : 10.4000/questionsdecommunication.10856
ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016
Pagination : 389-391
ISBN : 978-2-8143-0313-3
ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Katherine Rondou, « Alain MONTANDON, dir., *Dictionnaire du dandysme* », *Questions de communication* [En ligne], 30 | 2016, mis en ligne le 13 mars 2017, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10856> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.10856>

Pour ce faire, l'auteur reprend la notion d'« apparaître » (p. 32) dans sa spécificité et son irréductibilité au visible, à l'objectivité, celle-ci étant comprise dans sa corrélation avec la subjectivité, corrélation analysée par la phénoménologie d'Edmund Husserl et dont il relit certaines analyses avec un regard heideggerien. L'objet est alors « ce que je prévois [...] ce que je connais et que j'inscrits dans la phénoménalité à l'avance » (p. 35), l'objet ayant ainsi un « statut de prévu non vu » (p. 36), que je n'ai pas besoin de voir et, pour cela « un phénomène commun » (p. 37). L'écart entre l'objectivité et le visible se trouve accentué par l'objet technique (pp. 38-43). En effet, l'usage implique un décalage entre, d'un côté, le prévu (ou l'anticipation) qui permet l'usage et, de l'autre, le visible. Cela le conduit à définir le « paradoxe de l'objet » comme un « phénomène commun dont la visibilité est d'autant plus accomplie qu'il n'exige pas l'attention qu'on porte à une apparition » (p. 42).

C'est alors par contraste que l'apparaître, lui, peut être dit indépendant de l'acte de voir; comme le montre l'analyse de la spécificité du tableau et son irréductibilité, qu'on l'appréhende à partir de sa « matérialité substantielle » (p. 43) ou d'un « cercle de finalités » (*ibid.*), c'est-à-dire les catégories heideggeriennes de la *Vorhandenheit* (la constance) et de la *Zuhandenheit* (l'usuel). Le tableau ne peut donc être pré-vu, mais appréhendé dans un état de « post-vision » (p. 46), celle-ci étant approchée à partir de l'anamorphose comme « inverse de l'intentionnalité » (p. 47), rebelle à l'organisation du visible autour du regard comme centre (pp. 46-47). Il est alors possible d'éclairer à nouveaux frais le rapport à l'œuvre d'art, notamment au Musée. L'œuvre d'art, c'est alors ce qu'on revoit parce qu'on ne l'a jamais vu, parce qu'on se trouve dans une situation de « phénomène saturé » (p. 50) (concept développé dans *État donné* et rappelé dans l'ouverture de François Soulages) : « Le tableau apparaît parce que c'est lui qui impose que je le voie » (p. 51). C'est à partir de cet excès de l'apparaître sur le visible qu'on peut penser l'expérience du Musée comme celle du scandale de l'œuvre d'art, celui-ci étant ainsi arraché à sa formulation traditionnellement morale pour être redéfinie à partir de l'intensité de l'apparaître et de ses variations. Conséquence de cette perspective, la question de la visibilité de l'œuvre est une question philosophique, théologique et plus seulement esthétique. En effet, il s'agit du déploiement de la phénoménalité, dont Martin Heidegger a donné la définition comme « ce qui apparaît à partir de lui-même » (p. 56). L'icône, dans son opposition à l'idôle, en est précisément le déploiement. À partir de là ce sont l'ensemble des catégories esthétiques, comme celle de génie, qui pourraient être reprises à nouveaux frais (p. 59).

Suite à la conférence, des questions sont posées à Jean-Luc Marion sur l'extension du champ du concept saturé au-delà de la peinture (François Soulages, pp. 60-66), sur la distinction entre apparition et révélation (Itzhak Goldberg, pp. 66-68), sur le caractère du saturé dans le phénomène saturé (Jean Montenot, pp. 68-74), sur l'évolution de la distinction entre idôle et icône (Jacob Rogozinski, pp. 74-77), sur l'usage de certains concepts comme ceux de forme (Alain Flageul, pp. 77-79), d'invu (Michel Constantini, pp. 79-82), le rôle de l'amour dans la phénoménologie de la beauté (Serge Tisseron, pp. 82-84), sur l'auto-manifestation et le tableau (Jean-Michel Rhodes, pp. 85-86).

L'ensemble, quoique bref, forme une bonne introduction pédagogique à certains aspects de la pensée de Jean-Luc Marion en même temps qu'à certains aspects de sa méthode, notamment quant à l'usage de l'articulation des phénoménologies d'Edmund Husserl et de Martin Heidegger et à la manière dont peuvent être réinvestis certaines des analyses de ce dernier. Il comporte également – mais à l'état de suggestion plus que d'analyses développées – certaines perspectives sur le Musée ou le génie. Le dialogue avec les participants permet de préciser certains concepts. Ce bref ouvrage – d'une langue claire et d'une lecture agréable, ne présupposant pas de connaissance approfondie de l'œuvre de Jean-Luc Marion ou des auteurs convoqués – peut donc conduire à une lecture des travaux de celui-ci afin de creuser les concepts et démarches précitées.

Laurent Husson

Écritures, université de Lorraine, F-57000
laurent.husson@univ-lorraine.fr

Alain MONTANDON, dir., *Dictionnaire du dandysme*

Paris, H. Champion, coll. Dictionnaires et références, 2016, 723 pages

Professeur émérite de littérature générale et comparée à l'université Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand) et membre honoraire de l'Institut universitaire de France, Alain Montandon a réuni une équipe internationale de quarante-cinq chercheurs – principalement des spécialistes du XIX^e siècle – afin de mener à bien l'élaboration du *Dictionnaire du dandysme*. L'ouvrage s'organise en quatre sections de longueurs inégales, dont les articles se présentent alphabétiquement : *Notions* (vingt-huit articles), *Personnes* (trente-neuf articles), *Attributs* (six articles) et *Personnages* (seize articles). L'ouvrage comporte une bibliographie générale, en fin de volume (pp. 699-705), complétée par une bibliographie particulière pour chaque notice, permettant au lecteur d'approfondir aisément ses connaissances.

Notions (pp. 19-230) regroupe diverses tendances habituellement associées au dandy (argent, décadence, vampire). Ces premières études rappellent, entre autres éléments, l'anglomanie à la mode au début du XIX^e siècle (pp. 21-29), dans laquelle s'inscrit la fascination exercée par le premier dandy historique George Brummel (1778-1840) (pp. 313-328). *Boulevards* (pp. 80-86) situe le personnage dans son « milieu naturel », l'espace urbain des grandes capitales, principalement Paris et Londres, où il exerce son pouvoir séducteur. À travers les diverses contributions, le lecteur se familiarise avec les gestes, l'attitude, le code précis qui désignent le dandy parmi la foule (*Élégance*, pp. 134-136). Impassible, stoïque (pp. 137-143), ce dernier ne laisse percer la moindre émotion, signe de son éminente supériorité et de son refus de communiquer, et construit ainsi le mystère qui séduit sa proie. Narcissique à l'extrême (pp. 196-197), le dandy se suffit à lui-même et, par conséquent, ne ressent pas le besoin de plaire à tout prix (pp. 48-53). Il met en place une stratégie de l'insolence, mais limitée par certaines convenances. Il se distingue par conséquent du snob (pp. 205-210), puisqu'il ne cherche en aucun cas à s'intégrer, mais à voir respecté son droit à une singularité inaliénable (pp. 198-199). L'intérêt principal de cette section consiste à rappeler au lecteur que le dandysme ne se limite pas à une recherche effrénée d'élégance, mais s'inscrit dans une réelle métaphysique : nous y reviendrons.

Personnes (pp. 231-584), section la plus développée, présente divers individus – réels – qualifiés, à un moment ou à un autre de leur existence, du terme « dandy » (Honoré de Balzac, Aubrey Beardsley, Oscar Wilde). La structuration de ce catalogue de « vrais dandys » pose d'emblée la question de la définition du terme : quels paramètres permettent l'identification d'un tel « spécimen » ? S'imposent immédiatement le souvenir de George Brummel, que nous évoquions plus haut, et les diverses « notions » du chapitre précédent. Toutefois, il s'agit de caractéristiques intrinsèques du dandy demeure son originalité et il reste parfois difficile d'appliquer le canevas théorique à la réalité des faits. Cette problématique occupe le cœur de l'article *Avatar* (pp. 70-79) du premier chapitre, et prépare les études plus biographiques de la deuxième section. Alain Montandon y analyse notamment les divers modèles inspirés du mythe brummélien : les Beaux, les Bucks, les Fascionables. Outre une évidente meilleure perception du dandysme, ces notices plus biographiques nourrissent régulièrement l'histoire des idées sur d'autres plans. L'article *Disraeli* (pp. 383-385), par exemple, revient sur la complexité des rapports du premier ministre de la reine Victoria avec le judaïsme, le monde politique anglais et la littérature.

Attributs (pp. 585-620), le plus succinct des chapitres, s'attarde sur les six emblèmes traditionnels du dandy : la canne, le cigare, la cravate, les fleurs, les gants et l'habit noir. Autant de signes extérieurs d'élection, qui, par leur mise en scène originale (choix du tissu, des couleurs, etc.), dessine une frontière visuelle entre le dandy et le reste de la société. Cette étude minutieuse de la garde-robe et du code vestimentaire des dandys permet surtout au lecteur de comprendre qu'au-delà d'un premier message évident – la tenue hors-normes signifie matériellement la remise en cause des coutumes –, le vêtement offre au dandy de manifester son essence indéfinissable. Les articles confirment donc les conclusions des sections précédentes : le personnage reste insaisissable et mystérieux.

Enfin, la dernière section, *Personnages* (pp. 621-688), s'attache aux dandys de fiction : Des Esseintes, Don Juan, Rastignac, etc. Un catalogue qui pourrait se révéler très utile au comparatiste désireux d'étudier le motif littéraire du dandy. Nous retenons particulièrement l'article consacré au mythe de Don Juan (pp. 629-633). Marie-Christine Natta (docteure en littérature française, université Paris-Est Créteil-Val-de-Marne) dégage points de convergence et de divergence entre le thème de Don Juan et le motif du dandy. Issues d'un texte fondateur, *El Burlador de Sevilla* (1630) de Tirso de Molina (1579-1648), les multiples réécritures de Don Juan se structurent systématiquement autour de trois composantes principales : la séduction, les femmes et la mort. Par essence moins circonscrit qu'un thème, le motif du dandy est constitué d'une nébuleuse de caractéristiques (froideur, détachement, élégance, etc. : nous retrouvons les *Notions* précédemment évoquées), plus difficiles à hiérarchiser. Tous deux, toutefois, comportent une dimension héroïque : ils dominent leurs contemporains par leur séduction et leur orgueil, voire leur mépris. Ils remettent en cause la tradition et, par leur refus de fonder une descendance, dénoncent les illusions de la postérité. Notons cependant que le dandy se contente de bousculer l'ordre établi, là où Don Juan encourt la damnation pour avoir défié Dieu.

La persistance du dandy dans l'imaginaire collectif justifie l'élaboration d'une énième étude dédiée au personnage, et plus particulièrement la publication d'un ouvrage de synthèse, en raison du foisonnement de la littérature consacrée au sujet. Certes, l'équipe réunie par Alain Montandon ne prétend pas à l'exhaustivité, néanmoins la forme choisie (un dictionnaire) facilite, par la diversité des entrées, les pérégrinations du lecteur. En effet, l'ouvrage permet indubitablement de mieux saisir les contours d'une figure, qui se distingue par la recherche assidue du beau dans sa

propre personne et l'affirmation de sa distinction. Les diverses contributions décryptent minutieusement le comportement du dandy, romantique ou décadent : la distanciation des normes sociales, l'impertinence, la froideur, l'ostensible désabusement, la religion du bon goût. L'un des intérêts majeurs du *Dictionnaire du dandysme* consiste à dépasser l'image d'Épinal, qui enferme le dandy dans sa seule recherche extrême d'élégance, pour préciser l'existence d'une réelle métaphysique du personnage. Le plus souvent mâle et célibataire (pp. 87-92), le dandy méprise la femme et n'envisage de beauté que masculine, avec l'évidente tentation homosexuelle, mais apparaît lui-même comme un individu efféminé narcissique. La section *Personnages* le rappelle d'ailleurs à plusieurs reprises : le dandy de fiction présente des traits androgyniques (Dorian Gray, Cyril Graham, Des Esseintes, Henry de Marsay), et cette ambiguïté, où se mêlent féminité et virilité, explique très certainement la fascination exercée par le personnage. Ces composantes contradictoires invitent à considérer le dandy à travers le prisme des *gender studies* (*Genre(s)*, pp. 166-171), puisque certaines auteures (Rachilde, Colette, Virginia Woolf, George Sand) ont revendiqué le dandysme, pour elles-mêmes ou leurs héroïnes. Le *Dictionnaire du dandysme* constitue donc une contribution majeure à l'histoire des mentalités et à l'histoire littéraire, principalement pour le *xx^e* siècle.

Katherine Rondou

Université libre de Bruxelles, université de Mons,
B-1050
kronidou@gmail.com

Jacques NOIRAY, *Le Simple et l'intense. Vingt études sur Émile Zola*

Paris, Classiques Garnier, coll. Études romantiques et dix-neuviémistes, 2015, 381 pages

Jacques Noiray (université Paris-Sorbonne) consacre l'essentiel de ses travaux au réalisme et au naturalisme français. *Le Simple et l'intense. Vingt études sur Émile Zola* rassemble dix-neuf articles précédemment publiés, organisés en six sections, ainsi qu'une étude inédite, en texte liminaire. L'ensemble de ces communications traite de l'œuvre zolienne, analysée selon des approches multiples et variées, propres à définir plus précisément la production du romancier français.

Le recueil s'ouvre sur le texte inédit (pp. 7-36). Jacques Noiray démontre comment les deux tendances fondamentales de l'esthétique zolienne – le simple et l'intense – loin de s'opposer, convergent. Émile Zola attend en effet de tout artiste qu'il crée une œuvre

simple et forte. Un projet à la fois esthétique et moral, puisqu'il aboutit à l'union de l'artiste avec la nature, afin d'engendrer la vie. Émile Zola allie la morale de la force et la mystique de la fécondité pour soutenir la recréation (romanesque) du monde.

La première partie (pp. 37-71) s'attache à l'influence d'Alfred de Musset (pp. 39-55) et de Gustave Flaubert (pp. 57-71) sur Émile Zola. Jacques Noiray souligne que le choix du père de *Lorenzaccio* (Paris, Revue des deux mondes, 1834) comme modèle poétique entraîne deux conséquences inégales : une tentative d'imitation dans les premières années de création, et une influence diffuse, mais efficace, perceptible à travers toute la production zolienne. D'une part, la génération de 1840 voit en Alfred de Musset un dissident, l'éternel jeune homme épris d'amour et de liberté. D'autre part, le souvenir du poète évoque l'adolescence heureuse en Provence. Alfred de Musset convoque donc la remémoration : une des structures cachées de l'œuvre zolienne. Jacques Noiray étudie également la filiation étroite qui unit *Pot-Bouille* (Paris, G. Charpentier, 1882) à *L'Éducation sentimentale* (Paris, M. Lévy frères, 1870), et les malentendus de la lecture naturaliste qu'Émile Zola propose du roman flaubertien. L'article répertorie, dans un premier temps, les rapprochements superficiels, mais les dépasse rapidement, afin de dégager des affinités plus profondes, liées à la création romanesque. *L'Éducation sentimentale* offre, en effet, à Émile Zola un modèle esthétique et moral : l'homme est condamné à s'enliser dans l'inéluctable échec lié à sa condition. La monotonie traduit donc, littérairement, la banalité de la vie, que le scientifique se doit de mettre au jour, et l'ironie évite l'ennui qui pourrait naître de cette révélation. Le recours à l'ironie varie cependant entre les deux écrivains, et dénonce des divergences plus fondamentales.

La deuxième partie (pp. 73-146) s'inscrit davantage dans une approche stylistique. Jacques Noiray souligne l'influence importante des drames et des romans hugoliens sur le premier volume des *Rougon-Macquart* (Paris, A. Lacroix/Verboeckhoven et Cie, 1871) (pp. 75-89). Plus particulièrement, Émile Zola s'inspire du grotesque hugolien (la fusion du risible et de l'horrible), mais en l'adaptant à sa propre esthétique. Comme dans *Châtiments* (Genève/New York/Saint-Helier, Imp: universelle, 1853), le Second Empire naît d'une tragédie burlesque : le 2 décembre parodie le 18 brumaire, et se voit parodié par les événements de Plassans, mais n'en demeure pas moins une horrible ruée des appétits par le nombre des victimes. Émile Zola se détache cependant du grotesque hugolien, systématiquement opposé au sublime. Il renonce à cette dernière composante, afin de souligner l'absence de transcendance dans son univers romanesque.