

MIRBEAU ET MONTESQUIOU : L'ÉTRANGE RENCONTRE

À qui s'attache aux célébrités de la Belle époque, les liens de sympathie qui rapprochèrent Mirbeau et Montesquiou ne laissent pas de surprendre : il faut bien convenir que tout, quasiment, conspire à opposer plutôt qu'à réunir ces personnalités qui – Mirbeau le déclare – ne sont pas « *du même monde* ». De fait, quels liens invoquer entre le romancier, issu de la bourgeoisie ascendante, et le poète, ultime surgeon d'une aristocratie dégénérante, entre l'anarchiste farouche et le grand seigneur allié à toute la noblesse d'Europe, descendant d'une famille assez vieille pour justifier sa participation aux régimes politiques successifs en considérant les Capétiens comme des usurpateurs ? Davantage encore, ces attaches menacent d'éloigner Montesquiou et Mirbeau dans leur passion pour l'art, seul domaine susceptible de les réunir : bien qu'à l'affût des vagues nouvelles, le premier apparaît l'héritier d'une tradition esthétique séculaire, tandis que le second, libéré de cette entrave, peut, en un siècle où se trouve consacrée la primauté du génie sur le goût, discerner avec plus d'aisance les formes d'art qui se veulent précisément en rupture avec la tradition ; le premier, que la presse présente comme le type de l'esthète quintessencié, puise dans les œuvres d'art la *materia prima* permettant d'élaborer une œuvre d'art, tandis que le second ne conçoit pas l'art autrement que comme expression de la vie.

Ces auspices peu favorables au développement de relations harmonieuses n'en paraissent pas moins démentis par une documentation peu importante, tant par son volume que par son intérêt, mais qui témoigne dans l'ensemble d'une sympathie partagée. Ainsi semble s'opérer, dans ces relations, un divorce entre ce qui relève de l'échange social, de l'anecdote biographique, et ce qui tient aux conceptions personnelles, qu'elles soient esthétiques ou politiques : la face apparente se double d'une face cachée, dont le dévoilement semble conditionné par un jeu d'hypothèses s'appuyant sur l'examen des œuvres, engouements et dégoûts respectifs : c'est bien dans ce faisceau d'interprétations que se peuvent dessiner, en filigrane, les liens et, plus encore, les oppositions qui sous-tendent les relations entretenues par les deux écrivains.

I.- LA FACE APPARENTE.

A.- La trame biographique

De celles-ci subsiste un ensemble de documents de natures diverses, plus important en ce qui concerne le romancier que le poète : si l'on connaît actuellement plusieurs lettres de ce dernier, ce sont surtout les allusions contenues dans les missives des Mirbeau qui permettent d'éclairer les détours de leurs relations. Ces lettres ont été rassemblées par Henri Pinard, secrétaire particulier du gentilhomme qui, après la mort de celui-ci, répartit les documents amassés durant son existence dans les 369 volumes qui constituent le fonds Montesquiou, acquis par la Bibliothèque Nationale lors d'une vente publique organisée à Nice en 1961.

L'iconographie est peu représentée dans cette documentation : outre un portrait photographique de Mirbeau inséré dans un exemplaire du *Jardin des Supplices*¹, Montesquiou conserve deux gravures concernant le romancier, l'une reproduisant les traits de celui-ci d'après une épreuve photographique, l'autre consistant en une illustration pour le *Calvaire* due à Georges Jeannot, auteur d'une gravure représentant le Pavillon Montesquiou à Versailles et destinée à orner le programme de la fête donnée le 24 mai 1894².

Ainsi que le font apparaître les catalogues de vente de sa bibliothèque, Montesquiou possède également treize volumes des œuvres de Mirbeau : deux exemplaires du *Jardin des Supplices* assortis d'envois autographes de l'auteur, quatre volumes d'œuvres inédites publiées par Flammarion, comportant des envois autographes de son épouse, et sept volumes sans envois, dont *Le Foyer*, écrit en collaboration avec Thadée Natanson³. En retour, Montesquiou adresse au romancier de beaux exemplaires de ses recueils poétiques généralement assortis d'envois autographes : *Les Chauves-souris*, *Le Chef des odeurs suaves*, *Les Hortensias bleus*, *Les Perles*

rouges, ainsi que son premier roman, *La Petite Mademoiselle* ⁴.

Plus importante sans doute est la correspondance adressée à Montesquiou, qui compte quinze lettres de Mirbeau et trente-trois missives de son épouse. Elle débute, semble-t-il en 1892 et s'achève en 1921 avec la mort du gentilhomme, couvrant ainsi une trentaine d'années, dont il faut déduire deux périodes de silence. Liées aux circonstances, les lettres qui la composent ne renferment que fort peu d'indications concernant les préoccupations littéraires ou artistiques, politiques ou sociales, du couple Mirbeau, mais permettent d'éclairer, lorsqu'elles sont datées ou contiennent des allusions permettant leur datation, la nature des relations qu'il entretient avec Montesquiou.

Ce dernier indique dans ses Mémoires avoir rencontré Mirbeau chez Forain avant la parution de son premier recueil poétique, en 1892. Sans doute les deux hommes éprouvent-ils alors une sympathie mutuelle car lorsque Francis Magnard pressent Mirbeau pour composer un article sur le premier recueil de Montesquiou, le romancier se répand en propos qui laissent augurer une réponse favorable de sa part : « *Mon cher Monsieur Magnard, / Je ne connais pas les Chauves-Souris, mais je connais Robert de Montesquiou, et j'en raffole. Il est extraordinaire et charmant. [...].* » ⁵ La parution de son article au mois d'octobre fournit au romancier un prétexte pour adresser sa première lettre au gentilhomme : Mirbeau indique avoir « *acheté une maison à Carrières-sous-Poissy, un endroit délicieux et solitaire* » dans lequel il compte s'installer au mois de janvier avec Alice et demande à son correspondant s'il lui a pardonné son « *détestable article* », égaré et recommencé trois fois avant sa parution dans le *Figaro* ⁶. Ces ménagements révèlent la fascination exercée par Montesquiou sur Mirbeau, qui lui confie : « *[...] j'aime infiniment votre esprit, tout parfumé d'art, et dans une route vers l'altitude suprêmement douce de la Beauté.* » ⁷

Mirbeau ouvre son aricle en prenant prétexte de la *Commode aux hortensias* exécutée par Gallé d'après les indications de Montesquiou et exposée en mai et juin au Salon du Champ-de-Mars. Il estime en effet qu'elle semble faite pour recevoir le manuscrit des *Chauves-Souris*, « *poèmes étranges* » que l'auteur « *vient de colliger en un volume exceptionnel et fastueux.* » Mirbeau justifie cette appréciation en détaillant l'aspect du recueil, admirant les feuillets à filigrane de chauve-souris, dont le motif se répète sur la couverture de soie bleue et les gardes de soie jaune. « *Le goût qui présida à l'ameublement de ce livre fut exquis* », observe-t-il judicieusement, percevant ainsi une corrélation entre l'écriture de l'objet et l'objet de l'écriture, entre l'écriture de l'espace et l'espace de l'écriture, plus sensible dans les recueils ultérieurs de Montesquiou, où les *pièces*, obéissant aux lois d'un ordonnancement rigoureux, communiquent entre elles. Il achève au demeurant son article en développant cette observation, suggérant ainsi l'importance que revêt à ses yeux cette singulière relation entre fond et forme. Dégageant le goût de l'artifice qui, dans ses évocations du ciel, rapproche Montesquiou de Baudelaire, il constate en effet que le poète « *[...] drape le ciel, le chiffonne, l'orne de nébuleux affiquets, dans un arrangement ingénieux et tout à fait joli, comme s'il s'agissait d'une robe de bal, d'un manteau ou d'un appartement.* »

S'efforçant ensuite de cerner le sujet qui fédère l'ensemble des pièces du recueil, Mirbeau le définit avec justesse comme « *[...] l'évocation du nocturne dans la nature et dans l'âme* » : « *M. de Montesquiou a vraiment le sens de la nuit au double point de vue de l'interprétation picturale et psychique. Il nous en montre les clartés, les pénombres et les ténèbres, les effrois et les rêves reposants; il nous en dit tous les chants, toutes les ivresses, toutes les plaintes, tout le silence, et il les transpose de la nature à l'humanité. [...]. La chauve-souris est un animal inquiétant, hybride, monstrueux, désorbité et repoussé des oiseaux qui lui veulent des plumes, et des fauves qui la voient s'envoler. Et elle va, sans cesse, des ténèbres à la lumière, de la clarté qui la tue à l'ombre où elle s'affole, dans un vol éternel de douleur. Ainsi de Sardanapale et de Louis de Bavière, notoires chauves-souris humaines, et dont les nocturnes silhouettes se découpent sur des fonds d'astres éblouissants qui sont Chopin, Wagner, Whistler. Tel est le sens du livre de M. de Montesquiou.* »

Ce sujet, Montesquiou le traite avec le goût raffiné qui caractérise son inspiration et son écriture : « *Ce qu'il entend évoquer, ce sont des choses menues, ténues, transitoires, effleurantes, des apparences fugitives, des reflets, 'échos de formes', des échos, 'reflets de voix'.*

Sa virtuosité s'exerce à noter, d'un verbe curieux et joli, d'un rythme souple, des ombres d'ombres, des reflets de reflets ; à exprimer, en belles images, les nuances des nuances, les

éblouissements des choses à peine apparues, à peine entendues, et qui s'effacent, et qui se taisent; à donner des couleurs aux voix multiples de l'invisible, des voix aux couleurs de l'impalpable. » La « vaste et rare érudition » du poète est mise au service de ces évocations délicates : comme Proust plus tard, Mirbeau observe en effet que « [...] les épigraphes placées en tête de chaque poème, le titre même de ces poèmes, témoignent une culture littéraire peu commune, des lectures profondes, des habitudes intellectuelles très nobles, que n'ont point accoutumées bien des écrivains de profession. » Loin de tout pédantisme, l'érudition de Montesquiou s'efface toutefois devant le désir de charmer son lecteur « [...] par l'imprévu de ses sensations et la grâce de ses qualités imaginatives [...] », « apparente frivolité » qui cache toutefois « un fonds de pensées graves ».

L'apparence luxueuse du recueil comme les raffinements délicats de son inspiration et de son écriture justifient pleinement l'appréciation de Mirbeau, lorsqu'il révèle ainsi le trait de caractère dominant du poète : « *M. de Montesquiou a la passion de l'unique. Il donne à tout ce qu'il touche, aime et pense [...] un caractère d'étrangeté quintessenciée, des formes de mystifiante surnaturation, qui peuvent étonner le bourgeois nestorien, mais qui enchantent l'artiste par l'esprit très fin, le goût très pur, la sensibilité très vive, et aussi par cette très particulière ironie dont le poète nuance, à l'infini, l'élégance de son dégoût, les politesses de son dédain.* »

L'article de Mirbeau suscita des réactions favorables dans l'entourage de Montesquiou. L'épouse du préfacier, Anna Leconte de Lisle, écrit ainsi à la comtesse Greffulhe, cousine du poète : « [Il] était en effet très bien et mon mari en a été très content »⁸, tandis que Gallé s'interroge : « [...] Tairai-je la très fidèle notice de Mr Octave Mirbeau sur mon cher poète? Elle est bonne, elle est véridique, elle dit bien des choses en peu. Elle laisse chanter le poète ; enfin celle-ci me plaît tout-à-fait. [...] »⁹ Montesquiou lui-même dut estimer l'article excellent pour le lancement de son recueil : plus de vingt ans après sa parution, il exprime encore sa reconnaissance envers celui dont il admire l'« autorité acquise par l'indépendance et l'art », qui lui confère « le pouvoir de [...] créer (parfois ex nihilo) » des talents ignorés jusque-là : « *Ce collectionneur d'ingratitude n'aura pas la mienne ; si, quelque jour, l'avenir m'accorde un rang de ce diadème promis, par Baudelaire, au poète qui n'aura pas trop démerité de ce beau titre, j'y retrouverai avec joie l'œil de tigre, taillé à arêtes douces, par l'auteur du Calvaire, et placé dans la corbeille de mes Chauves-Souris, pour leurs noces avec la clarté.* »¹⁰

Au mois de janvier 1894, Mirbeau remercie Montesquiou pour l'envoi de son second recueil poétique, *Le Chef des odeurs suaves*, qui lui inspire des commentaires flatteurs : « *Je crois bien que, de tous les poètes, vous seul connaissez l'âme vraie et charmante des fleurs. Et vous seul avez su tirer les analogies gaies, profondes, tragiques, perverses, et toujours belles.* »¹¹ Le romancier ajoute qu'il compte assister à la conférence de Montesquiou, sans doute celle que celui-ci consacre à Marceline Desbordes-Valmore, donnée le 17 janvier au théâtre de la Bodinière¹². À son tour, Alice fait l'éloge du recueil et remercie son auteur, qui vient de lui offrir une lampe¹³.

En avril ou mai 1894, Mirbeau s'excuse de ne pouvoir répondre à une invitation du poète, devant aller au Salon du Champ-de-Mars admirer son portrait par Whistler et sa psyché, qu'on lui a décrite comme « [...] tout à fait charmante et d'un art très délicat. Et ce quelqu'un qui [lui] a dit cela est un très grand artiste, qui n'est pas en général très facile à contenter. [...] »¹⁴ Avec la *Psyché aux glycines*, exécutée par Gallé d'après ses instructions, comme la *Commode aux hortensias* et la *Pendule de Pensées*, Montesquiou s'efforçait de frayer des voies nouvelles au mobilier : il s'agissait de remettre les formes néo-classiques au goût du jour en leur adaptant les décors dont Gallé s'était fait le spécialiste et de lutter ainsi contre les excès de l'Art nouveau, dont il jugeait lassants les tarabiscots poncifs et les formes exubérantes. La psyché, miroir aux suggestions décadentes, fut ainsi le premier meuble Empire à acquérir du prestige à la fin du siècle, comme l'affirme Mario Praz, qui cite à l'appui de son propos le texte que Proust consacre à l'évocation de la psyché conçue par Montesquiou¹⁵. Certes, Montesquiou n'était pas l'unique adepte du goût néo-classique : Whistler avait à Paris un salon uniquement meublé en style Empire, et communiqua peut-être ce goût à ses admirateurs, parmi lesquels figurait La Gandara, qui aménagea son atelier dans le même style et l'inséra dans les décors de ses portraits. Mais à la même époque, le poète avait meublé un salon du Pavillon Montesquiou dans ce style, alors réprouvé en raison de son aspect funèbre. Le gentilhomme possédait en effet un important mobilier Empire, qu'il avait hérité de son

aïeul Anatole de Montesquiou, aide de camp de Napoléon, et de Louise Le Tellier, gouvernante du roi de Rome. Celle-ci aurait notamment reçu de Napoléon le lit « en bateau », que le poète remit à Whistler, peut-être en paiement partiel de son portrait. L'artiste avait réalisé ce dernier alors que La Gandara, installé dans le même atelier, peignait celui de la comtesse de Montebello, d'où une certaine parité d'inspiration dans les deux toiles qui ne passe pas inaperçue de Mirbeau. Si La Gandara prie le poète de le signaler à la bienveillance de Mirbeau ¹⁶, qui se « *dispose à la joie* » d'être son modèle, le romancier n'en exprime pas moins quelques réserves dans une lettre qu'il adresse des Damps à Montesquiou : « [...] *Puis-je vous dire cependant que je n'aime pas son portrait de Madame de Montebello. Il me semble étriqué et sans caractère, bien que le ton en soit distingué et rappelle le mystérieux et sublime Whistler. Mais de combien loin ! Ce que j'aime beaucoup de Monsieur de La Gandara ce sont ses dessins. Il y a là vraiment un noble esprit et un artiste curieux de l'Au-delà. Je le dirai avec un grand plaisir. / Combien j'ai hâte de voir le portrait que Whistler a fait de vous. Il y a si longtemps que nous en avons parlé ensemble. Et comme il le sentait, ce doit être un exquis chef-d'œuvre.* [...] » ¹⁷

À la même époque, Mirbeau s'excuse à nouveau de ne pouvoir rencontrer Montesquiou : il part en effet pour Londres, appelé sur dépêche par M. Cust, du *Pall-Mall Gazette*, avec qui il est en affaire depuis un mois ¹⁸. Le romancier laisse entendre qu'il sera prochainement de retour, mais à peine revenu de Londres, doit y retourner pour une huitaine de jours, en compagnie d'Alice cette fois ¹⁹. Le 24 mai, cette dernière apprend à Montesquiou qu'elle rentre de Londres le lendemain avec son mari : « [...] *je vous demande de ne pas tarder à nous montrer, enfin ! votre délicieuse retraite. Cette fois, je briserai tous malencontreux empêchements qui voudraient m'en barrer la route.* » ²⁰ Ce même jour, Montesquiou a prévu d'organiser une grande fête dans son pavillon de Versailles. En raison du mauvais temps, la fête est reportée au 30 mai, ce qui permet aux Mirbeau d'y assister. Le romancier indique en effet son intention de visiter son « *Olympe de Versailles* » ²¹ et évoque, dans une lettre postérieure, le souvenir de cette réception :

« *Cher voisin et ami,*

Voulez-vous nous faire le grand plaisir à ma femme et à moi, de venir dîner au Clos, le vendredi 15 juin, avec quelques amis qui sont aussi des vôtres ?

Et ce qui serait tout à fait charmant, ce serait que vous vinssiez de très bonne heure, afin que nous puissions passer la journée à parler de choses exquises, surtout de cette fête magique et unique dont j'ai encore, dans les yeux, l'éblouissement.

Je voudrais aussi vous demander quelques conseils pour mon jardin.

Toute ma très vive amitié

Octave Mirbeau. » ²²

Au mois d'août de la même année 1894, Montesquiou, non content d'aider personnellement Verlaine, accepte de présider, sur la proposition de Barrès, à la formation d'un comité de quinze souscripteurs qui s'engagent à verser chacun dix francs par mois au poète en détresse. Les cent cinquante francs ainsi réunis sont centralisés au *Figaro*, dont le caissier remet le montant à Verlaine le 10 de chaque mois. Montesquiou fit une propagande assez active si l'on en juge par la composition du comité, auquel adhère Mirbeau, bien qu'aucune allusion à Verlaine n'apparaisse dans la correspondance échangée entre le romancier et le gentilhomme.

À la fin du mois de janvier 1896, Alice invite Montesquiou à dîner avec Brunetière, Madame de Bonnières et Robin, mais le poète est absent. Elle admet qu'il a raison de lui reprocher de ne pas avoir suivi son conseil d'aller en Engadine : « *Si vous saviez combien de broussailles m'en barrent le chemin, en ce moment !* » Elle lui communique toutefois l'adresse de Rosny, 39 rue Didot ²³, et favorise la rencontre des deux écrivains en les invitant probablement à la même époque ²⁴. Au mois d'avril, elle écrit au 80 rue de l'Université, pied-à-terre du poète, car elle souhaite le rencontrer lundi à 4 heures, pour discuter avec lui « [...] *de deux ou trois choses importantes.* » ²⁵ Montesquiou est également invité le 2 mai à l'« *atelier* », avenue de l'Alma, avec son compagnon Gabriel de Yturri. Certes, « *Octave veut travailler tous les jours jusqu'à 5 ou 6 h., mais après dîner on pourrait passer quelques moments à discuter ensemble.* » ²⁶ À la fin du mois, Alice s'excuse d'être demeurée silencieuse, elle et son mari étant tour à tour souffrants. Elle ajoute que le poète a « [...] *fait une délicieuse dédicace à [s]on mari.* » ²⁷, sans doute inscrite en tête des *Hortensias bleus*, recueil

poétique auquel Alice semble faire allusion une semaine après, lorsqu'elle écrit à l'auteur : « *Je trouve, jusqu'alors, que les petites attaques dirigées contre vous ne sont qu'excellentes pour le retentissement de votre volume [...].* »²⁸

En raison de l'absence de son épouse, Mirbeau passe seul la journée du 3 juillet au Clos en tête-à-tête avec Goncourt. Montesquiou, invité à dîner, les rejoint le soir, après une journée passée avec le maire de Douai, pour préparer une grande célébration en l'honneur de Desbordes-Valmore²⁹. C'est également au cours d'un dîner organisé le 16 juillet au Clos qu'un télégramme expédié de Champrosay apprend aux convives, Montesquiou et les Mirbeau, le décès de Goncourt : « [...] *nous partîmes avec des fleurs, que nous allâmes porter près de sa dépouille, assez avant dans la soirée. Deux jours après, nous suivions son convoi* », rapporte Montesquiou dans ses Mémoires³⁰. Le jour même de l'enterrement paraît un article de Mirbeau consacré à l'écrivain disparu³¹ et, en septembre, Montesquiou publie à son tour une évocation du maître d'Auteuil qui suscite les compliments des Mirbeau : « *Votre Goncourt est superbe; je le pense et mon mari me charge de vous le dire en attendant qu'il vous en parle. Puis comme c'est gentil de l'avoir dédié à Octave Mirbeau.* »³² C'est également en compagnie des Mirbeau et des Rodenbach que Montesquiou rencontrera Mallarmé pour la dernière fois, lors d'un pique-nique d'automne organisé à Fontainebleau³³.

Le 30 juillet, Alice, alors en cure, juge Évian insupportable de monotonie, mais prie Montesquiou de ne pas le répéter « [...] à [s]on cher Octave qui s'en attristerait. » Aussi, bien qu'admettant l'effet bénéfique de son séjour, est-elle enchantée de quitter le médecin qui ne lui fait faire qu'une demi-cure d'eau, pour terminer son voyage à Aix par des séances de douches. Elle demande à Montesquiou de ne pas la gronder de n'être pas allée en Engadine, région trop éloignée, et poursuit : « *Mon mari ne m'a pas encore dit qu'il vous avait vu. Vous seriez un très gentil ami si vous l'invitiez un soir, vous qui avez une maison organisée, car je redoute pour lui et la solitude et la difficulté d'inviter au Clos, la domesticité étant sans doute démontée. Et vous allez m'écrire, n'est-ce pas ? Vos lettres sont toujours si finement exquises que c'est un régal de les lire.* »³⁴

Au mois d'août, Alice fait porter des chardons de montagne et quelques cyclamens chez Montesquiou, mais celui-ci vient de partir pour la Suisse. Avec Octave, elle se rend chez les Rodenbach à Ostende, pour un bref séjour³⁵.

En dépit des relations de sympathie qu'il entretient avec les Mirbeau, Montesquiou prend bientôt un peu de distance avec ces derniers en épinglant, à propos de la *Famille Carmettes*, deuxième roman d'Alice paru en 1888, le passé de celle-ci : « *Un mot de Becque : La femme de Mirbeau, célèbre courtisane du Second Empire, se piqua, un moment, d'écrire. Ce fut un roman qu'elle dédia à son beau-père, en signant ainsi : " sa fille respectueuse ". L'auteur de la Parisienne remarqua : " Elle aurait bien pu mettre : " sa fille soumise".* »³⁶ Cette apparente duplicité dont Montesquiou se défendra ultérieurement dans la préface de son recueil de poèmes satiriques *Les 40 Bergères* n'est pas aussi manifeste dans les notations qu'inspire le romancier. Dans la mythologie personnelle par laquelle il transfigure événements, êtres et choses, Mirbeau se trouve rapproché de Mirabeau :

« *Quand on l'ôte à Mirabeau
L'a privatif fait Mirbeau* »³⁷

La concordance qu'établit cette « Papillote mondaine » est justifiée dans une note qui en semble contemporaine : « *Mirabeau adorait les fleurs. Mirbeau lui ressemble encore en cela. Et c'est assez curieux cette tendre similitude entre ces deux violents. Pour qu'elle soit plus complète, le second aurait, dit-on, été du dernier bien avec Gyp, descendante du grand orateur.* »³⁸ Cette dernière allusion, qui pourrait apporter un éclairage nouveau sur l'origine de l'hostilité des relations entre Gyp et Mirbeau, n'est malheureusement pas confirmée par la biographie du romancier ni par la récente biographie de Gyp, *La dernière des Mirabeau*, qui en reprend les éléments en suggérant un amour déçu de Gyp pour Mirbeau sans pourtant évoquer d'idylle entre eux.

Aux années de relations cordiales succède une période de brouille, sans doute révélatrice de tensions profondes qui opposent les conceptions des deux écrivains, la hauteur du dandy et le caractère entier du polémiste, mais dont le prétexte peut sembler futile. Mirbeau souhaite en effet savoir où il pourrait trouver « [...] *le si admirable papier a [sic] la coquille* » qu'il a vu chez Montesquiou, car il souhaite en tapisser une antichambre de son nouvel appartement, rue de l'Alma.

Il prie également son correspondant de lui faire renvoyer son exemplaire de *Moll Flanders*, traduit par Schwob, dont il a grand besoin ³⁹. Montesquiou demeurant silencieux, Mirbeau lui adresse une deuxième lettre, plus pressante : il demande au gentilhomme, s'il ne lui convient pas de lui faire renvoyer le livre, d'avoir au moins la grâce de lui faire savoir à quelle heure et quel jour il pourrait le faire prendre chez lui. Quant au renseignement sur le papier à la coquille, il lui en fait grâce si son correspondant estime qu'il prend « [...] *un caractère trop amical ou familial.* » ⁴⁰ Pour toute réponse, Montesquiou adresse à Mirbeau un exemplaire de son premier recueil d'études, *Roseaux pensants*. Mirbeau s'emporte : « *Vous avez voulu nous faire comprendre, à ma femme et à moi, que nous n'étions point de votre monde. C'était vrai. Mais ce qui est vrai aussi, c'est que vous n'êtes pas du nôtre.* » ⁴¹

Peut-être l'ouvrage réclamé s'est-il égaré entre les différentes demeures des deux écrivains – ce sera le cas plus tard avec un exemplaire de *La Pipe de Cidre* –, ou peut-être Montesquiou l'a-t-il finalement restitué à son propriétaire : de fait, le catalogue de vente de sa bibliothèque ne mentionne aucun exemplaire de *Moll Flanders*. À la décharge de Montesquiou, il faut de surcroît invoquer les rumeurs calomnieuses orchestrées contre lui et qu'il pouvait alors juger plus préoccupantes que les demandes de Mirbeau. À la suite de chroniques venimeuses publiées par Jean Lorrain ⁴², il fut injustement accusé de s'être ouvert une sortie lors de l'incendie du Bazar de la Charité, survenu le 4 mai, en frappant les femmes présentes à coups de canne au lieu de leur porter secours. Le 5 juin, à l'issue d'une visite aux collections de la baronne Adolphe de Rothschild qu'il avait organisée, Marie de Régner eut le front d'accréditer ces propos malveillants devant lui. Gallé, dont Montesquiou ne partageait pas les nouvelles orientations esthétiques, s'attira l'hostilité du poète en repartant avec les Régner. Cet incident motiva le duel opposant Montesquiou au futur académicien. À la suite de cette rencontre, organisée le 9 juin, Montesquiou jugea bon de procéder à quelques coupes sombres dans ses relations : il demeura définitivement brouillé avec les Heredia et les Régner, rompit toute relation avec le pianiste virtuose Léon Delafosse que lui avait présenté Marcel Proust, et se détourna de Gallé après quelques années de relations cordiales.

Une dizaine d'années après cet incident, Montesquiou, apparemment affligé par la brouille survenue avec Mirbeau, songe à tirer parti de la réédition, sous forme définitive, de ses recueils de poèmes, pour renouer avec le romancier. La réédition des *Chauves-Souris*, en 1907, lui en fournit le prétexte. Pour préparer Mirbeau à cet envoi, il rédige une lettre qu'il égare ou renonce à envoyer : cette missive est en effet recueillie dans... le fonds Montesquiou :

« *Neuilly.*

Mon cher Mirbeau,

Entre la crainte de vous sembler importun, ou celle de vous apparaître ingrat, je n'hésite pas.

J'ai trop d'orgueil, et de joie, à me le rappeler, pour oublier que vous avez, des premiers, élevé la voix, (une éloquente voix !) en faveur de mes vers inconnus, et qu'il se retrouve de son écho, dans ce qu'il leur vient, ou leur peut venir, d'appréciation ou de sympathie.

Ce serait donc, de ma part, manquer à cette mémoire, et à la gratitude qu'elle a, pour toujours, éveillée dans mon cœur, comme dans mon esprit, que de ne pas vous parler moi-même, de la nouvelle forme que j'ai cru devoir donner à ces poésies, par respect pour leurs premiers amis, du moins autant que par sollicitude pour eux-mêmes.

C'est dire que je serai heureux de vous offrir cette Edition, si cet envoi vous peut être agréable, au nom de beaucoup d'heures fleuries et hospitalières, où je vous revois, accueillant et bon, sur le seuil du « Clos », entre les glaïeuls et les delphiniums.

Avec mes meilleurs hommages pour Madame Mirbeau qui, elle aussi, me montra une bonne grâce dont le souvenir me reste précieux, recevez, pour vous deux, mon cher Ami, la fidèle expression de mes sentiments immuables.

Robert de Montesquiou.

Février 07. » ⁴³

Le poète retrouve les mêmes images une dizaine d'années après, lorsqu'il évoque, dans ses Mémoires, la silhouette de Mirbeau. Il observe en effet que la fantaisie jardinière de ce dernier semble correspondre aux mêmes lois qui dictent la composition de ses livres, notamment *Le Jardin*

des Supplices : « [...] *des plates-bandes de liliums fulgurants, de delphiniums d'un bleu intense* [...] », de glaïeuls flamboyants et, sur d'autres points, de robustes et délicats œillets de montagne, expression florale de « [...] *l'amour des humbles, pareillement sensible dans l'œuvre de l'auteur* [...] »⁴⁴

Montesquiou évoque également sa brouille avec Mirbeau et le sentiment de gratitude qu'il éprouve pour celui-ci dans un texte des *Paroles Diaprées*, recueil de dédicaces flatteuses qui procède des poèmes de circonstance de Verlaine et Mallarmé :

*Vous qui me promettiez d'appeler de mon nom
Un beau delphinium semé par vous, naguère,
L'aviez-vous oublié ?.. Nous fûmes en guerre,
Mais en silence; loin, mais séparés, oh! non.
[...]
La fleur que vous aviez de mon titre nommée,
Et qui fut tutélaire à mon premier effort,
Était de trop haut prix pour n'être point aimée
Et pour ne pas fleurir jusqu'au seuil de la mort.*⁴⁵

Si aucun document n'atteste la reprise des relations entre Montesquiou et les Mirbeau dès 1907, le « raccommodage » est avéré en février 1910. En témoigne une carte d'Alice qui vante un article du gentilhomme, « *infiniment spirituel et d'un tact très sûr* », allusions probables aux « *Réflexions à propos de Chantecler* » publiées par le *Gil Blas* dans son numéro de la veille. La même carte invite Montesquiou à venir fêter, le 15 février, le soixante-deuxième anniversaire du romancier, avec quelques amis : Albert Robin, Blanche Pierson, Louis-Alfred Natanson, alias Alfred Athis, accompagné de son épouse, Marthe Mellot, qui interprète précisément le rôle du Rossignol dans la pièce de Rostand⁴⁶.

Deux semaines après, Montesquiou reçoit une nouvelle carte postale d'Alice représentant le « Château » de Corneilles-en-Vexin : il s'agit de la maison habitée par le couple durant trois ans et revendue dix-huit mois auparavant, en raison de sa taille imposante, peu compatible avec les faibles capacités de régisseur d'Alice. Cette dernière précise que le poète trouvera gentille la demeure qu'ils ont fait construire, pourtant vingt fois plus petite⁴⁷.

Au mois d'octobre, Montesquiou, profitant de cette bienveillance retrouvée, demande à l'auteur du *Journal d'une femme de chambre* s'il serait disposé à écouter la lecture de son premier roman, *La Petite Mademoiselle*, dans lequel un personnage de gouvernante extravagante sert de révélateur aux préjugés et à l'inculture crasse d'une famille aristocratique largement inspirée par son entourage. Mirbeau, malheureusement, ne peut supporter d'entendre lire en ce moment et « [...] *ne voit bien que ce qu'il lit* », répond Alice, qui propose à Montesquiou de lui confier son manuscrit quelques jours pour obtenir l'appréciation du romancier⁴⁸.

Sans doute ce refus est-il à l'origine d'une seconde période de silence entre les deux écrivains, comme le suggère, durant six années, l'état lacunaire de leur correspondance. Après quoi, c'est à un ami commun, Albert Robin, qu'échoit le rôle d'intermédiaire entre Montesquiou et les Mirbeau. Professeur de clinique thérapeutique, auteur notamment de travaux sur la pathologie gastrique, ce messager est également passionné de littérature et féru d'alchimie : à l'un des ouvrages de son importante bibliothèque sur l'hermétisme, Montesquiou emprunte au demeurant le titre de son étude sur Mallarmé, « *La Porte ouverte au Jardin fermé du Roi* ». À la fin du mois de septembre 1916, il indique au poète qu'il s'apprête à se rendre à Cheverchemont pour y voir Mirbeau, très malade⁴⁹. Il transmet les témoignages d'amitié de Montesquiou au romancier, qui s'en montre « *très touché* », précise que « [s]on pauvre ami a beaucoup changé » et qu'il est rentré le 3 octobre à Paris, rue Beaujon, où lui-même est installé, au numéro 18⁵⁰.

En janvier 1917, Alice, répondant à une missive de Montesquiou, se dit « *très touchée de [ses] lignes si remplies de [son] cœur* » et indique que, « *bien occupée par [s]on malade* » durant le mois de septembre précédent, elle a prié Albert Robin de l'excuser de n'avoir pas répondu à l'envoi de son recueil d'études « *si mordant et spirituel* », *Têtes Couronnées*⁵¹. Deux semaines après, elle propose à Montesquiou de voir Mirbeau, s'il le désire, en précisant que sa visite lui fera certainement plaisir. Le poète répond à cette invitation le 21 janvier en rendant une dernière visite au romancier

installé au numéro 18 de la rue Beaujon, trois semaines avant sa mort.

Mirbeau disparu, Montesquiou continue à entretenir des relations avec sa veuve. Au mois de mars, il lui fait porter des anémones, pour qu'elle les place sur la tombe du romancier ⁵² et, en novembre, l'invite à écouter sa conférence sur ses *Offrandes blessées* à laquelle « *l'Idéale et Superbe* » Ida Rubinstein prête son concours en récitant des poèmes extraits du recueil. En remerciement, Alice propose de lui offrir une photographie du romancier, et lui demande s'il préfère recevoir « [...] *une des années vivantes ou la dernière faite peu de temps avant sa mort.* » ⁵³ Le poète accepte ce don, qu'il reçoit au mois de décembre ⁵⁴. Les relations des correspondants sont assez étroites pour qu'Alice informe Montesquiou du projet qui lui tient à cœur, la création de sa fondation :

« 19 Juillet 1918.

Cher Ami

Vos lignes tendres et fidèles m'ont rejointe à Cheverchemont où j'étais venue le Jeudi 11, recevoir douze délégués des Gens de Lettres dont Vallery Radot, Ed. Perrier, le Gal Malterre, l'Abbé Weterlé, G. Lecomte Président de la Société, Haraucourt, etc, etc.

Je n'ai pas voulu vendre à des « riches d'hier », la maison, le jardin créés par Octave et par moi ; nous y avons connu trop de douces heures. C'eût été un sacrilège. Alors, j'ai pensé y établir une « Fondation Octave Mirbeau » destinée à des littérateurs convalescents peu fortunés.

Pour fonder cette œuvre, je m'adjoins la S. des G. de L. qui est reconnue d'utilité publique. C'est une force à côté de moi qui, si je disparaissais, exécuterait ma volonté. Je vous explique cela très brièvement parce que je suis assez déprimée et qu'il m'est conseillé de ne pas écrire. Robin est au courant et m'approuve.

Je suis contente de vous dire cela, Cher Ami, parce que je sais que vous me comprendrez.

Je vous embrasse

Alice O. Mirbeau. » ⁵⁵

Le caractère amical de ces relations n'empêche pas Montesquiou, lassé d'inspirer des commentaires ou des personnages romanesques peu flatteurs, de s'inquiéter en novembre 1918 d'un manuscrit qu'Alice a confié à l'imprimeur. Robin, toutefois, le tranquillise : l'affirmation formelle d'Alice et le souvenir qu'il conserve de la lecture du manuscrit lui permettent d'assurer que celui-ci ne le concerne en rien ⁵⁶.

Au mois de janvier 1919, Montesquiou fait porter un bouquet de réséda et d'anémones à Mme Mirbeau qui, déplorant d'avoir dû lui adresser deux exemplaires de *La Pipe de Cidre*, le premier ne lui étant jamais parvenu, diffère l'envoi de *La Vache tachetée*, car elle ignore son adresse actuelle ⁵⁷. Au mois d'avril, elle annonce qu'elle enverra ce volume à Montesquiou et se dit « [...] *très affligée par la vente des tableaux désastreuse pour la fondation* », qui l'a rendue malade ⁵⁸.

En août 1919, elle reçoit les *Nouvelles Offrandes blessées* de Montesquiou, qu'elle porte à la fondation Mirbeau ⁵⁹, comme elle le fera en février 1921 avec *Les Délices de Capharnaïm*, pour en faire profiter les « *Invités* » de la fondation ⁶⁰. Avec cet envoi cessent les relations entre Alice et Montesquiou : pour soustraire sa mort, prévue de longue date, aux curiosités parisiennes, ce dernier s'enfuit vers Menton où il succombe, le 11 décembre.

B.- Points de convergence.

Il faut convenir que cette correspondance, décevante par sa teneur et son volume réduits, n'a nullement l'ampleur ou l'intérêt qui caractérisent les relations de Mirbeau avec Rodin ou Monet, de Montesquiou avec Gallé, Whistler ou Proust. Aux origines des relations amicales qui réunissent les deux hommes, sans doute faut-il invoquer l'autorité acquise par Mirbeau dans le monde des arts et des Lettres, qui en fait, pour Montesquiou, une personnalité incontournable. Le romancier, quant à lui, se montre sensible au fameux magnétisme qu'exerce le gentilhomme sur ceux qu'il côtoie, imposant, par son talent de conversationniste, ses admirations et ses dégoûts, réalisant, par l'alliance unique du dandy et du grand seigneur amateur d'art, un type de haute civilisation, et associant la modernité de son goût au passé historique de ses origines : de cette fascination témoignent la demi-douzaine de reflets littéraires et les nombreux témoignages qu'il inspire, comme les formules qui le désignent : « *ornithorynque* » selon Coppée, « *diable délicieux* » pour Valéry, « *maître de l'esprit*,

[...] *thaumaturge de la parole* », « *maître unique & de nos jours seul authentique de la langue française* » selon Bernhard Berenson ⁶¹.

À ces ressorts psychologiques s'ajoutent des intérêts communs pour l'art et la littérature, l'horticulture et les jardins, les aménagements intérieurs ou les problèmes suscités par la domesticité d'alors. Tout aussi importante apparaît, dans les relations des écrivains, leur défiance à l'égard des institutions qui motive leur volonté d'indépendance. Sans doute faut-il en discerner les lointaines origines dans l'austérité de leur éducation. Tous deux conservent en effet un souvenir horrifié de leur scolarité dans des établissements dirigés par les jésuites, Mirbeau, des années de pension au collège Saint-François-Xavier de Vannes, Montesquiou, du collège de l'Immaculée-Conception situé rue de Vaugirard, dans l'établissement même où des Esseintes portera le « joug paternel » des Pères, et qu'il évoque dans un chapitre de ses Mémoires, sous un titre emprunté à Verlaine, « Mes Prisons » : le poète y dépeint la tristesse des bâtiments, les repas tièdes et insipides, les visites hebdomadaires au parloir, la familiarité des camarades, la promiscuité qui interdit tout isolement et livre chacun à l'observation incessante de tous. Encore cet inconfort et cette laideur ne sont-ils que les aspects les plus visibles d'un système qui vise à brider les esprits plutôt qu'à les épanouir : en témoignent le morne ennui que suscitent les cours dispensés par des pédagogues enfermés dans leur dogmatisme et réfractaires à la littérature du siècle (Hugo est raillé ou vilipendé, Baudelaire et Musset sont lus en cachette), les sanctions et moqueries qu'attirent les volontés originales, coupables d'offenser un conformisme bien fait pour tuer dans l'œuf toute aspiration singulière, ou le comportement inquisiteur et teinté de perversité des Pères envers l'onanisme et l'homosexualité.

Pour avoir subi le même joug, Montesquiou et Mirbeau n'expriment pas de façon identique leur volonté d'indépendance et leur défiance à l'égard des institutions. Le romancier affiche ainsi un anticléricalisme beaucoup plus marqué que le poète et, plus généralement, exprime ses sentiments par la révolte et la condamnation auxquelles il donne une dimension sociale, tandis que Montesquiou les traduit dans des notes virulentes et surtout par un détachement que favorise, il est vrai, son statut d'individu privilégié.

Au contraire de Mirbeau, ce dernier ne témoigne au demeurant aucun intérêt pour la vie politique de son temps : seuls les massacres de la guerre des Boers et de la Grande Guerre suscitent son émotion; quant à l'affaire Dreyfus, elle l'intrigue dans la mesure où elle lui permet d'observer en moraliste les bassesses qu'elle révèle; il conserve ainsi des relations avec les tenants des deux bords, continue à fréquenter ses amis juifs, mais invective ceux qui, comme Bourget, ne s'y risquent plus, comme, durant la Grande Guerre, il ne renie pas ses amis d'outre-Rhin « *parce qu'ils sont boches* » ⁶². Comme nombre d'écrivains de sa génération, mais de manière scandaleuse pour un aristocrate, il éprouve cependant quelque sympathie pour les Communards ⁶³ puis pour les anarchistes. Évoquant la publication d'*A rebours*, Léon Daudet rappelle que « *dès cette époque, Robert de Montesquiou allait aux écrivains comme certains conférenciers mondains vont au peuple. [...]. Avec les écrivains révolutionnaires, ça allait tout seul. Robert de Montesquiou piquait une cocarde à son chapeau et se répandait en propos anarchistes, dont de très grandes dames âgées [...] faisaient les frais. [...]. Avec les réactionnaires, notre rarissime était plus gêné. Il ne pouvait pas leur expliquer qu'une particule et un titre bien porté ne sont rien du tout, puisqu'ils paraissent attacher une certaine importance à ces hochets de l'hérédité.* » ⁶⁴

Élargissant ces conceptions au domaine des mœurs, ce célibataire estime le mariage une « *forme de captivité* » ⁶⁵ pouvant justifier l'adultère ⁶⁶. Personnage mondain, il s'inquiète peu des « [...] *valeurs sociales et des différences de classes, encore moins des distinctions mondaines* », la valeur des êtres étant déterminée par « [...] *les qualités de cœur, de l'esprit, surtout de l'âme* [...] » ⁶⁷ Les dernières volontés de ce grand seigneur proclament nettement cette rupture avec son milieu social : il lègue la plus grande partie de ses biens à son secrétaire Henri Pinard pour le remercier de son dévouement et renonce aux caveaux de famille, choisissant d'être enseveli simplement auprès de Gabriel de Yturri qu'il avait imposé au Tout-Paris ⁶⁸.

La volonté d'indépendance que révèlent ces conceptions inscrit donc Montesquiou en marge de l'aristocratie, situation qu'accusent encore son activité littéraire et sa passion du beau. Plus encore, soucieux de préserver sa liberté, le gentilhomme refuse de s'inféoder à quelque mouvement que ce soit. En marge de tous les courants littéraires, il résume en définitive son attitude par cette

formule : « [...] l'indépendance du jugement, la vertu que j'admire le plus. »⁶⁹ Cette situation marginale qui aura largement contribué à donner de lui l'image d'un « excentrique » ne sera évoquée qu'à sa mort seulement : « *Le poète Robert de Montesquiou-Fezensac, dont l'œuvre ne rechercha jamais les suffrages du public [...], vivait à l'écart de la foule et même de cette aristocratie dont il faisait partie par sa naissance [...]. Il fut, hautainement, un isolé, n'admettant dans son intimité que de rares amis.* »⁷⁰

De fait, sa situation dans le monde des Lettres demeurera pour le public celle qu'évoque Léon Daudet lors de la parution d'*À rebours* : « *Il habitait, à l'extrême pointe du Kamtchatka littéraire dont parle Sainte-Beuve, un pavillon de mosaïque rempli de plantes rares, de livres merveilleux et de subtils parfums.* »⁷¹ De fait, « *en marge de la mêlée symboliste* »⁷², ce « *poète isolé* » ne rattache son œuvre à aucun mouvement littéraire, « *seul moyen d'être un peu lu* »⁷³. Davantage encore, qu'il refuse de se placer sous la coupe d'un éditeur ou de livrer ses œuvres au vulgaire, il fait imprimer ses volumes à compte d'auteur pour les soustraire à l'appréciation publique, trop malléable et incapable de juger, et par dédain, n'adresse jamais ses volumes à la presse. Cette indépendance l'amène naturellement à exprimer son scepticisme quant au rayonnement esthétique des écoles. Alors qu'il donne une série de conférences en Amérique durant l'hiver 1902-1903, il déclare ainsi aux journalistes venus le questionner : « *Les Écoles ne font que des écoliers, et les tendances plus ou moins prétentieuses ne se réalisent, heureusement, pas toujours; tandis qu'un artiste, souvent méconnu, détermine dans son coin ce qui sera plus tard exalté pour avoir été la véritable tendance de la Littérature ou de l'Art d'un temps.* »⁷⁴ De ce *credo*, Montesquiou ne s'écarte pas. Dix ans après, il affirme à nouveau cette primauté de l'individu sur le groupe : « *Je crois au goût individuel, mais pas à l'art décoratif, au nom duquel on a dit tant de bêtises, fait tant de sottises, dont ce n'est pas la moindre que d'imposer aux personnes, des ornements qui leur sont comme des cheveux, aux potages. / Si quelqu'un fait quelque chose pour cet art, ce sera sans doute un isolé, un inconnu à qui l'on ne prendra garde qu'après sa mort. Les autres, comme désormais dans toutes les branches, seront des inventeurs de faux chefs-d'œuvre (dont le principal but est de masquer les vrais) ou des industriels, ceux-ci comme ceux-là, pas bien intéressants.* »⁷⁵ En toute logique, la valeur que Montesquiou accorde à l'indépendance l'amène à se prononcer en faveur de la séparation des Beaux-Arts et de l'État, et à réclamer la suppression du budget alloué à cette institution⁷⁶.

Nul doute que ces prises de position contribuent à rapprocher Montesquiou de Mirbeau, pour qui l'adhésion aux écoles conduit le créateur à abdiquer sa liberté et sa personnalité en s'en remettant à une discipline de groupe. Si certains, qui s'y conforment, peuvent momentanément trouver grâce à ses yeux, l'embrigadement et le dogmatisme qui fondent les écoles menacent de stériliser l'inspiration. Cette détermination à n'être esclave de rien, et surtout pas des académies et de l'État, explique en partie la sympathie que Mirbeau affiche pour l'anarchie : « *Je ne crois qu'à une organisation purement individualiste. Sous quelque étiquette que l'État se présente et fonctionne, il est funeste à l'activité humaine et dégradant : car il empêche l'individu de se développer dans un sens normal; il fausse ou étouffe toutes les facultés. Je ne conçois pas qu'un artiste, c'est-à-dire l'homme libre par excellence, puisse chercher un autre idéal que celui de l'anarchie.* »⁷⁷ Ces conceptions concernant l'indépendance du créateur, dont Mirbeau, mieux que Montesquiou, assume les implications politiques, conditionnent en partie les jugements que portent les deux hommes sur les artistes et les écrivains : tous deux, en effet, rejettent le naturalisme et les peintres primés, accordent, dans leur panthéon idéal, une place de choix à Baudelaire, Hugo, Goncourt et Rodenbach, confient leur admiration pour Ricard, Ingres, Besnard, Raffaelli, Carrière, Helleu, Rodin, Whistler, Mallarmé. De telles affinités pourtant n'excluent pas des divergences d'opinions, voire des conceptions esthétiques radicalement différentes.

II.- LA FACE CACHÉE.

A.- Formes et fonctions de la critique d'art.

Dénier l'appellation de « critique d'art » exprime pour Montesquiou comme pour Mirbeau la volonté de se démarquer du journalisme alimentaire, colporteur ronronnant du goût dominant, et

d'élaborer, contre les professionnels de l'écriture, une écriture de l'art qui puisse s'imposer comme un genre littéraire à part entière. Cette exigence motive les emportements de Mirbeau contre le critique d'art qui joint « [...] à son incompétence un ennui si absolu qu'il dégoûte de le lire le lecteur le plus vorace [...] ». ⁷⁸ Cette nécessité de conjurer l'ennui communément associé à un genre réputé rébarbatif explique sans doute chez Mirbeau le recours aux formes attrayantes du dialogue, de l'anecdote, de la nouvelle à chute, formes relevant de la littérature de fiction et donc susceptibles d'être à leur tour exploitées dans le cadre de la création romanesque.

En comparaison, il faut convenir que les articles de Montesquiou relèguent souvent dans un passé lointain les objets qui les motivèrent. Une partie d'entre eux paraît menacée par l'oubli en raison d'une proximité trop immédiate avec l'actualité qui exclut, comme l'observe Mirbeau à propos des romans de Zola, la permanence et l'universalité de l'art réellement vivant. À cet inconvénient s'ajoute celui du vieillissement de l'écriture, caractérisée par la surenchère des termes rares, le recours à un vocabulaire technique précis, la multiplication des allusions perméables aux seuls érudits, une syntaxe volontiers contournée dans laquelle s'accuse la présence du « je », constamment sollicité dès lors que Montesquiou, superbement indifférent aux irritations qu'il suscite ainsi, souligne la délicatesse de son goût, évoque les relations personnelles qu'il entretient avec les artistes évoqués ou détaille les objets qui honorent ses collections. Il n'en demeure pas moins qu'en dépit de la mise en scène de soi qu'ils supposent, ces ressorts de l'écriture dandy occultent un scepticisme profond quant à la valeur de son œuvre, scepticisme dont témoignent maints passages de ses Mémoires ou de textes inédits. Comme Mirbeau, Montesquiou proscrit au demeurant l'appellation de « critique d'art », qui lui semble entachée de cuistrerie, pour lui substituer celle d'« interprète d'art », qui suppose un travail de re-création et l'autorise à se livrer, dans la tradition de Baudelaire, Banville et Gautier, à des « transpositions d'art », minutieuses descriptions d'œuvres existantes qu'il espère dignes de rivaliser avec celles-ci : élaborer une œuvre d'art qui s'inspire d'une œuvre d'art et non de la nature, tel est l'un des enjeux majeurs qui sous-tend l'écriture de Montesquiou, en partie formé par l'« écriture artiste » des Goncourt. Si l'appellation d'« interprète d'art » ne suppose pas l'évaluation des œuvres qui légitime le rôle du « critique d'art », il n'en demeure pas moins que Montesquiou entend toutefois promouvoir ou attaquer dans ses articles ceux qu'il évoque, même s'il apparaît rarement aussi radical que Mirbeau dans ses appréciations : alors que ce dernier admire ou rejette avec une égale conviction, sans toujours préciser les causes de ses aversions, les études de Montesquiou, surtout lorsqu'il attaque, s'appuient sur des analyses précises qui autorisent des jugements nuancés.

Cette relative modération résulte en partie de la méthode employée par Montesquiou qui, lorsqu'il s'agit de créateurs contemporains, s'attache surtout à ceux qu'il connaît personnellement et, lorsqu'il s'agit de créateurs disparus, rassemble une vaste documentation bibliographique et iconographique, visite collections et musées situés parfois en province ou à l'étranger, entretient des correspondances avec les parents ou les amis de ceux qu'il étudie. Le caractère « universitaire » de ces méthodes d'investigation se prolonge avec la division en deux parties de certaines études, la première biographique, la seconde proposant un catalogue descriptif des œuvres produites par le créateur étudié. La documentation amassée par Montesquiou et la forme même de ses études supposent des conceptions différentes de celles de Mirbeau quant à la fonction de la critique d'art. Alors qu'il écrit pour son propre plaisir et celui de quelques amateurs éclairés, Mirbeau confère à ses articles une dimension sociale susceptible d'infléchir ses choix : « *C'est parce qu'il est un citoyen engagé dans une lutte permanente en vue de transformer le monde que le critique d'art est bien obligé d'accorder la priorité aux créateurs qui travaillent à la même révolution culturelle que lui.* »

⁷⁹

B.- L'impressionnisme vs Moreau.

L'attitude des deux écrivains face à l'impressionnisme est à cet égard particulièrement révélatrice des divergences qui les opposent : tandis que Mirbeau désigne dès ses premières chroniques ceux que l'Histoire reconnaîtra ultérieurement comme les plus notables de son temps, l'absence de toute étude consacrée par Montesquiou aux impressionnistes ne peut manquer de

surprendre dans son œuvre critique qui s'efforce apparemment de répertorier les différentes expressions du beau. Sans doute convient-il d'invoquer des justifications à ce que l'histoire de la sensibilité esthétique invite rétrospectivement à considérer comme une lacune.

Une explication sociologique est présentée par Ernest Seillière, pour qui la religion esthétique de son cousin « [...] *conserve, plus que celle d'un Mirbeau par exemple, des éléments traditionnels, échos de son hérédité comme de son éducation.* »⁸⁰ De fait, le discrédit jeté sur les productions impressionnistes ne contribue guère à introduire celles-ci dans le milieu aristocratique qui, réfractaire à toute forme de nouveauté, opte pour les œuvres consacrées par l'Histoire et, dans ses tendances les plus hardies, élit les artistes qui, comme Moreau, semblent les héritiers d'une tradition esthétique plus aisément décelable.

En de brèves allusions, Montesquiou laisse entendre pourtant son admiration pour Degas, Lautrec, Renoir, Monet, Van Gogh ou Manet - et, détail significatif, pour la scandaleuse *Olympia* de celui-ci. Les réserves que dénote ce laconisme témoignent du peu d'attrait que suscite en lui la peinture de paysage, principale production impressionniste. À celle-ci, il préfère sensiblement les atmosphères intimistes, celles notamment qui développent les paradigmes de la grâce féminine : « *La muse de Robert de Montesquiou n'a jamais quitté les blonds parquets cirés. Le poète était à son insu baigné de l'atmosphère Second Empire dans laquelle il avait été élevé et qui détermina ses préférences esthétiques, tournées plutôt vers Stevens, Gustave Moreau, Whistler, que vers Manet, Degas et Renoir. Le grand air l'effraye.* »⁸¹ Davantage encore, à l'amour constant que voue Mirbeau à la nature, « *la souveraine beauté et la souveraine richesse* » et dont témoignent les lettres qu'il adresse de ses différentes demeures à ses amis pour les inviter à venir jouir de points de vue admirables, Montesquiou, réfractaire au spectacle de la nature contingente, préfère ceux que légitime, en les transfigurant, l'intervention de l'homme. Si son érudition botanique suscite la jalousie de son ami Gallé et les jardins de ses demeures la convoitise de ses amis, la nature sauvage ne lui inspire aucun intérêt. Dans des notes rédigées avant la parution d'*À rebours*, il exprime ainsi, comme Gautier avant lui, son goût pour les étonnantes variétés créées par l'homme et pour les plantes exotiques qui semblent artificielles. De même, il s'attache aux jardins à la française ou d'inspiration japonaise, qui supposent une domestication de la nature, aux éléments naturels dès lors qu'ils suscitent un travail d'interprétation et de re-création aboutissant à une stylisation des motifs tels qu'en présentent l'art japonais, les papiers peints de William Morris, les cristaux de Gallé ou les pièces de joaillerie de Lalique.

Un dernier facteur qui apparaît susceptible d'éclairer le silence de Montesquiou sur l'impressionnisme semble tenir au rôle de découvreur qu'il revendique, rôle qui sans doute le dissuade de suivre la voie frayée par Zola, Clemenceau, Mirbeau, Burty, Duret, Geffroy ou Marx. À tant de voies autorisées qui parviendront à imposer le mouvement pictural, Montesquiou oppose une réserve qui s'éclaire sans doute par sa situation particulière dans l'aristocratie et dans le monde des Lettres. Conscient de la singularité de son statut qui fait de lui un aristocrate pour la bohème et un bohème pour l'aristocratie, même pour sa proche famille, Montesquiou affiche une prédilection particulière pour les grands originaux de l'Histoire que leur dissemblance voue à l'incompréhension publique. La galerie de « Lunatiques » qu'il dépeint dans les *Chauves-Souris* semble éloquente à cet égard puisque s'y côtoient les figures de Nauocodrosoros, Algabal, Gilles de Rais, Charles VI et Cinq-Mars, Frédéric III, Alcibiade et Sardanapale, tous ancêtres de l'inimitable Louis II de Bavière. Entre ciel et terre, entre jour et nuit, la chauve-souris, seul mammifère volant, ne dénote pas seulement le goût pour le fuyant, l'équivoque, l'ambigu, pour ce qui échappe aux classifications rationnelles ; issu du règne de l'anormal et de l'indéterminé, l'« *oiseau révolté* »⁸² représente « *l'état d'âme des Mélancoliques* »⁸³ et renouvelle le mythe de la malédiction luciférienne illustré par Milton et Hugo, mais sans qu'aucune intercession divine apporte une lueur d'espoir. Les cygnes noirs que peint l'écrivain ou auprès desquels il se fait photographe concentrent un symbolisme proche de celui de la chauve-souris, comme l'hortensia bleu, alors très rare, dont il se flatte d'avoir fait la fortune dans l'horticulture et le décor⁸⁴. Il prête en effet à ce « *végétal réfractaire* », c'est-à-dire d'« *une coloration qui n'est pas celle de ses congénères [...] un sens abstrait et presque métaphysique : celui de la dissemblance.* »⁸⁵ C'est sans doute parce qu'il s'estime incompris et réprouvé que Montesquiou étend cette sympathie pour les marginaux aux parias, aux maudits, aux

grands négligés de l'Histoire qui se sont voués à la pratique de leur art sans céder aux compromissions : Desbordes-Valmore, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Samain, Hello, Juvigny – dont la notoriété posthume est éclipsée par les manœuvres scélérates de Bourget –, Raymond Roussel, Greco, Constantin Guys – dont la dépouille, faute d'argent, est jetée à la fosse commune –, Monticelli, Bresdin, l'« *inextricable graveur* », sous-cantonnier préposé à l'entretien de... l'Arc de Triomphe.

S'il ne témoigne que peu d'attrait pour les productions impressionnistes, Montesquiou s'attache à Gustave Moreau, que toute une tradition critique, inaugurée par Mirbeau, oppose au mouvement pictural. L'auteur de *Sébastien Roch* estime en effet que son art factice, mort et sans génie perpétue les recettes éprouvées du beau conventionnel. Moreau lui-même proteste contre cette appréciation en exhortant les amateurs à mieux observer son œuvre : « *Voyez à quel point cet art est moderne dans le meilleur, dans le seul sens du mot. Voyez comme il est bien de l'heure présente tout en la devançant par la puissance de sa divination, de sa réalisation et de ses vues.* »⁸⁶ Or, Montesquiou, dans l'une des deux études qu'il consacre au peintre, semble souscrire à cette opinion : « *Il serait téméraire [...] d'avancer que [...] Gustave Moreau pourrait bien avoir lui-même parfois tiré le sujet d'une composition, de bariolages plus ou moins fortuitement entremêlés, sur une toile ou un papier, et qui lui révélaient ensuite leur sens. C'est pourtant une impression qui résulte de quelques préparations, lesquelles se bornent à des coulées de couleur, que plusieurs trouveront sans queue ni tête, bien qu'elles puissent être précisément le premier jet et le germe de la Tête et la Queue du Serpent.* »⁸⁷ Montesquiou est ainsi le premier, et le seul jusqu'à une période fort récente, à signaler le registre de la production du peintre qui apparaît aujourd'hui le plus moderne de son œuvre : les ébauches abstraites. À ce mérite, Montesquiou ajoute celui d'avoir soupçonné dans cette production une recherche sur les couleurs qui devait composer la *materia prima* d'une œuvre très élaborée. C'est dans de telles œuvres « *redécouvertes à la lumière de l'art non figuratif* »⁸⁸ que se révèle cette imagination de la couleur communiquée par Moreau à ses élèves qui, sept ans après sa mort, apportèrent au XXe siècle sa première révolution picturale : le fauvisme.

Parmi d'autres prédilections, l'attachement de Montesquiou à l'œuvre de Moreau a également l'intérêt de révéler sa situation, entre tradition retrouvée et avant-gardes devinées. Il est à cet égard significatif que le surréalisme opère le même choix que Montesquiou, choix qui, de manière fort plaisante, amène Breton à louer Moreau et attaquer l'impressionnisme avec la même détermination qui animait Mirbeau lorsqu'il condamnait le peintre pour exalter le mouvement. Le théoricien du surréalisme considère en effet qu'en regard du symbolisme poétique qui n'a cessé d'étendre son influence, le symbolisme pictural est resté longtemps étouffé en France sous la vogue de l'impressionnisme, qui « *[...] marqua, tout comme le naturalisme, une tentative d'assujettissement au positivisme.* ». Or, « *Le recul qu'il est permis de prendre aujourd'hui [...] dispose à reconsidérer la situation d'alors. Il aide à tenir pour caduques les solutions de facilité qui nous ont été longtemps infligées de par l'impressionnisme et ses suites [...].* »⁸⁹ L'épithète « *littéraire* » apparaît à Breton un lieu commun capable de donner la mesure de « *[...] toute peinture dont l'ambition va plus loin que de nous offrir l'image du monde extérieur ou, à défaut, de se réclamer en dernière analyse du plaisir des yeux.* »⁹⁰ La tête historique de ce mouvement fut Moreau, peintre visionnaire dont les œuvres capitales ont été abandonnées en cours d'exécution, en réalité parce qu'elles fleuraient l'interdit. Invitant à reconsidérer son œuvre, Breton suggère que sa modernité réside dans sa capacité à fertiliser de nouveaux talents et à susciter l'apparition de nouveaux registres plastiques, « *[...] un exploit [...] bien fait pour tenir à distance les ruminants des paysages et les torchons de la nature morte* » : « *Il faut à tout prix tenir tête à ceux qui arguent, contre Moreau, de sa technique 'réactionnaire' et ne lui pardonnent pas de s'être soustrait au courant impressionniste de son temps. Même si de nouvelles formes d'expression ont historiquement prévalu, il est un domaine très vaste où son apport est d'un autre prix que les vocalises de la plupart de ceux qu'on lui oppose.* »⁹¹

C.- Le goût en question.

Les prédilections de Mirbeau et de Montesquiou tendent donc à révéler la coexistence de deux modernités fondées sur des principes différents : alors que le premier désigne ceux qui

prévaudront dans l'Histoire de l'art, le second anticipe les tendances des avant-gardes. Il n'en demeure pas moins que tous deux, comme Baudelaire, Cézanne ou Manet, sont modernes à leur insu, parce qu'ils ne se pensent pas théoriciens et ne recherchent pas le nouveau dans un présent tendu vers l'avenir qui porterait en lui la loi de sa propre disparition, mais dans le présent en sa qualité de présent. Aussi leurs choix respectifs, loin d'être déterminés par une perspective historique, sont-ils naturellement motivés par les spécificités de leur goût, terme même qui concentre une opposition majeure entre leurs sensibilités respectives. L'examen de cet antagonisme nécessite l'évocation de l'évolution de l'idée de goût, d'autant plus justifiée qu'innovations techniques et mutations politiques participent au changement des critères esthétiques.

Au régime autocratique qui promulguait l'exclusivité d'un goût souverain susceptible de servir de référence succède un régime libéral puis démocratique qui admet implicitement la pluralité des goûts, d'ailleurs légitimée par la variété même des produits que l'industrie met à la disposition du public. À une esthétique normative, fondée sur une tradition éprouvée, se substitue un relativisme du goût, d'essence démocratique. On assiste ainsi au passage de la qualité cultivée en fonction d'une tradition à la nouveauté brusquée par le déni de celle-ci. Valeur héritée de la tradition, le goût est supplanté par l'originalité et le « rejet du goût »⁹² qui définit l'attitude esthétique de l'époque semble se conjuguer avec l'expression de la liberté.

Alors que s'imposent peu à peu les principes qui tendent à consacrer la nouveauté comme critère esthétique et qui occultent le goût comme qualité susceptible de participer à l'élaboration de l'œuvre, l'aristocratie du tournant du siècle semble destinée à jouer un rôle capital : formée par le contact familial avec les œuvres d'art, nourrie de la tradition culturelle du passé, elle paraît, mieux que les autres classes sociales, disposée à distinguer les réalisations de valeur parmi celles qu'apporte le présent. Confrontée au modernisme, elle continue cependant d'attribuer une valeur primordiale au goût et ne peut renoncer à cette autorité morale qui, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, faisait d'elle l'instance légitime de légitimation des œuvres produites. Jean-Pierre Dens observe ainsi qu'au XVIIe siècle, le bon goût exprimait une conscience de classe qui s'identifiait avec la Cour et la Ville et renvoyait ainsi à une idéologie aristocratique⁹³. Après la Révolution, Mme de Staël développe ces considérations sociologiques en prophétisant la résurgence du goût comme élément de discrimination entre classes sociales⁹⁴. Prolongeant ces réflexions, Pierre Bourdieu observe que « [...] *la bienséance mondaine [fait] du goût un des indices les plus sûrs de la vraie noblesse [...]* »⁹⁵ Le goût paraît donc l'ultime apanage qui s'attache à cette caste. Comment celle-ci pourrait-elle dès lors cautionner les œuvres de la fin du siècle qui souvent se veulent en rupture avec une esthétique fondée sur une tradition éprouvée? Comment pourrait-elle s'attacher aux productions qui souvent renoncent au goût, qualité qu'elle a cultivée siècle après siècle?

Cet attachement est notamment attesté par de nombreux témoignages concernant Montesquiou qui, significativement, apparaît comme un *medium* faisant revivre un type d'homme disparu depuis le XVIIIe siècle, mais renouvelé toutefois par Baudelaire et Gautier, l'arbitre du goût. De fait, selon Rodin, le poète, associé à sa cousine Greffulhe, « [...] *renouvelle l'impression que le goût n'est pas encore perdu en France [...]* »⁹⁶; Jean-Joseph Renaud le nomme « *Maître du goût* »⁹⁷ et Georges Hœntschell déclare que nul ne le surpasse à ce propos⁹⁸, tandis que Mme Arman de Caillavet s'exclame : « *Quelle voix plus éloquente et plus autorisée que la vôtre pour pleurer la mort de ce que fut notre gloire et notre apanage : le goût ?* »⁹⁹

Montesquiou ne juge pas nécessaire de définir cette notion : considérant le goût comme une législature de choix à l'usage de chacun, il estime qu'un goût défini, et donc définitif, cesserait d'en être un, car le goût est essentiellement individuel et le renouvellement constant du présent impose l'adaptation permanente de cette notion. Contrairement à ce que l'on pouvait supposer de l'« esthète décadent » que la critique a montré en Montesquiou, de cet amateur du bizarre qui déclare ne supporter que l'excessif, le poète accorde donc un intérêt particulier au goût, qu'il dissocie du génie pour suggérer que cette composante participe pleinement à la qualité esthétique de l'œuvre : « *Le goût est une chose très spéciale, qui peut ne pas manquer à certains talents imparfaits et faire défaut à de plus sûres maîtrises ; Wagner avait tout le génie possible ; avait-il du goût ? Ce n'est pas par lui que brillait Rubens, et Monsieur Sargent qui est un grand peintre, n'en a pas ; on peut, on doit reconnaître à l'art de Monsieur Rostand, quantité de qualités, on peut lui contester celle-*

là.»¹⁰⁰

S'il renonce à définir le goût, Montesquiou en suggère quelques principes directeurs à propos de l'élégance, qu'il conçoit comme « *une apparente recherche de simplicité que seul invente le goût exquis, pour mettre en évidence la grâce parfaite.* »¹⁰¹ Le goût s'apparente donc à la simplicité, notion cardinale du classicisme, mais à une simplicité qui n'est pas si simple, puisqu'elle se signale par une « *apparente recherche* ». À bien y regarder, ces conceptions n'apparaissent nullement contradictoires avec celles de Baudelaire selon lequel « [...] *il était puéril de chercher à paraître simple dans une civilisation compliquée* [...] »¹⁰² : sous peine de passer inaperçue, l'expression du goût ne saurait se satisfaire de la simple simplicité. Aussi faut-il se résoudre à souligner les détails qui concourent à cette dernière. Il s'agit de découvrir un accord subtil entre la simplicité naturelle qui, résorbant l'identité de l'individu, fond celui-ci dans la masse anonyme de ses semblables, et l'exhibition d'effets agressifs qui le désignent ostensiblement aux regards. Montesquiou découvre cet accord dans une simplicité qui feint d'être naturelle et que met en valeur un jeu subtil de détails soigneusement médités, un assemblage de riens qui sont tout. En ce sens, il apparaît bien le continuateur de la forme classique du dandysme : de même que le dandy peut en société heurter les valeurs reçues sans jamais rompre avec elles, le goût peut s'autoriser certaines libertés qui le sauvent de la mièvrerie ou du conformisme, mais doit demeurer en-deçà du choquant : il s'agit là aussi de savoir jusqu'où l'on peut aller trop loin, de se jouer de la règle et pourtant de la respecter encore.

Mirbeau ne tente pas de définir ce « je ne sais quoi » qui suscite, trop hâtivement sans doute, son irritation parce qu'il semble légitimer les impostures du snobisme et de la mode. Ces ramifications du goût, loin d'attirer la condamnation systématique de Montesquiou, lui inspirent des tentatives d'analyse : moins radical que Mirbeau, il prend ainsi prétexte de la vente Goncourt pour retracer une histoire du japonisme et dégager les mécanismes qui régissent la mode, tout en convenant du caractère parfois arbitraire de celle-ci.

Si l'approche différente qu'ont les deux écrivains du goût et de ses corollaires apparaît largement déterminée par la dimension politique qu'ils comportent, il serait simpliste pourtant d'estimer réactionnaires les défenseurs du goût parce qu'ils semblent, en pleine III^e République, tournés vers un passé aboli, même si cet amalgame contribue à éclairer l'aversion que l'anarchiste Mirbeau éprouve pour la notion de goût. De fait, le XX^e siècle apparaît marqué par le « regret du goût »¹⁰³, tendance qu'illustre le « néoclassicisme » de Gide et Valéry, et que Montesquiou anticipe à sa manière en s'orientant vers une sobriété dont témoignent ses arrangements intérieurs, son écriture, ses jardins, ses tenues vestimentaires, mais aussi son attachement à Versailles, dont il condamne les illusoire restaurations. Les appréciations qu'il formule à propos des œuvres de Mirbeau tendent à confirmer les divergences des deux écrivains à propos du goût, même si la lecture de certaines d'entre elles suscite des réactions enthousiastes de sa part.

Dans ses Mémoires posthumes, il observe ainsi que Mirbeau reproduit parfois dans ses romans l'attitude du polémiste qui surseoit à ses condamnations : « [...] *ce sont parfois de ses créatures que l'auteur de Dingo fait mine d'exterminer, comme on le voit, sur la fin de ce livre, en une exécution hautaine, dont la transparente et discrète allégorie est un modèle de mesure dans la désillusion amère.* »¹⁰⁴ Des appréciations plus élogieuses encore lui sont inspirées par sa lecture du *Calvaire* : « *Je me souviens de la force avec laquelle s'est imposée à moi, en le lisant, avec une attention passionnée, qu'entre tant de livres ayant visé ce but sans l'atteindre, il représenterait de son époque, la nôtre, la mise en présence de l'Éternel Féminin et de l'Éternel Masculin, sous la forme féroce d'un ' Adolphe ' furieux, ou d'un ' Dominique ' atteint de phobie.* »¹⁰⁵

Montesquiou apparaît en revanche beaucoup plus réservé sans son appréciation du *Journal d'une femme de chambre* dont, significativement, aucun exemplaire n'est mentionné dans le catalogue de vente de sa bibliothèque. Rapportant, dans une note inédite, les exigences tyranniques d'une bourgeoise provinciale lors de l'embauche d'une domestique, il ajoute : « [...] (*Quelques semaines après avoir écrit ceci, j'ai lu le volume de Mirbeau [...] où de telles scènes sont décrites avec une autorité poignante en un bouquin par ailleurs salaud.*) »¹⁰⁶ Une seconde note éclaire les raisons de ce jugement : « *Les Mémoires d'une femme de chambre de Mirbeau (beaucoup diront que ce sont ceux de sa femme !), c'est Justine chez soi, et facile à suivre, même en voyage. – Il n'y a de bien que les scènes du bureau de placement ; et de drôle que la sauce à laquelle il accommode*

*Bourget. – Mais, tout de même, à la suite de cette lecture, on se demande pourquoi l'emprisonnement du Marquis de Sade ? Aujourd'hui on tenterait de nous le coller pour un philosophe attendri sur les misères humaines. »*¹⁰⁷ Cette inspiration sadienne qui imprègne le roman résulte sans doute de l'imagination érotique de Mirbeau, qui s'associe chez lui à l'obsession de la mort, tendances qu'il a pu cultiver lors de sa fréquentation de Maupassant, assez familier de l'œuvre de Sade pour nommer celui-ci « *Le Vieux* ». Cette inspiration, Montesquiou la perçoit probablement dans la haine de Célestine pour ses patrons allant jusqu'à l'obsession du meurtre, dans les turpitudes qu'évoque Mirbeau sous prétexte de découvrir les perversions et les hypocrisies qui fleurissent dans les maisons bourgeoises, dans la peinture d'un univers dépravé où seuls les prédateurs assurent leur survie et leur confort – autant d'aspects qui heurtent la sensibilité du grand seigneur, légataire d'une tradition fondée sur une confiance et un respect mutuels des maîtres et des serviteurs.¹⁰⁸ Le rôle même que Mirbeau attribue à son héroïne, celui de révélateur des corruptions sociales, éclaire encore le rapprochement avec *Justine*, comme le suggère une note rédigée en 1887 dans laquelle Montesquiou rejette l'influence sadienne qui imprègne la sensibilité de son époque¹⁰⁹. L'irrépressible hilarité que suscite en lui cette lecture s'avère comparable à celle que produisent les naïves imaginations de Mirbeau, illustrées notamment par le fameux supplice du rat. Il s'applique néanmoins à rechercher le « [...] *gnoti seauton de la matière et de la méthode, et l'osmazome de ces quatre historiques et hystériques volumes* » : « *Justine est l'envers de la Divine Comédie. C'est la Comédie infernale. Le sous-titre qu'il lui faudrait, c'est le casse-tête chinois de l'Ordure. Les combinaisons de ces trois termes : luxure, férocité, saleté y sont variées à l'infini ; c'est la mathématique, l'algèbre, la géométrie, la trigonométrie, la cosmographie, le schématisme de la débauche. Le tout dans le style nu, nul et canulant des romans de l'époque – à part les gros mots techniques et cyniques mille fois répétés et répétés. En somme du crottin dans du Cottin. C'est même de ce ressort inconscient ou dont l'auteur n'a pu, du moins, mesurer l'intensité, que résulte le seul côté vraiment comique de l'affaire ; à savoir la disproportion plus que flagrante de la monstruosité avec son énonciation exagérément minutieuse et correcte dans le sens pédant, phraséologique, de l'époque Genlis et compagnie. [...]. M. qui est déjection. F. qui est érection et éjaculation. Et du sang. Et au travers un petit Chaperon rouge idiot et odieux. / Rien de moins érotique. [...]. Pour les tirades philosophiques et justificatives du crime même dont elles émergent, sorte d'apostolat et d'évangélisation inverses [...], elles constituent évidemment avec les trois ressorts ci-dessus mentionnés le propre du sadisme dont elles sont l'essence. [...]. »¹¹⁰*

C'est en raison de cette ascendance sadienne que Montesquiou rejette le réalisme pornographique de Rops, auquel il préfère les suggestions érotiques et perverses de Somoff, Baudelaire ou Beardsley. Toutefois, cette même perversité teintée de sadisme motive sa réserve la plus importante à l'égard de l'œuvre de Proust. Certes, il déclare la description de ses « *bonshommes* » « *excellente* », s'accorde avec Rodenbach pour déclarer que « *Le prochain grand succès sera pour le roman inverti* » et devine en Proust l'artisan de cette œuvre, car « [...] *jusqu'à ce jour, on n'avait encore inventé que de décrire sous prétexte de moraliser* »¹¹¹. Le poète, cependant, met Proust en garde contre ce sujet même et, résumant les premiers volumes de son œuvre, note dans ses Mémoires : « *C'est, pour commencer, une sorte d'autobiographie, où il y a de jolies choses, entrecoupées d'horreurs, comme à plaisir, plaisir un peu sadique, puisque les premières sont des souvenirs de famille, et les secondes, des scènes de saphisme, le tout finissant par tourner au pandémonium, faute de rédaction de goût et de choix.* »¹¹² Des réserves identiques écartent Montesquiou de Maupassant et des auteurs « *naturalistes* » qui, animés par des ambitions publicitaires et enfermés dans les cadres étroits d'une école qui renonce à toute spiritualité, décrivent trop volontiers des abominations sous prétexte de représenter l'exacte réalité. S'il éprouve un intérêt significatif pour *Rome*, ébauche une relation amicale avec Zola, il abhorre l'œuvre de celui-ci : de même qu'il préfère la suggestion érotique à la représentation pornographique, ses préférences vont à Goncourt, Flaubert ou Huysmans, parce que leurs recherches stylistiques transfigurent la réalité.

D.- Une modernité plurielle.

Les approches distinctes qu'ont Montesquiou et Mirbeau de la notion de goût se doublent

d'un engagement différent face à la modernité. Si Mirbeau est moderne parce qu'il désigne les grands créateurs de son temps, Montesquiou apparaît moderne par l'extrême diversité de ses goûts qui anticipe une tendance profonde du XXe siècle : la consommation insatiable de la culture, au sens le plus dispersé du mot. De fait, ce grand seigneur tente d'investir tous les domaines de la création : arts plastiques et littérature, mais aussi musique, théâtre et danse, arts décoratifs, horticulture et ameublement, parfumerie et joaillerie, caricature, reliure et cinéma composent le bouquet étonnamment varié de ses prédilections. Ainsi ce don juanisme esthétique s'efforce-t-il de restituer l'image de ce capharnaüm 1900, d'inventorier les productions qui constituèrent les expressions de la sensibilité d'une époque. Rien d'étonnant à ce que Pierre Lièvre associe le désintérêt de la nouvelle génération pour Montesquiou au mépris pour les œuvres produites durant l'existence de celui-ci : « *M. de Montesquiou fut plus et mieux que le curieux jouet d'un jour [...]. Il a eu la singulière fortune d'être si parfaitement adapté à une époque donnée – le dernier quart du XIXe siècle – de la représenter si exactement dans tous ses détails, d'en être le miroir si véridique, qu'il lui fallut peut-être disparaître avec cette époque et s'obscurcir comme un miroir quand on éteint les lampes.* »¹¹³

Si la modernité baudelairienne est faite pour la « civilisation des loisirs », elle est mieux faite encore pour un être de loisirs tel que Montesquiou. Aussi l'éclectisme de ce dernier entretient-il d'étroites relations avec la notion moderne d'« art de vivre » dont il fut l'un des plus grands représentants. Cet art de vivre se décline chez lui selon un mode particulier. D'une part, il estompe de manière fort moderne la hiérarchie traditionnellement établie entre productions artistiques et productions artisanales de haut luxe : c'est sous l'impulsion de Montesquiou notamment, que Gallé, de simple artisan qu'il était, acquiert ainsi le statut d'artiste – et même d'artiste de génie –, avant de sombrer dans la vulgarisation en devenant industriel. Cet art de vivre est d'autre part dirigé par cette conception tout aussi moderne selon laquelle l'art n'est pas fait pour les musées mais pour être au contact de la vie. Cette quête permanente de l'émotion esthétique gouverne ainsi chaque journée de Montesquiou qui, dans le même sens, imagine ainsi un décor idéal où donner des réceptions : « [...] *je demande à m'enivrer réellement, fictivement, en de modernes vases murrhins ; je réclame un surtout de table qui associe des cristaux d'Emile Gallé, le verrier fée, à des émaux du bijoutier magicien, René Lalique ; j'exige que le festin qu'il ornemente soit servi sous des coupes pleines de muses dues à Stevens et Whistler, de Femmes-Fleurs par Boldini et par ce multiple Besnard [...]. Et que ces beaux spectacles nous soient offerts entre des parois qui se creusent sur de profonds et mystérieux panneaux de Lobse, et des frises où Maurice Denis [...] fait sonner du cor dans les bleus espaces.* »¹¹⁴

Cet art de vivre qui associe les différentes formes d'expression et qui exige de vivre au contact des œuvres d'art est illustré par les grandes fêtes que Montesquiou fut l'un des derniers à savoir donner et qui lui méritèrent, comme l'observe Mauriac, l'épithète de fastueux. A l'occasion de ces réjouissances données dans les jardins de ses demeures, le Tout-Paris des arts et des lettres mêlé de notabilités européennes était convié à savourer des fruits rares et des friandises ressuscitées des anciens menus servies dans des vaisselles de vieille céramique et découvrir, entre l'audition d'œuvres musicales interprétées par la cantatrice wagnérienne Félicia Litvinne, par les virtuoses Léon Delafosse et Raoul Pugno ou par un orchestre dissimulé que dirigeait Fauré, les poèmes d'auteurs consacrés ou de jeunes talents, récités par les plus grands interprètes : Lucien Guitry, Le Bargy, Sarah Bernhardt, Marguerite Moreno, Ida Rubinstein, Julia Bartet.

Tout aussi moderne que cet éclectisme qui dirige l'art de vivre de Montesquiou, le goût pour le fragment l'amène à découvrir chez les écrivains et les artistes, Rodin par exemple, des modes de composition demeurés inaperçus par la critique. Dans les fragments qu'il collectionne, le poète reconnaît les parties d'ensembles parfaites et susceptibles de suggérer le sentiment d'une beauté idéale et complète. Cette conception du fragment, qui entre en résonance avec la théorie de l'« infini diminutif » formulée par Baudelaire, rejoint celle de Bourdelle : « *Dans tous les musées du monde, on peut admirer [...] des fragments de corps très mutilés [qui] n'en sont pas moins les plus hautes étapes de l'esprit humain et le livre le plus sacré, où seuls quelques privilégiés peuvent lire. [...] pour un initié [...] le chef-d'œuvre existe toujours dans chaque fragment. Il est toujours entier.* »¹¹⁵ Même à l'état de fragment, l'œuvre est encore œuvre, et la patine du temps, la sédimentation sur lui

des regards, lui confèrent une présence encore plus impérieuse, plus vulnérable, plus émouvante. Car le temps opère sur l'objet une transmutation, ajoute de l'être à la chose, la charge d'une épaisseur, d'une densité ontologique. Vestige d'un travail humain dont il porte la trace, le fragment est au même titre que l'objet intègre susceptible de provoquer la rêverie ou la méditation, sinon l'inspiration créatrice. Le fragment trouve au demeurant son équivalent littéraire dans les « notations » et les « bribes », nouvelles techniques d'écriture largement répandues à la fin du siècle, dans les formes inachevées que savoure Anatole France dans l'œuvre de Mallarmé ou dans les extraits du *Jardin des supplices* et du *Journal d'une femme de chambre* que publie Mirbeau, précisément sous le titre de « Fragments ».

Cet intérêt qu'attache Montesquiou au fragment annonce l'un des principes fondamentaux de l'esthétique moderne : ainsi que l'observe Jean Clair, « *la modernité ne consistera précisément qu'à exploiter cet art du fragment et à valoriser ces débris, dans la nostalgie d'une unité perdue.* »¹¹⁶ Comme en témoignent les polémiques suscitées par les œuvres de Rodin, la reconnaissance de la valeur esthétique du fragment ne s'est imposée qu'au prix de controverses, mais s'est finalement étendue à tous les domaines de la création et de la communication. L'image moderne a favorisé cette révolution en privilégiant le fragment par rapport à la composition, qui se laisse déchiffrer moins rapidement. C'est en effet la trépidation de la vie moderne qui éclaire en partie cette valorisation, comme celle du *non finito*, justifiée par Baudelaire dans son étude sur Guys en raison du mouvement rapide de la métamorphose journalière, qui commande à l'artiste une égale vélocité d'exécution. En ce sens, l'intérêt que Montesquiou accorde au fragment s'assortit à son goût pour le caractère moderne du *non finito*, modernité que dénote également son attachement particulier au « corps en morceaux » que partageront les surréalistes.

De telles dispositions lui permettent sans doute de prendre toute la mesure des productions de Rodin. À la suite d'une visite au sculpteur, alors installé à Meudon, il trace une description du pavillon où Rodin avait présenté ses œuvres lors de l'Exposition universelle de 1900, admire les effigies de Hugo, considère la nature crypto-phallique du monument Balzac qui scandalise ses contemporains comme une métaphore géniale, révélant le mâle prodigieux au cou de taureau se relevant la nuit pour féconder la littérature, déclare, contre Léautaud, inoubliable le portrait de Mirbeau exécuté en 1894, dont « *la tête finement modelée, et comme ciselée, émerge d'un bloc brut qui en fait ressortir tout le fini et toute la finesse.* »¹¹⁷

Plus novatrices apparaissent toutefois les réflexions qu'inspirent à Montesquiou les œuvres composées de fragments, comme la *Porte de l'Enfer* qui, constamment modifiée, révèle chez Rodin une sorte d'échec du tout, une difficulté à en finir. Le sculpteur fait cependant de cette difficulté même un moyen de création en considérant que ce n'est ni une catastrophe ni un cataclysme si ses grandes œuvres se désagrègent avant d'être achevées. Dans ce morcellement se créent d'autres œuvres, apparemment faites de débris, en réalité d'une espèce nouvelle : des fragments auxquels rien ne manque. Fin ou commencement, le fragment naît de l'œuvre et impose sa propre unité esthétique ou, selon un processus inverse, apparaît le point de départ suscitant la composition de nouvelles œuvres. Les confidences de Rodin éclairent le processus créatif qui l'amène à considérer cette possibilité d'utilisation des figures dont il dispose déjà : « *Le nu, c'est un signe, un chiffre symbolique. Deux bras, deux jambes, un tronc, avec cela on a les branches, les racines, la sève, la vie, une combinaison mathématique infinie, comme les lettres et les notes, desquelles s'engendre un système qui ne mourra pas au bout des siècles, où l'on aura cru lui faire tout dire... Tous les jours je trouve de nouveaux signes de ce langage, partout j'en trouve.* »¹¹⁸ Montesquiou suggère la méthode de cette « *combinaison mathématique infinie* » : « *De vastes vitrines sont pleines de fragments : des mains crispées, des gestes convulsés, des masques, des torsos; je le répète, toute une vallée de Josaphat de membres prêts à se rejoindre en des anatomies pleines de pensée et de vie, quand le dieu de céans, Auguste Rodin, leur sonnera le réveil de son clairon formidable.* »¹¹⁹ Le poète évoque ici un principe de création qui n'a guère été observé chez Rodin : comme l'indique justement Nicole Barbier, « *On a insisté pendant des décennies sur l'exceptionnelle activité de modelage du maître sans toujours se rendre compte d'un autre mode de travail qu'il a tout autant pratiqué, celui de l'assemblage.* »¹²⁰

Même Mirbeau, dans ses articles consacrés au sculpteur, ne fait aucune allusion à cette

technique consistant à provoquer des rencontres entre des figures empruntées au répertoire des productions antérieures. Il est vrai que c'est en 1900 seulement que Rodin commence à entreprendre ses re-compositions et s'efforce d'obtenir des précipités d'expression en cumulant la variété des possibles, tirant, comme dans la technique du « cadavre exquis », des effets inédits de ces assemblages. Mieux encore que les autres œuvres du « faune » ou du « satyre brute »¹²¹, selon l'expression de Mirbeau, ceux-ci ne trahissent-ils pas l'ambition informulée de créer une morphologie malléable au gré de l'instinct sensuel, de façonner en somme cette « *combinaison mathématique infinie* » du désir que Hans Bellmer réalisera avec sa *Poupée* ?

Ces correspondances et analogies que Montesquiou discerne dans les assemblages de Rodin et qu'il fait rayonner dans ses œuvres critique et poétique conditionnent pour une large part ses conceptions de la décoration intérieure. Le poète trouve en effet dans la querelle des décorateurs anciens et des modernes une voie médiane appelée à survivre aux modernes eux-mêmes et à grandir sur leurs décombres, entre le désespoir servile de la copie et le désespoir promothéen de la création : le « mobilier libre », caractérisé par l'union harmonieuse des différents styles et fondé sur des jeux de correspondances. Ce même « démon de l'analogie » favorise également l'éclosion d'une part importante de son œuvre critique.

Il est ainsi l'un des premiers à prendre au sérieux Raymond Roussel et à élucider ses procédés de composition, fondés sur l'association des structures imaginaires à un jeu de mécanismes intellectuels aussi rigoureux qu'arbitraires. L'intuition du poète est confirmée dans un autre passage de son étude : tout en précisant que ce trait le trouve plein d'indulgence, il soupçonne Roussel d'avoir le goût de mystifier froidement ses lecteurs, « *dans une passion quasiment algébrique de poser des équations de faits, en apparence insolubles, et de les débrouiller ensuite avec une invraisemblable facilité [...]* »¹²² Cette formule confirme que le poète a bien discerné la méthode de composition de Roussel, lequel confie d'ailleurs : « *C'était [...] le propre du procédé de faire surgir des sortes d'équations de faits (suivant une expression employée par Robert de Montesquiou dans une étude sur mes livres) qu'il s'agissait ensuite de résoudre logiquement.* »¹²³

De telles intuitions, associées à l'intérêt stratégique que représente sa situation lui attirent sollicitations des mouvements d'avant-garde et des entreprises originales du début du siècle, comme celle du groupe de l'abbaye de Créteil, association regroupant des écrivains et artistes désireux de se consacrer à leur œuvre en réservant une partie de leur temps à l'impression d'ouvrages édités à compte d'auteur¹²⁴.

Alors que cette entreprise périclité, en 1908, Montesquiou reçoit de Marinetti *La Ville Charnelle* et *Les dieux s'en vont, d'Annunzio reste*, ouvrage assorti d'un élogieux envoi autographe. En dépit de l'intérêt que suscite en lui la lecture de ces ouvrages¹²⁵, ou de l'insertion, dans son premier recueil, d'un poème phonétique, Montesquiou demeure réservé quant aux théories développées par leur auteur. Aussi, en 1909, quand *Poesia* reproduit sous le titre « Adhésions et objections » un ensemble de lettres adressées à Marinetti à propos du futurisme, Montesquiou ne dissimule pas son scepticisme pour cette « modernôlatrie » et, à l'« anti-tradition futuriste », oppose la tradition : « *Les anticipations, si géniales soient-elles, présentent toujours quelque chose de factice qui étonne davantage, mais qui agit moins. / La 628-E-8 de l'air est encore à produire. Elle s'y met. [...]. / Ceci dit, avec toute l'attention qui se doit aux nouveautés transcendantes, je pense qu'il existe encore une autre façon de faire du nouveau, qui est... de virer en arrière. Les créateurs ne font souvent que renouveler. Wright réalise Léonard, l'Auto nous rend de la diligence, en rapide, en échevelé. / Pendant que vous nous criez : « Plus loin! plus loin! » en regardant l'Avenir, nous poussons le même cri, en regrettant le Passé. Il fabriqua de la carrosserie qui, elle non plus, n'allait pas sans étonnement ni mérite. [...]. Vous souvenez-vous de ce Callicrate qui cacha un chariot d'ivoire sous l'aile d'une mouche? Ces chariots-là ne sont pas les moins aptes à nous mener jusqu'aux étoiles. [...]* »¹²⁶

La défiance de Montesquiou à l'égard du premier mouvement d'avant-garde n'empêche nullement quelques personnalités qui évoluent dans l'orbite du groupe surréaliste de lui rendre hommage : le jeune Antonin Artaud, dithyrambique, lui adresse ses premiers poèmes¹²⁷ et Roger Vitrac salue son intuition dans son étude de l'œuvre de Roussel¹²⁸, tandis que Georges Ribemont-Dessaignes, dans son *Anthologie de la Nouvelle Poésie française* publiée anonymement par Simon

Kra en 1924, lui consacre une longue notice élogieuse, parmi les poètes qui participent de l' « *esprit moderne* »¹²⁹. Plus anecdotiquement, mais indice significatif du magnétisme qu'exerce le dandy, sa moustache, vraisemblablement héritée de Whistler, orne, plus effilée encore, le visage de Dali, lequel adopte un port de tête identique et semble caricaturer ses intonations. Également troublante apparaît la ressemblance d'Aude de Montesquiou costumée en Sainte Vierge par le poète et les différents portraits de Gala déifiée par le peintre, rapprochements qui sembleraient forcés si Dali n'était devenu propriétaire de l'une des cannes du gentilhomme.

* * *

Pour étrange qu'elle apparaisse, la rencontre de Mirbeau et de Montesquiou s'éclaire du fait de leur passion commune pour l'art et de leur volonté d'indépendance, qui amènent leurs sensibilités différentes à exercer des rôles complémentaires.

Si Mirbeau séduit par ses emportements toniques, par la sincérité de ses rages, par ses révoltes salutaires, Montesquiou, point de convergence des snobs et des créateurs, fascine par l'association unique qu'il réalise du grand seigneur et du dandy, de la tradition et de la modernité, s'imposant ainsi comme un modèle culturel extra-bourgeois qui préfigure l'émergence de la « civilisation des loisirs ».

Ces différences de personnalité se reflètent dans leurs œuvres critiques, dont la confrontation fait apparaître une plus grande diversité des domaines où s'exerce le goût de Montesquiou, une plus grande modération dans ses appréciations, une inclination plus marquée pour les analyses approfondies, notamment lorsqu'il s'agit d'élucider les principes de création propres aux créateurs, autant d'aspects qui justifient l'appréciation formulée en 1921 par Proust dans une lettre à Jacques Boulenger : « *Aujourd'hui je songe que le meilleur critique d'art est Robert de Montesquiou et que personne ne lui demande d'articles.* »¹³⁰

À ces aspects, Montesquiou ajoute celui de représenter une modernité qui s'exerce sur plusieurs plans : Montesquiou n'est pas seulement moderne par son goût du *non-finito* ou du fragment qui domine l'esthétique contemporaine ; son éclectisme, son intérêt pour la mode et les vogues successives, son désir de placer l'art au centre de la vie, sa fantaisie même, qui n'apparaît nullement incompatible avec le goût des ordonnancements rigoureux, sont les signes patents d'une modernité qui en fait, plus que Mirbeau, l'héritier de Baudelaire.

Montesquiou revendique au demeurant cette filiation dans son « Testament littéraire » en indiquant que ses volumes d'essais procèdent, avec une manière qui lui est propre, des *Curiosités esthétiques*, déclaration qui semblerait prétentieuse si nombre de critiques n'avaient observé cet ascendant. Celui-ci est assez considérable pour s'étendre à la composition de ses premiers recueils poétiques. Étudiant les *Chauves-Souris*, Proust établit ainsi un parallèle entre Racine et Baudelaire d'une part, entre Corneille et Montesquiou de l'autre, pour suggérer l'inspiration classique que partagent ces deux modernes¹³¹. Et Tolstoï, qui exerça une influence considérable sur Mirbeau, voit en Montesquiou l'héritier direct de Baudelaire, sévèrement attaqué en raison de son aversion pour la nature, de sa complaisance déjà décadente pour le détail morbide.

Si Montesquiou associe comme Baudelaire, cet « étrange classique », tradition et modernité, Mirbeau, plus détaché de la tradition, fait en revanche preuve de plus d'intuition quand il désigne ceux que l'Histoire de l'art placera au premier rang. Son œuvre et son écriture présentent en outre une dimension sociale dont témoignent l'intérêt pour les humbles, l'utilisation de la presse pour éduquer la sensibilité des lecteurs ou dénoncer les institutions officielles qui se légitiment elles-mêmes et ne servent qu'à promouvoir des œuvres et des talents médiocres. Cette dimension sociale est quasiment absente de l'œuvre de Montesquiou, comme le suggère une lettre adressée un mois avant sa mort à Fortunat Strowski, critique de la *Renaissance*, dans laquelle il indique l'un des principes qui ont dirigé ses choix esthétiques : « *C'est bien vrai que je me suis composé un paradis à moi, d'où je bannis, et où j'appelle [...]. Le grand Honoré disait de ceux dont son goût ne s'accommodait point : ' Ils ne sont pas de mon ciel.' – C'est dans ce sens, et toutes proportions gardées, que je peuple mon Eden particulier ' que la rareté des élus compose seule ', selon la belle expression baudelairienne.* »¹³² En dépit de ce que suggère cette déclaration, Montesquiou n'apparaît nullement enfermé dans une *turris eburnea* : il est au contraire l'un des seuls aristocrates à se

passionner pour l'art de son temps, passion qui l'amène, en véritable fédérateur des arts, à fertiliser les talents en favorisant les rencontres entre les différentes formes d'expression artistique.

Bohème pour l'aristocratie, aristocrate pour la bohème, Montesquiou crée sa distinction en pratiquant un dandysme esthétique volontiers réfractaire et donjuanesque. Il apparaît ainsi comme un *medium* qui fait revivre, en pleine III^e République démocratique et industrielle, un type d'homme disparu depuis le XVIII^e siècle, mais renouvelé toutefois par Baudelaire et Gautier, l'arbitre du goût, rôle qui l'amène à rejeter toutes les formes de vulgarisation, à ne s'adresser qu'à un public de connaisseurs et à recourir à une écriture volontiers élitiste.

Aussi peut-on estimer que Montesquiou s'enferme dans les contradictions résultant de la singularité de son statut et du rôle qu'il revendique : il recherche, tout en la redoutant, l'adhésion du public à ses œuvres, ne s'adresse qu'à une élite tout en déplorant la méconnaissance qui l'affecte : « *Dans la vie littéraire, l'important n'est pas d'avoir du talent, l'important, c'est d'être classé* », confie Mirbeau à Montesquiou, qui ajoute aussitôt, non sans dépit : « *Il n'y a pas à se le dissimuler, ce classement n'a pas eu lieu pour moi.* »¹³³

Antoine BERTRAND

NOTES

1. Catalogue de vente de la bibliothèque de R. de Montesquiou, t. I, 1923, n° 492.
2. B. n., Mss., N. a. fr. 15250, f. 66, 15040, ff. 78 et 73.
3. Catalogue de vente de la bibliothèque de R. de Montesquiou, t. I, 1923, n° 492 à 495, t. II, 1924, n° 1172 à 1175, t. III, 1924, n° 1560, 1583, 1603.
4. Catalogue de vente de la bibliothèque d'O. Mirbeau, Vente du 24 mars 1919.
5. Lettre jointe à l'ex. n° 13 de l'éd. or. privée des *Chauves-souris*, S. l. n. d. [Georges Richard, 1892], cat. de vente de la bibliothèque de R. de Montesquiou, t. II, 1924, n° 802.
6. O. Mirbeau, « Les Chauves-Souris », *Le Figaro*, 16 octobre 1892, p. 1, recueilli dans *Les Ecrivains (première série)*, Flammarion, 1926, pp. 258 à 265.
7. Transcription de la lettre de Mirbeau, B. n., Mss., N. a. fr. 15290, f. 90 r°-v°, avec la date fautive du « 18. 10. 90 » ; l'originale figure dans l'ex. du *Jardin des supplices* mentionné dans le cat. de vente de la bibliothèque de R. de Montesquiou, t. I, 1923, n° 493.
8. L. a. s., « Jeudi 20 oct. » [1892], B. n., Mss., N. a. fr. 15111, f. 12 bis.
9. L. a. s., « Nancy, le 17 octobre 1892 », B. n., Mss., N. a. fr., 15112, ff. 76-77.
10. *Les Pas effacés*, Emile-Paul frères, 1923, t. II, pp. 281-282.
11. L. a. s., s. d. [janvier 1894], B. n., Mss., N. a. fr. 15114, f. 127.
12. La présence du couple Mirbeau est signalée par Charles Formentin dans son compte rendu de la conférence, « A la Bodinière », *L'Echo de Paris*, 19 janvier 1894, p. 3.
13. L. a. s., du « Clos St Blaise, Carrières s/ Poissy 20 janvier 1894 », B. n., Mss., N. a. fr. 15114, f. 129.
14. L. a. s., s. d. [1894], B. n., Mss., N. a. fr. 15040, f. 191.
15. *Gusto neoclassico*, Milan, RCS Rizzoli Libri, 1974 — *Goût néoclassique*, Le Promeneur, 1989, p. 281. Le texte de Proust a été publié par R. Proust et P. Brach, *Correspondance générale de Marcel Proust*, Plon, t. I, *Lettres à Robert de Montesquiou*, 1930, n° L, pp. 37-38.
16. L. a. s., s. d. [1894], cat. Bodin, 1962, n° 191, aimablement communiquée par M. Pierre Michel.
17. Transcription de la lettre d'O. Mirbeau, « Les Damps, 12 mai » [1894] ; l'originale a été jointe à l'ex. du *Jardin des Supplices* apparaissant sous le n° 492 du cat. de vente de la bibliothèque de R. de Montesquiou, t. I, 1923.
18. L. a. s., s. d. [début mai 1894, compte tenu du fait que le séjour dura du 7 au 14 mai], B. n., Mss., N. a. fr. 15250, f. 76.
19. L. a. s., s. d. [mi-mai 1894], B. n., Mss., N. a. fr. 15250, f. 77.
20. L. a. s., en -tête du « Savoy Hotel. Victoria Embankment. London », datée fautivement du « Vendredi 24 mai » [1894] (Le 24 mai 1894 tombait en fait un jeudi). B. n., Mss., N. a. fr. 15038, f. 15038.
21. L. a. s., « Jeudi » [mai 1894], B. n., Mss. N. a. fr. 15040, f. 123.
22. L. a. s., s. d. [début juin 1894], B. n., Mss., N. a. fr. 15040, f. 124.
23. L. a. s., « Jeudi 30 Janv. 96 », B. n., Mss., N. a. fr. 15295, f. 16.
24. L. a. s., « Vendredi », B. n., Mss., N. a. fr. 15301, f. 12.
25. L. a. s., « 11 avril 96 », B. n., Mss., N. a. fr. 15242, f. 72.
26. L. a. s., « Mardi 21 avril » [1896], B. n., Mss., N. a. fr. 15250, f. 110.
27. L. a. s., « Vendredi 29 mai » [1896], B. n., Mss., N. a. fr. 15236, f. 94. Le poème intitulé « *Caput* », dans les *Hortensias bleus* est dédié à Mirbeau.
28. L. a. s., « Samedi 6 juin » [1896], B. n., Mss., N. a. fr. 15113, f. 14.
29. L. a. s., « Dimanche » [28 juin 1896], B. n., Mss., N. a. fr. 15250, f. 82, et Goncourt, *Journal*, « Vendredi 3 juillet 1896 », R. Laffont, coll. Bouquins, 1989, t. III, p. 1303.
30. *Les Pas effacés*, op. cit., t. II, p. 229.
31. « Edmond de Goncourt », *Le Gaulois*, 18 juillet 1896.

32. L. a. s., « 11 Sepbre 1896 », B. n., Mss., N. a. fr. 15124, ff. 62-63. L'article de Montesquiou, « Un seul Goncourt », est recueilli dans *Autels privilégiés*, Eugène Fasquelle, Bibliothèque Charpentier, 1898.
33. « La Porte ouverte au Jardin fermé du Roi », *Diptyque de Flandre - Triptyque de France*, Editions E. Sansot, R. Auubert successeur, 1921, p. 278.
34. L. a. s., du « 62 rue Nationale / Evian / Jeudi 30 Juillet » [1896], B. n., Mss., N. a. fr. 15250, ff. 113-114.
35. L. a. s., « 6 Sepbre 1896 », B. n., Mss., N. a. fr. 15250, f. 112.
36. Notes et réflexions inédites de R. de Montesquiou, 2e Recueil, *Les Dessous*, « Polichinelle », B. n., Mss., N. a. fr. 15250, f. 71.
37. *Papillottes Mondaines*, Première partie, *Ateliers*, B. n., Mss., N. a. fr. 15250, f. 70.
38. Notes et réflexions inédites de R. de Montesquiou, 4e Recueil, *Ombres portées*, « Fleurs », N. a. fr. 15250, f. 71.
39. L. a. s., s. d. [juin 1897], B. n., Mss., N. a. fr. 15250, f. 81.
40. L. a. s., s. d. [juin 1897], B. n., Mss., N. a. fr. 15250, f. 80.
41. Lettre du « 8 juillet 1897 », Houghton Library, University of Harvard, citée par J.-F. Nivet et P. Michel, in : *Octave Mirbeau, L'Imprécauteur au coeur fidèle*, Librairie Séguier, 1990, p. 545.
42. M. P. Michel nous signale qu'un ex. de *Moll Flanders*, Ollendorff, 1895, est mentionné dans le cat. de vente de la bibliothèque de Mirbeau (vente du 24 mars 1919). Il s'agit d'un ex. de Goncourt, portant un envoi de Schwob à ce dernier. Une L. a. s. d'A. Mirbeau, s. d., semble se rapporter à cet épisode : « Vous ne m'avez pas répondu mon cher ami et je voudrais bien savoir que vous viendrez samedi. [...] Et, voulez-vous ou refusez-vous de vous rencontrer avec Jean Lorain [sic] ? Je ne ferai que ce que vous voudrez, mais je crois que vous devriez le voir. » - B. n., Mss., N. a. fr. 15299, ff. 103-104.
43. L. a. s., « Février 07 », B. n., Mss., N. a. fr. 15250, ff. 84-85.
44. *Les Pas effacés*, op. cit., t. II, p. 278.
45. « Pour l'exemplaire de M. Octave Mirbeau », *Les Paroles Diaprées*, S. n. d. l. ni d'éditeur [Georges Richard], 1910, LXVI.
46. C. a. s., « 9 février 10 », B. n., Mss., N. a. fr. 15046, f. 24.
47. C. a. s., « 25. 2. 10 », B. n., Mss., N. a. fr. 15250, f. 119.
48. L. a. s., « 12 octobre 1910 », B. n., Mss., N. a. fr. 15160, f. 65.
49. L. a. s., « Samedi 30 Septembre » [1916], B. n., Mss., N. a. fr. 15250, f. 98.
50. L. a. s., « 4 oct. 16 », B. n., Mss., N. a. fr. 15250, f. 99.
51. L. a. s., « 7. 1. 917 », B. n., Mss., N. a. fr. 15188, ff. 62-65.
52. L. a. s. d'A. Mirbeau, « 4 Mars 1917 », B. n., Mss., N. a. fr. 15250, f. 117.
53. L. a. s., « 15 Novembre 1917 », B. n., Mss., N. a. fr. 15183, f. 116.
54. C. a. s. d'A. Mirbeau, « 8. 12. 17 », B. n., Mss., N. a. fr. 15250, f. 101.
55. L. a. s., « 19 Juillet 1918 », B. n., Mss., N. a. fr. 15298, f. 211.
56. L. a. s., « 28 novembre 1918 », B. n., Mss., N. a. fr. 15114, ff. 132-133.
57. L. a. s., « 16. 1. 19 », B. n., Mss., N. a. fr. 15250, f. 105.
58. L. a. s., « 8 Avril 1919 », B. n., Mss., N. a. fr. 15250, f. 103.
59. L. a. s., « 10. 8. 19 », B. n., Mss., N. a. fr. 15183, f. 117.
60. L. a. s. d'A. Mirbeau, « 28 Février 1921 », B. n., Mss., N. a. fr. 15196, f. 122.
61. Ls. a. s., « 5 septembre 1899 » et « 13 févr. 1901 », B. n., Mss., N. a. fr. 15123, ff. 108-109 et 15144, ff. 39-40.
62. *Les Pas effacés*, op. cit., t. II, p. 231.
63. Montesquiou consacra une étude à Louise Michel, « Une Victime », *Roseaux pensants*, Charpentier-Fasquelle, 1897, et fut lié à Henri Rochefort.
64. *Fantômes et vivants*, Nouvelle Librairie nationale, 1914, pp. 284-285.
65. *Les Pas effacés*, op. cit., t. II, p. 115. Voir également « La Faillite d'un ' marchand de bonheur ' », *Elus et Appelés*, Emile-Paul frères, 1921, pp. 84-85.
66. *Les Pas effacés*, op. cit., t. II, p. 193.
67. *Loc. cit.*, p. 183.
68. Marthe Bibesco perçoit dans cette volonté l'expression même de la situation marginale de Montesquiou par rapport à son milieu social, *Le Confesseur et les poètes*, Grasset, 1970, pp. 164-175.
69. L. a. s. à Mme A. Daudet, s. d., coll. particulière.
70. « Ce que l'on dit », *L'Echo de Paris*, 18 décembre 1921, p. 2.
71. *Fantômes et vivants*, op. cit., p. 281.
72. E. Raynaud, « Robert de Montesquiou », in : *En marge de la Mêlée Symboliste*, Mercure de France, 1936, pp. 178-198.
73. E. de Clermont-Tonnerre, *Robert de Montesquiou et Marcel Proust*, Flammarion, 1925, pp. 127-128.
74. « Notes sur le Voyage en Amérique », in : *La Bannière épinglée d'étoiles*, B. n., Mss., N. a. fr. 15055, f. 47, copie du texte figurant dans *La Bannière épinglée d'étoiles*, Carlton Lake Collection, Université d'Austin.
75. L. a. s. à la ctesse Greffulhe, « 7 avril 913 », coll. privée.
76. Réponse à l' « Enquête sur la Séparation des Beaux-Arts et de l'Etat » menée par M. Le Blond, *Les Arts de la Vie*, septembre 1904, n° 10, pp. 230-232. Nous avons reproduit ce texte sous le titre « Montesquiou, un serviteur des Beaux-Arts », *Commentaire*, n° 64, hiver 93-94, pp. 797-798.

77. Réponse à l'enquête de l'*Emitage* sur le thème de la contrainte et de la liberté, 1893.
78. « Une heure chez Rodin », *Le Journal*, 8 juillet 1900, reproduit dans *Des Artistes*, U. G. E. 10/18, 1986, pp. 342-343.
79. Pierre Michel, « Octave Mirbeau et le concept de modernité », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, p. 24..
80. « Robert de Montesquiou essayiste et critique », *L'Opinion*, 1er juin 1923, p. 1020.
81. E. de Clermont-Tonnerre, *Robert de Montesquiou et Marcel Proust*, *op. cit.*, pp. 128-129.
82. *Les Pas effacés*, *op. cit.*, t. II, p. 103.
83. *Les Hortensias bleus*, G. Richard, 1908, p. VII.
84. Voir *Les Pas effacés*, *op. cit.*, t. II, p. 103, note 1.
85. *Loc. cit.*, pp. 103-104.
86. *L'Assembleur de rêves. Ecrits complets de Gustave Moreau*, Fata Morgana, 1984, p. 156.
87. « Le Lapidaire », *Altesses Sérénissimes*, Félix Juven, 1907, pp. 35-36.
88. P.L. Mathieu, *Le Musée Gustave Moreau*, Musées et Monuments de France, publié sous la direction de Pierre Lemoine, édité avec le concours de la réunion des Musées nationaux et de la fondation Paribas, 1986, p. 25.
89. « Du symbolisme » [1958], *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1975, p. 360.
90. « Pierre Molinier » [janvier 1956], *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, pp. 245-246.
91. « Gustave Moreau » [janvier 1956], *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 366.
92. Voir J. B. Barrère, *L'idée de goût de Pascal à Valéry*, Klincksieck, 1972, chap. III : « Le XIXe siècle : rejet du bon goût ».
93. Voir *L'Honnête homme et la critique du goût. Esthétique et société au XVIIe siècle*, French Forum Monographs, French Forum, publishers, Lexington, Kentucky, 1981, p. 90.
94. Citée par Y. Bernard, *Psycho-sociologie du goût en matière de peinture*, Editions du C. N. R. S., Monographies françaises de psychologie, , n° 24, 1973, p. 15.
95. *La Distinction, critique sociale du jugement*, Editions de Minuit, 1979, p. 9.
96. L. a. s., « 2 juillet 1909 », B. n., Mss. N. a. fr. 15267, ff. 71-72.
97. L. a. s., « Samedi soir » [1910], B. n., Mss., N. a. fr. 15084, ff. 46-47.
98. Propos rapportés par L. Corpechot, *Souvenirs d'un journaliste*, Plon, t. III, 1942, p. 41.
99. L. a. s., « 16 sept. », B. n., Mss., N. a. fr. 15165, f. 147.
100. « Le Météore », *Têtes couronnées*, E. Sansot, s. d. [1916], pp. 190-191.
101. *Les Pas effacés*, *op. cit.*, t. II, p. 66.
102. T. Gautier, « Rapports sur les progrès de la poésie », *Recueil de Rapports sur le progrès des lettres et des sciences*, imp. Impériale, 1868, et Hachette, 1868, pp. 105 à 109, réimprimés à la suite de *l'Histoire du romantisme*, Charpentier, 1872. Voir *Baudelaire par Gautier*, Klincksieck, 1986, p. 108.
103. Voir J. B. Barrère, *L'idée de goût de Pascal à Valéry*, *op. cit.*, chap. V : « Le XXe siècle : le regret du goût ».
104. *Les Pas effacés*, *op. cit.*, t. II, p. 281.
105. *Loc. cit.*, p. 282.
106. Notes et Réflexions inédites de R. de Montesquiou, 2e Recueil, *Les Dessous*, « Bureau de placement », B. n., Mss., N. a. fr. 15250, f. 71.
107. Notes et Réflexions inédites de R. de Montesquiou, 2e Recueil, *Les Dessous*, « Lecture », B. n., Mss., N. a. fr. 15250, f. 71.
108. Montesquiou se montre sensible à la condition des gens de maison : voir la « Prière du Serviteur », in : *Prières de Tous*, Maison du Livre, 1902. Par ailleurs, il considéra toujours Marguerite Loiseau, la servante de ses parents, comme sa « véritable mère » ; il consacre un chapitre des *Pas effacés*, *op. cit.*, à l'évocation de son souvenir, sous le titre « La Servante au grand coeur ».
109. Voir M. Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle*, Denoël, 1966, 488 pp.
110. Notes et réflexions inédites de R. de Montesquiou, « Sade », B. n., Mss., N. a. fr. 15190, ff. 14-15.
111. L. à M. Proust, « 14 juin 1921 », *Correspondance de Marcel Proust*, établie par P. Kolb, Plon, t. XX, 1992, lettre n° 189, pp. 337-338.
112. *Les Pas effacés*, *op. cit.*, t. II, p. 284.
113. « Comte de Montesquiou », *Esquisses critiques*, La Renaissance du livre, 1921, p. 10.
114. Paul Helleu, *Peintre et Graveur*, Floury, 1913, pp. 13-14.
115. Propos rapportés par G. Varenne, *Bourdelle par lui-même*, Fasquelle, 1937, p. 32.
116. « Le puits et le pendule », *Le Débat*, n° 44, mars-mai 1987, p. 118.
117. « L'Animateur », *Altesses Sérénissimes*, *op. cit.*, p. 119. Si l'on en croit Léautaud, Mirbeau ne découvrit pas la moindre ressemblance à son portrait, *Journal littéraire, Pages retrouvées*, Mercure de France, 1986, p. 143, « Mardi 12 mai 1914 ».
118. Propos rapportés par C. Mauclair, *Servitude et Grandeur Littéraires*, Librairie Ollendorff, 1922, p. 199.
119. « L'Animateur », *Altesses Sérénissimes*, *op. cit.*, p. 122.
120. « Assemblages de Rodin », in : *Le corps en morceaux*, éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1988, p. 241.
121. Expression rapportée par Goncourt, *Journal*, *op. cit.*, t. III, p. 291, « Mercredi 3 juillet 1889 ».
122. « Un Auteur difficile », *Elus et Appelés*, *op. cit.*, p. 195.
123. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Lemerre, 1935 - U. G. E. 10/18, 1985, p. 23.

124. Voir notre article « Robert de Montesquiou et l'Abbaye de Créteil », *Revue de la Bibliothèque nationale*, n° 26, hiver 1987, pp. 12-34.
125. « L'Opera di F. T. Marinetti giudicata da R. de Montesquiou, Henry Bataille, Rosny aîné, ... », *Poesia*, Anno IV, n° 11-12, Dicembre Gennaio 1908-09; lettre de Montesquiou p. 9.
126. « Adhésions et objections de Paul Adam, R. de Montesquiou, Henry Bataille,... », *Poesia*, Anno V, n° 3-6, Aprile-Luglio 1909, lettre de Montesquiou p. 5.
127. Textes conservés à la B. n., Mss., N. a. fr. 15213, ff. 222-223, à paraître prochainement dans la revue *Hesperis*, sous la titre : « La rencontre du parapluie et de la machine à coudre ; poèmes d'Antonin Artaud à R. de Montesquiou ».
128. « Raymond Roussel », *N. R. F.*, 1er février 1928, note 1.
129. *Anthologie de la Nouvelle Poésie française*, Simon Kra, 1924, pp. 162-163.
130. L., s. d. [lundi 18 avril 1921], *Correspondance de Marcel Proust*, *op. cit.*, t. XX, 1992, lettre n° 97, p. 192.
131. Voir notre article, « Une version inédite de l'article de Marcel Proust : ' La simplicité de Monsieur de Montesquiou' », *Romanic Review*, vol. LXXXI, Number 1, January 1990, pp. 66-87.
132. L. de Montesquiou à F. Strowski, « 3 novembre 1921 », citée dans l'article de Pierre Claude, « Robert de Montesquiou Peintre-Poète », B. n., Mss., N. a. fr. 15349, f. 13.
133. *Les Pas effacés*, *op. cit.*, t.III, pp. 276-277.