

# CRISTIAN MICU

*Université de Toronto*

## **Proust profanateur de John Ruskin ou, Albertine en saint Georges**

---

Allant au-delà de l'opposition consacrée entre le sacré et le profane, il ne serait point incongru d'affirmer, à la suite des réflexions de Giorgio Agamben, que l'acte de profanation représente la réintégration dans l'économie du devenir d'une entité en ayant été exclue. La profanation est l'abolition de la séparation ayant été instaurée, par le biais d'un rite ou d'un interdit, entre ce qui appartient au domaine des dieux et ce qui constitue l'espace d'évolution, voire d'affairement, des humains. Dit Agamben, en citant le juriste romain Trebatius : « Au sens propre, est profane ce qui, de sacré ou religieux qu'il était, se trouve restitué à l'usage [...] des h[umains]<sup>1</sup> ». Certes, dans son livre sur l'érotisme, Georges Bataille démontre magistralement que la profanation n'est nullement l'abolition du sacré; elle n'est pas l'annulation de celui-ci, mais bien le maintien de l'interdit sacré qu'elle transgresse<sup>2</sup>. À la lumière de cet aspect foncièrement paradoxal de la transgression, je me permettrais d'affirmer que la profanation, bien loin d'être une dissolution du sacré, en est la mise en œuvre et la mise à l'ouvrage. La profanation enlève le sacré à la sphère de l'éternité pour le restituer à celle du devenir.

Dans une société désacralisée comme la nôtre, héritière des Lumières, une telle entreprise pourrait sembler superflue, libérés que nous nous croyons du joug de tout obscurantisme ou de toute hantise sacrale. Pourtant, la dynamique à l'œuvre dans les anciens rites, la dynamique rendant sacrée, en rendant intouchable, en retirant à l'usage humain telle entité ou telle autre, une telle dynamique est toujours en cours, pour nous qui représenterions la postérité de Dieu. Selon Agamben, elle se manifesterait non pas tant dans les discours juridiques interdisant soit l'usage de divers objets

ou substances, soit certains comportements, mais plutôt dans ce que le philosophe italien appelle « la muséification du monde<sup>3</sup> ». Cette expression désigne le processus à travers lequel les productions culturelles – idées, idéologies, images – sont réduites à la désuétude, sont mises hors d’usage – dans le « musée » qui, dit Agamben, « désigne » non pas un lieu spécifique, mais « la dimension séparée où est transféré ce qui a cessé d’être perçu comme vrai et décisif<sup>4</sup> ». Ceci étant, l’acte profanatoire consisterait à réinventer une vérité à ce qui, par le biais de la muséification, avait été mis hors d’usage.

Je tâcherai de montrer que c’est précisément sur ce mode que se déploie le traitement proustien de l’influence qu’eut John Ruskin sur le romancier. À la lumière des remarques faites par Emily Eells dans son ouvrage *Proust’s Cup of Tea. Homoeroticism and Victorian Culture*, je me servirai d’une des instances où se dévoile, par rapport à Ruskin, la pratique référentielle de Proust comme pratique profanatoire. Certes, l’amoureux de Venise, le moraliste idolâtre, et le précurseur idéologique du Parti travailliste britannique qu’est John Ruskin, est loin d’être le seul auteur auquel Proust fit l’honneur de ce traitement profanatoire. Jean Racine en fut une autre cible privilégiée : rappelons seulement, à titre d’exemple, la reprise – ce que Stéphane Chaudier appelle « le détournement<sup>5</sup> » – de deux vers d’*Esther*, pièce religieuse s’il en est. L’exclamation lâchée devant Esther par sa confidente, s’apercevant que les servantes du roi perse faisaient partie, comme elle et la reine de Perse, des enfants d’Israël, est attribuée, par Proust, au personnage de M. de Vaugoubert, vieil homosexuel « timide », « ne s’éta[nt] pas livré depuis bien longtemps à ce qui eût été pour lui le plaisir » et qui prend un « air émerveillé » devant « cette ambassade dont le jeune personnel vint tout entier serrer la main de M. de Charlus<sup>6</sup> ». Le narrateur imagine donc M. de Vaugoubert, rempli d’admiration devant le défilement des jeunes membres dudit corps diplomatique, reprendre les vers d’Élise, confidente d’Esther : « Ciel! quel nombreux essaim

d'innocentes beautés / S'offre à mes yeux en foule et sort de tous côtés!<sup>7</sup> ».

Je me bornerai toutefois, ici, à étudier un des plus saillants exemples de profanation de John Ruskin par Proust à travers une des multiples apparitions du personnage d'Albertine Simonet, grand amour du Narrateur et figure exemplaire de ce qu'Elizabeth Ladenson a appelé « le lesbianisme de Proust<sup>8</sup> ». Ma démarche est tributaire des études entreprises par Antoine Compagnon – le premier à avoir relevé, dans son livre *Proust entre deux siècles*, le passage qui retiendra ici notre attention –, et notamment redevable à l'ouvrage d'Emily Eells, déjà cité, où l'intertexte ruskinien du passage en question est brillamment mis à découvert et mis en valeur. Avant d'en arriver à discuter le fragment dont une interprétation est promise dans le titre de ce texte, avant de parler d'Albertine en saint Georges, quelques remarques introductives s'imposent.

Albertine Simonet fait son apparition dès le deuxième volume du roman proustien, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. La première référence à Albertine n'appartient pas au Narrateur lui-même, mais bien à son premier amour, Gilberte Swann. Lors d'une conversation avec ses parents et le Narrateur, et suite à une allusion de Charles Swann au baron Bréau-Chenut, Gilberte intervient :

C'est l'oncle d'une petite qui venait à mon cours, dans une classe bien au-dessous de moi, la fameuse « Albertine ». *Elle sera sûrement très « fast »*, mais en attendant elle a une drôle de touche.<sup>9</sup>

Le qualificatif anglais utilisé par Gilberte au sujet d'Albertine, *fast*, est expliqué quelque peu candidement dans les notes de la Pléiade comme « d'allure très libre, à la mode ». Cette explication a la douteuse vertu d'éluder le sens dit vulgaire du mot *fast* qui, fort heureusement, fut maintenu intact dans l'anglais familier contemporain. *Fast*, comme l'indique Daniel

Karlin, serait mieux rendu par le terme *promiscuous* plutôt que par celui de *fashionable*<sup>10</sup> – que privilégie exclusivement la Pléiade. Albertine, qui sera décrite, plus tard dans le roman, comme « muse orgiaque du golf<sup>11</sup> », ou encore comme « bacchante à bicyclette<sup>12</sup> » – le terme « bacchante » faisant référence, comme le rappelle Marie-Agnès Barathieu, « à la lubricité, à un érotisme maximum, à des plaisirs sexuels débridés<sup>13</sup> » –, Albertine dont la promiscuité, jamais entièrement dévoilée, voire toujours plus profonde que ce que l'on en apprend, dépasse celle, pourtant impressionnante, du délicieux baron de Charlus, Albertine Simonet, dis-je, sera effectivement – comme l'affirme Gilberte – très *fast*. Elle sera l'incarnation même de la promiscuité. C'est ce qui fait d'elle, selon la formule proustienne, un de ces « êtres de fuite<sup>14</sup> », voire une incarnation de cet Autre « sur [lequel], comme dit Emmanuel Levinas, je ne peux pouvoir », ce fameux autre dans toute la gloire de son altérité, ayant pour essence de toujours éluder, décevoir, transcender tout désir de possession.

Par ailleurs, comme le même Daniel Karlin le fait remarquer, dans son ouvrage *Proust's English*, le sens premier du mot *fast* – « rapide » – participe au sens du syntagme « être de fuite », tout en étant solidaire de la notion de promiscuité<sup>15</sup>. L'image d'Albertine à cheval sur sa bicyclette, son moyen de transport privilégié, l'image d'Albertine « filant [ainsi] à toute vitesse » autour de Balbec, représente Albertine s'en allant à toute allure vers ses rendez-vous secrets avec des jeunes filles, ces rendez-vous que le Narrateur soupçonne, redoute, mais dont, du vivant d'Albertine, il n'aura aucune preuve irréfutable :

Quant à Albertine, je ne peux pas dire que nulle part, au Casino, sur la plage, elle eût avec une jeune fille des manières trop libres. Je leur trouvais même un excès de froideur et d'insignifiance qui semblait plus que de la bonne éducation, une ruse destinée à dépister les soupçons. À telle jeune fille, elle avait une

façon rapide, glacée et décente, de répondre à très haute voix: « Oui, j'irai vers cinq heures au tennis. Je prendrai mon bain demain matin vers huit heures », et de quitter immédiatement la personne à qui elle venait de dire cela – qui avait un terrible air de vouloir donner le change, et soit de donner un rendez-vous, soit plutôt, après l'avoir donné bas, de dire fort cette phrase, en effet insignifiante, pour ne pas « se faire remarquer ». Et quand ensuite je la voyais prendre sa bicyclette et filer à toute vitesse, je ne pouvais m'empêcher de penser qu'elle allait rejoindre celle à qui elle avait à peine parlé.<sup>16</sup>

Ainsi, la bicyclette – « symbole et indice, dit Marie-Agnès Barathieu, de la liberté féminine, à l'opposé de la soumission et de la domesticité<sup>17</sup> », – la bicyclette que les « médecins et moralisateurs » du début du vingtième siècle « accus[aient]<sup>18</sup> » de « déclencher [...] chez maintes femmes certaines habitudes vicieuses et voluptueuses, [...] d'offrir d'équivoques satisfactions génitales<sup>19</sup> », comme le rappelle Alain Buisine –, la bicyclette d'Albertine s'avère donc, ainsi que le souligne Marie-Agnès Barathieu, un « objet de locomotion reli[ant] les lieux de Gommhore<sup>20</sup> ». *Bacchante à bicyclette*, Albertine est donc à la fois *fast* parce que rapide *et* parce qu'elle file, intrépide et intraitable, vers l'assouvissement de ses désirs débridés pour les jeunes filles du littoral normand.

Albertine est intraitable dans la poursuite de ses désirs, car elle sait contourner tout obstacle social qui s'y oppose, en usant d'irréprochables tactiques de camouflage. Qu'elle soit intrépide dans la poursuite de ses désirs, cela est illustré par le fait qu'elle va jusqu'à braver les intempéries afin de se rendre, à bicyclette, à ses rendez-vous illicites. « La pluie est l'ennemie du cycliste, dit Barathieu, et il faut vraiment un motif impérieux pour sortir malgré tout<sup>21</sup> ». C'est pourtant ainsi qu'Albertine sort, pleine d'audace et de superbe, telle une

amazone. C'est ainsi que Proust la décrit, intrépide et intraitable, « infatigable errante des jours pluvieux<sup>22</sup> », recouverte d'un manteau de caoutchouc, enfourchant sa bicyclette et filant à tout allure sous la pluie, vers des destinations douloureusement inconnues mais imaginées par le Narrateur. La voici

[...] filant à toute vitesse les épaules penchées sur sa machine, dans les rues de Balbec, enveloppée dans un caoutchouc comme dans la tunique de Méduse et sous laquelle ses seins semblaient cachés comme on se met à l'abri de la pluie dans l'épaisseur d'une forêt. Aussitôt, il me semblait être avec elle, sur les routes, dans les bois, je faisais avec elle, à la vue de son caoutchouc, des lieues, tout un libre voyage. Et à l'endroit où le caoutchouc était serré aux genoux par la roue quelles belles bosses il faisait comme les cuissards de fer d'un jeune guerrier, un saint Georges dans les vieux tableaux.<sup>23</sup>

Il s'agit ici d'une esquisse figurant dans le troisième volume de l'édition Pléiade de 1987. Ainsi que le signale Antoine Compagnon, dans un texte intitulé précisément « Le caoutchouc d'Albertine », cette référence à saint Georges est recouverte, dans le manuscrit proustien, par une de ces fameuses paperoles qui précise la référence à la représentation picturale du saint. Proust écrit :

Ce caoutchouc matière à la fois souple et qui semblait durcie partout où elle fait de belles cassures, lui faisait aux genoux de nobles jambières qui semblaient en métal, comme dans le *Saint Georges* de Mantegna.<sup>24</sup>

Compagnon fait référence à ce tableau comme à « un des paradigmes de la lecture perverse des débuts de la Renaissance italienne<sup>25</sup> ». De fait, en représentant un guerrier imberbe, svelte, gracieux, et pour tout dire, sans aucunement attacher une connotation négative à ce terme – bien au contraire –, efféminé, le tableau de Mantegna ouvre une voie royale au développement du thème « de l'androgynie ou de l'hermaphrodite, lieu commun, comme le souligne Compagnon, de la décadence éprise de corps ambigus<sup>26</sup> ». Cet engouement pour l'androgynie fut également ressenti et mis en œuvre, quelques décennies avant les décadents français, par les Préraphaélites britanniques. Je rappellerais à ce propos le tableau réalisé en 1850 par William Deverell et inspiré par la pièce shakespearienne *Twelfth Night*. L'on peut y apercevoir, à gauche, sous les traits de Viola – jeune femme déguisée en page – celle qui fut une artiste à part entière encore que restée, en tant que telle, en marge du mouvement préraphaélite, Elizabeth Siddall, future épouse de Dante Gabriel Rossetti. Par ailleurs, et dans la même veine de l'androgynie, rappelons qu'une version de la toile *Saint Georges* de Mantegna fut réalisée en 1873 par le préraphaélite Edward Burne-Jones.

Pour revenir à ce que Compagnon appelle la « lecture perverse de la Renaissance italienne » dans la décadence française, dont Proust serait tributaire, et à la valorisation de l'androgynie à la Belle Époque, je citerai un texte repris par Compagnon à Joris-Karl Huysmans, et constituant un exemple de la manière perverse dont un membre ou un héritier du mouvement décadentiste pouvait lire les images de la Renaissance italienne. Le texte de Huysmans est une ecphrasis, décrivant un personnage de saint-soldat, tout comme le *Saint Georges* de Mantegna, et figurant dans une toile actuellement attribuée à Francesco Marmitta, *Vierge et Enfant entre saint Benoît et saint Quentin*. Le texte de Huysmans concerne saint Quentin, le personnage en armure :

[...] l'aspect entier du saint fait rêver. Ces formes de garçonne, aux hanches peu

développées, ce col de fille, aux chairs blanches ainsi qu'une moelle de sureau, cette bouche aux lèvres spoliatrices, cette taille élancée, ces doigts fureteurs égarés sur une arme, ce renflement de la cuirasse qui bombe à la place des seins et protège la chute divulguée du buste, ce linge qui s'aperçoit sous l'aisselle demeurée libre entre l'épaulière et le gorgerin, même ce ruban bleu de petite fille, attaché sous le menton, obsèdent. Toutes les assimilations éperdues de Sodome paraissent avoir été consenties par cet androgyne [...].<sup>27</sup>

Force est d'admettre que la lecture faite par Compagnon du parallèle entre Albertine et le *Saint Georges* de Mantegna est fortement influencée par cette ecphrasis d'Huysmans, au sens où l'androgynie est ici, malgré toute intention subversive au sujet de laquelle on peut spéculer à souhait, réduite à une vision androcentrique. Tout en ayant affaire, dans les fragments proustiens cités, à une reformulation libératrice de la féminité, s'inscrivant en faux contre la tradition à proprement parler paralysante du patriarcat, on semble, en lisant Compagnon, finir par se retrouver entre hommes et se vautrer dans le phallocentrisme. Je m'explique : en prenant appui sur la comparaison de la tunique en caoutchouc de l'intraitable et intrépide Albertine avec l'armure guerrière de saint Georges, Compagnon renvoie à une clef biographique exclusivement masculine de cette comparaison :

Rien, dit-il, n'interdit d'y voir un souvenir d'Alfred Agostinelli [chauffeur du romancier, et dont celui-ci était épris], que Proust décrivait ainsi au volant de son automobile, dans leurs excursions de 1907 autour de Cabourg : « ...mon mécanicien ayant revêtu une vaste mante de caoutchouc et coiffé une sorte de capuche qui, enserrant la plénitude de



son jeune visage imberbe, le faisait ressembler, tandis que nous nous enfoncions de plus en plus vite dans la nuit, à quelque pèlerin ou plutôt à quelque nonne de la vitesse. » [C'est un texte de *Pastiches et mélanges*.] Le caoutchouc, qui faisait d'Agostinelli une femme, et pas n'importe laquelle, une nonne, mue Albertine en éphèbe. Matière de la métaphore et objet du désir, il permet tous les travestissements et leur perpétuelle mouvance.<sup>28</sup>

Cela serait censé être édifiant, sinon exaltant. Ce qui est fâcheux toutefois, dans l'interprétation de Compagnon, c'est le fait que la soi-disant « perpétuelle mouvance » n'en est pas une. Mettre en parallèle, voire agglutiner la représentation d'Agostinelli en nonne et celle d'Albertine en éphèbe correspondrait à réduire Albertine à la représentation scripturale d'un fantasme masculin – homosexuel ou hétérosexuel, peu importe, car un tel fantasme reste immobilisé dans le phallocentrisme, et ce, aux dépens de toute féminité souveraine, aux dépens, notamment, du lesbianisme d'Albertine qui, lui, disparaît, afin de déboucher sur le cul-de-sac des honnis binarismes genriques.

Fort heureusement, l'ouvrage d'Elizabeth Ladenson, *Proust's Lesbianism*, dont la traduction française fut préfacée par Antoine Compagnon, a ouvert la voie à une lecture du lesbianisme chez Proust dans laquelle les personnages lesbiens, et notamment Albertine, ne seraient plus envisagés uniquement comme des moyens de camouflage de personnages masculins, homosexuels ou non, mais bien comme des personnages lesbiens à part entière. Grâce à l'ouvrage de Ladenson, il devient loisible de percevoir Gomorrhe comme un espace souverain et non plus comme une colonie de Sodome. Albertine, en son caoutchouc l'assimilant au *Saint Georges* de Mantegna, n'est pas un quelconque éphèbe, mais une jeune femme entièrement armée des vertus de son indomptable,

irrépressible, intrépide, et à jamais intraitable désir pour d'autres jeunes femmes.

Qu'en est-il, toutefois, de la profanation de John Ruskin par Proust à travers la représentation d'Albertine en saint Georges? Nous avons fait référence au tableau de Mantegna; pourtant, Ruskin accorde à ce tableau à peine une page, en en louant exclusivement la prouesse technique. Dans ce tableau, écrit-il,

*[...]You have a perfect type of the Italian methods of execution corresponding to the finish of the Dutch painters in the north, but far more intellectual and skillful. You cannot see more wonderful work in minute drawing with the point of the brush; the virtue of it being that not only every brush is microscopically minute, but that, in this minuteness, every touch is considered, and every touch right. It is to be regarded, however, only as a piece of workmanship. It is wholly without sentiment, though the distant landscape becomes affecting through its detailed truth [...]*<sup>29</sup>

Un dédain certain perce à travers ces paroles. Pourtant, on est en droit de penser, à la suite des études génétiques entreprises par Emily Eells, que c'était une autre représentation de saint Georges que Proust avait envisagée lorsqu'il avait d'abord, dans son manuscrit, comparée Albertine, à vélo dans sa tunique de caoutchouc, à « un saint Georges dans les vieux tableaux ». Alors même que Proust ait précisé la référence en mentionnant explicitement la toile de Mantegna, Emily Eells signale que la position d'Albertine chevauchant sa bicyclette évoque la figure équestre du tableau de Carpaccio, *Saint Georges tuant le dragon*, auquel Proust fait par ailleurs référence, comme le montrent les recherches de Eells, dans une version manuscrite du *Côté de Guermantes*<sup>30</sup>. On est en droit

de considérer que c'est plutôt cette fresque, à laquelle Ruskin dédie toute une section de son livre *Le Repos de Saint-Marc*, fort attentivement lu par Proust, et non pas le tableau de Mantegna dédaigné par Ruskin, que le romancier avait à l'esprit en comparant Albertine chevauchant sa bicyclette à saint Georges. Par ailleurs, comme le souligne très clairement Emily Eells, la posture d'Albertine à cheval sur son vélo « évoque le saint Georges à cheval de Carpaccio<sup>31</sup> ». Que dit Ruskin de cette représentation picturale?

*Saint George, armed to his throat, sits firmly in the saddle. All the skill gained in a chivalric youth, all the might of a soldier's manhood, he summons for this strange tourney, stooping slightly and gathering his strength as he drives the spear-point straight between the enemy's jaws. [...] The spear was type of the strength of human wisdom. This checks the enemy in his attack, subdues him partly, yet is shattered, having done so much, and of no help in perfecting the victory or in reaping its reward of joy. But at the Saint's "loins, girt about with truth," there hangs his holier weapon – the Sword of the Spirit, which is the Word of God.<sup>32</sup>*

Ce saint Georges ruskinien est explicitement décrit comme porteur de sagesse humaine, porteur de la parole divine, ainsi qu'ayant les reins ceints de vérité, tout comme Albertine a les siens ceints de désir. Par ailleurs, affirme Ruskin faisant écho à la *Légende dorée*, saint Georges est « champion de la pureté<sup>33</sup> ». Qu'Albertine, armée de désir illicite comme le saint de sagesse, qu'Albertine, *bacchante* et *muse orgiaque*, soit ainsi comparée au champion de la pureté, indique toute la portée profanatrice de l'image d'Albertine en saint Georges.

Il n'est point superflu de souligner que la profanation proustienne ne vise pas saint Georges – cela aurait son intérêt,

mais ne saurait, à l'instar du discours tenu par Mme Verdurin, que faire écho à la doxa anticléricale de la Troisième République. Si profanation il y a, elle vise, par le biais d'une allusion à la représentation de saint Georges par Carpaccio, le texte où, traitant de ce même tableau, Ruskin qualifie saint Georges de « champion de la pureté ». La profanation réside dans la nature contradictoire de la juxtaposition entre le syntagme « champion de la pureté » et ceux qu'emploie Proust pour décrire Albertine; ceci étant, le texte ruskinien constitue la condition de possibilité de la profanation aussi bien que son objet. Certes, cela n'implique nullement que Ruskin serait pour Proust une quelconque divinité : la profanation, ainsi qu'il a été indiqué dans l'introduction, ne s'applique pas qu'au domaine du religieux, mais également aux productions culturelles ayant acquis, en vertu du processus de muséification dont parle Agamben, un prestige les rendant intouchables.

Profaner Ruskin par l'entremise de sa référence à saint Georges n'est pas une provocation gratuite de la part de Proust, mais une manière de substituer à l'économie de la sagesse et de la pureté morale incarnées, selon Ruskin, par saint Georges, une économie du désir démesuré et intraitable incarné par Albertine. Je proposerais donc la conclusion suivante. La profanation de Ruskin entreprise par Proust est envisageable comme une annonce de cet aphorisme qu'inscrira Theodor Adorno dans *Minima Moralia* : « Premier et unique principe de l'éthique sexuelle : celui qui se fait accusateur a toujours tort<sup>34</sup>. »

---

### Notes

<sup>1</sup> Giorgio Agamben, *Profanations*, Paris, Payot & Rivages, 2006, p. 95.

<sup>2</sup> Tout en soulignant « la profonde complicité de la loi et de la violation de la loi », Bataille relève le rapport dialectique à « caractère hégélien » qui se déploie entre la transgression et l'interdit, rapport « exprimé par le verbe allemand intraduisible *aufheben* (dépasser en maintenant) ». Et Bataille d'affirmer que la

---

transgression « lève l'interdit sans le supprimer ». Georges Bataille, *L'érotisme*, dans *Œuvres complètes*, volume X, Paris, Gallimard, 1987, p. 39.

<sup>3</sup> G. Agamben, *Profanations*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Voir Stéphane Chaudier, *Proust et le langage religieux. La cathédrale profane*, Paris, Honoré Champion, 2004.

<sup>6</sup> Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe, II*, dans *À la Recherche du temps perdu*, tome III, Paris, Gallimard, 1988, p. 64.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 64-65. La citation de Racine provient d'*Esther*, acte I, scène II : « Ciel! Quel nombreux essaim d'innocentes beautés / S'offre à mes yeux en foule, et sort de tous côtés! » Jean Racine, *Théâtre complet*, Paris, Garnier Frères, 1963, p. 608.

<sup>8</sup> Voir Elizabeth Ladenson, *Proust's Lesbianism*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.

<sup>9</sup> M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, I*, dans *À la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1987, tome I, p. 503.

<sup>10</sup> Daniel Karlin, *Proust's English*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 7.

<sup>11</sup> M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, II*, dans *À la Recherche du temps perdu*, volume II, Paris, Gallimard, 1988, p. 228.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Marie-Agnès Barathieu, *Les mobiles de Marcel Proust*, Villeneuve-d'Ascq (Nord), Presses de l'Université du Septentrion, 2002, p. 172.

<sup>14</sup> *Elle nous avait promis une lettre, nous étions calme, nous n'aimions plus. La lettre n'est pas venue, aucun courrier n'en apporte, [...] l'anxiété revient et l'amour. Ce sont surtout de tels êtres qui nous inspirent l'amour, pour notre désolation. Car chaque anxiété nouvelle que nous éprouvons par eux enlève à nos yeux de leur personnalité. Nous étions résignés à la souffrance, croyant aimer en dehors de nous, et nous nous apercevons que notre amour est fonction de notre tristesse, que notre amour c'est peut-être notre tristesse, et que l'objet n'en est que pour une faible part la jeune fille à la noire chevelure. Mais enfin, ce sont surtout de tels êtres qui inspirent l'amour. [...] À ces êtres-là, à ces êtres de fuite, leur nature, notre inquiétude attachent des ailes. Et même auprès de nous, leur regard semble nous dire qu'ils vont s'envoler.* M. Proust, *La Prisonnière*, dans *À la Recherche du temps perdu*, tome III, Paris, Gallimard, 1988, p. 600.

- <sup>15</sup> D. Karlin, *Proust's English*, *op. cit.*, p. 7.
- <sup>16</sup> M. Proust, *Sodome et Gomorrhe II*, dans *À la Recherche du temps perdu*, tome III, *op. cit.*, p. 246-247.
- <sup>17</sup> M.-A. Barathieu, *Les mobiles de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 136.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 158.
- <sup>19</sup> Alain Buisine, *Proust : samedi 27 novembre 1909*, Paris, JC Lattès, 1991, p. 69. Cité par M.-A. Barathieu, *Les mobiles de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 158.
- <sup>20</sup> M.-A. Barathieu, *Les mobiles de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 143.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, p. 173.
- <sup>22</sup> M. Proust, *Sodome et Gomorrhe II*, dans *À la Recherche du temps perdu*, tome III, *op. cit.*, p. 259.
- <sup>23</sup> Cahier 46, f<sup>o</sup> 58v<sup>o</sup>, addition marginale; M. Proust, *À la Recherche du temps perdu*, tome III, esquisse XVII, var. a, p. 1090. Cité par Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, p. 117.
- <sup>24</sup> Cahier 46, f<sup>o</sup> 58v<sup>o</sup>, paperole; M. Proust, *À la Recherche du temps perdu*, tome III, esquisse XVII, p. 1089. Cité par Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, *op. cit.*, p. 117.
- <sup>25</sup> A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, *op. cit.*, p. 119.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, p. 112.
- <sup>27</sup> Joris-Karl Huysmans, *Certains*, Paris, Stock, 3<sup>e</sup> édition, 1898, p. 223-224. Cité dans A. Compagnon, *op. cit.*, p. 112-113.
- <sup>28</sup> A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, *op. cit.*, p. 118-119.
- <sup>29</sup> John Ruskin, *Guide to the principal pictures in the Academy of Fine Arts at Venice*, in *The Complete Works of John Ruskin*, volume XXIV, London, George Allen, 1906, p. 156.
- <sup>30</sup> Il s'agit d'une réplique de la duchesse de Guermantes à Charles Swann, au sujet d'un « Saint-Georges de Venise ». Et Eells d'ajouter : *A manuscript version of this passage confirms that Proust was referring to Carpaccio's painting of the saint*. Emily Eells mentionne le manuscrit N.a.fr. 16707 94r. Emily Eells, *Proust's Cup of Tea. Homoeroticism and Victorian Culture*, Aldershot, Ashgate, 2002, p. 57.
- <sup>31</sup> *Although Proust specifies that Mantegna is one model, the position of Albertine astride her bicycle evokes Carpaccio's St George on horseback*. Emily Eells, *Proust's Cup of Tea. Homoeroticism and Victorian Culture*, *op. cit.*, p. 56-57.

---

<sup>32</sup> J. Ruskin, *St. Mark's Rest*, dans *The Complete Works of John Ruskin*, volume XXIV, London, George Allen, 1906, p. 384, 385-386.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 383.

<sup>34</sup> Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, 29, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 64.