Philippe Saunier

Edward Burne-Jones et la France : Madeleine Deslandes, une préraphaélite oubliée

En 1896, le Salon du Champ-de-Mars à Paris ne présenta du peintre anglais préraphaélite Edward Burne-Jones qu'une seule œuvre, un portrait *(fig. 3)*. C'est la dernière participation du peintre à une exposition française de son vivant. Dans les milieux artistiques, littéraires et mondains, l'identité du modèle n'était un secret pour personne : il s'agissait de la baronne Deslandes[1]. Mais qui connaît aujourd'hui Madeleine Deslandes? Car si au panthéon des héroïnes « fin-de-siècle » brillent les noms de Sarah Bernhardt, de Liane de Pougy, de Winnaretta Singer, future princesse Edmond de Polignac, ou de Renée Vivien, la baronne Deslandes a pour sa part sombré dans le plus grand oubli. D'aucuns se rappellent peut-être que le *Journal* des Goncourt la mentionne à deux ou trois reprises[2], que Proust en dresse un portrait sévère dans *Jean Santeuil*, ou encore qu'elle fréquenta Colette d'assez près autour de 1905. Sa relation avec Maurice Barrès est en revanche plus connue[3]. Celle qu'André Germain appelait la « reine des chauve-souris mauves et des doux petits crapauds chanteurs »[4] ne manque pourtant pas d'originalité. Dandy féminin, la fantasque baronne Deslandes mérite qu'on lui prête attention. Elle illustre en effet avec exubérance l'enthousiasme pour le mouvement préraphaélite et esthétique anglais en France dans les années 1890.

1. Photographie de Madeleine Deslandes, Bibliothèque nationale de France, fonds Robert de Montesquiou, N.A.F. 15307, fol. 108.

Du salon…

Madeleine Annette Edme Angélique Vivier-Deslandes *(fig. 1)* naquit à Montluçon le 16 avril 1866 d'Auguste Emile, baron Vivier-Deslandes et d'Emilie Caroline Hé-

lène Oppenheim[5]. On ne sait rien de son enfance sinon qu'elle perdit sa mère très jeune. En septembre 1884, elle épousa Maurice Napoléon Emile, comte Fleury (1856-1921), historien et collaborateur du *Gaulois* où il tenait la rubrique mondaine sous le pseudonyme de Jean d'Agrève. Le mariage ne fut pas heureux, malgré la naissance, en 1885, d'un fils, Serge. En 1894, le divorce fut prononcé et le mariage annulé en cour de Rome. Madeleine Deslandes se remaria en novembre 1901, à Londres, avec le jeune prince Robert de Broglie (1880-1956). Mais le mariage ne dura que le temps d'un hiver : en mars 1902, les époux divorcèrent. Vers 1904-1905, Colette écrit à Robert d'Humières, à propos de Madeleine Deslandes : « Je la vois souvent, le soir, quand l'ombre a rendu impénétrables les futaies de la rue Christophe-Colomb. Car je suis sa relation inavouable […] »[6]. Au début des années 1910, elle s'enflamma encore pour le jeune poète Henri Bouvelet (1890-1912)[7]. La mort de ce dernier marqua le début d'une solitude qui ira toujours croissante. Après la guerre, Madeleine Deslandes confia la gestion de sa fortune à un banquier véreux qui s'envola avec les millions. Isolée, elle ne compte plus désormais que quelques rares amis comme Lucie Delarue-Mardrus[8], Elisabeth, duchesse de Clermont-Tonnerre, la marquise Casati, ou André Germain, l'ami fidèle qui lui amène des visiteurs comme Montherlant ou Drieu La Rochelle[9]. Le 2 mars 1929, elle rendit son dernier soupir chez elle, Villa Guibert à Paris.

Voici ce qu'en écrivit Albert Flament :

> « Madeleine Deslandes est de ces quelques femmes riches, éduquées, ayant un petit hôtel à Paris, un *flat* à Londres, et qui font des séjours dans des châteaux appartenant à des familles anciennes, où elles ne passeront, après bien des stratégies, qu'une demi-semaine, peut-être, une fois – mais en parleront toujours, comme si elles en arrivaient. […] Et, inaptes à tenir un fusil, elles ont chassé sur leurs terres de Hongrie avec, bien entendu, les Windischgraetz, les Lobkowitz et les Stahremberg. Elles cultivent un faible idolâtre pour les médiatisés »[10].

Pour la fortune d'abord, il suffit de rappeler l'ascendance Oppenheim. Pour l'éducation ensuite, c'est naturellement celle d'une jeune femme bien née qui se pique de littérature et écrit, sous le pseudonyme d'Ossit, quelques romans et nouvelles[11] lui valant un certain succès[12]. Pour les « médiatisés » enfin, ce sont les milieux huppés : l'aristocratie, les arts et les lettres. Dès le début des années 1890, la jeune femme est lancée et peut se flatter de tenir un salon qui accueille tout ce que Paris compte de personnalités en vue : des artistes comme La Gandara, James Tissot, Helleu, Forain, Jacques-Emile Blanche, des musiciens comme Gabriel Fauré, des écrivains tels Edmond de Goncourt, Henri de Régnier, Pierre Louÿs, Abel Hermant, Jean Lorrain, Robert d'Humières, Jules Bois, Robert de Montesquiou, Maurice Barrès surtout…, des excentriques aussi comme les époux Polignac (Winaretta et Edmond). La jeune Anna Brancovan, future Anna de Noailles, fréquente aussi le salon. Le faubourg Saint-Germain est, comme il se doit, bien représenté. Mais, chose plus rare, Madeleine Deslandes a aussi accueilli quelques-uns des plus grands représentants de l'esthétisme fin-de-siècle étranger. Si l'on en croit Jean Lorrain en effet, Oscar Wilde réserve, en 1892, ses mardis à la baronne[13] ; vers 1895, Gabriele D'Annunzio est son hôte et s'éprend d'elle[14] ; en 1900, enfin, c'est au tour d'Hugo von Hofmannsthal d'être invité par l'illustre baronne[15]. Ces derniers ne s'y sont pas trompés : sous les diverses identités de Madeleine Deslandes, tour à tour comtesse Fleury, baronne Deslandes, princesse de Broglie, ou encore Ossit, Ilse ou même « baby pour les intimes »[16], il y a, selon le mot de Jean Lorrain, « une fervente de Burne-Jones »[17], mieux : une fée préraphaélite.

2. Estampe par Lalause d'après *The Beguiling of Merlin* d'Edward Burne-Jones, parue dans *L'Art*, 1877.

Robert de Montesquiou rappelle « l'élégante effraction d'une porte ouverte par une brillante jeune dame-auteur pour révéler à beaucoup de Parisiens l'existence de Burne-Jones que plusieurs, à vrai dire, ne différenciaient pas encore très bien de John Burns »[18]. Quelques années plus tard, Elisabeth de Clermont-Tonnerre écrit aussi que « la baronne Deslandes avait en quelque sorte introduit Burne Jones à Paris »[19]. Et les deux d'évoquer un article de Madeleine Deslandes dans *Le Figaro* consacré au peintre anglais préraphaélite[20]. En vérité, Burne-Jones n'était pas, en 1893, inconnu du public français, loin s'en faut[21]. Il avait participé à l'Exposition Universelle de Paris en 1878 avec son *Merlin and Vivian (fig. 2)*[22]. L'œuvre ne passa pas inaperçue, et les commentaires furent élogieux[23]. Ce fut toutefois un succès sans lendemain, puisqu'il fallut attendre l'Exposition Universelle de 1889 pour que le peintre exposât de nouveau à Paris, avec *The King Cophetua*[24] *(fig. 4)*. Il séduisit alors les milieux littéraires, écrivains et poètes, français et belges[25]. Henri de Régnier, par exemple, enthousiasmé par la

section anglaise de l'Exposition et sa «peinture [qui] s'y immobilise en rêverie», décrit longuement *Le Roi Cophetua* dans son journal intime[26]. André Suarès, tout aussi séduit, écrit à son ami Romain Rolland, le 9 août 1890 : «à l'exposition, je n'avais d'yeux que pour les Anglais : Whistler, Burnejones, Watts, Walter Crane m'ont laissé un souvenir inoubliable : si je savais un endroit où trouver ces vraies œuvres d'art réunies, j'irais coûte que coûte, tant j'en ai envie ces temps-ci»[27]. Par rapport à 1878, la peinture de Burne-Jones entre désormais véritablement en résonance avec une sensibilité nouvelle. La parution d'*A Rebours* de Huysmans (1884), «Baedecker» de la jeune génération, a contribué à répandre le goût des sensations rares et raffinées, du retrait du monde matériel au profit d'une sensibilité exacerbée qui s'épanouit dans l'expérience de l'art. C'est dans ce climat que le tableau de Burne-Jones fait irruption. En 1898, dans l'article qu'il consacre au maître décédé, Robert de La Sizeranne revient sur l'Exposition de 1889 et sur la manière dont *Le Roi Cophetua* fut alors perçu. Il parle de «révélation», de «tableau énigmatique» et se lance dans une interprétation symbolique – ou symboliste – de l'œuvre : face à l'ostentation, à la richesse, à la débauche technique de l'Exposition, le *Roi Cophetua* proclame «l'Apothéose de la Pauvreté» et «la revanche de l'art sur la vie»[28]. En 1887, Verhaeren avait écrit de Burne-Jones : «On le sent hors du réel, là-bas, en des nuits féeriquement nimbées, où les fleurs et les bosquets obéissent à des prestiges, où les eaux habillent les corps subtils des fées, où des notes de cristal semblent tomber de la lune, gemmes aussi»[29]. Dans ce monde de rêve, de raffinement et de beauté, on est loin des peintures minutieusement réalistes des premiers préraphaélites de 1848 tels Millais ou Hunt. La peinture de Burne-Jones expose des sentiments courtois, chevaleresques, dans une vision angélique et éthérée.

Madeleine Deslandes ne l'entend pas exactement ainsi. Son article dans *Le Figaro*, le premier en France consacré entièrement dans un quotidien au maître anglais, doit assurer une reconnaissance plus

3. Edward Burne-Jones, *Portrait de la baronne Madeleine Deslandes*, 1894-1896, huile sur toile, coll. part.

Madeleine Deslandes s'est rendue

et flottantes des modèles, traitement

4. Edward Burne-Jones, *King Cophetua and the Beggar Maid*, photographie parue dans *Figaro-Exposition* en 1889.

large que celle du public restreint des artistes et des amateurs. Pour elle, Burne-Jones « a créé un genre de beauté […] troublante », des « êtres pâles, désordonnés, souffrants et chimériques » qui « paraissent rongés de désirs inconnus, épuisés, voluptueux, vagues et inconscients. » Leurs yeux « expriment, avec une intensité incroyable, l'étonnement et la douleur de vivre. […] Le sentiment de ses œuvres est tendre et pénétrant, comme l'odeur d'une fleur ; il est aussi cruel, fatal et nostalgique, et tous ces regards peints donnent avec une étrange force l'impression hantante de quelque douleur innommée : ce sont tous des êtres blessés par la vie »[30]. Ambigue, la peinture de Burne-Jones possède une « grâce perverse très chaste ». A une lecture presque « parnassienne » – celle de Verhaeren voyant dans l'œuvre de Burne-Jones la réalisation, par le travail de la forme, de la pure beauté –, Madeleine Deslandes préfère donc une interprétation décadente qui fait la part belle au trouble et à une certaine morbidité.

… au Salon

Afin de réaliser son article, chez le peintre en Angleterre au mois de mars 1893. De Londres, elle écrit à Barrès que c'est un « coup de foudre », mais « pour lui » s'empresse-t-elle d'ajouter[31]. A la croire, Burne-Jones est conquis : il a trouvé une beauté préraphaélite incarnée. « Son enthousiasme va même jusqu'à vouloir faire un portrait de moi – ce qui paraît-il est une chose dont je devrais être fière, car il a horreur de faire des portraits »[32], écrit-elle, plus flattée qu'elle ne veut le faire croire. Au regard d'une immense production, les portraits, chez Burne-Jones, constituent une part réduite, ce qui les rend d'autant plus précieux, tandis que pour les modèles, c'est un privilège que de poser pour le maître consacré, anobli, même, en 1894. Très certainement, Madeleine Deslandes a commandé son portrait[33]. Pour le reste, on ne sait rien de l'élaboration de ce portrait achevé en 1895, des voyages que la baronne a pu faire pour poser, à moins, peut-être, qu'elle ne fournit une photographie…

Burne-Jones choisit de représenter Madeleine Deslandes assise, vêtue d'une longue robe bleue, une boule de cristal entre les mains « qui empruntait au vert des feuilles une couleur d'eau profonde »[34]. Regard perdu, mains fines, carnation pâle, la fragile Madeleine Deslandes a l'air lointaine. Le peintre, dont on mésestime généralement l'art du portrait au profit des œuvres d'imagination, a su rendre cette expression un peu absente de la baronne qui trahit chez elle l'usage de la morphine[35]. Mais l'œuvre reste dans le droit fil des portraits de Burne-Jones. Comme Rossetti avant lui, Burne-Jones donne à ses modèles une expression et des traits toujours semblables. Les ombres des paupières, par exemple, sont caractéristiques et confèrent aux *ladies* une allure un peu fiévreuse et maladive. L'expression se dérobe derrière une distance insondable, oscillant entre douceur, lassitude ou tristesse. Le portrait de Madeleine Deslandes se rapproche du portrait d'apparat de Lady Windsor, Countess of Plymouth, presque contemporain (1892-1893, The National Museum of Wales, Cardiff) : format en hauteur (celui-là que Khnopff utilise à maintes reprises), robes plissées sobre du fond.

Au Salon du Champ-de-Mars de 1896, l'accueil fut désastreux. Ainsi Ary Renan, pourtant naguère fasciné par le peintre anglais[36], est gêné par « l'impersonnalité de la triste chrysalide que voilà, et nous regardons avec stupeur cette pellicule transparente, péniblement coloriée, cette effigie malade et vieille d'une maladie sans nom et d'une vieillesse sans beauté »[37]. Paul Adam n'apprécie guère non plus cette effigie qui semble « modelée dans la cire d'un cierge. Aucune vie ne transparaît. L'étonnement de ses yeux n'est guère que niaiserie »[38]. Pour le critique de *L'Art Moderne*, « on n'imagine pas peinture plus froide et plus dure. La jolie femme que devrait représenter l'œuvre, et qu'il est d'ailleurs impossible de reconnaître dans la poupée de bois et d'acier imaginée par le peintre, mériterait franchement d'inspirer mieux que cela un artiste »[39].

Aujourd'hui, le portrait de la baronne Deslandes par Burne-Jones apparaît important à plus d'un titre. Alors que la renommée de Burne-Jones est considérable, les manifestations d'enthousiasme professées depuis 1889 en France ne débouchent que sur cette seule commande. En France en effet, la connaissance du préraphaélisme passe avant tout par la reproduction des œuvres (estampe, photographie). Robert de Montesquiou, évoquant l'ambiance préraphaélite des « rêveuses tentures, inextricables fouillis de branchages symétriques, derrière lesquels il semble que la Belle au Bois dormant sommeille », rappelle fort à propos que si « toutes ces choses nous sont devenues depuis, familières et banales, [c'est] bien moins par la grâce d'une démonstration savante et documentée, que du fait d'une mode et de la terminologie courante de certains enthousiasmes de confiance à grand renfort de photographies qui n'allèrent point jusqu'à traverser le détroit pour admirer de visu, sur place, les objets inconnus de leur culte et les vagues sujets de leurs gloses »[40]. Elisabeth de Gramont se souvient de même : « quelques dames suspendirent à leurs murs de grandes reproductions des meilleu-

5. Paul-César Helleu, *La comtesse Fleury*, pastel, vers 1891, coll. part.

res œuvres de Burne-Jones, ce peintre si photogénique : le roi Cophétua, la légende du Briar Rose, et tous les larges yeux tristes de Florence et de Londres s'ouvrirent dans les bruyants intérieurs parisiens »[41]. Madeleine Deslandes marque donc un point en passant commande de son portrait à Burne-Jones : elle est la seule en France, à cette époque, à posséder un tableau du peintre anglais[42]. Par ailleurs, l'accueil médiocre dont l'œuvre pâtit en 1896 montre la fragilité de l'engouement pour le maître anglais et illustre bien le complet revirement des jugements en France sur les préraphaélites en général, et sur Burne-Jones en particulier[43]. Pour Jean Lorrain, ce portrait « porta le dernier coup à la popularité déjà ébranlée du grand peintre anglais parmi nous ; l'erreur, il est vrai, était grande. Jamais original n'avait été si cruellement malmené que la jeune et jolie femme modèle de ce portrait. La baronne cria au meurtre, Paris en rit aux larmes et la critique fut d'autant plus sévère que la peinture avait été cornée, clamée et réclamée d'avance par tous les amis de la dame »[44]. Ce portrait est donc tout à la fois le témoignage d'une « euphorie » préraphaélite autour de 1893-1894, date à laquelle le portrait est commandé, et d'un rejet de Burne-Jones autour de 1895-1896, date à laquelle il est exposé. Enfin, le choix de faire appel au talent de portraitiste de Burne-Jones a pour effet de mettre en avant l'aspect mondain du peintre aussi bien que du modèle, ce que confirmeraient les commandes antérieures par la baronne de portraits à des artistes comme Paul-César Helleu *(fig. 5)* et Maurice Boutet de Monvel *(fig. 6)*, spécialisés dans la clientèle élégante[45]. Que le portrait, enfin, ait été l'objet de spéculations par la baronne sur le profit intellectuel et mondain qu'elle retirerait à associer son nom à celui du maître anglais, synonyme vers 1893 d'avant-garde, de succès et de raffinement, est tout à fait plausible[46].

A l'Oeuvre

En 1894 déjà, au plus fort de l'enthousiasme pour Burne-Jones, la représentation d'une féerie « préraphaélite » par le Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poe avait déçu le public parisien « avancé ». La troupe du Théâtre de l'Oeuvre, créée en octobre 1893, s'illustre alors par sa nouvelle conception de la mise en scène tournant le dos à l'illusionnisme dominant de l'époque. Elle monte les textes d'auteurs symbolistes français et étrangers, comme Pierre Quillard, Rémy de Gourmont, Maurice Maeterlinck, Ibsen, Strindberg…[47] Pour le septième spectacle de la saison 1893-1894 au Nouveau Théâtre, le metteur en scène Aurélien Lugné-Poe propose de monter une pièce d'Henry Bataille et Robert d'Humières, *La Belle au Bois dormant*, donnée au mois de mai 1894. Selon le programme, Burne-Jones aurait dessiné les costumes des acteurs. Une étude de l'artiste pour un des quatre tableaux de son cycle *The Briar Rose* orne le programme[48] *(fig. 7, fig. 8)*. Lugné-Poe semble donc vouloir faire une incursion dans le monde du merveilleux tel qu'il se présente dans la peinture de Burne-Jones sur le même thème[49]. Les décors par Rochegrosse et Auburtin pourraient aussi s'inspirer de la peinture du maître anglais[50]. Le texte de Bataille et d'Humières, jamais publié[51], prend pour point de départ le conte de Perrault, mais les auteurs ajoutent le thème du rêve supérieur à la réalité, autorisant ainsi l'apparition à la belle de l'Amant et du Prince « que cent ans elle avait rêvés ». Ajoutons une « théorie des filles de l'air » et nous sommes transportés en plein mystère préraphaélite. Ce climat de légende, qui est celui de presque tous les poètes dans les années 1890 (Régnier, Lorrain, Louÿs, Klingsor, etc.), et qu'on trouve dans une multitude de poèmes parus dans les revues de l'époque comme *La Plume*, *L'Ermitage*, par exemple, est aussi celui du peintre nabi Maurice Denis, autre décorateur de l'Œuvre, qui s'illustre dans les mêmes années par d'impassibles *Jeunes filles qu'on dirait des anges*, *Dormeuse* et *Belle au bois d'automne*[52].

6. Maurice Boutet de Monvel, *Portrait de la baronne Deslandes*, vers 1894, localisation inconnue, photographie parue dans le catalogue illustré de la Société nationale des Beaux-Arts de 1894.

Francis Jourdain assista à la représentation et ne la goûta pas. Il raconte : « Lugné perdit beaucoup de ses fidèles, le jour que, las sans doute de tirer le diable par la queue, il se laissa tenter par lui et conduire chez Mécène. Celui-ci lui imposa une sorte de féerie, la première production théâtrale du peintre Henry Bataille »[53]. Mécène, c'est Madeleine Deslandes. Lugné-Poe se souvient en effet qu'Henry Bataille « excellait à nous offrir des mirages de subventions offertes par des mécènes de noblesse plus ou moins authentique… Que nous laissa-t-il deviner par ses demi-confidences avec O…, la « petite baronne », ainsi qu'il l'appelait, qui ne fut qu'un médiocre petit bas bleu? »[54]. Jusqu'à quel point les promesses de financement furent-elles tenues par Madeleine Deslandes, nous ne le savons pas. Mais il est fort possible qu'elle ait été l'intermédiaire entre Burne-Jones d'un côté et Rochegrosse et Lugné-Poe de l'autre. Les *Memorials*, biographie officielle et « autorisée » par la veuve du peintre, Georgiana Burne-Jones, ne touchent mot d'une participation de ce dernier à cette aventure théâtrale, que ce soit de près pour les costumes, ou de loin pour les décors (en guidant Rochegrosse et Auburtin par exemple). Penelope Fitzgerald suggérait dans *Edward Burne-Jones, a biography* (1975), que l'intermédiaire pourrait être le poète Stuart Merrill, ou encore Robert d'Humières, traducteur de Kipling[55]. N'avons-nous pas, avec Madeleine Deslandes, le maillon manquant entre l'équipe de l'Oeuvre et le peintre préraphaélite?[56] Un portrait commandé à Burne-Jones, des financements pour une féerie très préraphaélite, ce sont là deux actes de mécénat qui témoignent de l'attachement de la baronne Deslandes à l'art d'Outre manche. Mais comme deux ans plus tard avec le portrait de la baronne, *La Belle au bois dormant*, malgré la prodigalité du spectacle, ne devait pas susciter l'enthousiasme du public. Lugné-Poe se souvient : « tout le fatras féerique déplut à nos amis les symbolistes »[57].

« Fairy Land »[58]

A l'époque où les Français s'initient au préraphaélisme, à la fin des années 1880, et surtout dans les années 1890, ce dernier s'est déjà largement transformé en Angleterre au contact des idées de Walter Pater et surtout d'Oscar Wilde. Pour Wilde, l'Art est supérieur à la Nature. Art et Beauté sont une fin en soi, l'aboutissement et la justification de la vie. Mais les Français découvrent surtout quelques-uns des aspects caricaturaux – à tout le moins voyants et superficiels – de l'esthétisme, un esthétisme aux allures d'une mode et qui n'a retenu de Wilde que le goût de la parure et du déguisement[59].

Madeleine Deslandes, pénétrée des idées esthétiques et conquise à l'idée de faire de sa vie une œuvre d'art, s'aménage donc un intérieur raffiné et harmonieux. Nulle photographie ne nous en est parvenue, mais de nombreux témoignages en revanche permettent de nous faire quelque idée de la décoration de son petit hôtel particulier de la rue Christophe-Colomb. Albert Flament écrit :

> « Le salon du rez-de-chaussée [est] orné de meubles du XVIIIe siècle, fabriqués par les tapissiers du monde élégant et cosmopolite. […] Au-delà des vitres, la rue Christophe-Colomb contribue à l'engourdissement par son silence et sa léthargie. […] La porte donnant sur le vestibule franchie, ayant foulé un épais tapis d'ours blanc, nous gagnons le petit salon du premier étage. J'y retrouve, au-dessus de la cheminée, le Boutet de Monvel qui représente des paons blancs. Et, au milieu de la pièce, dressée sur une carpette d'Orient, la Licorne fameuse, de grandeur naturelle ou quasi, de bronze chinois et qui semble, à me voir paraître, on ne sait, heureuse ou décontenancée, les prunelles à jamais fixes dans leur sclérotique dorée. La maîtresse de maison se laisse davantage pressentir ici qu'au rez-de-chaussée; l'éclairage ne paraît destiné qu'au tapis blanc qui renvoie des reflets. Les coussins, les fauteuils profonds et les livres reliés, la fleur rare, l'orchidée à grappe de corolles blanches, rien ne saurait tolérer de ne pas être choisi, voulu, exceptionnel. Une espèce d'ennui consenti de ces attirails qui visent à exprimer un état d'âme; ils ne devraient jamais être vus, en tout cas, sans le sujet auquel ils sont destinés à fournir quelque contribution de grâces supplémentaires, des accords, des prolongements et des réminiscences »[60].

Cet intérieur est la matérialisation, mais aussi l'écrin de l'âme rêveuse de la baronne. Se côtoient le rare et l'étrange, notamment ces animaux fabuleux en bronze, une licorne, un crapaud et deux biches qui « paissaient le tapis, sorte de prairie de neige »[61] et que la marquise Casati achètera dans les années 1920[62]. La chambre est tapissée d'une étoffe « toute semée de petites roses blanches qu'elle avait fait tisser d'après la Naissance de Vénus de Botticelli »[63]. « Paradis perdu ou retrouvé selon les caprices de la dame », « lieu irréel » où Barrès aime échouer[64], mais aussi whistlérienne harmonie en blanc, l'hôtel est un monde clos, une tour d'ivoire : « La chambre de Sélysette [Madeleine Deslandes] n'avait pas de fenêtres; une porte d'acier et de feutre séparait cette pièce du reste de l'hôtel, afin de protéger la recluse contre tout bruit du dehors, car sa terrible sensibilité la privait du sommeil. Son lit consistait en un divan de satin blanc et de valenciennes, surplombé de sèvres de trois pieds de haut, enguirlandé de fleurs printanières. Des peaux d'ours blanc tapissaient comme de neige les couloirs et le vestibule; d'immenses grenouilles bleues tendaient leur bouche aux cartes des visiteurs éconduits, ceux qui ne s'asseyaient pas près du lit de Sélysette, sur une chaise rustique incrustée de diamants… »[65]. Ces aménagements originaux firent grand bruit dans Paris et Madeleine Deslandes en vint naturellement à concurrencer l'autre maître des élégances, Robert de Montesquiou. Baronne Deslandes et comte de Montesquiou, voilà « deux âmes longtemps rivales et divergentes dans leurs prétentions à régenter la mode et diriger le goût » rappelle Jean Lorrain en 1899 :

> « Hortensias bleus d'un côté, iris noirs de l'autre, s'est-on assez longtemps fait la guerre à coups de poètes, de peintres et de tapissiers; […] tous deux allaient se faire peindre à Londres et le Burne-Jones de l'une répondait au Whistler de l'autre. […] le comte aimait les chauve-souris, […], la baronne avait riposté en affichant une soudaine passion pour un énorme crapaud de bronze […]; c'était une guerre latente, sinon ouverte entre l'iris et l'hortensia, la grenouille et la chauve-souris »[66].

Enfin, Madeleine Deslandes innove en matière d'habillement : elle supprime le corset et s'habille on ne peut plus esthétiquement, dans de longues robes d'un raffinement extrême qui la font ressembler à une « déesse de féerie »[67] *(fig. 9)*. « Enveloppée dans de longs fourreaux de soie tissée pour elle par Morris de Londres, Ossit évoque le souvenir des séduisantes et pâles figures de Botticelli »[68]. L'adhésion au préraphaélisme passe en effet par la ressemblance aux figures peintes de Rossetti et de Burne-Jones. Les êtres qui peuplent les peintures préraphaélites appartiennent à l'« extranature » : expressions lointaines et désincarnées témoignant du retrait hors du monde. Les corps effilés des jeunes femmes de Burne-Jones sont le reliquat évanescent d'une matérialité qui n'a pas sa place dans un monde où l'âme règne. Les esthètes anglaises se proclament en effet des *souls*, des âmes. « Elles lançaient l'intellectualisme et la minceur, en réaction contre le tranquille embonpoint des dames victoriennes. Lady Sassoon, lady Asquith furent des souls. Elles tenaient des fleurs à la main et se vêtaient de longues écharpes fades, croyant imiter Botticelli. Florence était dans l'air, les héroïnes du « Printemps » copiées dans tous les music-halls »[69].

Les miroirs de la littérature

L'immatérialité est peut-être, au fond, l'aboutissement rêvé de toute aspirante au préraphaélisme, comme s'il s'agissait d'être figée en une figure merveilleuse de vitrail Art Nouveau. Madeleine Deslandes parviendra à s'inscrire dans cette *terra fabulosa*, à laisser d'elle une image schématique et hiératique. Mais c'est par la littérature qu'elle occupe avec le plus de succès le champ de l'imaginaire préraphaélite en France.

Notre désincarnée a les honneurs de Jean Lorrain (1855-1906) à

7. Edward Burne-Jones, *The Rose Bower* de la série *The Briar Rose*, 1870-1890, huile sur toile, The Faringdon Collection Trust, Buscot Park, Faringdon.

maintes reprises. Tout dispose en effet ce dernier, archétype de l'écrivain décadent en quête de personnages fantasques, à être séduit par la baronne. Leurs goûts sont on ne peut plus voisins : les grenouilles, et surtout les préraphaélites[70]. Consécration, il évoquera toujours cette dernière sous les traits d'une préraphaélite, mais non sans ironie, voire méchanceté, surtout quand Burne-Jones sera passé de mode. Dans « Celle qui s'en va », un petit texte paru dans *L'Echo de Paris* en 1890, Lorrain nous donne la description d'une « svelte et élégante aux mille bibelots fantaisistes et coûteux », lectrice de Tennyson, aux « inoubliables yeux couleur de vague sous l'orage, des yeux qui semblent avoir pris aux embruns, aux horizons de mer et aux grèves lointaines, leur profondeur et leur grisaille fugitive, cette nuance de perle illusoire, attirante, la nuance même de l'infini », toujours partie admirer à Londres « les dernières compositions de Burne-Jones : *The Legend of the Briar Rose* »[71]. On reconnaît sans difficulté Madeleine Deslandes. Mais le ton n'est pas toujours aussi respectueux. Dans deux petits contes publiés par *L'Echo de Paris*, Lorrain se moque de la fascination affichée par la baronne pour les grenouilles – un goût pourtant que lui-même partage! Dans « Le Prince Frog, conte d'après Walter Crane »[72], Madeleine Deslandes est une jeune princesse « trop délicate pour plaire aux beaux princes héritiers avides de lignée » et à qui les fées ont fait don d'une balle en or qui « lui trouverait un mari ». Distraite, elle laisse échapper la balle qui roule dans un bassin. « La petite princesse pleurerait indéfiniment si, gluante et le ventre pesant, une monstrueuse grenouille n'avait surgi des profondeurs de l'eau et, traînant son goitre, n'avait lentement, lourdement, escaladé les douze degrés de marbre pour venir s'accroupir, muette et implorante, devant la princesse accablée, la balle d'or entre

8. Edward Burne-Jones, dessin pour le programme de *La Belle au bois dormant* paru dans la *Revue encyclopédique* en 1894.

organisée, non sans difficulté car « la marquise était trop esthétiquement meublée, on ne trouva pas le guéridon nécessaire, toutes les tables étaient anglaises ou du siècle passé ». La comtesse d'Orthyse y apprendra sa mort prochaine[76]. Madeleine Deslandes hante encore bien d'autres textes de Lorrain[77].

Au chapitre des évocations littéraires de la baronne, il faut rappeler aussi un petit conte par Robert de Flers – un ami de Marcel Proust quelque peu tombé dans l'oubli[78] – intitulé *Ilsée princesse de Tripoli*, paru en 1897[79] et richement décoré de lithographies d'Alphonse Mucha dans le style très fin-de-siècle Art Nouveau dont il est le virtuose[80].

9. Photographie de Madeleine Deslandes parue dans *La Vie Heureuse* en 1908.

ses pattes. » Dans « La Princesse au Sabbat »[73], Ilsée, sorte de Narcisse féminin « follement éprise d'elle-même », icône solitaire et assaillie d'ennui dans son palais de marbre orné de grenouilles de jade et de bassins où flottent des lotus, mue par sa curiosité, embarque sur un frêle esquif qui la mène dans un monde maléfique. Il ne s'agit pourtant que d'un cauchemar. A son réveil, les miroirs du palais d'Ilsée ne reflètent plus rien. « La princesse Ilsée ne retrouva jamais son image ; elle l'avait laissée au Sabbat : les fées lui jouèrent ce tour pour la punir de son orgueil »[74]. Dans ce texte qui peut apparaître comme l'acmé de la production littéraire d'inspiration préraphaélite de Lorrain, une exaspération, à la limite de l'énervement, transforme les êtres en apparitions de Moreau, en créatures de Burne-Jones, cernées de fleurs compliquées, lys, iris, orchidées, lotus, repères obligés de l'imaginaire décadent. L'ironie de Lorrain affleure : plaisanterie sur l'amour des grenouilles et moquerie sur le narcissisme de la dame, un narcissisme qui passe notamment, dans la vie réelle, par la commande de nombreux portraits[75]. *La main d'ombre* est un petit conte fantastique de Lorrain qui évoque une soirée chez la baronne Deslandes, appelée ici comtesse d'Orthyse et où, après une « conversation voltigeante, toute d'art et de littérature, qui était allée des dernières illustrations de Walter Crane pour les *Contes* de Grimm aux récentes acquisitions du Louvre », une séance de spiritisme fut

Robert de Flers a vingt-cinq ans quand il reprend ce conte en l'étoffant. Oeuvre de pure imagination apparemment, *Ilsée princesse de Tripoli* offre néanmoins un clin d'œil à une autre Ilse, la baronne Deslandes, que l'auteur, tout comme son ami Marcel Proust, fréquente à cette époque. Le conte de Robert de Flers est le récit de deux vies parallèles, celle d'une princesse orientale, Ilsée, pourvue de toutes les qualités, et celle d'un preux chevalier chrétien, Jaufré, tous deux nourrissant, chacun de leur côté, une haute conception de l'amour, amour mystique et spiritualisé à l'extrême. Ilsée repousse tous les prétendants et ses journées s'écoulent, oisives, dans le luxe et la féerie d'un climat oriental mâtiné de préraphaélisme[81]. Sa demeure est un « palais merveilleux »[82] et peuplé d'animaux[83]. Ilsée et Jaufré, deux âmes éprises d'idéal, sont, bien sûr, faits pour se rencontrer : Jaufré, malade d'amour, se fait conduire auprès de la belle Ilsée dont il a eu la vision dans ses terres nordiques. Après un long voyage qui le mène jusqu'à la dame de son cœur, il meurt au moment même de l'embrasser. « Ilsée fit enterrer le corps de son cher seigneur dans un simple tombeau de porphyre brut : elle n'eut point besoin d'en fleurir les alentours, une forêt de lys y poussa en une seule nuit »[84]. L'ironie n'est probablement pas absente. Le conte pousse à l'extrême –jusqu'à la parodie peut-être– tous les ingrédients du climat préraphaélite : action réduite se déroulant dans un moyen âge idéal, richesse décorative poussée à l'épuisement, personnages courtois, épris d'absolu, réalisation de l'amour dans la mort[85]. Robert de Flers se livre donc à une fantaisie totalement débridée qui propulse Madeleine Deslandes dans un monde imaginaire et presque « déréalisé », l'équivalent littéraire d'un tableau de Burne-Jones.

Madeleine Deslandes aura encore son portrait par Proust : elle est Madame Jacques de Réveillon dans *Jean Santeuil*[86]. La plume est acerbe : « Elle n'était guère belle que pour elle-même et pour les rares hommes qui avaient été épris d'elle »[87]. Proust reconnaît tout de même qu'elle est « capable d'une sorte d'affection plus vivace que celle des personnes qui sont bienveillantes à tous […] beaucoup plus solide en somme et plus réservée à vous que l'affection banale des autres »[88]. En vérité, Madeleine Deslandes s'attira bien des inimitiés

tié art nouveau… Elle est la même aussi […] C'est toujours la Madeleine D. des soirées où le peintre Tissot et Jules Bois faisaient tourner les tables, des dîners avec Edmond de Polignac, distrait et courtois, des réceptions où se cotoyaient des gens bizarres et hétéroclites, baronnes allemandes, comtes italiens, gentilshommes russes, c'est toujours la Mad. D. excentrique, bonne et myope, avec son lorgnon d'or au poignet, la démarche sautillante… mais dix ans ont passé sur tout cela. Tout a pris un air irréel et démodé. On se croirait en face d'une Belle au bois dormant, dans une pièce de R. d'Humières. On a une impression de comédie; un malaise de rêve »[91].

Le rôle de fée n'est plus très crédible *(fig. 13)* et les commentaires seront désormais presque toujours par son tempérament volontiers méprisant. Henry Bataille, passé le temps des « demi confidences » et des belles au bois dormant, règle ses comptes avec la baronne dans sa pièce *La Femme nue* (1907). Robert de Montesquiou se charge d'un portrait au vitriol dans *Les Quarante bergères*[89]. Emilio della Sudda la caricature chez Madame de Saint-Marceaux *(fig. 10)* et Paul Iribe donne en 1908 sa version de la manie préraphaélite de Madeleine Deslandes dans un dessin qui la représente accueillant deux amies et leur montrant son crapaud Benoît, une perle dans la bouche[90], avec en fond une reproduction des *Profondeurs de la mer* de Burne-Jones *(fig. 11* et *fig. 12)*. En somme, le temps des extravagances préraphaélites est passé. Les « lys 1900 » sont irrémédiablement fanés. Henri de Régnier, qui fut un hôte régulier d'Ilse, écrit dans son journal, en 1905 :

> « Je sonne rue Christophe-Colomb. C'est toujours le même vestibule tapissé de chèvres blanches, le même salon, avec ces bibelots de Saxe, ses photographies à dédicace, les deux portraits d'Helleu et de Boutet de Monvel. Je monte. Voici le grand cabinet de toilette […] avec les meubles incommodes et bizarres, à moitié préraphaéliques, à moi-

sarcastiques.

Madeleine Deslandes illustre parfaitement le mouvement d'intérêt pour les préraphaélites en général, et pour Burne-Jones en particulier, en France dans les dernières années du XIXe siècle. Les témoignages littéraires de ces *preraphaelite ladies* de 1890, ces « ferventes de Burne-Jones » renvoient souvent – ou seulement ? – à ce même modèle : Ilse Deslandes. Et cette duchesse d'Alpes dans *Jean Santeuil*, évoquée par les historiens de l'art pour montrer l'engouement préraphaélite chez nos mondaines, n'est-elle pas calquée sur Ilse ? Baronne Deslandes, duchesse d'Alpes, il y a là un jeu de mot sur les régions françaises que Proust ne fut pas le seul à faire[92]. La femme de lettres se transforme chez Proust en compositeur, auteur d'une *Rêverie mystique* et d'un *Roi Cophetua*.

Barrès et Mélusine

Au-delà des extravagances esthétiques, il faut rappeler le rôle non négligeable que Madeleine Deslandes a joué dans la vie et l'œuvre de Maurice Barrès. En février 1887, Barrès visite Florence où il rencontre Henry James, mais aussi Violet Paget et Mary Robinson[93]. « Autant que je me rappelle, ces anglaises étaient athées avec délices. Leur

10. Emilio della Sudda, caricature de Madeleine Deslandes, Bibliothèque nationale de France, département de la musique, album Saint-Marceaux, vol. 1, feuille 38.

qu'aucun d'eux ait jamais eu l'idée d'en faire un maître poème »[97]. Pour l'heure, Barrès n'est pas vraiment conquis par les préraphaélites. Mais la rencontre avec Madeleine Deslandes, vers 1888, suscite chez l'écrivain un intérêt renouvelé pour les peintres italiens primitifs et les peintres anglais préraphaélites. Jacques-Emile Blanche écrit en effet, tout en s'attachant à ne pas nommer Madeleine Deslandes : « L'influence de cette Mélusine sur Barrès se trahissait chaque fois que nous causions d'art et de littérature. […] Vers 1890-1892, il parlait volontiers de poèmes, de tableaux anglais de l'école préraphaélite. Quelqu'un, qui avait sans doute prise sur lui, lui ouvrait des perspectives au-delà des frontières de cette agaçante « latinité » où il s'appliquait à m'enfermer »[98]. Il est fort possible aussi que ce soit Barrès qui ait initié Madeleine Deslandes/Fleury (elle est encore mariée au comte Fleury) à l'Italie de la Renaissance, puis que ce soit elle qui ait ouvert à Barrès les yeux sur l'école anglaise préraphaélite. Quoi qu'il en soit, de l'Italie et de ses peintres, Barrès extraira, selon Thibaudet, « une étoffe de beauté décorative »[99] qui parera maintes pages des trois volets du *Culte du moi* : *Sous l'œil des Barbares* (1888), *Un homme libre* (1889) et *Le Jardin de Bérénice*

11. Paul Iribe, dessin de la série *Les Robes de Paul Poiret*, 1908, coll. part.

culture dépassait de beaucoup la mienne. J'étais dans un milieu préraphaélite »[94]. Il s'en souviendra dans *Sous l'œil des barbares*, paru chez Lemerre en 1888. Evoquant notamment les relations sentimentales du héros, il décrit une jeune femme qui « avait sous les cils très longs, l'éclatante tendresse de ses prunelles » et la « figure parfois voilée de cheveux. » Allusion plus claire à l'univers de Rossetti et des *blessed damozels* : « Il s'agenouilla devant cette *dame bénie* et jamais extase ne fut plus affaissée que les murmures de cet amour »[95]. Cela n'empêche pas Barrès quelques mois plus tard, en août 1887, de s'emporter – gentiment – contre Rossetti, « le frêle et vaporeux idéaliste »[96]. Il observe, pour les fréquenter, qu'Edouard Rod, Gabriel Sarrazin, Clémence Couve et Joséphin Péladan, bref cette « élite de la jeunesse française [qui] se flatte d'adorer Rossetti », s'enthousiasment un peu vite. Pour Barrès, « la fortune de Dante-Gabriel Rossetti, dans le petit public français, est bouffonne. C'est un peintre ; mais combien parmi vous connaissent ses tableaux ? […] C'est un poète : mais ses amis les plus chauds n'admettent que la moitié de son œuvre, cent cinquante pages d'un cantique monotone et tortueux, sonnets et images de femmes assez fastidieux en traduction, et pour lequel vacille singulièrement l'admiration des Anglais affinés sans

(1891)[100]. Cette influence du préraphaélisme chez Barrès, à la fin des années 1880 et au début des années 1890, nourrie par la fréquentation de la baronne, est peu étudiée, comme s'il s'agissait d'une simple parenthèse. L'écrivain, il est vrai, devait par la suite renier ses engouements de jeunesse, sa muse en préraphaélisme et le milieu qu'elle représentait. Dans sa préface à *La Petite classe* de Jean Lorrain (1895), il écrit : « […] moi aussi, j'ai été goûté de la « petite classe » ! je leur ai amené une petite fille, l'enfant Bérénice, triste et vêtue de violet, avec ses mains chargées de péchés. […] Quelques verres d'eau que j'ai bu à la tribune des réunions politiques ont effacé, sur mes lèvres, le souvenir de ces délicatesses compliquées »[101].

Albert Flament, par ailleurs fort sévère sur Madeleine Deslandes, a écrit : « Un jour il faudra parler d'elle en personnage de premier plan, car elle était d'un temps où les

individus n'étaient pas encore, comme ils le sont devenus, apparemment fabriqués en série »[102]. Les réincarnations littéraires de Madeleine Deslandes ont, à coup sûr, très largement contribué à vulgariser la figure de la femme « fin-de-siècle » préraphaélite, finalement peu répandue. Car il faut bien reconnaître avec Jean Lorrain que les authentiques fanatiques de Burne-Jones sont une minorité : « Burne-Jones a pour lui le clan des esthètes de l'avenue Henri-Martin et des chaussettes mauves (car les bas bleus de ce quartier portent des chaussettes) de la plaine Monceau »[103]. Avec Madeleine Deslandes, nous avons la représentante par excellence de ce petit « clan », au sein de ce qui peut apparaître comme un certain milieu parisien, mondain, souvent snob[104]. Mais en incarnant – ou en résumant – aux yeux de ses contemporains la « fervente de Burne-Jones », elle devait aussi, en même temps qu'elle contribuait à les faire connaître, jeter un certain discrédit sur le peintre et le mouvement préraphaélites par cette extravagance un peu voyante qui était la sienne.

NOTES

* Je tiens à remercier pour l'aide qui m'a été apportée : Laurence des Cars, Thalie Rappeti, Mme Naughton, Alain Brunet, Jean-Paul Goujon, Michel Rémy-Bieth.

1. Huile sur toile, 1895, 130 × 70 cm, An-

gral établi et annoté par R. Ricatte, Paris, 1956, p. 581-582, 602, 707.

3. Quatorze lettres de Madeleine Deslandes à Barrès sont conservées dans le fonds Barrès de la Bibliothèque nationale à Paris. Les lettres de Barrès à Madeleine Deslandes ont été données par cette dernière à Elisabeth de Gramont, duchesse de Clermont-Tonnerre.

4. Titre du chapitre qu'Albert Flament consacre à la baronne Deslandes dans ses *Portraits parisiens*, Paris, 1918, p. 95-109.

5. Contrairement à ce qu'affirme Christopher Wood, *op. cit.* à la note 1, Madeleine Deslandes n'est pas belge.

6. Lettre de Colette à Robert d'Humières, *Cahiers Colette*, n°16, 1994, p. 61. Madeleine Deslandes habita au 7, rue Christophe-Colomb à Paris avant de résider au 177 bis, rue de Courcelles où vécurent un temps Colette et Willy.

7. Henri Bouvelet est l'auteur de quelques recueils de poèmes : *Premiers poèmes* (1906), *L'Appel au soldat* (1908), *Le Royaume de la terre* (1910) et *Poésies* (1914, posthumes). Il était en outre rédacteur en chef de la revue *Schéhérazade* créée en novembre 1909 dont Jean Cocteau fut, un temps, directeur. Parmi les auteurs qui participèrent à cette revue, outre Madeleine Deslandes, on trouve Gabriele D'Annunzio, Francis Carco, Robert d'Humières, Gérard d'Houville, Jean Cocteau, Natalie Clifford Barney, Rémy de Gourmont, André Salmon, Guillaume Apollinaire.

8. L. Delarue-Mardrus, *Mes Mémoires*, Paris, 1938, p. 164-165 et p. 282-283.

9. A. Germain, *Les Fous de 1900*, Paris-Genève, 1954, p. 74.

10. A. Flament, *Le Bal du Pré-Catelan*, Paris, 1946, p. 171-172.

11. *A quoi bon ?* est paru chez Lemerre, 1892 ; *Cruauté* dans *La Nouvelle Revue* le 15 septembre 1892 ; *Ilse*, Lemerre, 1894 ; *Il n'y a plus d'îles bienheureuses*, Lemerre, 1898 ; *Cyrène*, Lemerre, 1908 ; *Le Crépuscule des fées* paru dans *Schéhérazade*, 15 juillet et 15 septembre 1910 ; *Cortège dans la lumière* dans

gleterre, collection particulière. L'œuvre fut exposée plusieurs fois en France : Salon du Champ de Mars, Paris, 1896 ; exposition *Le décor de la vie sous la IIIe République de 1870 à 1900*, musée des Arts décoratifs, Paris, 1933, n° 68 ; exposition *Cinquantenaire du symbolisme*, Bibliothèque nationale, Paris, 1936, n° 323 ; exposition *Maurice Barrès (1862-1923)*, Bibliothèque nationale, Paris, 1962, n° 72 ; exposition *Esthètes et magiciens*, musée Galliéra, Paris, 1970-1971, n° 21. Elle a été reproduite dans le *Catalogue illustré de la Société Nationale des Beaux-Arts* de 1896, p. 78, dans *La Revue encyclopédique*, 1896, p. 280, dans l'article de J. Lethève, « La connaissance des peintres préraphaélites anglais en France (1855-1900) », *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1959, p. 315-328 ; dans Chr. Wood, *Burne-Jones*, Londres, 1998, p. 91, et dans le catalogue de l'exposition *Burne-Jones Victorian Artist-Dreamer*, Stephen Wildman and John Christian, with essays by Alan Crawford and Laurence des Cars, The Metropolitan Museum of Art, New-York, p. 38.

2. E. et J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, t.IV, *1891-1896*, texte inté-

Les Oeuvres libres en janvier 1929. On peut encore citer un article dans *La Revue européenne*, « Un romancier allemand.– La Princesse Lichnowsky », 1ᵉʳ novembre 1926, p. 47-51.

12. « Ce fut dans le monde un engouement. De ce roman *A quoi bon ?* il se vendit sept éditions. Les libraires des Champs-Elysées, du faubourg Saint-Honoré, n'ont jamais connu de plus gros succès » écrit Hippolyte Buffenoir dans *Les Salons de Paris. Grandes dames contemporaines. La baronne Deslandes (Ossit)*, Paris, 1895, p. 7. Maurice Barrès va jusqu'à écrire d'*Ilse* dans *Le Figaro*, 9 juillet 1894, que ce « récit romanesque de goût très pur et si gracieux […] pourrait bien être un petit chef-d'œuvre de plus. » Témoignage qu'il faut opposer à celui d'André Germain : « Ses romans, tout étouffants de phrases langoureuses, de mièvres attendrissements et de l'odeur insupportable des lys 1900 sont, malgré quelques jolies pages dans *Cyrène*, difficiles à relire », *op. cit.*, p. 71.

13. Raitif de La Bretonne [pseudonyme de Jean Lorrain], « Poussières de Paris. Convoi de victimes », *Le Journal*, 6 décembre 1900.

12. Estampe d'après *The Depths of the Sea* d'Edward Burne-Jones, parue dans *L'Artiste* en 1896.

écrit à propos d'Oscar Wilde : « on se le disputait dans les salons […]. Choyé et recommandé par lady de Gray, le mardi, il était l'hôte de la baronne Deslandes ; le jeudi de Maurice Barrès ; le vendredi de la princesse de Polignac. »

14. A. Germain, *La Vie amoureuse de D'Annunzio*, Paris, 1954, p. 229-232. Germain écrit dans *La Bourgeoisie qui brûle. Propos d'un témoin (1890-1940)*, Paris, 1951, p. 119 : « Ils s'étaient rencontrés à Florence. « Il m'a offert la succession de la Duse », me disait orgueilleusement la Baronne. « Je lui ai donné l'assaut courtois », rectifiait le poète, et il ajoutait qu'il avait été repoussé. »

15. C. Mignot-Ogliastri, *Anna de Noailles : une amie de la princesse Edmond de Polignac*, Paris, 1986, p. 401, note 54.

16. J. Lorrain, « Arlequins », *La Vogue*, 15 juillet 1899, p. 60.

17. J. Lorrain, « Celle qui s'en va », *L'Echo de Paris*, 27 septembre 1890. Texte repris dans *Ames d'automne* en 1898 et réédité en 1994 dans *Une femme par jour*, première édition complète établie par Michel Desbruères, Saint-Cyr-sur-Loire, 1984, p. 111.

18. R. de Montesquiou, *Autels privilégiés*, Paris, 1898, p. 192.

19. E. de Clermont-Tonnerre, *Au temps des équipages*, Paris, 1928, p. 182.

20. Ossit [Madeleine Deslandes], « Edward Burne-Jones », *Le Figaro*, 7 mai 1893.

21. J. Lethève, *op. cit.* à la note 1 ; Cl. Allemand-Cosneau, « La fortune critique de Burne-Jones en France », *Burne-Jones (1833-1898). Dessins du Fitzwilliam Museum de Cambridge*, Nantes, Charleroi, Nancy, 1992, p. 69-80 ; Ph. Saunier, *La Réception du mouvement anglais préraphaélite en France entre 1850 et 1900*, mémoire de D.E.A, sous la direction d'Eric Darragon, 1997, Université de Paris I.

22. Huile sur toile, 111x186 cm, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight. Cette toile de 1874, aujourd'hui intitulée *The Beguiling of Merlin*, a été commandée par le grand collectionneur Leyland pour sa demeure de Prince's Gate à Londres, célèbre pour la Peacock Room décorée par Whistler. Le tableau de Burne-Jones illustre un épisode de la *Romance de Merlin*. Dans un buisson d'aubépines, Merlin est endormi par la gracieuse Viviane. Le sujet a déjà été traité en littérature par Tennyson dans ses *Idylls of the king* (1859).

23. Sur la manière dont Sir Coutts Lindsay a contribué à attirer l'attention, en France, sur Burne-Jones par le biais, entre autres, de chroniques dans la revue *L'Art* avant 1878, voir C. Denney, « The Role of Sir Coutts Lindsay and the Grosvenor Gallery In the Reception of Pre-Raphaelitism on the Continent », *Pre-Raphaelite Art in Its European Context*, edité par S. Casteras et A. Craig Faxon, Londres, 1995, p. 66-80.

24. Huile sur toile, 293,4x135,9 cm, Tate Gallery, Londres, 1884. Le tableau s'appuie sur un poème de Tennyson, *The Beggar Maid* qui relate l'amour du roi africain Cophetua pour une jeune mendiante dont il est prêt à faire son épouse. Sur cette œuvre, voir W. S. Taylor, « King Cophetua and the Beggar Maid », *Apollo*, février 1973, p. 148-155.

25. Le tableau de Burne-Jones exposé en 1889 à Paris a suscité une littérature variée,

X, 224. Plus loin, il écrit encore : « Ce roi Cophetua m'emeut infiniment : ce roi qui voit passer une pauvresse et la fait asseoir sur son trone. Notion ambigue – est-ce une sorte de reconnaissance simplement chevaleresque, de la beaute de la Femme, pas plutot un acte de tristesse infinie, car ce Roi a face de songeur pensa peut etre que ce qui le representait le mieux sur son propre trone etait cette mendiante, l'image errante de son âme ! Comme elle est là, un peu courbee en avant, les mains appuyees au velours de coussin, en sa robe grise qui decouvre le col et les seins, et tombe avec des simplicites consolatrices, et ces tendres yeux vagues, plus beaux de pleurs anciens, et ce regard de presque inconscience », *op. cit.*, NAF 14975, XI, 15.

27. Lettre d'André Suarès à Romain Rolland du 9 août 1890, « Cette âme ardente…, choix de lettres d'André Suarès à Romain Rolland (1887-1891) », préface de Maurice Pottecher, avant-propos et notes de Pierre Sipriot *Cahiers Romain Rolland*, n° 5, 1954, p. 248.

28. R. de La Sizeranne, « In Memoriam. Sir Edward Burne-Jones, Bart. A Tribute from France », *Magazine of Art*, 1898, p. 513-515. La Sizeranne écrit : « It was a revelation. […] And yet we gazed with secret sympathy at this enigmatical picture. As we came of the Gallery of Machinery, in which the rumble of wheels fatigued our ears, and the writings of endless bands wearied our eyes, we found ourselves in the silent and beautiful English Art Section, and we felt as though everywhere else in the exhibition we had seen nothing but matter, and here we had come on the exhibition of the soul. […] Again, standing in front of « King Cophetua », it seemed as though we had come forth from the universal Exhibition of Wealth to see the symbolical expression of the Scorn of Wealth. […] It was a dream – but a noble dream – and every young man who passed that way, even though resolved never to sacrifice strenght to righ, or riches to beauty, was glad, nevertheless, that an artist should have depicted the Apotheosis of Poverty. It was the revenge of art on life. »

29. E. Verhaeren, « Quelques peintres an-

gue spécial dû à la morphine ! », écrit Jacques-Emile Blanche, *Mes modèles, souvenirs littéraires*, Paris, 1984 (1ʳᵉ édition en 1928), p. 35.

36. Jacques-Emile Blanche écrit : « Ary Renan, a pupil of Gustave Moreau and Puvis de Chavannes, had leanings toward the Pre-Raphaelite school ; he wanted to see Burne-Jones and to make William Morris's acquaintance.[…] Lady Tennant introduced Ary to Burne-Jones, who had designed a stained-glass window for the staircase of the house », *Portrait of a lifetime. The Late Victorian Era. The Edwardian Pageant. 1870-1914*, London, 1937, p. 67-68.

37. A. Renan, « Le Salon du Champ-de-Mars », *Revue de Paris*, 15 mai 1896, p. 437-438.

38. P. Adam, « Les Salons de 1896 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1896, II, p. 13.

39. « Le Salon du Champ-de-Mars », *L'Art Moderne*, 3 mai 1896, p. 140.

40. R. de Montesquiou, *op.cit.*, p. 191-193.

41. E. de Clermont-Tonnerre, *op.cit.*, p. 182.

42. Sarah Bernhardt elle-même, grande admiratrice du peintre à qui elle rendit plusieurs fois visite dans son atelier, ne put obtenir son portrait par Burne-Jones. Elle avait pourtant demandé à un ami commun, Walford Graham Robertson, de jouer les intermédiaires auprès de l'artiste, mais, peine perdue, Burne-Jones refusa. Robertson raconte que le préraphaélite n'aimait pas peindre des portraits. La lettre de Sarah Bernhardt à Walford Graham Robertson est reproduite dans ses mémoires, *Time Was*, Londres, 1931, p. 125 : « […] Voulez-vous me rendre un service, mon cher Graham. Je voudrais avoir mon portrait par Burne-Jones. Voulez-vous lui demander ce qu'il me prendrait d'argent pour le faire. Ce me sera une très grande joie de conserver et de laisser à mon fils une œuvre de cet artiste de génie. Je compte sur vous pour cette délicate commission. A bientôt. Je vous serre bien fort vos deux mains. A bientôt. Votre grande amie, Sarah Bernhardt. »

dans les galeries Georges Petit, 6 et 8 rue de Sèze à Paris, le 12 juin 1893, et organisée par l'Association des Journalistes Parisiens.

Maurice Boutet de Monvel, *Portrait de femme* [Madeleine Deslandes], localisation inconnue, exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1894 sous le n°161, reproduit dans le *Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, etc., exposés au Champ-de-Mars*, Paris, 1894, p. 147.

C'est la comtesse Greffulhe qui lança Helleu en 1891 en lui demandant de réaliser cent croquis d'elle. D'autres dames, comme Mme Singer, firent par la suite appel à lui. Il était alors lié à Montesquiou, Forain, et tant d'autres, c'est-à-dire un milieu dans lequel navigue la baronne Deslandes. Voir J. Adhémar, « Helleu », *Helleu*, Paris, Bibliothèque nationale, 1957, p. 8-22. Le pastel représentant la baronne Deslandes est probablement postérieur à 1891.

46. C'est en tout cas ce que laisse entendre Jean Lorrain quand il écrit : « Burne-Jones […] la représenta un globe de lampe à la main, symbole sans doute de l'éclairage dont elle avait payé le portrait », « Arlequins », *op. cit.* (voir note 16), p. 60.

47. Voir J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, 1957.

48. Le programme de la pièce est reproduit dans J. Lethève, *op. cit.*, p. 318, et le dessin de Burne-Jones, dans G. Aitken, *Artistes et théâtres d'avant-garde : programmes de théâtre illustrés. Paris 1890-1900*, catalogue d'exposition, musée Marmottan, Paris, 1991, p. 61. Dans le compte rendu qu'il donne de la pièce pour la *Revue encyclopédique*, 1894, p. 193, Léo Claretie ne s'appesantit guère sur les décors et les costumes. Il trouve le « programme orné de M. Burne-Jones délicieux ». Le dessin en est donné dans le compte-rendu de Claretie, avec une curieuse légende : « Facsimilé d'une eau-forte de M. Burne-Jones, tirée de *L'Estampe originale*. » Cet album d'estampes, créé par Roger Marx, fut de courte existence (1893-1894). Certes, le programme de la pièce de Bataille et D'Humières

Par exemple, une poésie d'André Fontainas, « Le Roi Cophétua », parue dans le recueil *Le Sang des fleurs*, Bruxelles, 1889 et reprise dans *La Nouvelle Belgique* en 1890, t. 9 ; un conte de Jean Lorrain, « Le Roi Cophétua » paru dans *L'Echo de Paris* le 22 août 1892 et repris dans *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Paris, Ollendorff, 1902 ; un drame d'Iwan Gilkin, *Le Roi Cophetua*, Bruxelles, Editions des Cahiers indépendants, 1919 (2e édition). Plus tardivement, on pourrait évoquer *Le Roi Cophetua* d'Edmond Jaloux, Paris, 1922, ou encore, plus près de nous, « Le Roi Cophetua » de Julien Gracq dans *La Presqu'île*, Paris, 1970.

26. Régnier écrit (nous conservons l'orthographe) : « Burne-Jones : le Roi Cophetua : sous une arcade de jaspes bruns sur des marches, s'agenouille un chevalier sans casque, et l'épée nue et basse menace de sa pointe une petite fleur rebelle et l'amoureux contemple une femme etrange au fixe regard qu une singuliere robe d hyacinthe enserre en sa demi nudite. Deux enfants derriere elle compulsent un livre de solfege et accoudent sur une balustre leurs tetes de tradition italienne », *Annales psychiques et oculaires*, journal inédit, Bibliothèque nationale, Paris, NAF 14974, glais », *L'Art Moderne*, septembre 1887, p. 291. Texte repris dans *Ecrits sur l'art*, vol. 1, *1881-1892*, édités et présentés par P. Aron, Bruxelles, 1997, p. 281.

30. Ossit, *op. cit.* à la note 20.

31. Lettre de Madeleine Deslandes à Maurice Barrès, 20 mars 1893, Fonds Barrès, Bibliothèque nationale, Paris. Madeleine Deslandes séjourne au Savoy Hotel. Elle y retrouve Oscar Wilde qui lui « raconte de belles histoires, pendant des heures » (lettre à Maurice Barrès, 17 mars 1893, Fonds Barrès, Bibliothèque nationale, Paris).

32. *Ibidem.*

33. Albert Flament suggère que l'initiative d'un portrait par Burne-Jones revient à Madeleine Deslandes. Il ironise : « Burne-Jones, dans toute sa renommée, lui avait *demandé* de poser pour lui […] », *op. cit.*, p. 177.

34. Henri de Régnier, *op. cit.*, NAF 14977, XXI, 31-32.

35. « Cette personne maigre, si pâle sous son fard, l'air malade, était selon lui [Barrès] une Arménienne. Visiblement elle se piquait, se droguait. Somnolence, voix éteinte, et ce va-

43. La première attaque contre les préraphaélites vient de Léon Daudet en 1895 avec son article « Les Kamtchatka », *Le Figaro*, 8 mars, qui fustige tous les snobismes. Octave Mirbeau donne en avril deux articles au *Journal* dont les préraphaélites (et surtout leurs épigones français comme Point, Osbert) ne se relèveront pas : « Des lys! Des lys! » et « Toujours des lys! » (7 et 28 avril). Paul Bourget, pourtant naguère ardent défenseur des préraphaélites, prend le relais avec « Les Primitifs », *Le Figaro*, 12 mai 1895. Même Camille Mauclair égratigne les préraphaélites dans son article « Le snobisme et le néo-mysticisme » de *La Nouvelle Revue*, 1er juillet 1895. L'ensemble des textes de Mirbeau a été réédité par Pierre Michel et Jean-François Michel sous le titre *Combats esthétiques*, 2 tomes, 1993.

44. Raitif de La Bretonne [pseudonyme de Jean Lorrain], « Pall Mall Semaine », *Le Journal*, 29 juin 1898.

45. Paul-César Helleu, *Comtesse de Fleury*, collection particulière, pastel signé en bas à gauche, 226x74 cm, exposé, sous le n°698, en 1893 à l'Exposition des portraits des écrivains et journalistes du siècle (1793-1893), ouverte

est édité par *L'Estampe originale*, mais l'estampe ne figure dans aucun des albums du même nom (voir D. M. Stein et D. H. Karshan, *L'Estampe originale. A catalogue raisonné*, New York, The Museum of Graphic Art, 1970). Léo Claretie fait certainement allusion à l'éditeur plutôt qu'à l'album du même nom. Peut-être aussi fait-il de la publicité déguisée pour cet album de Roger Marx (journaliste, comme lui, à la *Revue encyclopédique*), alors sur le point de cesser de paraître ?
Tous les compte rendus évoquent les costumes de Burne-Jones. Rachilde, notamment, est impressionnée par les « impeccables costumes d'un Burne-Jones à effondrer les pairesses d'Angleterre dirait Péladan », *Mercure de France*, n°55, juillet 1894. En 1932, Lugné-Poe lui-même, dans *Acrobaties*, le second volume de ses mémoires, les attribue encore au maître préraphaélite.

49. Sur la série des *Briar Rose*, K. Powell, « Burne-Jones and the Legend of the Briar Rose », *Journal of Pre-Raphaelite Studies*, n°2, mai 1986, p. 15-28.
Dans la lancée de l'enthousiasme suscité par Burne-Jones en 1889, la série, exposée à Londres, chez Agnew's, en 1890, fut très appré-

ciée par les Français. Lire les commentaires de Brada [pseudonyme de la comtesse de Puliga] dans ses *Notes sur Londres*, Paris, 1895, p. 36-38, sur ce cycle peint. Un petit conte du Belge Olivier-Georges Destrée, « Dans le rêve. Le Prince qui sommeille », *La Jeune Belgique*, t. 8, 1889, p. 189-194, et dédié à Burne-Jones, semble inspiré des *Briar Rose*.

50. La même année, en 1894, Georges Rochegrosse présente au Salon des Artistes Français une très grande toile, *Le Chevalier aux fleurs (Parsifal)* (Paris, Musée d'Orsay) dans laquelle il donne libre cours à sa fantaisie : le preux chevalier est représenté au milieu d'une nuée de filles-fleurs, écho du succès de Wagner en France. A bien des égards, le climat médiéval, mystique et symboliste de l'univers wagnérien se rapproche de celui des préraphaélites comme Burne-Jones.
Par ailleurs, le critique du *Journal des Débats*, le 25 mai 1894, évoque le « décor inspiré du tableau de Burne-Jones, *L'Amour au milieu des ruines*, où des ronces géantes s'accrochent aux colonnettes ». Il est possible que les décors et leurs « ronces géantes » renvoient plutôt à la série des *Briar Rose* de Burne-Jones, car l'aquarelle de *L'amour au milieu des ruines*, présentée à l'Exposition Universelle de 1878, a été détruite en 1894 précisément par un photographe parisien qui avait à charge de la reproduire. Cette anecdote est évoquée par Edouard Rod, *Le Correspondant* du 25 mai 1895, p. 704, et par Robert de Montesquiou, *Autels privilégiés*, p. 193.
Il est probablement vain de chercher dans telle ou telle œuvre de Burne-Jones une source précise pour le décor disparu de Rochegrosse. Ce décor devait plutôt refléter une ambiance voisine de celle des peintures du maître anglais.

51. S'il ne fut jamais édité, le texte peut néanmoins être consulté à Paris, aux Archives nationales (F^{18} 1242).
Voici comment Henry L'Héritier résume l'argument de la pièce, dont on notera la difficulté de mise en scène : « La princesse, après un sommeil séculaire, se réveille encore sous le charme de son rêve enchanté et, son cœur, trop plein de la féérique vision, ne parvient plus à reconnaître son beau prince ; en vain elle s'efforce d'atténuer sa désillusion en s'adaptant au réel, mais le rêve obsédant demeure et elle se refuse à admettre une transgression à sa douce songerie amoureuse. Alarmé, le prince use alors de toutes les séductions, de tous les troublants souvenirs d'antan pour reconquérir et convaincre la toute belle, mais désespérant d'y parvenir et respectant noblement cette trahison de pensée, il adjure les puissances célestes de clore à jamais les yeux de son amante afin qu'elle retrouve, dans l'immortalité marmoréenne,

mériterait d'être étudiée. Maurice Denis fut probablement moins sensible à des tableaux anglais précis qu'à un climat de légende, de mystère et de mysticisme, qui est certes celui des préraphaélites, mais que les écrivains français contribuaient très largement à répandre dans les années 1890. Que ce climat ait été en somme parallèle des deux côtés de la Manche et qu'une influence ait été possible par le biais de la littérature contemporaine, est très clairement analysé, dès 1901, dans un article en anglais de Camille Mauclair pour *The Artist*, dont les remarques nuancées, si elles évoquent surtout Moreau et ses disciples, demeurent très éclairantes sur les voies d'une diffusion du préraphaélisme anglais en France : « The Influence of the Pre-Raphaelites in France », *The Artist*, décembre 1901, p. 169-180.

53. F. Jourdain, *Né en 76*, Paris, 1951, p. 205-206.

54. A. Lugné-Poe, *La Parade*, t.2, *Acrobaties*, Paris, 1932, p. 85. « O… » est, rappelons, l'abrévation d'Ossit.

55. P. Fitzgerald, *Edward Burne-Jones. A Biography*, Londres, 1975, p. 255.

56. Burne-Jones est trop occupé, cette année 1894, à reprendre à l'huile l'aquarelle de *L'Amour dans les ruines* détruite l'année précédente, pour s'investir véritablement dans *La Belle*.

57. A. Lugné-Poe, *op. cit.*, p. 87.

58. Titre de l'article de Jean Lorrain consacré à Madeleine Deslandes, *L'Echo de Paris*, 2 octobre 1894.

59. Voici par exemple comment Mab, dans « L'esthétisme en Angleterre », *Le Correspondant*, 10 mai 1889, p. 580-581, décrit à ses compatriotes français les esthètes anglais, ces « figures toutes spirituelles, extra-terrestres comme celles de l'école préraphaélite ressuscitée par l'étrange peintre-poète Dante-Gabriel Rossetti et son merveilleux émule Edward Burne-Jones, grands lis frêles et purs, inclinant sur leur tige gracile leur blancheur immaculée, longs cous de cygne, teints de neige, yeux de pervenche, formes virginales, noyées dans le nuage ondulant d'une chevelure d'or pâle » et qu'on « rencontre en chair et en os dans certains salons de Londres. […] Les hommes portent les cheveux longs et bouclés, point de barbe, de grands cols rabattus et des cravates de foulard, la boutonnière ornée d'une rose qui se fâne, car ils ne peuvent supporter que les parfums de fleurs mourantes ; ils parlent d'une voix éteinte, et ils ont fondé un club dont les statuts portent, à l'article premier, que les membres doivent succomber sous le poids d'un éternel ennui. Ne croyez pas que je vous décrive l'intérieur d'une maison de fous. Ces bizarres personnages, gens fort aimables d'ailleurs, parfaitement intelligents et absolument sains d'esprit, je vous assure, se rencontrent dans le meilleur monde : ils constituent la secte des esthètes, autrement dit les décadents britanniques. »

60. A. Flament, *op. cit.* à la note 10, p. 173-174.

61. A. Germain, *La Bourgeoisie qui brûle*, p. 108.

62. A. de Fouquières, *Mon Paris et ses Parisiens*, t.II, *Le Quartier Monceau*, Paris, 1954, p. 96.

63. A. Germain, *Les Fous de 1900*, p. 73.

64. E. de Gramont (nom de jeune fille d'Elisabeth de Clermont-Tonnerre, l'amie de Proust), *Les Marronniers en fleurs*, Paris, 1929, p. 208.

65. J.-E. Blanche, *op. cit.* à la note 35, 1984 [1928], p. 33-34. Blanche cite ici un « extrait de Mémoires (qui ne seront publiés que dans cinquante ans) » et « reçu d'Amérique » dont nous ne connaissons ni l'auteur, ni le titre, ni la date d'édition, et dont l'existence même n'est pas assurée.

66. J. Lorrain, *Poussières de Paris*, Paris, 1902, p. 104-105.
Sur le portrait de Montesquiou par Whistler, voir E. Munhall, *Whistler et Montesquiou. Le papillon et la chauve-souris*, Paris, 1995.

67. A. Flament, « Tableaux de Paris et d'ailleurs », *Revue de Paris*, 15 novembre 1938, p. 473.

68. H. Buffenoir, *op. cit.* à la note 12, p. 17.

69. E. de Clermont-Tonnerre, *Au temps des équipages*, p. 180-181.

70. Toute une part de la production de Jean Lorrain est d'obédience préraphaélite, ou, selon un amalgame très fréquent à l'époque, « botticellesque ». *Le Roi Cophetua* de Burne-Jones a inspiré à Lorrain un petit conte (note 25). Son théâtre, par exemple, est saturé de références au monde féerique d'un Burne-Jones. Il reconnait lui-même l'avoir écrit « sous la visible inspiration de Leconte de Lisle et du poète lauréat anglais sir Alfred Tennyson, sous l'obsession aussi des Mantegna, des Carpaccio, de Gustave Moreau surtout et peut-être de Bœcklin », préface au *Théâtre*, Paris, 1906, p. I. En 1883, on trouve une reproduction du *Printemps* de Botticelli en frontispice de *La Forêt bleue*, Paris, 1883.

71. J. Lorrain, « Celle qui s'en va », p. 109-110.

72. J. Lorrain, « Le Prince Frog, conte d'après Walter Crane », *L'Echo de Paris*, 2 octobre 1894.

73. J. Lorrain, « La Princesse au Sabbat », *Le Journal*, 22 octobre 1895. Repris dans la *Revue illustrée* du 1er décembre 1898 et *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Paris, 1902, rééd. Paris, p. 51-60.

74. *Ibidem*, p. 60.

75. Outre les Burne-Jones, Boutet de Monvel et Helleu, Hippolyte Buffenoir assure, sans les citer, que d'autres maîtres ont réalisé le portrait de la baronne, *op. cit.*, p. 10.

76. J. Lorrain, « La main d'ombre », *L'Egrégore et autres nouvelles*, Paris, 1894, p. 21-32. Dans son journal inédit, Henri de Régnier rappelle qu'en avril 1894 il fut invité à un diner chez Madeleine Deslandes, avec Lorrain, Helleu, Louÿs, La Gandara, Tissot, les époux Polignac, Jules Bois, fanatique de spiritisme et qu'on tenta de faire tourner les tables.

77. Elle fournit un des modèles à *Madame Baringhel*, cette « Ophélie des salons » qui s'exclame à propos d'une gravure d'Hokusaï représentant une bataille de grenouilles : « Des grenouilles! Moi qui les adore… » Elle apparait encore sous le nom de baronne Desrodes, collectionneuse « de grenouilles, de Massier, de Lachenal, de Bigot et du Japon », *Monsieur de Phocas*, Paris, 1992 (rééd.), p. 66. L'appartement de Madeleine Deslandes inspire celui de la danseuse Marion Durnet dans *Pelléastres*, avec la chambre reconstituée d'après une fresque de Carpaccio tandis que dans le salon « on remarquait […] un agneau blanc, comme celui de Saint Jean, couché sur un coussin de velours bleu-ciel », *Pelléastres*, Paris, 1910, chapitre VI « Le voile », p. 83.

la continuation éternelle de l'ensorcelant mirage auquel sa petite âme est restée fidèle », *La Vie et l'œuvre d'Henry Bataille*, Paris, 1930, vol. 1, p. 71. On trouvera un autre résumé, probablement de l'auteur, dans la partition de la musique de scène de Georges Hüe, *La Belle au Bois dormant*, réduction pour piano par Henry Frène, Paris, 1895.

52. Ces œuvres de 1892 sont reproduites dans le catalogue de l'exposition *Maurice Denis (1870-1943)*, musée des Beaux-Arts de Lyon, 1994.
L'influence préraphaélite sur Maurice Denis

13. Photographie de Madeleine Deslandes, Bibliothèque nationale de France, fonds Robert de Montesquiou, N.A.F. 15307, fol. 109.

78. Robert Pellevé de la Motte-Ango, futur marquis de Flers, né à Pont-l'Evêque en 1872, a rencontré Marcel Proust au lycée Condorcet à Paris. Collaborateur de la revue *Le Banquet*, il est l'auteur de livrets d'opérettes et de pièces de théâtre. Directeur du *Figaro*, il fut élu à l'Académie Française en 1920 et décéda à Vittel en 1927.

79. R. de Flers, *Ilsée, princesse de Tripoli*, Paris, 1897. On en trouve un premier jet dans *La Conque*, la revue lancée en 1891 par Pierre Louÿs, sous le titre « La Comtesse de Tripoli, légende », p. 252-256.

80. *Mucha (1860-1939). Peintures, illustrations, affiches, arts décoratifs*, Paris, Grand-Palais, 1980, p. 40-41.

81. « Une litière traînée par deux biches au pelage de neige venait de s'arrêter sur la plage. […] La princesse quitta le lit de feuillage où elle était assise et fit quelques pas vers la mer ; elle y venait surveiller le bain de ses suivantes. Elle était toute vêtue de voiles blancs et légers […] », *ibidem*, p. 58-59.

82. « L'oasis au milieu de laquelle il s'élevait était la plus belle du monde. Un vaste jardin l'entourait, tout de roses, d'héliotropes et d'iris […] », *ibidem*, p. 67.

83. Les grenouilles d'Ilse Deslandes cèdent la place, dans le conte, à des « gargouilles [qui] n'étaient point grimaçantes comme les dragons ailés de nos cathédrales gothiques, mais figuraient, dans la rose transparence du quartz, le col gracieux de la cigogne ou encore les anneaux souples et froids de la couleuvre bienfaisante, dont les yeux sont couleur du ciel, et qui porte bonheur aux femmes enceintes lorsqu'elles l'aperçoivent sur la gauche du chemin aux heures du crépuscule », *ibidem*, p. 68.

84. *Ibidem*, p. 127.

85. Le thème des amants séparés par la mort est un « cliché » du climat préraphaélite. Fascinés par la fin tragique d'Elizabeth Siddal, la femme de Rossetti, et cette « senteur de mort » de l'amour rossettien, les écrivains français donneront leur version littéraire de cet épisode ressassé. Maurice Barrès estime que « l'enthousiasme de toute une génération » pour Rossetti vient de ce « qu'il a vécu une vie d'exception » et rappelle l'épisode macabre de l'ouverture du cercueil d'Elizabeth Siddal par Rossetti (« Dante-Gabriel Rossetti en France », dans *Le Voltaire*, 16 août 1887). Paul Valéry confia à André Gide en 1891 que la vie de Rossetti le « fait rêver longuement » (*Paul Valéry-André Gide. Correspondance (1890-1942)*, Paris, 1955, p. 117). Marcel Schwob, anglophile notoire, donna deux contes inspirés par la vie de Rossetti dans *Cœur double* (« Béatrice » et « Lilith ») où sont développées la dualité entre les tendances mystiques et les penchants infernaux du poète anglais, l'aspiration platonicienne à la migration et à la fusion des âmes des amants, résolues par la mort de la femme adorée…

86. Madeleine Deslandes et Marcel Proust se sont connus très tôt, alors que le mondain n'était pas encore apprécié pour ses talents littéraires : voir A. Flament, « Tableaux de Paris et d'ailleurs », *La Revue de Paris*, 15 novembre 1938, p. 471.

87. M. Proust, *Jean Santeuil*, Paris, rééd., 1996, p. 742.

88. *Ibidem*, p. 744.

89. R. de Montesquiou, « Magda », *Les Quarante bergères. Portraits satiriques en vers inédits*, Paris, s.d. [1925], p. 90-91.

90. Dessin appartenant à la série *Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*, 1908, adressée aux grandes dames du monde entier. Dans *Paul Iribe*, Paris, 1982, Anne-Claude Lelieur pense que ce dessin repésenterait Mme Dagny Björnson, sur la foi du témoignage de son fils : celui-ci rapporte que le crapaud en faïence et le petit guéridon ornaient l'appartement de sa mère. Nous pensons plutôt qu'il s'agit de Madeleine Deslandes, dont André Germain rappelle qu'elle s'habillait chez Poiret, tandis que la reproduction du tableau de Burne-Jones dans le fond rappelle la passion de la baronne pour ce peintre. La perle que l'on distingue dans la bouche du crapaud dissipe tous les doutes : Henri de Régnier évoque, en avril 1895, la scène qui consistait à glisser un petit diamant « dans le ventre du crapaud Benoît » en faïence, comme si ce dernier avait été vivant, *op. cit.*, NAF 14977, XXIV, 120.

91. H. de Régnier, *op. cit.*, NAF 14978, 288-289.

92. Montesquiou parle de la baronne « rentrée dans ses landes » après l'échec du mariage avec Robert de Broglie (fonds Montesquiou, NAF 15307, f.123, Paris, Bibliothèque nationale). D'Annunzio aussi s'amusa de ce jeu de mot (A. Germain, *La vie amoureuse de D'Annunzio*, déja cité note 13, p. 230).

93. F. Broche, *Maurice Barrès*, Paris, 1987, p.141.

94. M. Barrès, *Mes Mémoires*, cité dans le catalogue *Maurice Barrès (1862-1923)*, Paris, Bibliothèque nationale, 1962, p. 10.

95. M. Barrès, *Sous l'œil des barbares*, Paris, 1888, réédition dans *Romans et voyages*, Paris, 1994, p. 45. Nos italiques.

96. M. Barrès, « Dante-Gabriel Rossetti en France », *op. cit.* à la note 85.

97. *Ibidem*.

98. J.-E. Blanche, *Mes modèles*, *op. cit.* à la note 35, p. 32-33.

99. A. Thibaudet, *Trente ans de vie française*, t.II, « La vie de Maurice Barrès », Paris, 1921, p. 28 ; cité par V. Rambaud, « Introduction » à Maurice Barrès, *Romans*, *op. cit.*, p. 6.

100. Dans ce dernier, il donne à Petite-Secousse les traits, entre autres, de Madeleine Deslandes.

101. M. Barrès, préface à *La Petite classe* de Jean Lorrain, Paris, 1895, p. III.

102. A. Flament, « Le Salon de l'Europe. Henry Bataille et Berthe Bady », *La Revue de Paris*, 15 mai 1934, p. 475.

103. Raitif de La Bretonne [Jean Lorrain], « Pall Mall Semaine », *Le Journal*, 6 mai 1896.

104. « La petite classe ! c'est le nom charmant dont ce Jean Lorrain qui y fait figure, baptise ceux et celles qui se piquent d'avoir les opinions, les sensations, les enthousiasmes, les dégoûts, les frissons artistiques les plus neufs », écrit Barrès, dans la préface à Jean Lorrain, *La Petite classe*, *op. cit.*, p. I.

ABSTRACT

Edward Burne-Jones and France: Madeleine Deslandes, a rediscovered Pre-Raphaelite

Familiarity with the English Pre-Raphaelite and Aesthetic movements in France owes much to the personality of Baroness Madeleine Deslandes (1866-1929), much neglected today. In 1893 she expressed her interest in the painter Edward Burne-Jones by commissioning a portrait, invaluable evidence of his popularity in France in the 1890s. She probably financed a play, *La Belle au bois dormant*, performed at the Théâtre de l'Oeuvre in 1894, which clearly owes much to the atmosphere of Burne-Jones' work. In her social life she communicated her enthousiasm for the Pre-Raphaelites to her contemporaries such as Barres. The decoration of his Paris house, highly original in its day, designed as an invocation of Wildean maxims, attracted much attention. The tastes and ideas of this eccentric lady became known outside the narrow circle of fashionable society which she moved in, thanks to the literary recollections and accounts by a number of writers, principally Jean Lorrain, her male alter ego. This literary evidence should not however delude us. It is symptomatic that many French aesthetes refer to the same model. Madeleine Deslandes had a smaller following that might be imagined and, the character she embodied was less well-known that is usually stated. Her extravagance and snobism would in the end bring Burne-Jones and the Pre-Raphaelites into dispute in France.

Philippe SAUNIER, conservateur régional adjoint des Monuments Historiques du Centre, DRAC Centre, 6 rue de la Manufacture, 45000 Orléans.