

## Imagination et « natures mortes ».

### Étude d'une scène dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*

#### Imagination and *dead natures*.

#### Study of a scene in *In the Shadow of Young Girls in Flower*

**Kalliopi PLOUMISTAKI**

*Enseignante-chercheure*

*Membre du personnel permanent*

*Université Aristote de Thessalonique, Grèce*

#### Abstract

Dreams and reverie, imagination and memory, images and sensations are fundamental elements of Marcel Proust's monumental novel *In Search of Lost Time*. His art of writing is often associated with the pictorial art. This article aims to outline the new poetic concepts related to visual perception, to define the rapports between linguistic and iconic signs, and to emphasize the dynamics of Proust's description which, through the famous scene of the finished lunch in *In the Shadow of the Young Girls in Flower*, immediately challenges the imagination of any reader.

« C'est par l'imagination des plages cutanées que passera le rêve des intériorités substantielles » (Jean-Pierre Richard, 1974, p.44.)

**L**e rêve et la rêverie, l'imagination et la mémoire constituent des éléments fondamentaux de l'œuvre monumentale *À la recherche du temps perdu* tout en déterminant la singularité de la création littéraire de Marcel Proust. Jusqu'à présent, de maintes études illustres associent l'art d'écriture de Proust à l'art pictural, de sorte que *La Recherche* se transforme en atelier de peinture, en musée très fréquenté, en architecture onirique, en espace cartographié par l'évolution des tendances artistiques actuelles et antérieures. Il est en mesure d'examiner les affinités entre le verbe et l'image, le réel et l'art, l'objet et la sensibilité à condition d'illustrer la force de l'esthétique des aquarelles figurant les « natures mortes ».

Pour ce faire, le présent titre vise à esquisser les nouveaux concepts poétiques, liés à la perception visuelle après que le narrateur a suivi la « leçon Elstir », à définir les rapports entre les signes linguistiques et iconiques, et à mettre l'accent sur la dynamique de la description proustienne qui, à travers la fameuse scène du déjeuner achevé et de la table desservie dans *À*

*l'ombre des jeunes filles en fleurs*, met en jeu, d'emblée, l'imagination de tout lecteur. Autrement dit, une invitation à créer des images mentales, à imaginer.

### 1. L'imagination et la peinture

À travers la *Recherche*, Proust crée un espace réel et imaginaire, individuel et collectif, intérieur et extérieur, palpable et fugitif, tantôt repérable par les sens et les émotions, tantôt défini par les formes et les couleurs. Ainsi l'écriture proustienne croise-t-elle les autres expressions artistiques, de telle sorte que la *Recherche* « est certainement un roman sur l'art [...] un inventaire de techniques qui mènent à une vie pleine d'art » (Bersani, 33). Plus récemment, Jean-Yves Tadié résume les rapports qui existent entre l'art de Proust et la peinture : « Ainsi le roman de Proust apparaît-il comme né de la peinture, écrit sur la peinture, et fait pour être lu en imaginant d'innombrables tableaux » (Tadié, 16). Dès lors, la *Recherche* obtient des dimensions poétiques, et des intertextes évoquant la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture ; elle reflète l'art, elle est reflétée par l'art. Proust crée de l'art grâce aux associations lexicales, aux figures de style (la métaphore et la métonymie en particulier), aux tournures techniques, aux symboles ; il se réfère à l'art *via* la thématique, les personnages, les espaces, la palette de la « couleur temporelle » (Fosca, 240). Les références linguistiques acquièrent des connotations supplémentaires, cachetées par leur créateur, qui les rendent uniques, symboliques, emblématiques. Un important nombre de motifs littéraires y tient un rôle central, et il est diachroniquement reconnu par le lecteur : les aubépines comparées à des chefs-d'œuvre picturaux, les nymphéas raffinées de la Vivonne, les fleurs japonaises en papier de moelle d'aralie, la Petite Madeleine trempée dans le thé, les carafes plongées dans la Vivonne, l'atelier d'Elstir, la Bibliothèque de l'Hôtel de Guermantes, les cathédrales, la plage de Balbec, les côtes normandes, les clochers de Martinville, les pavés de Venise, la sonate de Vinteuil et ainsi de suite. Nous arrivons même à nous rendre compte pourquoi ces objets, ces scènes, ces espaces décrits déclenchent un tas d'émotions et d'images dans la mesure où le chercheur de l'œuvre proustienne n'évite guère de les étudier en les analysant à plusieurs reprises : la matière est nommée de nouveau, la narration est inéluctablement mythifiée, les éléments de la nature ne peuvent qu'être omniprésents – l'élément aquatique en particulier. En résumé, le monde imaginaire de Proust est qualifié grâce à l'aptitude dynamique des images (*axe visuel*), aux toiles évoquant les grands courants de l'esthétique picturale (les fresques de Giotto, la peinture hollandaise, le baroque de Vermeer, le réalisme de Chardin, l'impressionnisme de Monet, de

Manet et de Renoir, les peintres modernes comme Whistler, Helleu et Moreau, l'Art nouveau) lors de ses voyages et de ses visites aux musées (Yoshikawa, Compagnon), et à l'imagination (*axe spirituel et intellectuel*).

La vue, le regard, l'observation, l'effet visuel constituent une composante principale du récit proustien, truffé d'images émotives lesquelles nous donnent à voir, à entendre, à renifler et à sentir. La critique contemporaine cartographiant la géographie sensorielle se penche sur une classification des sens : « l'odorat, le toucher et le goût seraient intimes, *corporels*, passifs tandis que la vue et l'ouïe seraient des sens distants et cérébraux » (Westphal, 215) ; chez Proust, alors, nous suivons la transformation de l'espace réel et géographique en espace littéraire et artistique *via* des représentations polysensorielles – un des points cardinaux de la géocritique de Westphal –, ainsi que la composition de l'espace mental et imaginaire. De plus, les images mentales, conséquence de cet état, incitent à révéler tout un réseau de curiosités admirables, de sensibilités délicates et de synthèses inattendues afin de se souvenir de l'espace familier et intime ; elles promettent la continuation de l'enjeu initial : le perdu et le retrouvé.

La perception du monde à travers les « natures mortes » renvoie aux inventions imaginaires du narrateur autobiographique et fictif à la fois. L'illustration d'une nature morte jaillit du souvenir et de la mémoire, parfois du rêve, en nous renseignant sur le monde intérieur du narrateur. Si l'on voulait saisir l'univers du narrateur, on devrait accepter cette oscillation entre le rêve et la réalité. Si l'on cherchait l'objectif dans cet univers, on se contenterait d'explorer l'expérience du personnel tantôt avec artifices, tantôt sans fard. Si Balzac, Stendhal et Flaubert pénètrent dans des mondes directs et objectifs, Proust, de son côté, élabore aisément un monde sensoriel, parfois frêle, et subjectif ; d'un côté, donc, nous discernons le *cosmos* compréhensible, et, de l'autre, le *cosmos* réorienté. En conséquence, l'imagination du narrateur ne s'oppose pas forcément au réel, elle est utilisée comme une sorte de moyen de processus, de consistance afin de re-construire, de re-vivre et de re-trouver. À travers les « natures mortes », le narrateur d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* esquisse l'espace et le décor, les couleurs et la lumière, les mouvements et les agitations de tout ce qu'il voyait et ressentait durant son adolescence. L'évocation d'une certaine ambiance d'antan, reconstruite par les stimuli extérieurs favorisant l'imagination créatrice, permet à l'adulte de se voir et de se décrire implicitement.

Fragment d'un paysage traversable, la nature morte ou mieux « l'écriture nature morte » (Frølich, 141) se transforme en image *sensible* – pour reprendre l'optique kristevienne –, elle illumine l'espace mental et calcule la durée en retirant les voiles du passé, en révélant le cosmos intérieur et en reflétant les origines d'un être. Nommer une nature morte chez Proust, c'est se nommer, s'identifier ; cette idée semble s'opposer au genre pictural représentant un aspect métaphysique de la vie en esquissant des éléments inanimés par opposition aux figures humaines, et en adoptant un caractère passif à cause de la thématique choisie (objets quotidiens, mets, fleurs, crânes, animaux écorchés). Si l'auteur arrive à retrouver le temps, considéré perdu, cela est dû au fait que l'espace est reconquis, revécu et revisité ultérieurement par le biais des images mentales. D'ailleurs, Georges Poulet l'explique nettement : « Le roman proustien est souvent cela : une série d'images qui, de la profondeur à elles sont enfouies, remontent au jour » (Poulet, 117).

## 2. L'imagination et le langage

Le mot et l'image s'articulent l'un à l'autre, ils se pénètrent chez Proust. Dans le sillage de la définition d'Alain de Lattre que l'« image est poésie, l'image est réflexion » (Lattre, 26), nous considérons aussi que la phrase proustienne contient deux dimensions essentielles : la poésie (*discours poétique*) et la pensée (*discours spirituel*). Les associations phoniques et visuelles témoignent la charge de l'imagination et les significations inconscientes et affectives, de telle sorte que le narrateur à Combray réussit à *manger le souvenir* – pour nous rappeler le vers baudelairien – lors du fameux épisode de la Petite Madeleine ; à projeter des images et des moments de jadis de manière kaléidoscopique. Il s'ensuit, alors, que les phrases tantôt pléthoriques, tantôt sèches, créent des images, des métaphores et des analogies<sup>1</sup>, qui régissent l'esprit et la chair, la perception et le désir. Bref, l'euphorie créatrice. Élaborée de façon virtuose, la phrase proustienne invite à la complexité syntaxique, à la représentation correctement articulée du flux de la pensée, à l'introspection, à la figuration du visible et de l'invisible ; elle est basée sur des signes polysémiques.

Dans la station balnéaire de Balbec – un lieu imaginaire en Normandie – le narrateur du roman *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* passe ses vacances dans un hôtel avec sa mère où il aime contempler la mer, et regarder une petite bande de jeunes filles traverser le bord de mer.

---

<sup>1</sup> Jean Milly détermine la théorie littéraire de Marcel Proust selon le « style de Bergotte » (*La phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Université », 1975, p. 143.)

Il y découvre l'atelier du peintre Elstir qui représente la sagesse, l'érudition et la création artistique ; à partir de ce peintre fictif, le narrateur brosse un portrait d'artiste idéalisé représentant un modèle rêvé rappelant les grands peintres de l'ère de Proust. D'habitude, le regard du narrateur se livre aux coloris de la mer, et « se repose » à l'ombre des jeunes filles – un potentiel pléonasme du titre – en fleurs. Cependant, la scène de la table desservie dans la salle de restaurant d'un Hôtel à Balbec, donnant sur la mer, nous révèle un changement d'attitude du narrateur après son déjeuner : la réorientation de son regard à cause de l'absence des jeunes filles, et de l'attrait réduit pour la vue de la mer (deux négations consécutives). Après avoir décelé la figuration du réel à travers les aquarelles d'Elstir, le jeune Marcel se met à acquérir de nouvelles compétences : voir différemment, réfléchir sur la peinture et la beauté, nourrir la sensibilité esthétique. C'est pourquoi nous nous focaliserons sur la scène ci-dessous démontrant que les mots<sup>2</sup> du narrateur mettent en jeu l'imagination du lecteur, parce que le narrateur dispose d'une optique individuelle ; il insiste sur les formes (*rondeur bombée, évasement*), la luminosité (*soleil, condensation du jour, scintillant de lumières, sombre, éclairage, or*), la transparence et la transformation comme effets de lumière (*verre, vitrage translucide / transmutation, altération*), la liquidité (*mer, vin, liquides, gouttes d'eau lustrale*), les couleurs (explicites : *jaune, vert, bleu*, et implicites : *mer, vin sombre, pierre*), les mouvements (*passer, geste interrompu, déplacement, promenade*), les mets en fin de repas (*vin, prunes, compotier, gourmandise, huîtres*) et les objets usuels (*couteaux, serviette, verre, chaises, nappe*) ; il utilise l'éclat de la lumière pour éclaircir les transmutations ; il cherche la poésie de l'imagerie ; il peint en fin de compte un tableau faisant allusion aux natures mortes de grands peintres entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles. Regarder (imaginer) une toile, c'est sentir l'immédiat et l'explicite. Voici l'extrait :

« Je restais maintenant volontiers à table pendant qu'on desservait, et si ce n'était pas un moment où les jeunes filles de la petite bande pouvaient passer, ce n'était plus uniquement du côté de la mer que je regardais. Depuis que j'en avais vu dans des aquarelles d'Elstir, je cherchais à retrouver dans la réalité, j'aimais comme quelque chose de poétique, le geste interrompu des couteaux encore de travers, la rondeur bombée d'une serviette défaite où le soleil intercale un morceau de velours jaune, le verre à demi vidé qui montre mieux ainsi le noble évasement de ses formes, et au fond de son vitrage translucide et pareil à une condensation du jour, un reste de vin sombre, mais scintillant de lumières, le déplacement des volumes, la transmutation des liquides par l'éclairage, l'altération des prunes qui passent du vert au bleu et du bleu à l'or dans le compotier déjà à demi dépouillé, la promenade des chaises vieillottes qui deux fois par jour viennent s'installer autour de la nappe dressée sur la table ainsi que sur un autel où sont célébrées les fêtes de la gourmandise, et sur laquelle au fond des huîtres quelques gouttes d'eau lustrale restent comme dans de petits bénitiers de pierre ; j'essayais de trouver la beauté là où je ne m'étais jamais

<sup>2</sup> Selon la linguistique textuelle et les ressources d'analyse numérique (Labbé, 13), le style de Proust est principalement marqué par la catégorie grammaticale du verbe. À l'inverse de cette constatation, le présent extrait est dominé par les occurrences nominales. Effet des « natures mortes » ?

figuré qu'elle fût, dans les choses les plus usuelles, dans la vie profonde des 'natures mortes' », (Proust, 1964, 869).

Alors, il utilise assurément les outils de l'art verbal (la comparaison, la métaphore, les isotopies contradictoires : *clair-obscur*, *profond-superficiel*, *fluide-solide*, *extérieur-intérieur*, *absence-présence*, *poétique-usuel*, *réel-allégorique*, *solennel-quotidien*, *table-autel*, *vin-eau lustrale*, *huître-bénitier*) pour délimiter les composantes de l'art pictural. Les « natures mortes » – nous soulignons l'emploi du pluriel – de cet extrait de Proust n'ont pas forcément d'interprétations métaphysiques ou philosophiques comme celles des peintres hollandais, flamands et italiens considérées souvent comme des créations mineures. Elles sont surtout inspirées de grandes natures mortes de Chardin : des objets inanimés mais transformés par le soleil, un thème de la vie quotidienne mais avec des évocations symboliques, une technique réaliste mais avec des excès de baroque, une transcription spatiale rigoureuse (la description de la table desservie) mais avec des références spatiales polymorphes et métaphoriques (la métaphore religieuse), un intérêt pour la vie calme des choses mais avec des allusions esthétiques. La clôture de la description récapitule l'apprentissage du jeune homme : au début, il conçoit la réalité à travers la peinture d'Elstir ; ensuite, il passe à l'acte en développant la version de son propre genre verbal-pictural ; enfin, il approfondit ses constatations théoriques autour de la beauté artistique : la composition raffinée à l'exemple de la *Raie* ou du *Buffet*.

Les procédés stylistiques de l'écriture proustienne rejoignent les techniques du peintre, puisque celui-ci compose des images détaillées et sensorielles à tel point que l'imagination de Proust tend à sélectionner le nécessaire et le superflu. L'auteur explique simplement son art dans une lettre adressée à Gallimard en 1919 : « cela est dû précisément à cette surnourriture que je leur réinfuse » (Proust, 1965, 244). Qui plus est, entre le signe linguistique et le signe iconique existent des états combinés. Nous remarquons la transposition du mot en image, la transformation de la mélodie syntaxique en figuration visuelle et matérielle. Selon Gilles Deleuze, les « signes sont l'objet d'un apprentissage temporel, non pas d'un savoir abstrait » (Deleuze, 8), et ils sont « émis par des personnes, des objets, des matières » (Deleuze, 9). Néanmoins, pour comprendre les signes, il faut pouvoir désigner les qualités matérielles et interpréter leurs codes sensibles ; si nous y arrivons, c'est grâce à l'essence de l'Art. Chaque signe utilisé par le narrateur des *Jeunes filles* nourrit son imagination comme une forme de « nécessité qui pèse sur lui : que, toujours, quelque chose lui rappelle ou lui fasse imaginer autre chose » (Deleuze, 51). En fait, l'imagination est une machine selon la conclusion de Proust dans

*Le Temps retrouvé* : « L'imagination, la pensée peuvent être des machines admirables en soi, mais elles peuvent être inertes ; la souffrance alors les met en marche » (Proust, 1973, 909).

### 3. L'imagination et la philosophie

La doctrine philosophique de Bergson et la théorie scientifique d'Einstein marquèrent la période de la Belle Époque à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle. Les notions du temps et de l'espace dominèrent la pensée de cette époque. Bergson suivit les cours d'Einstein, et Proust écouta les conférences de Bergson à la Sorbonne. Un dialogue interdisciplinaire s'y établit avant l'invention du terme. Proust traita désormais la question du temps en s'appuyant sur le paramètre spatial et *vice versa*. Une des clés de voûte de la conception de la *Recherche* fut la philosophie bergsonienne, qui put éclaircir le concept autour de la dimension temporelle – d'où l'intérêt pour les circonstances favorisant l'évocation des souvenirs et l'ensemble des images – et du double genre de la mémoire : in-volontaire. Actuellement, l'influence de Bergson sur Proust est revue et critiquée par Luc Fraisse dans son article intitulé « Proust et Bergson ». D'une part, il rapproche les notions du souvenir à celle de la mémoire et de l'image en soulignant notamment les particularités du philosophe et du romancier respectivement : « L'événement inclus dans le *souvenir image*<sup>3</sup> chez Bergson ne revêt ni la poésie ni l'importance de la résurrection de Combray : telle relecture (c'est différent) du poème » (Fraisse, 148). D'autre part, il soutient que si la mémoire est un résultat d'un acte de volonté chez Bergson, ce n'est pas le cas pour Proust, car ce dernier, en tant que penseur-poète « ne prend pas en charge une telle critique [le raisonnement de Bergson] : bien plus, le processus de sa mémoire involontaire, par une brusque superposition du présent et du passé, reproduit la figure de la métaphore » (Fraisse, 149). Il en découle que la mémoire volontaire est conceptuelle tandis que la mémoire involontaire repose « sur une impression » (Fraisse, 149). À ce dernier point, nous nous permettons d'ajouter que tout type d'impression fait appel instinctivement à la faculté imaginaire en évoquant des expériences antérieures.

Décrire les « natures mortes » de Proust, c'est connaître les images selon le philosophe existentialiste : « L'imagination ou la connaissance de l'image » (Sartre, 1965, 7) ; c'est préciser les formes, les couleurs et la position dans l'espace ; c'est délimiter les spécificités d'un objet, d'un spectacle ou même d'un *φαινόμενον* (phénomène) qui peut éclairer et briller (gr.

---

<sup>3</sup> Nous soulignons les termes « souvenir image », parce que la pensée philosophique associe le champ du temps et de la mémoire à celui de l'image et de l'imagination.

anc. *φαίνω*) ou même être visible (gr. anc. *φαίνομαι*). Cette procédure est surtout développée par Jean-Paul Sartre dans *L'imagination* où il analyse les deux plans différents d'existence : la réalité de l'objet, et l'image de l'objet ; la première est mécanique et matérielle faisant partie de l'extériorité, alors que la seconde est spirituelle et inconsciente renvoyant à l'intériorité. Dès lors, Proust reconstruit ses vécus à l'aide d'image-tableau, d'image-chose ou exceptionnellement d'image-acte, il redécouvre la vie passée en repérant « des attractions de nature mi-mécanique, mi-magique » (Sartre, 1965, 13). Ses « natures mortes » peignent l'instant intime ; son art vainc les idées reçues sur la crainte ténébreuse du temps qui passe – d'où le caractère nyctomorphe dont parle Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* ; son esthétique polysensorielle et la mémoire involontaire contribuent remarquablement à la suspension de la fuite du temps en évoquant le régime diurne. Celui-ci ne renvoie qu'à la transcendance lumineuse de ce « vitrage translucide ».

Le narrateur d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et, plus précisément, de l'extrait étudié ci-dessus, explore la composition des « natures mortes », il invente tous les procédés linguistiques et stylistiques indispensables pour la représentation d'une telle création artistique, et il se contente de modeler la beauté idéale à l'idée de son imagination créatrice.

Tributaire des impressions sensorielles et des arts, l'imagination du narrateur proustien nourrit l'élan romanesque, elle crée des mondes, des correspondances, des symboles, des synesthésies. En somme, elle est le moteur des représentations spirituelles, des figurations ésotériques et des métamorphoses surprenantes ; elle anime la fabrication des images qui bénissent « la vie psychique » (Sartre, 1965, 25).

## **Bibliographie**

### **Sources primaires**

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1954.

——— *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, 1973 [1954].

——— *Choix de lettres*, Paris, Plon, 1965.

### **Sources secondaires**

BERGSON Henri, *Matière et Mémoire* [1896], Paris, Presses Universitaires de France, 1976.



BERSANI Leo, « Déguisement du moi et art fragmentaire », *Recherche de Proust (et al.)*, Paris, Seuil, 1980.

BLANCHARD Marc-Eli, « Natures mortes », *Les ordres de la figuration*, n° 34, *Communications*, 1981, p. 41-60.

COMPAGNON Antoine, « Proust au musée », conférence au Collège de France 26/02/2011, p. 1-20. Disponible sur : [https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18804\\_13\\_A.Compagnon\\_Proust\\_au\\_mus\\_e.pdf](https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18804_13_A.Compagnon_Proust_au_mus_e.pdf) (consulté le 20-06-2023).

DELEUZE Gilles, *Proust et les signes* [1964], Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

FOSCA François, « La couleur temporelle chez Marcel Proust », n° 112, *Hommage à Marcel Proust 1871-1922, Nouvelle Revue Française*, janvier 1923, p. 240-242.

FRAISSE Luc, « Proust et Bergson », *Proust*, n° 134, *Les Cahiers de l'Herne*, mars 2021, p. 148-152.

FRØLICH Juliette, « L'écriture nature morte. Proust élève de Chardin » in *Des hommes, des femmes et des choses*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et Savoirs », 1997, p. 141-163.

KRISTEVA Julia, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1994.

LABBÉ Cyril et LABBÉ Dominique, « Marcel Proust. À la recherche du temps perdu », Conférence « Traiter et analyser des données en sciences humaines et sociales. Humanités numériques. Données et méthodes », 12/12/2019. Disponible sur : [https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/LIG\\_GLSI\\_SIGMA/halshs-02410422v1](https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/LIG_GLSI_SIGMA/halshs-02410422v1) (consulté le 20 juin 2023).

LATTRE Alain de, *La doctrine de la réalité chez Proust*, Paris, José Corti, 1978.

MILLY Jean, *La phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Université », 1975.

POUILLOUX Jean-Yves, « Proust devant Chardin ». Disponible sur : [https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/12/64\\_1993\\_p117\\_127.pdf](https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/12/64_1993_p117_127.pdf) (consulté le 20 juin 2023).

POULET Georges, *L'espace proustien* [1963], Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1982.

RIBOT Théodule, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Librairie Félix Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1900. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65427j> (consulté le 20 juin 2023).

RICHARD Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1974.

SARTRE Jean-Paul, *L'imagination* [1936], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Nouvelle Encyclopédie philosophique », 1965.

——— *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* [1940], Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1986.

TADIÉ Jean-Yves, « Proust et la peinture », séance 04/02/2015, p. 8-16. Disponible sur : <https://www.academiedesbeauxarts.fr/sites/default/files/inline-files/proust-et-la-peinture-par-jean-yves-tadie.pdf> (consulté le 20 juin 2023).

YOSHIKAWA Kazuyoshi, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2010.

WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.

### **Notice bio-bibliographique de l'auteure**

Chargée de cours au Département de Langue et de Littérature françaises de l'Université Aristote de Thessalonique, Kalliopi PLOUMISTAKI enseigne la littérature française, francophone et comparée. Elle a écrit des comptes rendus critiques de livres, des articles – publiés dans des ouvrages collectifs ou des actes de colloques – sur le fantastique, des écrivains francophones et français, les rapports entre la littérature et les arts. [ploumistaki@frl.auth.gr](mailto:ploumistaki@frl.auth.gr)