

La figure de l' amateur chez Robert de Montesquiou

Asama, Teppei
Faculty of Commerce, Meiji University : Senior Lecturer

<https://doi.org/10.15017/7402174>

出版情報 : Stella. 44, pp.271-285, 2025-12-18. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン :
権利関係 :



La figure de l'amateur chez Robert de Montesquiou

Teppeï ASAMA

Introduction

Le comte Robert de Montesquiou-Fézensac, figure emblématique du décadentisme et de l'esthétisme fin-de-siècle, cultivait une posture d'arbitre du goût très inspirée par le dandysme baudelairien et la recherche de la beauté parnassienne comme fin en soi. Cela lui valut à la fois admiration et moquerie dans les cercles littéraires et mondains¹⁾.

En 1895, quand il publie son troisième recueil de poèmes, *Le Parcours du rêve au souvenir*, le comte se retrouve au centre d'une grande polémique sur l'amateurisme. Dans un article, le critique d'art du *Figaro* Arsène Alexandre attaque alors Montesquiou, qu'il décrit comme l'« un des plus audacieux représentants de la famille des amateurs²⁾ ». Sous la plume du critique, « amateur » n'est pas un compliment : le mot désigne ici quelqu'un qui se mêle d'art sans en faire « profession », sous-entendu sans en avoir ni la rigueur, ni la légitimité. Le comte riposte deux jours après dans le même quotidien par un texte intitulé « Artiste de Profession »³⁾. Montesquiou, au contraire, met en avant les vertus de l'amateurisme : tandis que l'artiste professionnel, enfermé dans des routines et des attentes sociales, ne produit bien souvent que des poncifs, l'amateur développe une vision de l'art comme vocation spirituelle, affranchie de toute obligation extérieure.

Ce débat prend rapidement de l'ampleur. De nombreux journalistes et écrivains, y compris Émile Zola et Paul Verlaine, se joignent ensuite à la dispute suscitée par les deux hommes. Zola, en défenseur de l'engagement social de l'écrivain, s'oppose à l'esthétisme de Montesquiou sans pourtant préciser son opinion⁴⁾, tandis que Verlaine, proche de l'univers symboliste et décadent, est plus nuancé, voire sympathisant⁵⁾. Au-delà de la simple dispute personnelle, cette controverse met en lumière les tensions profondes qui traversent le monde artistique de la fin du XIX^e siècle. Qu'est-ce qu'un véritable artiste ? Quelle est la légitimité de l'amateur face au professionnel ? Et surtout, où se situe la frontière entre passion esthétique et pratique reconnue de l'art ?

Dix ans plus tard, Montesquiou publie un recueil de critique d'art intitulé *Professionnelles Beautés*, signe que la question continue de le hanter. Voici comment il explique l'origine et le sens de l'expression :

Professionnelles Beautés, on connaît cette locution, laquelle désigna, d'abord, en Angleterre, puis, traduite, par tous pays, les dames qui font, je ne dis pas métier (c'est fort différent), mais profession d'être belles.⁶⁾

Le terme « Professionnelle Beauté » est un néologisme anglais apparu à la fin du XIX^e siècle sous la forme « Professional Beauty », désignant « une femme célèbre pour sa beauté ou vivant de sa beauté⁷⁾ ». Comme l'indique ici Montesquiou, l'expression a été importée en français avec un sens similaire : « personne dont la beauté est nécessaire à l'exercice d'une profession (acteur, modèle) ; par extension, femme reconnue et acceptée dans certains milieux en raison de sa beauté⁸⁾ ». Mais le comte choisit d'ignorer le sens de « métier » que ce terme comporte, pour en souligner au contraire la dimension de « profession », entendue comme manifestation publique d'une attitude. Il conçoit ainsi l'artiste non comme le créateur d'œuvres artistiques, mais plutôt comme quelqu'un capable d'offrir au regard d'autrui une apparence esthétiquement remarquable. Les « Professionnelles Beautés » dont il parle désignent des esprits libres qui laissent rayonner la beauté qu'ils incarnent, et pas des personnes vivant de leurs réalisations matérielles. Avec sa beauté et son sens de la mode, Montesquiou se veut ainsi le champion d'une esthétique fondée sur la gratuité, et non sur la production.

En critiquant l'« artiste de profession », le comte revient sur « cette hybride appellation d'amateur » évoquée dans son article de 1895. Selon lui, « ceux qu'elle vise ne mesurent jamais qu'imparfaitement la douce chiquenaude qu'elle leur destine ou l'épineux compliment qu'elle entend leur décerner⁹⁾ ». Dans cette étude, nous chercherons à comprendre la figure de l'amateur telle que Montesquiou la revendique et la met en pratique à travers ses activités « artistiques ».

La figure de l'amateur : définition et évolution

Selon les dictionnaires, le mot « amateur » désigne à la fois celui qui manifeste une prédilection pour un domaine – souvent artistique – et celui qui s'y adonne pour son plaisir, sans en faire profession¹⁰⁾. Alors que le premier sens a trait à l'amour subjectif et généralement esthétique d'un individu, le second

peut être considéré comme se référant à son statut social. L'originalité de l'amateur réside dans le fait qu'il envisage l'art à la fois de l'intérieur, par passion, et de l'extérieur, par sa position marginale dans le champ artistique.

Cette ambivalence traverse l'histoire du mot dont le sens et la valeur évoluent au fil du temps. Faute de pouvoir retracer cette évolution de manière exhaustive, nous nous contenterons de citer Roland Barthes qui en retrace les grandes lignes avec élégance :

Le développement technique, le développement de la culture de masse accentuent terriblement le divorce entre les exécutants et les consommateurs. Nous sommes une société de consommation, si j'ose dire, en jouant sur le stéréotype, et pas du tout une société d'amateurs. / [...] Il y a eu des temps aliénés (les sociétés monarchiques ou même féodales) où il y avait un amateurisme réel au sein des classes dirigeantes. Ce qu'il faudrait, c'est retrouver cela à un autre lieu de la socialité, ailleurs que dans « l'élite ». ¹¹⁾

À l'époque de l'Ancien Régime, l'amateur jouit d'un prestige certain : l'Académie royale de peinture et de sculpture attribue le titre d'« amateur honoraire » à des hommes de lettres comme le comte de Caylus ¹²⁾. Mais dans la société démocratique et bourgeoise, le terme prend une connotation péjorative. Il désigne alors un simple consommateur ou un praticien dilettante. Roland Barthes remarque que la modernité a accentué la séparation entre producteurs et consommateurs, effaçant ainsi la figure de l'amateur actif sous l'ombre de la figure qui pratique l'art pour se distraire.

Robert de Montesquiou, en tant qu'aristocrate esthète, se trouve précisément à cette jonction : héritier d'un amateurisme noble mais menacé, il cherche à redéfinir la figure d'amateur par ses pratiques. Comme Roland Barthes essaie de trouver la potentialité de ces amateurs non « élitistes », nous nous attacherons à examiner les activités du comte avant et après 1892, année où il publie pour la première fois ses poèmes. Nous aborderons successivement ses rapports avec la peinture et la musique avant de nous intéresser à la littérature et à l'art décoratif.

L'amateur en peinture : le portrait de Whistler

Entrons tout d'abord dans le domaine pictural. Robert de Montesquiou rencontre le peintre Whistler à Londres en 1885 et lui commande un portrait le 13 février 1891. Le travail commence sur place ; de mars à mai, le comte séjourne dans la capitale anglaise et pose pour l'artiste. En juin, le peintre est

invité à poursuivre la réalisation du tableau à Paris, puis, en octobre, Montesquiou se rend de nouveau en Angleterre. Or l'exécution de l'œuvre prend plus de temps que prévu. À la fin de l'année 1891, Montesquiou propose à Whistler de louer un atelier à Paris, où ont lieu de nouvelles séances de pose entre janvier et février de l'année suivante. Selon le comte, il aurait posé près d'une centaine de fois pour le peintre¹³⁾.

Au cours de la fameuse bataille juridique qui l'oppose à John Ruskin, Whistler se vante de la rapidité avec laquelle il accomplit ses tableaux. Pourtant, pour une raison inconnue, il met beaucoup de temps à achever le portrait de Montesquiou. Les détails de la réalisation de l'œuvre demeurent flous¹⁴⁾. Cependant, il est manifeste que le modèle a exercé une influence notable sur le processus de création. Ainsi, dans une lettre adressée à Whistler, la comtesse Greffulhe, cousine de Montesquiou, affirme :

[...] celui dont vous allez faire le portrait est grand aussi et vivra dans votre œuvre et dans la sienne – échange indissoluble.¹⁵⁾

Et Montesquiou lui-même, dans une missive à Whistler, décrit leur interaction en ces termes :

Le mutuel souci de notre œuvre, votre éclairée coquetterie de vos chefs d'œuvres, notre conscience allègre et réciproque de l'apothéose future et finale de notre précieuse et gracieuse et glorieuse coopération, me fait vous adresser l'avis discret [...] – de ne soulever le coin d'aucun de nos prestigieux complots [...] de toiles et autres étoiles – au profit d'aucun visiteur venant de Paris !¹⁶⁾

On voit ici que, pour Montesquiou, le portrait n'est pas uniquement une œuvre de Whistler mais bien le fruit d'une collaboration entre le peintre et son modèle.

Lorsque le tableau est présenté à l'Exposition des Sociétés Nationales des Beaux-Arts en 1894, il suscite de nombreux commentaires. Le succès rencontré s'explique en partie par l'usage novateur du noir chez Whistler, mais aussi par la notoriété de Robert de Montesquiou. Les visiteurs de l'exposition, qui n'ont pas eu l'occasion de voir le comte même en photographie, doivent être impatients de découvrir son apparence réelle. L'ampleur de la réaction du public est bien illustrée par le texte suivant de Gustave Geffroy, critique d'art connu pour son soutien aux impressionnistes :

Au Champ-de-Mars, l'œuvre qui donne la sensation d'une œuvre de musée est le

Portrait de M. de Montesquiou-Fézensac, poète des chauves-souris et des odeurs suaves [...]. C'est Whistler qui a été le portraitiste de ce raffiné, et rarement plus parfait accord fut réalisé entre un peintre et son modèle. L'artiste [...] devait être tenté, étant donné le dandysme qui est en lui, par le dandysme de M. de Montesquiou. Il a aimé cette allure, ce rôle aisément et élégamment porté, cette manière d'être qui ne peut éclore qu'aux périodes de civilisation avancée.¹⁷⁾

Le critique d'art ne se contente pas de constater une affinité de style entre Whistler et Montesquiou ; il met en avant le rôle déterminant du modèle dans l'œuvre. Il nomme Montesquiou avant Whistler, comme si l'ordre de présentation suggérerait une hiérarchie implicite entre les deux figures. Dans cette logique critique, Montesquiou précède Whistler : c'est lui qui donne sens et forme à l'œuvre du peintre.

L'amateur en musique : la rencontre avec Léon Delafosse

Autant que les arts picturaux, Montesquiou apprécie la musique. Wagner et Fauré sont bien connus comme objets de son admiration. Mais plutôt que sur ces musiciens célèbres, nous nous attarderons sur un pianiste et compositeur quelque peu oublié aujourd'hui : Léon Delafosse.

C'est Marcel Proust qui présente Delafosse à Montesquiou. Lisons la lettre de février 1894 dans laquelle Proust fait découvrir ce musicien au comte :

Un jeune homme avec qui [...] je me suis souvent entretenu des beautés de votre œuvre – M. Léon Delafosse – (celui-là même qui jouera la partie de piano dans la *Fantaisie* de M. de Saussine sur les *Chauves-Souris*) a composé des mélodies sur *Salve Malva*, *Kiss-Ess* et *Pecus*. Comme il n'a pas l'honneur de vous connaître, il m'a chargé de solliciter auprès de vous l'autorisation de les publier. À mon humble avis elles sont exquises.¹⁸⁾

L'expéditeur évoque ici un événement musical à venir, organisé par le comte Henri de Saussine¹⁹⁾. Lors de cette soirée, le pianiste interprète la *Fantaisie* composée par l'hôte, inspirée des vers de Montesquiou. À la suite de cette introduction, le poète et le musicien semblent s'être immédiatement liés d'amitié. En mai, ils organisent une nouvelle soirée, cette fois dans le salon de la peintresse Madeleine Lemaire, où Delafosse interprète les trois pièces mentionnées dans la lettre de Proust, ainsi que trois autres. *Le Gaulois* rend compte de l'événement :

Dans l'atelier de M^{me} Madeleine Lemaire se trouvait réunie, avant-hier soir, la fine fleur des élégances parisiennes et des notabilités littéraires et artistiques. Le pro-

gramme de la soirée, sauf un *Nocturne* et la *Polonaise fantaisie* de Chopin, admirablement joués par M. Léon Delafosse, le brillant pianiste, ne comportait qu'une sélection des *Chauves-Souris*, poèmes du Comte Robert de Montesquiou-Fézensac. Après un épilude de M. Delafosse pendant lequel on a vu des projections de chauves-souris [...], on a entendu chanter délicieusement par M. Clément, le délicieux ténor de l'Opéra-Comique : *Pecores, Pecus, les Silencieux, Kiss-Ess, Dol* et *Salve-Malva*, mis en musique avec une inspiration vraiment unique par M. Léon Delafosse.²⁰⁾

Les pièces musicales de Delafosse, dont les paroles sont tirées des *Chauves-Souris*²¹⁾ – à l'exception de l'épilude, morceau instrumental – sont effectivement publiées ensemble en 1895 chez Heugel.

Issu d'un milieu modeste, Léon Delafosse se rapproche de l'aristocratie grâce à des figures comme Marcel Proust et Madeleine Lemaire²²⁾. Cette insertion sociale aboutit à la création d'un corpus musical inspiré des poèmes de Montesquiou, notamment la pièce pour piano du comte de Saussine et les mélodies vocales de sa composition. Le jeune musicien, introduit dans ce milieu via l'écrivain et la peintresse, est aujourd'hui considéré comme un modèle possible du personnage de Charles Morel dans *À la recherche du temps perdu*. Lisons à ce propos un passage du roman, dans lequel le nom de Delafosse n'est jamais cité, mais dont l'allusion semble transparente :

Je me rendis vite compte que le fils de Morel était très « arriviste ». Ainsi ce jour-là il me demanda, étant un peu compositeur aussi, et capable de mettre quelques vers en musique, si je ne connaissais pas de poète ayant une situation importante dans le monde « aristo ». Je lui en citai un. Il ne connaissait pas les œuvres de ce poète et n'avait jamais entendu son nom, qu'il prit en note. Or je sus que peu après il avait écrit à ce poète pour lui dire qu'admirateur fanatique de ses œuvres, il avait fait de la musique sur un sonnet de lui et serait heureux que le librettiste en fit donner une audition chez la comtesse ***.²³⁾

En lisant ce passage tiré de *Du côté de Guermantes*, où l'écrivain dépeint – non sans ironie – le fils d'un domestique devenu musicien ambitieux, il est difficile de ne pas penser à Delafosse²⁴⁾. En effet, ce dernier avait déjà composé des mélodies sur trois poèmes des *Chauves-Souris* avant même de rencontrer Montesquiou en personne, comme en atteste la lettre de Proust.

Ce témoignage qui cherche à discréditer Delafosse suggère aussi que ces œuvres ont été écrites sans intervention directe du poète. On peut en conclure que les salons de Lemaire et de Saussine jouèrent un rôle déterminant dans la diffusion de la poésie de Montesquiou, et que la notoriété du poète aristocratique dans ces cercles a pu motiver Delafosse à composer ces pièces

musicales.

Cependant, cette stratégie d'ascension sociale ne fonctionne pas toujours. Citons un autre passage d'*À la recherche du temps perdu*, dans lequel la maîtresse de maison, M^{me} Verdurin, met en garde Morel :

« [...] même s'il n'y avait pas cette honteuse présentation par Charlus, je vous dirais que de vous galvauder ainsi dans ce milieu de faux monde, cela vous donnerait un air pas sérieux, une réputation d'amateur, de petit musicien de salon, qui est terrible à votre âge. [...] Les directeurs disaient : "Ah ! oui, c'est celui qui joue chez Mme de Duras." C'était fini. Il n'y a rien pour vous couper un avenir comme ça. Vous savez, les gens du monde ça ne donne pas l'air sérieux, on peut avoir tout le talent qu'on veut, c'est triste à dire, mais il suffit d'une Mme de Duras pour vous donner la réputation d'un amateur. Et pour les artistes, [...], quand ils ont dit "un amateur", ils ont tout dit. Et au fond on commençait à le dire de vous. Ce que de fois j'ai été obligée de me gendарmer, d'assurer que vous ne joueriez pas dans tel salon ridicule ! »²⁵⁾

Pour un musicien, le succès mondain n'est pas sans danger : il peut ouvrir la voie à une promotion sociale, mais aussi condamner l'artiste à l'étiquette infamante d'« amateur ».

Dans le cas de Léon Delafosse, ce n'est pas tant la qualité de ses morceaux qui est en jeu que son statut dans le champ artistique. Les œuvres qu'il compose et interprète sont indissociables du prestige et de l'ignominie de Montesquiou. Le musicien et son mécène forment ainsi une confrérie d'amateurs, à la fois ambitieuse et vulnérable aux jugements du monde professionnel, car le statut d'amateur est particulièrement soumis aux aléas de la réputation.

L'amateur entre poésie et arts décoratifs

Jusqu'à présent, nous avons observé un Robert de Montesquiou actif en tant qu'amateur dans les domaines de la peinture et de la musique au début des années 1890. Toutefois, ses activités « artistiques » ne se limitent pas à ces sphères.

Le comte est d'abord connu comme poète – mais un poète pendant longtemps sans œuvre. Son premier recueil, *Les Chauves-Souris*, ne paraît qu'en juillet 1892, en édition limitée. Or Antoine Bertrand, auteur d'une biographie détaillée du comte, note que ce projet a été évoqué dix ans plus tôt, et insiste sur « la lente mutation » de ce livre²⁶⁾. Montesquiou a donc passé une décennie dans la posture du poète sans publication. Cette situation, certes paradoxale,

est loin d'être isolée. Dès les premières années 1890, elle est partagée par plusieurs figures du monde mondain ou littéraire. Par exemple, on peut citer un épisode révélateur rapporté dans *Le Figaro* un an avant la parution de l'édition de luxe des *Chauves-Souris* :

Les nombreux visiteurs du Bois étaient fort intrigués l'autre soir en voyant l'île du grand lac merveilleusement illuminée et décorée, tandis que les échos d'applaudissements leur arrivaient dans la nuit : c'était une fête intime qui était offerte incognito par une grande personnalité parisienne à quelques rares invités : une soirée superbe et un programme musical au-dessus de tout éloge. Après des musiques de Bach et de Wagner, du prince de Polignac, de Fauré, de X. Perreau, M. Le Bargy [acteur du Théâtre Français] a admirablement récité de belles strophes du comte Robert de Montesquiou. M. Leconte de Lisle, qui assistait à cette soirée, a chaudement félicité le jeune auteur, dont le talent inédit est déjà célèbre.²⁷⁾

On constate qu'avant la sortie des *Chauves-Souris* en 1892, le comte jouit déjà d'une réputation établie dans les cercles mondains et littéraires et que ses vers sont récités lors de soirées privées où son talent « inédit mais célèbre » est salué par Leconte de Lisle. Mais ce n'est pas tout. Cet article, daté du 28 juillet 1891, montre qu'il est considéré comme poète non seulement par ses proches, mais aussi par le grand public. En effet, le texte ne contient aucune explication sur sa poésie, ce qui laisse entendre que les lecteurs du journal acceptent naturellement Montesquiou en tant que poète, même sans justification.

Ce paradoxe – être un poète reconnu du public sans avoir publié – illustre bien un mode d'existence profondément amateur : produire non pas pour être lu mais pour exister comme poète à travers le réseau social de la reconnaissance. Montesquiou construit ainsi une figure du poète dont l'œuvre réside moins dans l'objet publié que dans la performance et la réputation mondaines. Mais cette réputation, bien qu'elle prenne forme dans les cercles privés, n'en reste pas moins médiatisée : elle fait déjà l'objet d'une inscription imprimée. En effet, l'article du *Figaro* ne publie pas les poèmes, mais rend compte de leur récitation et, ce faisant, entérine la réputation du poète. Ce n'est donc pas l'œuvre qui est d'abord diffusée, mais le prestige de celui qui la produit – un prestige désormais partagé avec le lectorat du journal.

C'est à la même époque que Montesquiou dévoile ce que l'on peut considérer comme sa première œuvre « artistique » au sens matériel : sa collaboration avec l'artisan Émile Gallé. Le poète fait la connaissance de Gallé lors de l'Ex-

position universelle de 1889, et leur amitié se concrétise rapidement. Ils participent ensemble au Salon des Arts Décoratifs de la Société Nationale des Beaux-Arts, dont la première édition a lieu au Champ-de-Mars en 1891. En 1892, ils y exposent une commode aux hortensias²⁸⁾ ; en 1893, une pendule de pensées²⁹⁾ ; et en 1894, une psyché aux glycines³⁰⁾.

Les œuvres issues de la collaboration entre Montesquiou et Gallé peuvent être comparées au portrait du comte réalisé par Whistler, dans la mesure où les meubles, tout comme le portrait, sont des pièces uniques. Toutefois, ces objets offrent à Montesquiou un support d'expression plus accessible et plus malléable que la peinture. Dans le cas du portrait, c'est à travers sa posture, et surtout par le choix d'un vêtement entièrement noir, que le comte affirme son style ; son rôle reste néanmoins indirect, médiatisé par le regard du peintre. En revanche, dans la création des meubles, Montesquiou intervient de manière plus active : non seulement il oriente le projet et en dessine la forme³¹⁾, mais il y introduit également la couleur et y exprime une idée – un contenu symbolique – qu'il identifie comme fondement du « nouveau style ». Il l'écrit lui-même comme suit :

Ce n'est sans doute pas par la forme – variée jusqu'à l'épuisement – que brilleront les meubles d'un *nouveau style* ; la forme, qui pour citer ses dernières incarnations, dirons-nous, amplement pompeuse sous Louis XIV, capricante jusqu'à la convulsion dans la rocaille, maigrement distinguées sous Louis XVI, a fini rigidement frigide sous l'Empire, avec le *retour d'Égypte*, ou mythologiquement maniérée avec les oiseaux de dormeuses de Pauline Borghèse³²⁾. Les éléments d'innovation dans le meuble, seraient la *couleur*, doucement dosée, – et surtout quelque chose de symbolique et de pensif, de par le décor variant et commentant un texte, une idée. J'ai tenté moi-même d'en réaliser quelque chose dans les meubles que j'ai composés et exposés à la Société des Beaux-Arts, en collaboration avec M. Gallé.³³⁾

À travers cette déclaration, Montesquiou affirme que l'innovation véritable ne réside pas dans la forme – déjà épuisée par les styles historiques successifs – mais dans une approche poétique du décor fondée sur la couleur, la symbolique, et la poésie.

Ce style proposé par Montesquiou ne se limite donc pas à une esthétique : il porte une vision créatrice. Les choix floraux – hortensias, pensées, glycines – traduisent une sensibilité symboliste profondément ancrée, faisant de l'objet un vecteur de rêve et de poésie. Par sa matérialité même, le meuble permet à Montesquiou de mettre en œuvre une poétique de l'intime, dans laquelle

l'espace domestique devient le reflet d'une subjectivité aristocratique et raffinée. Contrairement au portrait, qui repose sur le regard de l'autre – celui du peintre –, le meuble conçu par le comte témoigne d'un contrôle plus direct et d'une appropriation plus personnelle du processus créatif.

Toutefois, il convient d'introduire ici une réserve. Les meubles créés par Montesquiou et Gallé, aussi porteurs soient-ils d'une idée exprimée à travers la couleur, restent fondamentalement des objets d'usage. Leur fonction ne se limite pas à être contemplés comme œuvres ou à servir de vecteurs symboliques ; ils sont destinés à être utilisés, manipulés, insérés dans un quotidien domestique. Cette dimension utilitaire implique qu'ils s'adressent non pas à un spectateur singulier, mais potentiellement à une pluralité d'usagers. Ainsi, même si leur conception relève d'un geste artistique singulier, leur matérialité même porte en germe une ouverture vers l'anonymat et la reproductibilité – celle-ci fût-elle contrariée par l'unicité de l'objet.

Pour Montesquiou, le meuble constitue donc à la fois un moyen d'expression poétique de l'idée et un objet matériel dont la nature même le rend vulnérable à la possibilité de la reproduction. Cette tension entre unicité artistique et potentialité de duplication inscrit le meuble dans une zone d'ambiguïté : il est porteur de sens symbolique, mais demeure exposé aux logiques de l'usage et, potentiellement, de la série.

Ainsi, qu'il s'agisse de poésie ou d'arts décoratifs, l'amateurisme de Montesquiou se définit par une tension fondamentale entre singularité et diffusion, entre création intime et reconnaissance publique. Refusant les logiques traditionnelles de la production – publication dans le cas de la poésie, reproductibilité dans celui du meuble –, il privilégie des formes d'expression où l'œuvre s'inscrit dans un réseau mondain, élitare et soigneusement contrôlé. Pourtant, cette posture ne l'exclut pas du champ médiatique : au contraire, elle s'appuie sur une visibilité indirecte, fondée sur la mise en scène du prestige plutôt que sur la diffusion de l'œuvre elle-même. Qu'il compose des vers non publiés mais récités dans les salons, ou conçoive des objets d'art uniques mais fonctionnels, Montesquiou élabore une esthétique de l'exception, nourrie par le paradoxe d'une œuvre à la fois présente et réservée, incarnée mais non pleinement accessible. C'est dans cette tension entre idée et matière, entre visibilité et retrait, que se manifeste la singularité de son rapport à la création artistique – un rapport résolument amateur, au sens noble du terme.

Conclusion

La lune de miel entre le comte et l'artisan prend fin en 1897. Un malentendu impliquant Henri de Régnier aurait provoqué leur rupture, mais cette hypothèse reste incertaine. Il est également possible que Montesquiou, bien avant cet épisode, nourrissait déjà une certaine frustration à l'égard de Gallé. Dans *Les pas effacés*, ses mémoires, il laisse éclater un ressentiment profond :

Nous nous étions rencontrés et entendus sur beaucoup de points, mais je crois bien qu'il créait de beaux cristaux parce qu'il était organisé pour cela, sans orientation générale dans le domaine du Beau [...], car, un jour, il vint me lire un rapport plus ou moins officiel [...] dans lequel je relevai avec épouvante cette vilaine et indésirable chose [...] qu'il appelait *vulgarisation d'art*.³⁴⁾

Ce passage montre bien ce que Montesquiou redoute le plus : que l'art, une fois industrialisé et « vulgarisé », transforme l'amateur en simple consommateur.

Dans la période qui s'étend de l'effondrement de la Restauration jusqu'à l'enracinement de la Troisième République, les cercles aristocratiques auxquels le comte appartient s'opposent par position et par goût à l'industrialisation et à la logique marchande défendue par la bourgeoisie. À cette époque, l'aristocratie partage avec les artistes bohèmes une position anti-bourgeoise, contexte dans lequel l'aspiration de Montesquiou à personnifier un artiste non professionnel trouve toute sa légitimité.

Mais à mesure que les valeurs de la bourgeoisie triomphent et que l'aristocratie décline, l'ère des professionnels s'impose. L'amateurisme perd son socle social d'origine et se reconfigure : il devient adonement au loisir cultivé, parfois réduit à des activités secondaires (peinture, musique, poésie pratiquées pour le seul plaisir) et à ces réalisations non professionnelles (*DIY*) auxquelles se livrent les bourgeois pendant leur temps libre. Ce sont les hobbies des femmes oisives, des enfants ou des hommes de la bonne société.

À la frontière de ces deux époques, Robert de Montesquiou incarne un amateurisme aristocratique encore vivant. Il se fait portraiturer, organise des soirées musicales, fait réciter ses poèmes inédits dans les salons – autant de gestes d'artiste « sans œuvre ». De ce point de vue, les trois objets créés avec Émile Gallé, uniques et non destinés à la reproduction, sont l'expression parfaite de cette posture.

Roland Barthes, en rêvant d'une société d'amateurs affranchie du marché, voit dans l'art amateur une subversion possible de l'art industriel et commer-

cial. Cette société, on la voit encore vivre, fragile mais brillante, dans les premières années 1890, à travers les collaborations de Robert de Montesquiou avec Whistler et Delafosse ainsi que Proust et Gallé.

NOTES

- 1) Le présent article est une version largement remaniée du texte de la conférence intitulée « Montesquiou amateur », donnée le 19 mars 2025 à Paris à l'occasion de la remise du troisième Prix Robert de Montesquiou. Nous tenons à exprimer notre gratitude à son président, Armand-Ghislain de Maigret, qui nous a fait l'honneur de nous inviter à prendre la parole, ainsi qu'aux membres de l'Association des amis de Robert de Montesquiou, qui nous ont offert de précieuses pistes de réflexion lors de la discussion qui a suivi la conférence.
- 2) Arsène ALEXANDRE, « Les amateurs », *Le Figaro*, 2 juillet 1895, p. 1.
- 3) Robert de MONTESQUIOU, « Artiste de profession », *Le Figaro*, 4 juillet 1895, p. 1, repris dans *Roseaux pensants*, Paris : E. Fasquelle, 1897, ch. XIII.
- 4) « Il n'y a pas de professionnels, il n'y a pas d'amateurs ; il n'y a que des écrivains qui ont du talent et des écrivains qui n'en ont pas ». C'est une réponse à l'enquête proposé par Raoul Aubry (1872-1915), journaliste de l'*Écho de Paris* (Raoul AUBRY, « L'amateurisme. Amateurs et professionnels », *Écho de Paris*, 17 juillet 1895, p. 2).
- 5) « Je suis un amateur dès que je suis un poète, et je pense qu'il n'est guère que profitable à un non-rentier de se proclamer par trop un "professionnel", ès-poésie surtout ! » (Paul VERLAINE, « *Le Parcours du rêve au souvenir* par le comte Robert de Montesquiou-Fézensac », *Le Gil Blas*, 21 juillet 1895, p. 1, recueilli dans Robert de MONTESQUIOU, Marcel PROUST, *Professeur de Beauté*, préface et notes de Jean-David JUMEAU-LAFOND, Paris : Éd. La Bibliothèque, 1999, pp. 139-145). Cet article ne figure pas dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade (Paul VERLAINE, *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques BOREL, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993).
- 6) Robert de MONTESQUIOU, *Professionnelles Beautés*, Paris : Félix Juven, 1905, p. VII.
- 7) L'*Oxford English Dictionary* donne la définition suivante de l'expression « professional beauty » : « a woman who is famed for or makes a living out of her beauty ». Selon ce dictionnaire, la première occurrence de ce terme remonte à 1879, dans *The Times* du 13 octobre (p. 11, col. 5) : « He has been bribed by the other photographic professional beauty to give her the monopoly of appearing in his charming paper » (« Professional Beauty, N. », *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, URL : <https://doi.org/10.1093/OED/2387410490>).
- 8) La définition donnée dans le dictionnaire suivant (« Professionnal », *TLFi : Trésor de la Langue Française informatisé*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, URL : [http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?14;s=61380865](http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?14;s=61380865;);

r=1;nat=;sol=3;

- 9) Robert de MONTESQUIOU, *Roseaux pensants*, *op. cit.*, p. 284.
- 10) Voir *Le Trésor de la Langue Française* (*op. cit.*) Nous nous référons également au Dictionnaire de Littré (Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 4 vol., Paris : Hachette, 1873-1874) duquel Robert de Montesquiou tire la définition du terme « amateur » dans son article « Artiste de profession ».
- 11) Roland BARTHES, « Vingt mots-clés pour R. B. » (1975), *Œuvres complètes*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric MARTY, 4 vol., Paris : Éd. du Seuil, 2002, t. IV, pp. 861-862.
- 12) Issu de la noblesse de cour, celui-ci mène d'abord une carrière militaire qui l'amène à voyager jusqu'en Asie Mineure en 1716-1717. Il est l'un des premiers amateurs à découvrir les vestiges de l'Antiquité grecque. De retour à Paris, il fréquente les milieux artistiques, grave lui-même, et est reçu comme « amateur honoraire » aux Académies en 1731.
- 13) Robert de MONTESQUIOU, *Les pas effacés : mémoires*, édition établie par Paul-Louis COUCHOUD ; présentée et annotée par Thanh-Vân TON-THAT, 3 vol., Paris : Éd. du Sandre, 2007, t. II, pp. 171-172.
- 14) Sur le portrait de Montesquiou par Whistler, voir Edgar MUNHALL, *Whistler and Montesquiou. The Butterfly and the Bat*, New York and Paris : The Frick Collection / Flammarion, 1995.
- 15) Lettre de La Comtesse Greffulhe à Whistler. 16 Mars [18]91 (Robert de MONTESQUIOU - James McNeill WHISTLER, *Correspondance*, édité par Joy NEWTON, Glasgow : University of Glasgow French and German Publications, 1990, lettre 41).
- 16) Lettre de Montesquiou à Whistler. s. d. [juin 1891] (*ibid.*, lettre 55).
- 17) Gustave GEFFROY, « Notes sur le Salon. II Whistler », *La Justice*, 25 avril 1894, p. 2.
- 18) *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par Philippe KOLB, 21 vol., Paris : Plon, 1970-1993, t. I, p. 274.
- 19) Henri de Saussine, originaire de Béziers, mécène, écrivain et auteur d'opéras bouffes. Installé à l'Hôtel Créquy, 16 rue de Saint-Guillaume, à Paris avec son épouse Marie de Torcy, il y reçoit le tout-Paris artistique, dont Ravel, Fauré, ainsi que les comtesses Greffulhe, Chevalier, et Polignac. Le jeune Proust et Montesquiou comptent parmi ses invités les plus fidèles. Sur lui, voir une communication publiée par sa fille Renée du Pont de Gault de Saussine (« Chercheurs d'énigmes. Marcel Proust et Henri de Saussine », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, n° 33, 1983, pp. 96-100).
- 20) Gant de SAXE, « Mondanités », *Le Gaulois*, 24 mai 1894, p. 2.
- 21) Robert de MONTESQUIOU, *Les Chauves-Souris*, Paris : G. Richard, 1893, XXXI : *Pecores*, XXIX : *Pecus*, XXXII : *Les Silencieuses*, LIX : *Kiss-Ess*, LXIII : *Dol*, VI : *Salve-Malva*.
- 22) Pour en savoir davantage sur cette personne mystérieuse, consulter la biographie la plus récente : Renato CALZA, *L'Angelo e il Conte. Léon Delafosse e Robert de Montesquiou*, Lucca : Libreria Musicale Italiana, 2023.
- 23) Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction

- de Jean-Yves TADIÉ, 4 vol., Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, t. II, p. 562.
- 24) Les éditions d'À *la recherche du temps perdu*, de GF (1984-1987), de Bouquins (1987), de la Bibliothèque de la Pléiade (*op. cit.*), ou du Livre de poche (1992-1993) ne donnent pas de note mentionnant le nom de Léon Delafosse pour ce passage.
 - 25) Marcel PROUST, *op. cit.*, t. III, pp. 816-817.
 - 26) Antoine BERTRAND, *Robert de Montesquiou*, 2 vol., Paris : Classiques Garnier, 2020, t. I, p. 402.
 - 27) [ANONYME,] « Les Échos », *Le Figaro*, 28 juillet 1891, p. 1.
 - 28) Une photographie de la commode est conservée à la Bibliothèque nationale de France (*Papiers Robert de Montesquiou*, 29^e vol., Nafr. 15039, f. 6). Nous avons également trouvé un dessin de ce meuble reproduit dans un livre (*Les arts du bois*, notice par Alfred de LOSTALOT, Paris : Gazette des Beaux-Arts, 1893, p. 127). L'emplacement de l'original est actuellement inconnu.
 - 29) La pendule a longtemps été considérée comme perdue, seules ses esquisses étant conservées (*Revue Encyclopédique*, 15 février 1894, p. 80 ; *Papiers Robert de Montesquiou*, 29^e vol., *op. cit.*, ff. 52-53). C'est grâce à l'indication de M. Ralph Brauner que nous avons appris que l'objet lui-même existe encore, et que nous avons pu confirmer qu'il fait partie de la collection de la librairie de Jean-Claude Vrain.
 - 30) L'emplacement du meuble est actuellement inconnu et aucun document permettant d'en imaginer la forme ne nous est parvenu.
 - 31) Sur le processus de création de ces meubles conçus par Montesquiou et fabriqués par Gallé, lire les lettres envoyées par ce dernier au comte (sur la commode, *Papiers Robert de Montesquiou*, 29^e vol., *op. cit.*, ff. 10-24 et 30-31 ; sur la pendule, *ibid.*, ff. 75-80 ; sur la psyché, *Papiers Robert de Montesquiou*, 30^e vol., Nafr. 15040, ff. 140-189).
 - 32) Le *Retour d'Égypte* désigne un style décoratif qui s'est répandu en France après la campagne égyptienne de Napoléon. Ce style se caractérise par l'intégration de motifs locaux – tels que le sphinx, le papyrus ou les hiéroglyphes – dans le mobilier et les objets d'art. Pauline Borghèse, sœur de Napoléon, connue pour son goût raffiné, apprécie cette manière et porte apparemment des boucles d'oreilles ornées d'oiseaux « à l'égyptienne ».
 - 33) Robert de MONTESQUIOU, « Lettre de M. Montesquiou-Fézensac » [réponse à l'enquête sur l'évolution des industries d'art], *Journal des artistes*, 21 octobre 1894, pp. 767-768. Il convient d'ajouter que l'ouvrage d'Antoine BERTRAND, *Les curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou* (2 vol., Genève : Droz, 1996) qui fournit la bibliographie la plus complète parmi les études consacrées à Montesquiou, ne mentionne pas cette réponse à l'enquête. Cf. Le texte suivant de Jean Santeuil écrit par Marcel Proust : « chaque femme [...] a son appartement artistique, qu'il soit Renaissance, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, Empire ou anglais. [...] Quand se rendra-t-on compte que les ameublements artistiques ne peuvent être intéressants que chez les artistes [...] ? [...] la maison d'un Edmond de Goncourt, d'un Anatole France, d'un Robert de Montesquiou intéressent [*sic*] le romancier et

redeviennent [*sic*] pour lui matière à description, c'est-à-dire à résurrection de [ses] journées» (*Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre CLARAC, avec la collaboration d'Yves SANDRE, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1976, pp. 435-436).

34) Robert de MONTESQUIOU, *Les pas effacés*, *op. cit.*, t. II, pp. 194-195.