

Title	ブルーストとバーン=ジョーンズ：花咲く乙女たち
Sub Title	Proust et Burne-Jones : les jeunes filles en fleurs
Author	真屋, 和子(Maya, Kazuko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2002
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 No.35 (2002. 9) ,p.4- 16
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20020930-0004">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20020930-0004</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## Proust et Burne-Jones

— Les jeunes filles en fleurs —

Kazuko MAYA

D'où viennent-elles ? Où vont-elles ? Le héros de la *Recherche* qui séjourne à Balbec avec sa grand-mère, se pose ces questions en voyant s'avancer un petit groupe de jeunes filles sur la digue. Cette bande «débarquée on ne sait d'où» fait «une promenade dont le but semble aussi obscur aux baigneurs qu'elles ne paraissent pas voir, que clairement déterminé pour leur esprit d'oiseaux<sup>1)</sup>». Le héros suit de loin les jeunes filles qui apparaissent sous les traits de sportives : l'une d'elles pousse sa bicyclette, deux autres portent des «clubs» de golf<sup>2)</sup>. En effet, la pratique du sport par les femmes est un aspect nouveau de la société d'alors, et elle connaît une expansion rapide. Servant à fortifier leur corps et à développer leur sens de l'équilibre, la bicyclette, en particulier, devient l'un des symboles de l'indépendance et de l'émancipation des femmes<sup>3)</sup>.

A quel milieu social appartiennent-elles ? Qui sont-elles ? Le narrateur ne peut le préciser, car toutes les classes sociales se mêlent à Balbec, où elles partagent les mêmes distractions. Observant leurs façons d'agir et de parler, il finit par conclure sans certitude que «toutes ces filles [appartiennent] à la population qui fréquente les vélodromes, et [doivent] être les très jeunes maîtresses de coureurs cyclistes<sup>4)</sup>». La bicyclette, objet de luxe naguère, sur lequel «an arch-aesthete [un esthète pointilleux] like Robert de Montesquiou» ne dédaignait pas d'être photographié, est devenue un investissement à la portée des classes moyennes<sup>5)</sup>. Ce changement rapide est aussi un reflet de la société du temps de Proust. Le narrateur du roman laisse libre cours à son imagination en essayant de confirmer ses conjectures sur ces inconnues. Il n'en demeure pas moins que le mystère et l'ambiguïté qui les entourent sont

prédominants dans la scène de leur apparition.

### **Les jeunes filles de Burne-Jones**

On pourrait répéter pour *L'Escalier d'or* (*The Golden Stairs*, 1876-1880), une des œuvres les plus célèbres de Burne-Jones, les questions posées par le narrateur. De fait, F. G. Stephens observe dans l'*Athenaeum*, en parlant du mystère qui entoure ce tableau : «What is the place they have left, why they pass before us thus, whither they go, who they are, there is nothing to tell<sup>6)</sup>.» Si l'on substitue la falaise de Balbec à cet escalier d'or, et les instruments du sport à ceux de la musique, les jeunes filles de Burne-Jones commencent à chanter à l'unisson de celles de Proust. De même que la bicyclette et le club de golf des filles de Balbec jouent un rôle dans la description, ce tableau du préraphaélite est le reflet de son époque, en ce sens que la formation musicale fleurissait dans la famille victorienne<sup>7)</sup>. On pourrait certes supposer plus aisément la classe à laquelle appartiennent les jeunes filles descendant l'escalier d'or. Il suffit ici de noter que "ce bouquet de fleurs" représente, comme celui de Balbec, un certain milieu social. Une autre ressemblance frappante entre les deux groupes de filles tient au fait qu'elles sont inconscientes des regards d'autrui, et n'éprouvent pas le plaisir d'être vues, à la différence de la parade ostentatoire qu'était la promenade du bois de Boulogne.

La marche des jeunes filles sur la digue, d'ordre avant tout musical, ne permet pas au narrateur de fixer chacune d'elles. Il les voit «selon l'ordre dans lequel se déroulait cet ensemble, merveilleux parce qu'y voisinaient les aspects les plus différents, que toutes les gammes de couleurs y étaient rapprochées, mais qui était confus comme une musique où je n'aurais pas su isoler et reconnaître au moment de leur passage les phrases<sup>8)</sup>». Tous ces mots de Proust peuvent s'appliquer à *L'Escalier d'or*, l'une des compositions «sans sujet» de Burne-Jones. L'artiste cherche à rendre une atmosphère en imitant la nature de la musique et à donner à la composition sa raison d'être : la recherche de la beauté. Les robes ne représentent rien d'autre qu'une «harmonie en blanc» : «the colour of the dresses, which have the exquisite varieties of the tints of tarnished and lustrous silver, in purplish pearly hues

and purest greys<sup>9)</sup>». La nature abstraite de l'art de Whistler rend les titres musicaux (comme *Nocturne bleu et argent*, *Harmonie en gris et vert*, *Symphonie en blanc*) appropriés à ses œuvres, tandis que celles de Burne-Jones évoquent plutôt la musicalité du vers. Pour bien apprécier la peinture de celui-ci, "sentir" n'est pas suffisant, il faut aussi l'"écouter" et la "lire".

Ce tableau, qui connut le succès dès la première exposition en 1880 de la Grosvenor Gallery, fut largement reproduit, et la renommée du peintre devait beaucoup à ces reproductions. Proust a donc lieu de les introduire dans *Jean Santeuil*, où ses personnages en ornent leurs murs : «si Mme de Lavardin, [...] n'avait pas connu Mme d'Alpes, peut-être Burne Jones [*sic*] aurait-il occupé moins de mètres carrés sur ses murs.[...] Loisel [...] remplit jusqu'à la chambre de la vieille Mme Loisel de reproductions de Burne Jones<sup>10)</sup>».

Cet escalier de Burne-Jones n'a pas de balustrade, et la raison en est évidente du point de vue esthétique : les jambes et les bras de jeunes filles se substituent au balustre et à la rampe. Suivant l'explication que l'artiste donne d'un autre tableau intitulé *Les Heures*<sup>11)</sup>, on va voir à quel point le mouvement rythmique de leurs corps symbolise la musique et s'apparente ainsi à la prose harmonieuse et rythmique de Proust.

Le courant continu des dix-huit corps peut être coupé en deux au neuvième portrait, de face, qui joue le rôle de point d'appui ; les neuf personnages occupant les deux tiers supérieurs de l'escalier se situent à l'extérieur de la courbe du limon, les autres se regroupent de manière à être contenues dans la courbe. Les premières nous montrent leur jambe droite dont la courbe devient graduellement moins douce, tandis que c'est la jambe gauche des dernières qui répète cette incurvation plus accentuée. Au contraire, l'adoucissement progressif de la courbe de leur bras s'inverse dans la moitié inférieure. A la répétition et à l'inversion, vient s'ajouter la figure de la fugue : chaque jeune fille du haut pose le pied droit sur la marche où est posé le pied gauche de la fille qui suit, alors que son pied gauche est sur la marche où se trouve le pied droit de celle qui la précède. Dans la seconde moitié, en bas, pied droit et pied gauche sont inversés, mais ils nous font entendre la même fugue. Les instruments de musique ne sont pas non plus distribués au hasard, mais délibérément de manière à diriger notre regard à la



*L'Escalier d'or*, 1876-1880, Tate Gallery, Londres



*Les Heures*, 1870-1883, Sheffield Art Gallery

fois à la verticale, avec les plis des robes, et selon un axe centripète, avec la courbe de l'escalier. Ce que le peintre représente à travers les filles de l'escalier, n'est-ce pas un espace-temps purement rythmique et musical?

### Le rythme des phrases

Le parallélisme, l'opposition, la répétition, le reflet, le renversement, la symétrie et l'asymétrie, tout se mêle comme dans l'écriture de Proust, dont nous ne citerons en exemple, pour sa microstructure, que la phrase suivante :

Je m'amusais à regarder les carafes que les gamins mettaient dans la Vivonne pour prendre les petits poissons, et qui, remplies par la rivière, où elles sont à leur tour encloses, à la fois «contenant» aux flancs transparents comme une eau durcie, et «contenu» plongé dans un plus grand contenant de cristal liquide et courant, évoquaient l'image de la fraîcheur d'une façon plus délicieuse et plus irritante qu'elles n'eussent fait sur une table servie, en ne la montrant qu'en fuite dans cette allitération perpétuelle entre l'eau sans consistance où les mains ne pouvaient la capter et le verre sans fluidité où le palais ne pourrait en jouir (I,p.280).

les carafes [ que  
                   [ qui ... [ remplies ... «contenant» ... eau durcie  
   [ encloses ... «contenu» ... cristal liquide et courant  
   [ plus délicieuse  
   [ plus irritante  
                   dans cette allitération ... [ l'eau sans ... où les mains ne pouvaient  
   [ le verre sans ... où le palais ne pourrait

Cette longue phrase qui, pour évoquer le cours de la rivière et donc aussi la fuite du temps, décrit l'identification d'un «contenant» à son «contenu», présente elle-même un parfait accord stylistique de sa forme et de son contenu. Le complément d'objet direct du verbe regarder, les carafes, est suivi de deux propositions relatives, «que les gamins...» et «qui, remplies...». La différence

de longueur de ces propositions est significative : cette asymétrie nous invite à oublier aussitôt l'existence déréalisée et anecdotique des gamins et des poissons pour nous concentrer sur les carafes plongées dans le cours d'eau. La seconde proposition relative est elle-même scindée par une autre, «où elles sont...encloses...» où cet adjectif introduit la notion opposée à «remplies». Les expressions qui suivent sont la répétition variée de celles qui précèdent, ainsi «contenu» répond à «encloses», «contenant» à «remplies». Ce parallélisme souligne l'opposition des notions pourtant ici applicables à un même objet (ici, les carafes). Mais suivant la loi de l'asymétrie, tandis que «contenant» a pour comparaison «eau durcie», «contenu» ne reçoit pas de comparaison mais le complément circonstanciel de lieu «dans un plus grand contenant [=la rivière]», lui-même accompagné du complément «cristal liquide». Un autre parallélisme s'établit ici, et la nouvelle combinaison produit une nouvelle harmonie : le premier «contenant» a comme correspondant le second «contenant»—cette fois, on a la même définition pour désigner des matières complètement différentes (le verre et l'eau), ce qui prouve que l'objet peut se métamorphoser en fonction du contexte—et «eau durcie» fait écho à «cristal liquide et courant». La différence du nombre des épithètes est importante pour figurer les objets de natures différentes : la substance de la carafe et le cours de la rivière. Les deux oxymores ne sont-ils pas préfigurés dans la double synthèse des définitions apparemment contradictoires et opposées, et ne servent-ils pas à renforcer par leur chiasme sémantique (*eau durcie, cristal liquide*) l'impression d'entrelacement des deux éléments? Vient ensuite le verbe «évoquaient», situé juste au milieu de la phrase comme son pivot. Les deux éléments une fois entrecroisés dans la première moitié, l'idée de l'écoulement régulier est prédominante dans la seconde ; d'où la "fuite perpétuelle" de l'allitération. L'impression de perpétuité est renforcée par l'utilisation de parallélismes très réguliers : «plus délicieuse» et «plus irritante», «l'eau sans...où les mains ne pouvaient...» et «le verre sans...où le palais ne pourrait...», ainsi d'ailleurs que par l'allitération des consonnes liquides [l/r] présente dans toute la phrase.



### La perspective et la marche du temps

Les jeunes filles de Burne-Jones semblent engendrées par un seul modèle, tant leurs visages, leurs tailles et l'atmosphère que chacune dégage sont semblables. Ainsi ce groupe nous donne-t-il une impression supplémentaire de mystère et d'ambiguïté. Il en est de même chez celles de Proust :

[...]leurs corps [...] s'avançaient lentement, une liaison invisible, mais harmonieuse comme une même ombre chaude, une même atmosphère, faisant d'eux un tout aussi homogène en ses parties qu'il était différent de la foule au milieu de laquelle se déroulait lentement leur cortège (II, p.151).

L'absence de démarcations entre les corps «[propage] à travers leur groupe un flottement harmonieux, la translation continue d'une beauté fluide, collective et mobile<sup>12)</sup>», et leur marche lente est comparée à «la phrase la plus mélancolique» de Chopin<sup>13)</sup>. Rien ne paraît plus approprié au spectacle de *L'Escalier d'or* que ces phrases de Proust.

Robert de Montesquiou, qui était désireux de «voir tous les Burne-Jones et les Rossetti possibles<sup>14)</sup>» à Londres, a consacré une dizaine de pages à Burne-Jones dans son livre, *Les Autels privilégiés*, que Proust appréciait. Dans une lettre de novembre 1898, R. de Montesquiou lui écrit en effet : «On me demande une notice suggestive destinée à seconder l'apparition du livre que vous aimez<sup>15)</sup>» et une note de Philip Kolb confirme qu'il s'agit bien de cet ouvrage. Dans ce livre, R. de Montesquiou, qui appelle la Nimuë de Burne-Jones «Viviane» en parlant de *L'Enchantement de Merlin (The Beguiling of Merlin, 1874)*, souligne au sujet du pullulement des aubépines combien la multiplicité des objets est la caractéristique de son art : «Après les plis multiples ce sont les multiples plumes, dans les *Jours de la création*, [...] une atmosphère d'aubépines dans *Viviane* ; [...] voilà, dans le miroir de Vénus, huit mirages de corps grâciles [...]<sup>16)</sup>». Et il en vient à *L'Escalier d'or* :

*L'Escalier d'or* nous offre le type le plus réussi de cette redite, avec sa même demoiselle qui descend dix-huit fois ses degrés luisants dénués de

rampe en jouant d'instruments variés : tambourin et galoubet, buccin, violon et cymbales<sup>17)</sup>.

Bien qu'il se soit agi en fait d'un groupe de jeunes filles de bonne famille où l'on reconnaît la fille de Burne-Jones et la plus jeune fille de William Morris<sup>18)</sup>, et que de nombreuses personnes aient posé pour ce tableau, l'effort fait par l'artiste pour varier les figures échappa aux critiques, au nombre desquels R. de Montesquiou. En effet, on lui reprocha parfois la monotonie de ses visages. Robert de La Sizeranne remarque : «*L'Escalier d'or* contient plusieurs figures qui ne sont que des redites [...]»<sup>19)</sup> Par contre Comyns Carr est un des rares critiques qui comprennent le peintre ; il écrit à propos de ce reproche : «Ces artistes exceptionnels, rares à toutes les époques, doivent leur gloire aux types qu'ils ont créés[*sic*], [...] faits à l'image du génie de l'auteur, ils se rattachent à un type commun dont le germe originaire est dans le cerveau de l'artiste<sup>20)</sup>.» Et il oppose les artistes doués, pour qui cette unité idéale est la "phrase type" de l'artiste, aux artistes réalistes dont l'idéal consiste dans la fidélité du portrait<sup>21)</sup>. Les portraits des jeunes filles se rattachent donc à la personnalité artistique de Burne-Jones, et on pourra poser devant le tableau la même question que Proust pose pour son groupe de jeunes filles : ne sont-elles pas «de nobles et calmes modèles de beauté humaine [...] comme des statues exposées au soleil sur un rivage de la Grèce?»<sup>22)</sup>

Croyant qu'un seul modèle inspire cette œuvre à l'artiste, R. de Montesquiou signale aussi le modèle protéiforme comme l'un de ses traits caractéristiques :

le personnage [...] se répète en des attitudes diverses, repliant, dépliant vingt fois sous un même visage une anatomie unique d'une stature invariable ; comme si le peintre nous donnait pour un ensemble cette série d'attitudes renouvelées d'après un même modèle[...]»<sup>23)</sup>

Si l'on n'y voit pas un portrait de différentes personnes, c'est non seulement une série de diverses poses d'une même jeune fille mais aussi le cours du temps qui est montré ici. Le commentaire de R. de Montesquiou

nous incite à penser que c'est à partir d'un même modèle que Burne-Jones tente de rendre une série d'attitudes de sa propre "déesse". Ne peut-on en déduire que l'artiste décrit la marche du temps en peignant les marches de l'escalier d'or? Notre supposition apparaîtra plus plausible, si l'on se rappelle son autre tableau intitulé *Les Heures* (*The Hours*, 1870-82), à propos duquel l'artiste écrit dans une lettre à Lady Leighton : «une rangée de six petites femmes qui incarnent les heures du jour, du réveil au sommeil. Leurs petits genoux paraissent si drôles alignés que l'esprit est descendu sur moi d'en haut et que je les ai appelées "*the laps of time*"<sup>24</sup>) [les genoux du temps]. Chaque petite dame, outre la couleur appropriée de sa robe, porte une doublure de la couleur de celle qui la précède et une manche de la couleur de celle qui la suit —en sorte que Mr. Whistler pourrait, si le cœur lui en disait, parler de fugue<sup>25</sup>)».

Outre cet échange de couleurs entre les personnages, on y reconnaît la parfaite harmonie colorée qui les unit à l'aspect du paysage de l'arrière-plan. Entre les jeunes filles se déroule en effet l'horizon qui représente les heures du matin au soir. La vision simultanée de ces deux mouvements horizontaux à la chronologie parallèle nous force paradoxalement à ressentir la profondeur. De plus, la symétrie et l'asymétrie que forment les bras des jeunes filles représente un mouvement rythmique et horizontal, tandis que la continuité "mélodique" que dessinent leurs mains donne davantage de relief à la profondeur.

Une fonction semblable est attribuée à la perspective dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* où le groupe des jeunes filles sur la digue est pareil à «un bosquet de roses de Pennsylvanie, ornement d'un jardin sur la falaise, entre lesquelles tient tout le trajet de l'océan parcouru par quelque steamer, si lent à glisser sur le trait horizontal et bleu qui va d'une tige à l'autre, qu'un papillon paresseux, attardé au fond de la corolle que la coque du navire a depuis longtemps dépassée, peut pour s'envoler en étant sûr d'arriver avant le vaisseau, attendre que rien qu'une seule parcelle azurée sépare encore la proue de celui-ci du premier pétale de la fleur vers laquelle il navigue<sup>26</sup>)». Saisir ces deux mouvements qui s'opèrent parallèlement au premier plan et à l'horizon n'est rien d'autre que percevoir la profondeur de l'espace.

Pour en revenir à notre association du défilé de *L'Escalier d'or* à la marche du temps, la subtilité de Burne-Jones consiste en ceci : pour mieux rendre le cours du temps, il choisit l'escalier en spirale qui permet de présenter une série de figures différentes sous des angles divers et procède ainsi à la création d'un univers à quatre dimensions sur la toile qui n'en a que deux.

Au lieu de l'escalier en colimaçon, Proust utilise l'automobile sur une route serpentine pour causer le mouvement du regard sur les trois clochers de Martinville. A la différence de *L'Escalier d'or*, c'est le sujet qui se déplace ; et par le mouvement de l'automobile, la mobilité de l'objet est acquise en tant qu'impression optique. C'est donc un double déplacement qui s'y réalise. C'est un exemple où la perspective est liée au cours du temps comme dans le tableau de Burne-Jones. Il est à noter d'ailleurs que les trois clochers rappellent au héros les «trois jeunes filles d'une légende»<sup>27</sup>). Le commentaire déjà cité de R. de Montesquiou sur le tableau évoque encore l'analyse du baiser faite par Proust :

Albertine m'avait souvent paru différente, maintenant, comme si, en accélérant prodigieusement la rapidité des changements de perspective [...] que nous offre une personne dans nos diverses rencontres avec elle, j'avais voulu les faire tenir toutes en quelques secondes pour recréer expérimentalement le phénomène qui diversifie l'individualité d'un être [...] dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertines que je vis [...] (II, p.660).

Plutôt qu'une discontinuité qui apparenterait ici la description à un rassemblement de fragments à la Picasso, on y reconnaît la même continuité que dans le passage des clochers de Martinville et dans la «série d'attitudes renouvelées» de *L'Escalier d'or*.

## **Conclusion**

Proust, qu'il s'agisse de la description d'un groupe de jeunes filles ou de la diversité de l'être aimé, semble bien s'inspirer, ne fût-ce qu'indirectement, de certains tableaux de Burne-Jones.

Sur le continent, Gustave Moreau fut l'égal de Burne-Jones en tant que peintre symboliste, et ils s'appréciaient d'ailleurs mutuellement<sup>28</sup>). Mais pour la composition, telle qu'on l'a vue dans *L'Escalier d'or*, Burne-Jones semble être sans rival. Dans son article «La peinture anglaise contemporaine», R. de La Sizeranne écrit : «La composition, si on la restreint à l'agencement des lignes, l'ordre et le mouvement qu'on met dans les contours, n'a peut-être pas aujourd'hui en Europe un maître égal à ce maître<sup>29</sup>)». Cette composition comparée au «ragoût» par Ruskin<sup>30</sup>), Proust voulut certes la faire sienne et comme la «digérer» en bâtissant son œuvre à la façon d'un «bœuf à la mode».

## Notes

1. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (en abrégé, la *Recherche*), t. I-IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989, II, p.146. Pour les citations ultérieures, nous ne mentionnerons que le tome et la page.

2. *Ibid.*

3. Eugen Weber, *France — Fin de Siècle*, Cambridge, Massachusetts and London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1986, p.203.

4. II, p.151.

5. Weber, *op.cit.*, p.197.

6. F. G. Stephens, «The Grosvenor Gallery», in *The Athenaeum, Journal of Literature, Science, The Fine Arts, Music, and The Drama*, n°2741, 8 mai 1880, London, p.605. Voir *Edward Burne-Jones 1833-1898 — Un maître anglais de l'imaginaire*, pp.246-249.

7. Voir Jan Marsh, *Pre-Raphaelite Women, Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art*, London, Phoenix Illustrated, 1987, p.55.

8. II, p.148.

9. Stephens, *op.cit.*, p.605.

10. Marcel Proust, *Jean Santeuil*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p.804.

11. Voir G. Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones*, vol.II, 1868-1898, London, Macmillan and co.limited, 1904, pp.127-128. *Edward Burne-Jones 1833-*

1898 — *Un maître anglais de l'imaginaire*, pp.194-196.

12. II, p.148.

13. II, p.149.

14. Voir *Edward Burne-Jones 1833-1898 — Un maître anglais de l'imaginaire*, p.28. Suivant la mention d'une lettre de John Singer Sargent, datée du 29 juin 1885, à Henry James, citée par Edgar Munhall dans son œuvre, *Whistler et Montesquiou — Le Papillon et la Chauve-Souris*, traduit de l'anglais par Dennis Collins, Paris, Flammarion, p.58. C'est sur le conseil de Paul Helleu que Montesquiou se rendit à Londres en 1885 avec Jacques-Emile Blanche. Voir aussi N.A.F.15335, f<sup>os</sup>80-81.

15. *Correspondance de Marcel Proust* (en abrégé, *Corr.*), texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, II, p.264.

16. Robert de Montesquiou, «Le Spectre (Burne Jones)», dans *Autels privilégiés*, Paris, Fasquelle, pp.209-210. Sur l'aubépine dépeinte par Burne-Jones, voir Joseph Comyns Carr, «La Grosvenor Gallery», in *L'Art-Revue hebdomadaire illustrée*, t.II (t.X de la Collection), Paris/London, A.Ballue, 1877, p.80. Pour «Viviane» de Burne-Jones, voir Kazuko MAYA, «Proust et Burne-Jones», *Bulletin Marcel Proust*, N°51, Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, 2001, pp.57-61.

17. Montesquiou, *op.cit.*, p.210.

18. Voir *Edward Burne-Jones 1833-1898 — Un maître anglais de l'imaginaire*, p.248. Ce passage nous rappelle les chronophotographies de Etienne Jules MAREY(1853-1904).

19. Robert de La Sizeranne, «La Peinture anglaise contemporaine», in *Revue des Deux Mondes*, 15 janvier, 1895, p.353.

20. Carr, *op.cit.*, p.80.

21. Voir *Ibid.* cf. IV. p.297.

22. II, p.149.

23. Montesquiou, *op.cit.*, p.210.

24. *Edward Burne-Jones 1833-1898 — Un maître anglais de l'imaginaire*, pp. 211, note 20 : «Jeu de mots sur l'homophonie entre *laps*, le giron, les genoux (des dieux), et *lapse*, le cours, la marche du temps.» Voir G. Burne-Jones, *op.cit.*, pp.127-128.

25. *Edward Burne-Jones 1833-1898 — Un maître anglais de l'imaginaire*, p.196. Voir G. Burne-Jones, *op.cit.*, p.128 : «a row of sex little women that typify the hours of day from waking to sleep. Their little knees look so funny in a row that wit

descended on me from above, and I called them the 'laps of time'. Every little lady besides the proper colour of her own frock wears a lining of the colour of the hour before her and a sleeve of the hour coming after—so that Mr. Whistler could, if he liked, call it a fugue.»

26. II, p.156.

27. *Ibid.*, p.179.

28. Voir Léonce Bénédite, «Deux idéalistes, Gustave Moreau et E. Burne-Jones», in *La revue de l'art ancien et moderne*, t.V, Janvier-Juin, Paris, 1899.

29. La Sizeranne, *op.cit.*, p.353. Sur la composition de l'œuvre de Proust, voir *Corr.*, t.XVII, pp.404, 464, 542. *Ibid.*, t.XXI, p.41.

30. John Ruskin, *Lectures on Architecture and Painting, The Works of John Ruskin*, Libraty ed., XII, 1904, p.387 : «A picture is to have harmony of relation among its parts ? Yes ; and so is [...] a ragout well mixed. Composition!» Voir, I, p.450. IV, p.941. Voir aussi, MAYA, *op.cit.*, pp.55-57, p.65 : «L'idée du plat de viande est présente chez Proust à de multiples niveaux : la construction du roman, la composition des phrases et même la création des personnages.»