AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

L'iconographie dans les manuels de littérature FLE: fonctions et enjeux didactiques

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/66565> since

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

L'ICONOGRAPHIE DANS LES MANUELS DE LITTÉRATURE FLE : FONCTIONS ET ENJEUX DIDACTIQUES

Patricia Kottelat

Klincksieck | *Ela. Études de linguistique appliquée.*

2005/2 - no 138
pages 205 à 221

ISSN 0071-190X

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-ela-2005-2-page-205.htm>

Pour citer cet article :

Kottelat Patricia, « L'iconographie dans les manuels de littérature FLE : fonctions et enjeux didactiques », *Ela. Études de linguistique appliquée.*, 2005/2 no 138, p. 205-221.

Distribution électronique Cairn.info pour Klincksieck.

© Klincksieck. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

L'ICONOGRAPHIE DANS LES MANUELS DE LITTÉRATURE FLE : FONCTIONS ET ENJEUX DIDACTIQUES

Résumé : Le choix de l'iconographie dans les manuels de littérature FLE, outre la notion délicate de la stéréotypie de la représentation, pose le problème de l'orientation interprétative de l'histoire civilisationnelle et de la lecture littéraire. Dans notre corpus, relativement limité, l'iconographie se révèle être un instrument « méta-didactique » fonctionnalisé à corroborer l'orientation didactologique des manuels selon qu'ils se rattachent à une conception traditionnelle de l'enseignement linguistique et littéraire ou à une conception moderne dans la lignée de la didactologie des langues-cultures de l'enseignement-apprentissage de la compétence culturelle dans toutes ses articulations, historique, civilisationnelle et littéraire.

1. INTRODUCTION

La présente étude porte sur l'analyse de l'iconographie de cinq manuels¹ de littérature de FLE couramment utilisés en Italie. Ce bref aperçu ne prétend pas à l'exhaustivité mais se propose d'apporter quelques éléments de réflexion dans la perspective non pas de la didactique de la littérature², mais dans celle de la didactologie des langues-cultures, en l'occurrence du Français Langue Étrangère : nous tenterons de dégager à travers l'analyse des images quels peuvent être les fonctions et les enjeux de l'insertion d'iconographie dans l'étude de la littérature, vecteur traditionnel de l'enseignement de la langue et de la « culture cultivée »³, pour reprendre un terme désormais familier.

1. L'analyse de l'iconographie dans les manuels reste un domaine peu étudié : signalons toutefois trois études abordant cette problématique, bien que dans des perspectives différentes de celle du FLE : dans une perspective générale et diachronique A. Choppin, 1992, dans la perspective de la lecture de l'image M. Masselot-Girard, 2003, et dans celle de l'histoire de l'art D. Righi, 2002.

2. Dans le champ de réflexion sur la didactique de la littérature en FLM et FLE, qui s'est élargi depuis la fin des années 80 et dans la dernière décennie, citons, entre autres, les travaux de C. Puren, 1990, de J.-L. Dufays, 1999, 2001, 2002, et de I. Gruca, 1994, 1995, 2001 ainsi que le numéro du *Français dans le Monde – Recherche et applications*, 1988.

3. Cf. R. Galisson, 1981, 1987, 1989, 1991, 1995.

1. 1. Description du corpus

Les manuels ont été sélectionnés sur la base de deux critères : ils figurent parmi les plus utilisés en Italie et ils concernent tous le ^{xx}^e siècle, objet du programme de Terminale dans les lycées où le français est Langue Vivante 2 (LV2) et plus rarement LV1. Le ^{xx}^e siècle présente l'avantage d'une grande variété iconographique, due à la diffusion de la photographie, que ne possèdent pas les siècles antérieurs, étudiés dans les classes précédentes. Ces manuels de Terminale concluent un cycle d'apprentissage linguistique et littéraire et sont destinés à préparer à l'examen final, l'*esame di stato*, équivalent du baccalauréat qui comporte des épreuves orales et écrites en français, de type littéraire ⁴. Par ailleurs, les directives ministérielles recommandent la connaissance de l'histoire littéraire, ne mentionnant que succinctement la capacité à replacer celle-ci dans son contexte historique et dans son contexte *civilisationnel*, dénomination que nous utiliserons dorénavant pour désigner l'histoire sociale et l'ensemble des traits propres à la société française.

Les cinq manuels ⁵, dont quatre sur cinq sont rédigés par une équipe mixte composée d'auteurs italiens et français, le cinquième étant une adaptation italienne de *Itinéraires littéraires* (Décote, 1991), présentent les caractéristiques suivantes :

- le *Lectures, Langages, Littératures* (1996), dorénavant *Petrini*, opte pour une présentation en début de volume de la section histoire et société, iconographiée aussi bien par des photographies que des reproductions de peintures (en polychromie), puis pour une représentation iconique systématique des auteurs (monochromie) et une iconographie parcimonieuse des œuvres littéraires (monochromie), laissant le texte parler de lui-même ;
- le *Littérama* (1998) opte pour la même solution à la différence près que les œuvres iconographiées sont plus nombreuses (monochromie) et que des « cahiers d'Art » (en polychromie) reproduisant les courants artistiques du ^{xx}^e siècle sont insérés à intervalles réguliers dans la structure du volume ;
- *L'Esprit et la lettre* (adaptation italienne du Décote, désormais *EL*) (2000) opte pour une présentation abondante et systématique d'œuvres picturales au détriment de la représentation photographique, et se démarque par son caractère de littérarité, n'accordant qu'une place réduite au contexte historique et omettant le contexte civilisationnel ;
- le *Kaléidoscope* (2002) opte pour une abondante iconographie, picturale et photographique (polychrome et monochrome), et pour un traitement de l'historique et du civilisationnel non plus relégué en début de volume, mais dont dépend la présentation de l'histoire littéraire ;

4. En Italie, l'enseignement linguistique du FLE repose par tradition sur le binôme langue/littérature.

5. Les références complètes de ces manuels se trouvent dans la bibliographie en fin d'article.

- le *Beaubourg* (2002), de loin le plus iconographié, opte pour la structuration du littéraire autour du contexte historique et civilisationnel (polychromie et monochromie), le découpage chronologique de l'histoire événementielle introduisant l'histoire littéraire.

1. 2. Virtuèmes respectifs de la peinture et de la photographie

Le premier clivage apparaissant à l'analyse du corpus concerne le choix pictural et le choix photographique dans l'iconographie. Les « virtuèmes » (pour reprendre le terme de B. Pottier, 1967, soit l'ensemble des valeurs connotatives) immédiats de la peinture et de la photographie se caractérisent par les valeurs suivantes :

- la peinture, comme la littérature, est le lieu, le vecteur essentiel de la culture « cultivée », elle véhicule une vision connotative de la réalité ;
- la photographie, à l'inverse, de par son ancrage dans le réel, véhicule une vision dénotative immédiate ⁶.

Nous verrons, au long de notre parcours, que ces virtuèmes peuvent devenir fluctuants, selon leur utilisation didactique, et participer de la même valeur connotative.

Dans le tableau suivant, les pourcentages respectifs des différents Arts visuels mettent clairement en évidence les choix opérés par les manuels quant à l'option picturale vs l'option photographique :

	PETRINI	LITTÉRAMA	EL	BEAUBOURG	KALÉIDOSCOPE
Photographies	52,5 %	58,6 %	23,1 %	41,6 %	66,5 %
Peintures	41,4 %	28,2 %	69,7 %	46,8 %	25,6 %
Affiches	3,4 %	2,8 %	0 %	2,0 %	2,8 %
Photogrammes	0,9 %	4,6 %	1,8 %	3,6 %	2,8 %
Schémas	0 %	0 %	0 %	1,2 %	0 %
Sculptures	0,9 %	0,6 %	5,4 %	1,6 %	1,7 %
Architecture	0,9 %	5,2 %	0 %	3,2 %	0,6 %

Tableau 1 : Pourcentages respectifs des Arts visuels

1. 3. Trois grandes typologies

Au regard du foisonnement et de la disparité des images présentées dans les manuels, il nous a semblé nécessaire de distinguer trois typologies de l'iconographie :

6. Rappelons ici la leçon de Barthes dans *Le message photographique* (Barthes, 1961), sur le paradoxe du caractère faussement dénotatif de la photographie qui, grâce aux procédés de connotation (truquage, pose, objets, photogénie, esthétisme, syntaxe), devient connotative à tous les effets.

- la première concerne la représentation de l'historique, du civilisationnel et de l'histoire de l'art ;
- la deuxième concerne la représentation iconique des écrivains (par exemple, Saint-Exupéry : un aviateur) ;
- la dernière concerne l'interprétation des œuvres littéraires par des représentations iconiques (par exemple, une nature morte pour la *Recherche* de Proust).

Cette classification s'est avérée pertinente puisque chaque typologie révèle des fonctions didactiques différentes.

2. L'ICONOGRAPHIE DE L'HISTORIQUE, DU CIVILISATIONNEL ET DE L'HISTOIRE DE L'ART

À l'intérieur de cette typologie, deux modalités d'iconographie doivent être distinguées.

L'iconographie de l'histoire de l'art est confiée à la reproduction d'œuvres picturales dont la fonction didactique immédiate est de transmettre la valeur patrimoniale des courants artistiques du ^{xx}e siècle (futurisme, cubisme, fauvisme et surréalisme pour tous les manuels, et art contemporain seulement dans *Beaubourg*, *EL*, *Kaléidoscope*). Elle occupe une place dans tous les manuels avec des dénominations différentes et est située soit hors texte, en annexe, soit insérée à intervalles réguliers dans la structure globale du volume. Elle relève du postulat implicite de la nécessité de sensibilisation à la lecture de l'image-œuvre d'art : notons à cet égard qu'en Italie l'histoire de l'art est une matière d'enseignement, au collège et au lycée à l'exception des filières techniques, qui s'articule en deux parties, d'une part l'histoire des grands courants artistiques et d'autre part l'analyse des œuvres d'art.

L'iconographie du contexte historique et civilisationnel pose un problème plus complexe en raison de son hétérogénéité. Le support iconographique prédominant est la photo à qui est confiée prioritairement la dénotation du réel. L'iconographie est tributaire du traitement et du découpage de la chronologie historique ; à cet égard, l'analyse du corpus révèle trois options :

- un parti pris nettement historique qui met en exergue la primauté de l'histoire événementielle et sociale sur le littéraire où celui-ci en devient donc le corollaire (*Beaubourg*, *Kaléidoscope*) ;
- un parti pris plus traditionnel d'insertion du contexte historique, traité de façon succincte en début de volume, qui laisse place ensuite au traitement de la littérature dans le reste du manuel ;
- un parti pris de littérarité pour un seul manuel (*EL*) qui ne présente aucun témoignage photographique du contexte historique et social, mais des œuvres picturales en relation avec les différentes étapes historiques traitées d'ailleurs très brièvement ; par exemple la Seconde Guerre mondiale est iconographiée par un tableau de Otto Dix, « Le Canon » (1914).

Laissons de côté pour l'instant l'option purement littéraire pour nous attarder sur l'option traditionnelle et historique.

2. 1. « Un peu d'histoire » : un parti pris traditionnel

Deux manuels optent pour l'insertion du contexte historique en début de volume, *Petrini* et *Littérama*. Ils présentent d'abord l'histoire événementielle puis l'histoire sociale que nous avons choisi de nommer le civilisationnel.

L'histoire événementielle suit à peu près le même découpage : la Belle Époque, la Première Guerre mondiale, le Front populaire, la Seconde Guerre mondiale, la IV^e République et la décolonisation, la V^e République. La différence entre les deux manuels concerne Mai 68, iconographié dans *Petrini* et non mentionné dans *Littérama*, et l'histoire contemporaine traitée jusqu'en 1993 pour le premier et 1997 (avec mention de la « cohabitation ») pour ce dernier. L'iconographie présente une certaine homogénéité avec une récurrence des mêmes images « stéréotypées »⁷ : pour la Première Guerre mondiale une photo de poilus dans une tranchée, pour le Front populaire une photo de manifestation et une affiche de la CGT (fig. 1), pour la Seconde Guerre mondiale la même photo du Général de Gaulle parlant aux Français depuis Londres. Dans le *Petrini*, plus complet, deux photographies illustrent en plus la décolonisation (la casbah d'Alger) et Mai 68 (l'occupation de la Sorbonne).

En revanche, le civilisationnel dénote une grande disparité de représentation, qui se révèle être un créneau utile et fécond pour la réflexion didactologique, chaque manuel valorisant une période particulière :

- les années 70 pour *Petrini* : une manifestation du MLF (la condition féminine), un parking de supermarché (la société de consommation), Brel, Ferré et Brassens pendant une émission radiophonique (l'essor des médias) et les immigrés portugais à la Gare d'Austerlitz (l'immigration) ;
- une période antérieure à la Seconde Guerre mondiale pour *Littérama* : la première rame de métro (1900), une affiche célébrant le centenaire de l'Algérie française (1930, pour la décolonisation), le vainqueur du premier Tour de France (1903, pour « la France sportive »), le Gare d'Orsay au début du siècle (« quand la Gare d'Orsay était encore une gare », pour « priorité à la culture »).

Dans ces manuels, le traitement du civilisationnel est partiel et sous-exploité, et le traitement de l'historique reste succinct : sans toutefois parler de littérarité, la primauté reste au littéraire.

7. Conférer le statut de stéréotype à des photographies faisant partie de la « mémoire collective » française pose un problème délicat : certaines images ont pour les natifs français une valeur mémorielle et patrimoniale alors que pour des apprenants de FLE ces images « figées » possèdent une valeur didactique potentielle ; en effet, la fonction didactique du stéréotype (cf. Dufays, 1997) est opérante et effective seulement en cas d'exploitation pédagogique, à commencer par la fonction primordiale du paratexte de l'image.

2. 2. « Un peu plus d'histoire » et d'histoire sociale

Dans les manuels *Beaubourg* et *Kaléidoscope* l'histoire événementielle et l'histoire sociale ne sont pas présentées en début de volume, mais organisent la structure même du manuel : elles scandent à intervalles réguliers celui-ci selon le découpage chronologique des différentes étapes historiques. Le littéraire est donc inséré, voire enserré dans le parcours civilisationnel. Outre une densité et une richesse iconographiques plus importantes que dans les manuels précédents, ces deux volumes suivent une scansion relativement proche : l'histoire contemporaine est abondamment relatée et la date butoir du parcours est l'année 2000.

2. 2. 1. *Kaléidoscope : l'histoire en 4 photos*

Deux grands modules constituent la structure du manuel : « L'ère des secousses, 1914-1945 » et « L'ère des doutes, 1946-2000 » avec une subdivision interne pour chaque module, l'histoire événementielle et l'histoire sociale. L'histoire de l'Art est renvoyée à un dossier hors-texte en fin de volume, « Paris des Arts au XX^e siècle ». Chacun des deux modules présente en exergue un tableau synoptique (assemblage de documents iconographiques) résumant la période historique :

- premier tableau synoptique (1914-1945) : des poilus dans une tranchée, le défilé des troupes allemandes sur les Champs-Élysées, le débarquement en Normandie, Paris en liesse à la Libération ;
- second tableau synoptique (1946-2000) : une affiche de 1945 incitant le peuple français « à se retrousser les manches » pour la reconstruction, une affiche de 1951 illustrant la première Communauté Européenne, la couverture du magazine *L'Automobile* montrant une famille heureuse dans une Renault sur les Champs-Élysées (années 60), et la signature des accords de Maastricht en 1992. Ces images révèlent une certaine stéréotypie de représentation de l'histoire (cf. note 7), non dépourvue d'une pointe d'ethnocentrisme implicitement véhiculée par la position de la France dans la construction de l'Europe Communautaire. Cependant, dans le volet civilisationnel, des images introduisant une réalité plus nuancée figurent aux côtés d'autres représentations stéréotypées (les poilus dans les tranchées de nouveau, encore la casbah d'Alger) : le Front populaire est iconographié par une photo de R. Doisneau illustrant les premiers congés payés, l'émancipation et la condition féminine est représentée par une photo de femmes travaillant à l'usine « à l'arrière » tandis que les hommes sont au front pendant la Première Guerre mondiale, Mai 68 est iconographié par trois fois (manifestation générale, photos de slogans sur les murs de Paris), photos de F. Mitterrand et J. Chirac. La multiplicité des référents confèrent à ces images une potentialité d'exploitation didactique majeure, allant au-delà du figement de la représentation et introduisant des réalités sociales spécifiquement françaises dotées d'une certaine charge connotative.

2. 2. 2. *Beaubourg : le panorama civilisationnel le plus complet*

Ce manuel est celui qui présente le plus grand nombre de documents iconographiques et qui possède une articulation interne systématisée en ce qui concerne le civilisationnel : il propose trois grands modules chronologiques, « A l'avant-garde, 1900-1938 », « Les frontières du nouveau, 1939-1967 », « La crise de la modernité, 1968-2000 » systématiquement articulés en trois subdivisions, l'histoire, le cadre social (à son tour divisé en trois parties : les hommes et les femmes, les lieux, le monde des idées) et enfin « l'art du temps ». On notera que *Beaubourg* est le seul manuel où les trois contextes sont étroitement liés, l'histoire de l'art n'étant plus traitée hors-texte ou en annexe. Bien que l'iconographie ne soit pas exempte d'images « stéréotypées » (les poilus dans la tranchée, les soldats allemands sous la Tour Eiffel, la casbah d'Alger, Paris en liesse à la Libération), elle présente en revanche des photographies inusuelles pour un manuel de littérature, ici encore didactiquement plus riches à exploiter, comme dans *Kaléidoscope* : les résistants en action dans les rues de Paris, un cortège uniquement féminin d'une manifestation du 1^{er} mai en 1951, la célèbre photo de Mai 68 « Hommage à Delacroix » et son référent implicite à la « Liberté guidant le peuple », une manifestation de SOS Racisme et les petites mains « touche pas à mon pote », et, pourquoi pas, le rappeur MC Solaar, ainsi que les photographies de toutes les réalisations architecturales du Paris moderne (*Beaubourg*, l'IMA, la Pyramide du Louvre, le Musée d'Orsay, la Villette, etc.).

Ce manuel propose également deux schémas empruntés à des manuels d'histoire (le front occidental en 1914, l'avancée des troupes allemandes en 1940), ainsi que la présentation en début de module des objectifs pédagogiques à atteindre, comme les manuels d'apprentissage FLE (« comprendre les facteurs économiques, sociaux et politiques qui annoncent la Seconde Guerre mondiale », « savoir illustrer la situation politique et sociale de la France à l'issue de la Seconde Guerre mondiale et dans les deux décennies suivantes ») ce qui confirme son orientation résolument historique et la volonté de didactisation des documents proposés.

En conclusion, l'iconographie est fonctionnelle à un parti pris didactique qui renvoie à la problématique de l'évolution de la didactologie des langues-cultures où s'opposent deux conceptions antagonistes : d'un côté une conception traditionnelle de primauté du littéraire (avec sous-exploitation didactique des documents iconographiques, insuffisamment légendés) où la littérature est le vecteur essentiel de la culture « cultivée » et de l'enseignement linguistique du FLE et, de l'autre, une conception moderne de primauté du civilisationnel (avec didactisation des documents iconographiques) et de la compétence culturelle où la littérature est un épiphénomène de l'histoire sociale et événementielle.

Fig. 1

L'aspect plus spécifiquement littéraire de cette étude concerne à présent les représentations iconiques des écrivains et de leurs œuvres.

3. INCARNATION(S) DE L'ÉCRIVAIN

L'analyse du corpus révèle une représentation systématique de l'écrivain, mise en exergue en ouverture de chapitre monographique et précédant la biographie. Ce choix systématique s'appuie probablement sur un postulat implicite : le rapprochement d'un visage et d'un nom joue un rôle mémoriel, facilite l'accès à l'œuvre, humanise la figure éthérée et inaccessible de l'écrivain. Outre la valeur intrinsèque du portrait et sa volonté d'éternisation, la représentation de l'écrivain propose un figement de l'image, une figure immuable et pérenne de l'artiste. Oui, mais quelle figure, quelle image ? Il y a d'abord un clivage entre le portrait photographique et le portrait pictural. La grande majorité des manuels optent pour la photographie qui établit un rapport de proximité à travers la focalisation sur le regard de l'écrivain. Cependant, le portrait pictural⁸ n'est pas dénué d'intérêt : il dénote un réseau, culturel ou

8. Liste des portraits peints (aquarelles, dessins, peintures) : – *Beaubourg* : Apollinaire par Marie Laurencin, Louis Aragon et Elsa Triolet par Boris Taslitzky ; – *Kaléidoscope* : Apollinaire (dessin non référencé), autoportrait de Paul Valéry, Blaise Cendrars par Amedeo Modigliani, Paul Fort (dessin non référencé), Jean-Paul Sartre (dessin non référencé), Nusch Eluard par Pablo Picasso ; – *Littératura* : Marcel Proust par Jacques-Emile Blanche, Apollinaire (dessin non référencé) ; – *Petrini* : Raymond Radiguet par Jean Cocteau, autoportrait d'Antonin Artaud, autoportrait de Paul Valéry, Apollinaire (dessin non référencé), Céline (dessin non référencé),

affectif, d'affinités entre artistes de la même époque et présente une potentialité didactique non négligeable ; à cet égard, les portraits de groupe d'artistes constituent un exemple particulièrement intéressant. En effet, ceux-ci concernent uniquement les surréalistes, les existentialistes, les « oulipiens » et les écrivains du Nouveau Roman ; on notera l'orientation respective de chaque manuel, allant du choix de représentation systématique de chaque groupe (*Beaubourg*) à une représentation limitée (*EL*, *Petrini*).

		Petrini	EL	Beaubourg	Littérama	Kaléidoscope
Les surréalistes	– Max Ernst, <i>Au rendez-vous des amis</i> , 1922		X	X	X	
	– Photo non référencée : T. Tzara, A. Breton, P. Eluard, B. Péret				X	X
Les existentialistes	– Émile Binnet, <i>Les existentialistes devant Saint-Germain-des-Prés</i> , 1948	X		X		
Les « Oulipiens »	– Photo non référencée : « R. Queneau et B. Vian avec l'ordre de la <i>Grande Gidouille</i> du Collège de Pataphysique en 1959 »			X		
	– Photo non référencée : « R. Queneau et B. Vian et Le prix <i>Tabou</i> en 1948 »			X		
Le Nouveau Roman	– Photo non référencée : « Certains noms du Nouveau Roman parmi lesquels on reconnaît Robbe-Grillet, Beckett (<i>sic</i>) et Nathalie Sarraute »				X	
	– Photo non référencée : « B. Pinget, T. Bishop, C. Simon, A. Robbe-Grillet, N. Sarraute, Institute of french studies, N. Y. University »					X
	– Photo non référencée : « N. Sarraute avec A. Robbe-Grillet, Eugène Ionesco et sa femme Rodica, 1983 »			X		

Tableau 2 : Les portraits de groupe d'écrivains

Francis Ponge (dessin non référencé) ; – *EL* : Paul Claudel par Camille Claudel, Apollinaire par Giorgio De Chirico, Ossip Zadkine et Marc Chagall, André Gide par Tamara de Lempicka, Marcel Proust par Jacques-Emile Blanche, Louis Aragon par Henri Matisse, Paul Eluard par Salvador Dali, Marguerite Yourcenar par Sergio Vacchi, Samuel Beckett par Renato Guttuso.

Au-delà du choix du code iconographique (pictural ou photographique) l'enjeu didactique de la représentation de l'écrivain se situe ailleurs : le problème n'est pas tant celui de le montrer en photo ou en peinture, mais plutôt celui de choisir de montrer une période précise de sa biographie qui devient alors immuable, valorisant ainsi une « tranche de vie » au détriment d'une autre, et, par conséquent, une partie de l'œuvre au détriment d'une autre. Ainsi, par exemple, les écrivains suivants sont représentés de façon hétérogène :

- A. Camus est tour à tour le résistant à la rédaction du journal clandestin *Combat* dans *Littérama*, l'élégant écrivain recevant le Prix Nobel de Littérature en 1957 dans *Kaléidoscope*, l'homme de théâtre dirigeant une mise en scène dans *Petrini* et l'homme souriant, cigarette aux lèvres, dans son éternel pardessus photographié par Cartier-Bresson ;
- J.-P. Sartre est l'intellectuel retranché du monde (photo de G. Freund, Sartre dans sa bibliothèque, de profil, perdu dans ses pensées) (*Beaubourg*, *Littérama*) ou l'intellectuel engagé (avec S. de Beauvoir distribuant *La Cause du peuple* dans les rues de Paris) (*Petrini*, *Kaléidoscope*) ;
- M. Yourcenar est soit la vieille dame dans sa maison de Mount Desert (*Beaubourg*, *EL*) soit la première femme Académicienne en tenue d'Immortelle (*Kaléidoscope*, *Petrini*).

3. 1. Un exemple emblématique, André Malraux : aventurier, combattant, père de famille ou ministre ?

Dans 4 manuels sur 5 (Malraux absent du *Littérama*), la disparité de représentation de Malraux est en étroite corrélation avec la valorisation d'une œuvre, impliquant, selon nous, une orientation interprétative *a priori* de l'extrait présenté.

- Dans *Beaubourg*, une photographie détournée (non référencée) représente un Malraux jeune, debout en uniforme « combattant pendant la Guerre d'Espagne » et juste en-dessous un encadré consacré à celle-ci iconographiée par une affiche de J. Miró, *Aidez l'Espagne*, 1937 : cette redondance introduit et valorise la présentation successive d'un extrait de *L'Espoir*.
- Le *EL*, fidèle à son parti pris de littérarité et de culture « cultivée », représente « Malraux à une exposition de peinture » (non référencée) avec juste en-dessous une photographie du Plafond de l'Opéra (1962-1964) de Marc Chagall : il y a ici une évidente valorisation du Malraux Ministre de la Culture qui confère une connotation de prestige à son œuvre littéraire, en l'occurrence ici *La Condition humaine*.
- Dans *Petrini*, c'est la célèbre photo de Gisèle Freund qui est présentée (non référencée), celle de Malraux en 1933, cigarette aux lèvres et cheveux au vent, une image « d'aventurier » ou d'homme d'action, qui précède l'extrait de *La Condition humaine*.
- Enfin, dans *Kaléidoscope*, c'est une photo de Malraux avec ses deux fils (non référencée) qui introduit l'extrait de *La Condition humaine*.

3. 2. Quelques cas particuliers d'homogénéité de représentation

- Louis-Ferdinand Céline : Céline est un cas à part ; dans *Beaubourg* il est “désincarné”, présenté par un sous-titre « le premier collabo de France » et sur la même page figure une photo (non référencée) de femmes rasées à la Libération ; bref, osons un barbarisme, Céline est « immontrable ». Dans les autres manuels, c'est la même image du Céline vieux et désormais inoffensif, en retraite à Meudon, qui est proposée : doit-on voir ici une tentative de neutraliser le côté obscur de Céline ?
- Trois écrivains semblent pérennisés et figés dans l'unicité de leur représentation : il s'agit de Jacques Prévert, d'Antoine de Saint-Exupéry et de Marcel Proust.

En 1955, Robert Doisneau réalise une série de photographies de Prévert, vieux et mélancolique, se promenant dans les rues de Paris : c'est de cette série que proviennent les différentes photos proposées par tous les manuels.

Saint-Exupéry est présenté dans des photos différentes mais toujours dans la même pose, aux commandes de son avion. Seule exception se démarquant par son originalité : *Beaubourg* propose le billet de 50 francs, comportant l'écrivain, le Petit Prince et l'éléphant mangé par le serpent, billet désormais obsolète depuis le passage à l'euro et ainsi consacré au statut d'objet *culturel*.

Marcel Proust, éternel jeune homme, est sur-représenté par une série de photos qui, bien que différentes (à Venise, au Bois de Boulogne, etc.) suscite un effet d'unicité de l'image du jeune homme du monde.

3. 3. L'enjeu didactique du paratexte

Outre l'hétérogénéité présente dans l'iconographie, on note surtout une forte disparité dans le traitement du paratexte des images, à savoir leurs légendes, à deux niveaux. Le premier niveau concerne le clivage peinture vs photographie. En effet, alors que l'iconographie picturale bénéficie d'une légende systématique, comportant nom de l'artiste, titre du tableau, date d'exécution, et parfois le musée où se trouve l'œuvre, l'iconographie photographique bénéficie sporadiquement de légendes comportant le nom du photographe. Or, les cinq manuels « exposent » (parfois à leur insu) les grands noms de la photographie : Gisèle Freund, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau⁹...

L'omission de légendes et de références photographiques, outre son caractère dépréciatif, constitue une « perte » didactique, et accroît le statut de « culture cultivée » de la peinture que ne possède pas dans ce cas la

9. Les grands noms de la photographie : Gisèle Freund pour P. Valéry, A. Gide, J.-P. Sartre, H. Michaud, Colette, S. de Beauvoir, L. Aragon, E. Triolet, A. Malraux ; Henri Cartier-Bresson pour A. Camus ; Robert Doisneau pour J. Prévert, G. Simenon, M. Duras ; Man Ray pour A. Breton, T. Tzara ; André Kertész pour Colette et photos de Paris ; Jacques-Henri Lartigue, Willy Ronis et Edouard Boubat pour photos de Paris.

photographie. Il y a là un parti pris culturel qui rejoint le second clivage, celui du parti pris didactologique des manuels, suite auquel nous avons l'opposition entre les manuels de type traditionnel, marqués par une carence de paratexte, et les manuels de type historique qui présentent davantage de potentialités didactiquement exploitables.

4. REPRÉSENTATIONS ICONOGRAPHIQUES DES ŒUVRES LITTÉRAIRES : LE PROBLÈME DES RÉFÉRENTS

Alors que la représentation de l'histoire ou de l'écrivain possède un caractère concret (lieu, personne, événement), l'œuvre littéraire relève intrinsèquement de l'imaginaire et de l'abstraction. Ainsi, la représentation, la concrétisation iconique de l'œuvre littéraire passe obligatoirement par le choix d'un référent : l'iconographie illustre un rapport image/mot, image/phrase, image/titre ou encore image/texte (extrait). Il existe donc des segments référentiels de longueur variable. Aussi, certaines œuvres possèdent une forte cohésion sémantique et thématique et offrent une série référentielle d'interprétations iconiques limitée (par exemple, *La Vie mode d'emploi* de Perec et une image d'immeuble en coupe) alors que d'autres présentent, de par leur longueur ou leur richesse thématique, un axe paradigmatique très étendu de référents potentiels (par exemple, la *Recherche* de Proust). C'est précisément sur ce point que se partage l'homogénéité ou l'hétérogénéité de la représentation iconographique.

4. 1. L'homogénéité dans la représentation iconographique

4. 1. 1. Homogénéité et référent minimal

Le cas le plus emblématique d'homogénéité est *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco : les cinq manuels présentent... des images de rhinocéros (ici référent minimal image/titre) mais pas n'importe lesquels :

- Max Ernst, « le Rhinocéros » (*Littéràma, Kaléidoscope*)
- Albrecht Dürer, « Rhinocerus », 1515 (*Beaubourg, Petrini*)
- Pino Pascali, « Décapitation du rhinocéros », (sculpture contemporaine, *EL*)
- W. Dahan et J.G. Dokoupil, « Rhinocéros écrasant deux têtes d'homme », 1984 (peinture contemporaine, *EL*)

Ce qui semble être une simple fonction d'attractivité de l'image possède une fonction didactique potentielle : la redondance est fonctionnelle à l'introduction de la « culture cultivée » par la présentation d'œuvres d'art qui établissent un rapport tautologique image/titre et un rapport autonymique image/image, l'image pour elle-même.

Ce type de redondance autour d'un référent minimal se retrouve par exemple dans l'illustration des *Mémoires d'Hadrien* de M. Yourcenar, où trois manuels sur cinq présentent un buste de l'empereur Hadrien avec des

légendes différentes, de la moins référencée (*Kaléidoscope*) aux plus référencées (*Beaubourg*, *EL*)¹⁰.

4. 1. 2. Un transcodage personnel : l'œuvre iconographiée par son auteur

Pratiquement tous les manuels proposent les illustrations de :

- *Le Petit Prince* de et par Saint-Exupéry (5 manuels sur 5)
- les *Calligrammes* d'Apollinaire (4 manuels sur 5)
- *Le Cimetière marin* de et par Paul Valéry (3 manuels sur 5)
- les *Pictogrammes* de Raymond Queneau (3 manuels sur 5).

Ce transcodage de l'écrit à l'image opéré par l'écrivain impose une image figée et univoque de l'œuvre, il en devient l'emblème, l'icône.

4. 1. 3. Le statut particulier des photogrammes et des photos de mise en scène

Les manuels utilisent fréquemment les images (filmiques ou photographiques) de la transposition cinématographique ou théâtrale des œuvres ; il s'agit là encore d'une sorte de transcodage non plus opéré par l'auteur, mais par d'autres auteurs : le photogramme et la photo de mise en scène introduisent une dimension concrète ainsi qu'une dimension intertextuelle (de par son statut de citation au sens où l'entend G. Genette, 1982) exploitable didactiquement. Ils créent, en outre, une situation de figement de l'œuvre dans sa représentation réelle et matérielle. Ainsi, les œuvres théâtrales le plus souvent présentées sont : *En attendant Godot* de Beckett (3 manuels sur 5), *Huis clos* de Sartre (3 manuels sur 5), *Rhinocéros* de Ionesco (2 manuels sur 5), *Antigone* de Anouilh (2 manuels sur 5), *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux (2 manuels sur 5). Quant aux transpositions cinématographiques les plus fréquentes : *L'Étranger* de Visconti (1967) pour Camus (3 manuels sur 5), *Moderato cantabile* de Brook (1960) et *Hiroshima mon amour* de Resnais (1959) pour Duras (2 manuels sur 5), *Journal d'un curé de campagne* de Bresson (1951) pour Bernanos (2 manuels sur 5), *L'Année dernière à Marienbad* de Resnais (1961) pour Robbe-Grillet (2 manuels sur 5).

4. 2. L'hétérogénéité dans la représentation iconographique : la multiplicité des référents

Lorsque l'iconographie ne porte plus sur un référent minimal, tel que le titre, mais sur un segment référentiel plus étendu, allant parfois jusqu'à la totalité de l'œuvre, on constate une extrême disparité dans le choix des images illustrant le même livre. Nous choisirons de présenter une œuvre qui, de par son ampleur et sa complexité thématique, est emblématique de la

10. *Kaléidoscope* : « Buste d'Hadrien » ; *Beaubourg* : « Buste en marbre de l'empereur Hadrien, II^e siècle ap. J.-C. » ; *EL* : « *Hadrien*, marbre, 117-138 ap. J.-C. Rome, Museo Nazionale di Roma ».

multiplicité des choix iconographiques et, par conséquent, des lectures interprétatives.

4. 2. 1. À la Recherche du temps perdu

Sur les cinq manuels, *Kaléidoscope* et *Littérama* choisissent l'option photographique et *Beaubourg* et *EL* l'option picturale, *Petrini* ne présentant qu'une seule image, « la maison de Tante Léonie ».

L'option photographique indique une volonté de dénotation du réel et du vécu, peut-être pour faciliter l'accès à l'œuvre, valorisant ainsi la composante autobiographique de la *Recherche* et orientant l'optique interprétative.

- *Littérama* : extrait de « la madeleine » : photo de « la maison de Tante Léonie », extrait « ce bonsoir que j'aimais tant » : photos « la chambre de Marcel à Illiers » et « la mère de Marcel Proust », extrait « le temps retrouvé » : photos « Marcel Proust à Venise » et « Illiers (ou Combray) où Marcel Proust passait ses vacances ».
- *Kaléidoscope* : résumé de l'œuvre : photos « Marcel Proust au Lido de Venise en 1900 » et « la maison de Tante Léonie », extrait « la madeleine » non iconographié, extrait « c'était Venise » (*Le Temps retrouvé*) : « la Basilique Saint-Marc à Venise », extrait « le Clan des Verdurin » : photo « Proust à la campagne avec ses amis et son père », extrait « la vraie vie » (*Le Temps retrouvé*) : photo « Proust au tennis du Bd Bineau en 1891 ».

L'option picturale introduit une lecture plus complexe de l'œuvre : l'iconographie illustre soit des référents explicites soit des référents implicites.

- *Beaubourg* : extrait « la madeleine » : André Vuillard, « Au jardin », 1895 (référent explicite de l'heure du thé), extrait « l'amoureux de Gilberte » : Pierre-Auguste Renoir, « Jeune fille au piano », 1892 (référent explicite de la chevelure rousse valorisé dans la reproduction par le procédé du détourné), extrait « L'Art fait renaître le passé » : Félix Vallotton, « Nature morte », fin XIX^e (référent *implicite* : la nature morte ou le *still living* pour reprendre le terme anglais, est une métaphore de l'art qui fait continuer à vivre le passé révolu et repousse les limites de la mort ; il y a là un référent implicite à la signification de la *Recherche* dans son intégralité, explicitée en partie par le titre de l'extrait).
- *EL* : Ce type de référent implicite se retrouve dans ce manuel qui choisit quatre natures mortes du peintre post-impressionniste Filippo De Pisis, telle une sorte d'isotopie monographique ou une métaphore filée, pour iconographier toutes les pages consacrées à la *Recherche*. Par exemple, l'extrait de « la madeleine » : De Pisis, « Nature morte à la toile de De Pisis » (fig. 2), s'appuie sur le référent implicite de la mise en abyme (la nature morte à l'intérieur d'une autre nature morte du même peintre) et peut être lu comme une métaphore de la mémoire involontaire et de la réélaboration du passé. Les quatre natures mortes, outre la redondance visuelle, constituent une métaphorisation de la *Recherche*, le figement de la vie par l'œuvre d'art.

Fig. 2

4. 2. 2. *Référents explicites et référents implicites*

Le référent explicite constitue le modèle prédominant dans l'iconographie de 4 manuels sur 5, il est présent aussi bien dans l'option picturale que dans l'option photographique. Il pourrait être assimilé à une figure métonymique, une synecdoque, la partie pour le tout. En revanche, le référent implicite est beaucoup plus rare dans les manuels, sauf dans *EL* qui utilise de façon systématique le choix de la peinture, plus valorisante. Le référent implicite s'apparente à un procédé de métaphorisation de l'œuvre littéraire, tel que nous l'avons vu pour les natures mortes et la métaphore du « Temps retrouvé », et qui apparaît dans l'iconographie d'autres œuvres. Par exemple, dans *Beaubourg*, le recours par deux fois au même tableau de Kandinsky, « Différents cercles », 1926, reproduit dans son intégralité, puis présenté sous forme de détail, pour illustrer l'extrait « Mon roman n'a pas de sujet » des *Faux-monnayeurs* de Gide, représente une métaphorisation de la complexité de la poétique du roman gidien, de la mise en abyme à travers les intersections et les inclusions des différents cercles. Autre exemple, dans *EL*, le choix systématique de tableaux de Francis Bacon, représentant des visages torturés et déformés, pour iconographier les œuvres de Sartre, relève de la métaphorisation de la nausée et de la philosophie sartrienne.

D'un point de vue didactique, le procédé de métaphorisation par référents implicites présente un intérêt majeur puisqu'il introduit un champ de signification supplémentaire, un réseau sémantique enrichi autour du texte littéraire.

CONCLUSION

Au terme de ce bref aperçu, nous constatons que l'iconographie des manuels de littérature soulève le problème de sa fonction : en effet, au-delà de la simple qualification de fonction illustrative, analogique ou encore explicative du référent (fût-il historique, civilisationnel ou textuel) sa fonction didactique se révèle fluctuante d'un contexte à l'autre, mais ses potentialités sont indéniables : didactisation du paratexte de l'image, sensibilisation à la lecture de l'image et au transcodage, exploitation didactique de la métaphorisation de l'œuvre littéraire. De plus, l'iconographie possède une fonction méta-didactique puisque, derrière la dénotation apparente de l'image, une connotation effective s'opère pour corroborer le parti pris didactologique des manuels : l'iconographie représente donc un enjeu didactologique qui se révèle passionnant et ouvre de nouveaux champs exploratoires.

Patricia KOTTELAT
Université de Brescia

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AA.VV. 1988. « Littérature et enseignement », *Le Français dans le monde – Recherches et applications*.
- BARTHES, R. 1961. « Le message photographique », *Communications*, 1, p. 9-24.
- . 1964. « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, p. 25-42.
- . 1980. *La Chambre claire*. Paris : Seuil.
- CHOPPIN, A. 1992. *Les manuels scolaires : histoire et actualité*. Paris : Hachette.
- DUFAYS, J.-L. 1997. « Stéréotypes et didactique du français : histoire et état d'une problématique », *Études de Linguistique Appliquée*, 107, *Stéréotypes et alentours*.
- . 1999. « Les manuels de littérature : un objet à définir, une problématique à encadrer », *Enjeux*, 45.
- . 2001. « Quelle(s) méthodologie(s) pour les recherches en didactique de la littérature ? Esquisse de typologie et réflexions exploratoires », *Enjeux*, 51-52.
- . COLLES, L. 2002. « La lecture littéraire, un lieu de convergence entre FLM et FLE », *Enjeux*, 51-52, p. 225-236.
- GALISSON, R. 1981. « Pour un dictionnaire de la culture populaire », *Le Français dans le monde*, 188.
- . 1987. « Accéder à la culture partagée par l'entremise des mots à charge culturelle partagée », *Études de Linguistique Appliquée*, 67.
- . 1989. « Culture et lexiculture partagées : les mots comme lieux d'observation des faits culturels », *Études de Linguistique Appliquée*, 69.
- . 1991. *De la langue à la culture par les mots*. Paris : Clé International.
- . 1995. Lexiculture et enseignement, *Études de Linguistique Appliquée*, 97.
- GENETTE, G. 1982. *Palimpsestes*. Paris : Seuil.
- GRUCA, I. 1994. « Place et fonctions du texte littéraire dans la méthodologie "traditionnelle" du FLE : histoire d'un couronnement », *Travaux de didactique du français langue étrangère*, 32, p. 15-27.
- . 1995. « Littérature et FLE », *Travaux de didactique du français langue étrangère*, 34, p. 5-60.

- . 2001. « Littérature et FLE : bilan et perspectives », *Les Cahiers de l'ASDIFLE*, 12.
- LUCIE-SMITH, E. 2000. *Arti visive del XX secolo*. Köln : Könemann.
- POTTIER, B. 1967. *Présentation de la linguistique*. Paris : PUF, p. 27.
- PUREN, C. 1990. « Littérature et objectifs dans l'enseignement scolaire des langues vivantes étrangères : enjeux historiques », *Les Langues modernes*, 3, p. 31-46.

Webgraphie

- MASSELOT-GIRARD, M. 2003. « Le traitement didactique de l'image », *Deuxièmes rencontres nationales de la liste cdidoc-fr*, Lyon octobre 2003, consultable en ligne :
http://savoirscdi.cndp.fr/rencontrelon/masselot_girard/girard.htm
- RIGHI, D. 2002. « Étude critique des œuvres d'art du XX^e siècle reproduites dans les manuels d'histoire, de français et de philosophie (1991-1999) », *Trames*, consultable en ligne :
<http://www.rouen.iufm.fr/publication/sommaires.htm>

Manuels du corpus

- BERTINI, M., ACCORNERO, S., BONGIOVANNI, C., GIACHINO, L. 2002. *Beaubourg, auteurs, textes, genres de la littérature française, le XX^e siècle*. Milano : Einaudi Scuola.
- SPADARO, M., RUSCHER, F. 1996. *Lectures, langages, littératures, XIX^e-XX^e siècles*. Torino : Petrini editore.
- PARODI, L., VALLACO, M. 1998. *Littéràma, XX^e siècle*. Genova : Cideb editrice.
- BONINI, G. F., JAMET, M.-C. 2002. *Kaléidoscope, Littérature et civilisation, De Napoléon à l'an 2000*. Torino : Valmartina, Petrini editore.
- TORTONESE, L., RADICATI, C. 2000. *L'esprit et la lettre*. Torino : Edizioni Il capitollo.
- (Adaptation italienne de : DECOTE, G. 1991. *Itinéraires littéraires*. Paris : Hatier).