

Enseigner Proust par la peinture

Esthel Plasman

▶ **To cite this version:**

Esthel Plasman. Enseigner Proust par la peinture. Education. 2018. hal-02373893

HAL Id: hal-02373893

https://univ-fcomte.hal.science/hal-02373893

Submitted on 21 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Mémoire

présenté pour l'obtention du Grade de

MASTER

« Métiers de l'Enseignement, de l'Education et de la Formation »

Mention 2nd degré, Professeur des Lycées et Collèges, spécialité Lettres modernes.

Enseigner Proust par la peinture

présenté par
PLASMAN Esthel

Sous la direction de :
LECROART Pascal

Grade : Professeur à l'université de Franche-Comté

Année universitaire 2017-2018

Introduction

La volonté d'enseigner une œuvre littéraire par la peinture, de voir entre plusieurs domaines artistiques une fraternité, ou plus généralement une correspondance, n'a rien de nouveau. Dès l'antiquité, Plutarque, en reprenant les propos de Simonide, révèle que la peinture est une poésie muette, et que la poésie est une peinture parlante, faisant apparaître des procédés de création ainsi que des fonctions similaires entre ces deux pôles artistiques[1]. Des liens étroits ont dès lors été formés entre ces deux domaines artistiques que sont la littérature et la peinture.

Plus tard, dans le chapitre premier de sa *Poétique* consacré à la mimesis, Aristote aime à prendre la peinture comme un outil de comparaison pour définir les caractéristiques de la littérature. En effet, il apparaîtrait selon sa théorisation que la littérature aurait pour but de représenter des personnages, qui seraient soit nobles, soit bas, soit semblables à nous, exactement comme le ferait depuis longtemps la peinture :

> Puisque ceux qui représentent représentent des personnages en action, et que nécessairement ces personnages sont nobles ou bas [...], c'est-à-dire soit meilleurs, soit pires que nous, soit semblables – *comme le font les peintres* : Polygnote peint ses personnages meilleurs, Pauson pires, Dionysios semblables -, il est évident que chacune des représentations dont j'ai parlé comportera aussi ces différences[2].

Ainsi, une réelle comparaison se dégage entre la littérature et la peinture chez Aristote, car toutes deux auraient les mêmes missions et fonctions, avec des critères de création différents.

Après Plutarque puis Aristote, Horace aussi assimile la peinture à la poésie en

---

1 Plutarque, *La Gloire des Athéniens [De gloria Atheniensum]*, 346 F, *Œuvres morales*, t. V, 1re partie, édition et traduction du grec par Françoise Frazier et Christian Froidefond, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 189.

2 Aristote, *La poétique*, Paris, Ed. du Seuil, texte, trad. fr. du grec et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, p. 37. Nous soulignons.

proclamant son « *ut pictura poesis* »[3], souvent traduit aujourd'hui par « la peinture est comme la poésie ». Attention, si aujourd'hui le terme « poésie » renvoie au genre littéraire, durant l'Antiquité toute expression littéraire était qualifiée de « *poesis* ». Évidemment, cet outil de comparaison « comme », provenant du latin « ut », laisse sous-entendre une volonté de comparer les arts entre eux, et plus particulièrement les domaines picturaux et littéraires.

Mais si le rapport entre la littérature et la peinture apparaît dès l'Antiquité, ce n'est qu'à partir de la Renaissance, avec la redécouverte de la culture antique, que va naître l'invention purement théorique de l'entrelacement des arts. Ainsi, les théoriciens de la Renaissance utilisent les différentes doctrines antiques du genre littéraire pour l' assimiler aux autres arts, et plus particulièrement à la peinture. Le but ? Rehausser la peinture, domaine perçu comme mineur depuis l'Antiquité, au même rang que la littérature. Désormais, il ne s'agit plus seulement de comparer les arts entre eux, comme l'ont fait Horace ou Aristote, mais bien d'étudier les liens entre les différents domaines artistiques. Si l'Antiquité considérait ces différents domaines comme étant libres et indépendants, la Renaissance refuse de les envisager comme des entités autonomes. Dès lors, les différents domaines artistiques ne sont que les descendants pluriels d'un grand pôle artistique.

Cet entrelacement des arts connaît son apogée au début du XIX^{ème} siècle avec l'arrivée du romantisme, qui se construit dans une rupture nette avec la rigidité classique. Ainsi, les critères littéraires très strictes et formels qui naissaient de l'idéalisme classique sont peu à peu disloqués, faisant place à une liberté artistique. De ce fait, la littérature se libère peu à peu de ses contraintes, et la peinture, quant à elle, tend à devenir un art autonome, indépendant. Le romantisme, même s'il prône la collectivité, notamment à travers les notions de couleur locale ou encore de patriotisme, impulse un mouvement d'individualisation, et prône donc la singularité de chaque domaine artistique. C'est donc par cette liberté littéraire, et donc cette affirmation du genre pictural, que les formes artistiques, puisqu'elles ne sont plus subordonnées mais indépendantes, viennent à se croiser, pour peu à peu fusionner.

---

3 Horace, *L'Art poétique*, Édition et traduction de Léon Herrmann, Bruxelles, Latomus, 1951, v. 361.

C'est donc tout naturellement que Delacroix proclame une fraternité entre les arts, et ce en élaborant des tableaux prenant appui sur des œuvres littéraires. C'est avec son célèbre tableau *Dante et Virgile aux enfers* qu'il parvient à associer les deux formes artistiques : littérature et peinture sont dès lors totalement entremêlées. Puis c'est avec Wagner, et l'essor de l'opéra, que les arts sont non plus mêlés mais réellement fusionnés, faisant naître un art nouveau, total. Ce modèle wagnérien est donc à l'origine de cet idéalisme d'une fraternité entre les domaines artistiques, de cette alliance totale des arts.

Pourtant, en Allemagne, certains théoriciens comme Lessing, dans son essai *Laocoon ou Les limites respectives de la poésie et de la peinture*, contestent cette formule « ut pictura poesis », en affirmant que chaque domaine artistique, parce qu'il détient son propre effet et son propre support, est indépendant. Dès lors, d'après Anne Larue, la fusion des arts devient interne après Lessing, et non plus externe, puisqu'elle apparaît dans les fondements-mêmes de chaque pratique, dans ce qu'elle est, et non pas dans ce par quoi elle est constituée :

> Le deuxième souffle de l' « *Ut pictura poesis* », après Lessing, se traduit par le désir de voir les arts fusionner sur un mode interne, et non plus s'opposer sur un mode externe, [affirme Anne Larue]. Tout se passe désormais au sein de la pratique artistique, quelle que soit sa spécialité – peinture, musique, poésie. Un art particulier se voit enfanté par l'esprit de la musique, de la couleur ou de la poésie[4].

C'est ainsi que cette correspondance entre les arts se transforme en réel idéalisme de fraternité artistique, d'abord au XVIII^{ème} siècle à travers Diderot, puis au XIX^{ème} siècle avec Balzac et Zola, qui font apparaître des personnages de peintres dans leurs œuvres respectives *Le Chef-d'œuvre inconnu* et *L'Œuvre*. Il ne s'agit plus cette fois-ci d'une fusion au sens stricte, dans la mesure où la littérature et la peinture ne sont pas liées, mais plutôt d'une correspondance au sens métaphorique, car l'objet littéraire se construit autour du thème pictural.

Mais comment le roman, de manière générale, peut-il faire place à la peinture ?

---

4 www.hal.archives-ouvertes.fr, *De l'ut pictura poesis à la fusion romantique des arts*, Anne Larue, Février 2011. Consulté le 18 Avril 2017.

Un des deux supports est-il l'objet d'inspiration de l'autre ? Concrètement, existe-t-il une hiérarchie entre ces deux pôles artistiques ? Voici des questionnements essentiels, qui ont été sujets de nombreux débats. Jusqu'au XIX^{ème} siècle, on considère que la peinture trouve souvent son inspiration dans des sujets issus de la littérature. En effet, une grande majorité des œuvres picturales s'inspire d'une des plus grandes œuvres littéraires de notre société : *La Bible*. Ainsi, on assiste à une profusion de tableaux religieux, représentant des scènes mythiques de la création du monde.

Si le rapport entre ces deux domaines artistiques apparaît très clairement dans le domaine pictural, il est quasiment absent dans l'objet textuel. Prenons ainsi l'exemple des livres illustrés, dont les racines remontent à la tradition des livres enluminés durant l'époque médiévale. Il est clair que dans ces objets textuels, les illustrations sont placées à des endroits stratégiques du texte (chapitre, section, paragraphe) permettant de faciliter la lecture, d'accrocher et d'aider le lecteur. Ainsi, les images n'apparaissent que dans les pages liminaires jusqu'aux Lumières, pour finalement, à partir du XVIII^{ème} siècle, adopter un rôle notable dans l'objet textuel. Ainsi, jusqu'à cette période, il est tout à fait possible d'affirmer que la littérature apparaît comme supérieure au domaine pictural lorsque les deux formes artistiques sont mêlées : ces deux pôles artistiques ne sont pas tout à fait égaux, ou équivalents, mais l'un surplombe l'autre, inspire l'autre. Ce n'est donc qu'avec l'essor des livres illustrés que les deux arts que sont la littérature et la peinture tendent à se rapprocher d'un point de vue hiérarchique.

C'est à partir du XIX^{ème} que les tendances tendent à réellement s'inverser, et l'objet textuel, lorsqu'il contient des œuvres picturales, aurait pour fonction principale de rendre compte de la parole muette des peintres[5], de mettre en mots ce qui est de l'ordre de l'indicible. Le langage devient un filtre, une perception difforme de la représentation picturale ; il devient un intermédiaire. Dès lors, parce que littérature et peinture se ressemblent tout en étant contraires, elles sont capables, à l'époque, de se compléter l'une l'autre. N'oublions pas que ce siècle marque le réel triomphe de l'image : celle-ci envahit véritablement les rues, les journaux, et apparaissent des cartes postales, des

5 www.europe-revue.net, *Littérature et peinture*, rubrique « Perspectives et lignes de fuite », Daniel Bergez, Janvier-Février 2007. Consulté le 18 Avril 2018.

estampes japonaises, et une réelle mode de l'exposition. L'image étant à ce point remarquable dans la société, comment l'empêcher d'atteindre les autres domaines artistiques ? A cette époque, apparaissent un certain nombre de livres illustrés par de grands peintres : on retiendra surtout *Faust* de Goethe illustré par Delacroix, *Le Corbeau* d'Edgar Allan Poe par Manet, ou encore *Les Fleurs du mal* de Baudelaire illustrées par Odilon Redon. La littérature, dans un monde dès lors à ce point envahi d'images en tout genre, voit dans le domaine pictural un appui, un renfort, une protection.

La collaboration entre la littérature et la peinture est ainsi de plus en plus visible et importante, et l'écrit prend désormais la peinture comme objet, comme source d'inspiration. Dès lors, la description est abondante en littérature, peut-être parce qu'elle est l'élément littéraire qui se rapproche le plus du domaine pictural :

> La description a déjà été considérée comme l'élément littéraire qui se rapproche le plus d'un tableau, puisque son objet d'étude n'est pas le temps, comme la narration, mais l'espace, comme la peinture[6].

Une des fonctions majeures de la description devient dès lors poétique, car elle renvoie directement à l'autre art, à l'autre forme de beauté. L'impulsion de l'œuvre littéraire, au départ, devient ainsi régulièrement picturale, et les écrivains utilisent l'hypotypose ainsi que l'ekphrasis pour fusionner avec l'image. Ces outils, même s'ils sont à leur apogée au XIX^{ème} siècle, ne sont pas neufs : Homère déjà faisait naître l'ekphrasis dans son œuvre, lorsqu'il décrivait avec précision le bouclier d'Achille. Bien sûr, c'est grâce à l'imprimerie que cette fraternité artistique peut atteindre son apogée, car elle offre de réelles opportunités à cette correspondance entre la littérature et la peinture. Il est désormais matériellement possible de faire apparaître des œuvres picturales dans l'objet littéraire, ce qui rend ainsi les collaborations artistiques beaucoup plus courantes et développées.

---

6 www.gerflint.fr, *Synergie Brésil*, numéro 8 « Description picturale : vers une convergence entre littérature et peinture », Maria Lucia Claro Cristovao, 2010. Consulté le 18 Avril 2018.

Quel que soit le rapport de correspondance et le degré de hiérarchie qui existent entre ces deux domaines artistiques, il est clair que ce sont deux formes, deux pôles artistiques parallèles, qui ne pourront jamais totalement se rejoindre[7]. Si les outils, les techniques, les critères esthétiques sont similaires, il est impossible d'imaginer une œuvre aussi littéraire que picturale. Il est donc possible de considérer la littérature et la peinture comme deux sœurs, deux jumelles : similaires et différentes à la fois, elles semblent néanmoins uniques, libres, autonomes.

Ce rapport texte-image, s'il est prédominant dans les différents domaines artistiques au XIX^{ème} siècle, est aujourd'hui fondamental. Il semblerait ainsi que la tendance développée au siècle romantique est loin de s'être inversée jusqu'à nos jours. Aujourd'hui, une grande majorité des livres présentés en librairies font apparaître des images, et il semblerait que ce soit d'abord la première de couverture qui fasse naître la curiosité du lecteur, avant le résumé. Par ailleurs, nous nous situons dans une période marquée par un réel goût pour les bandes dessinées ou les mangas : les lecteurs, qu'ils soient adultes, adolescents ou enfants, sont friands des images et de leur impact sur la lecture. En 2015, un quart des acheteurs de livres a acheté au moins une bande dessinée, un manga ou un comics. Les images sont ainsi en plein essor dans notre société, à tel point que désormais, la bande dessinée est devenue un art à part entière, que l'on nomme le neuvième art. La hiérarchie entre le texte et l'image tend à disparaître, puisque l'on ne considère plus que l'image est substituée au texte, mais que l'alliance des deux fonde un art nouveau.

Ainsi, la création de cet art nouveau semble être l'ultime ambition de Proust, puisque celui-ci absorbe les deux domaines artistiques que sont la littérature et la peinture pour créer une œuvre totalisante d'un point de vue artistique. Ainsi, apparaît chez Proust une référence perpétuelle à l'art pictural, référence plus ou moins explicite, mais qui permet toujours d'asseoir un message, une progression narrative, une description d'un protagoniste. Cet art pictural, s'il apparaît en contribution avec le texte littéraire, semble toujours déformé par le prisme d'une vision, d'une perception, d'une subjectivité. Il s'agit ici d'une œuvre à la première personne, et la référence picturale

7 www.europe-revue.net, *Littérature et peinture*, rubrique « perspectives et lignes de fuite », *op. cit*.

permet ainsi de renforcer cette subjectivité, cette prédominance de la perception intime, cette écriture impressionniste. L'œuvre de Proust apparaît ainsi comme un entremêlement permanent de la littérature et de la peinture, faisant naître alors une communication, une contribution entre les deux domaines artistiques. Ainsi, il semblerait que cela permette de renforcer l'objet principal du livre, qui est la perception d'une singularité sur une collectivité.

Par ailleurs, ce rapport entre la littérature et la peinture, ou plus généralement entre l'image, qu'elle soit fixe ou mobile, et le texte littéraire, est prédominant dans notre enseignement.

Déjà dans les programmes pour l'enseignement secondaire datant de 2008, l'image avait une part importante. Les enseignants, et plus particulièrement les enseignants de français, devaient pratiquer avec leurs élèves la lecture de l'image. Néanmoins, l'engouement pour l'image, dans les anciens programmes de 2008, se restreignait presque exclusivement à l'étude de l'image mobile : l'enjeu était ainsi de former l'élève au patrimoine cinématographique français et international. L'image apparaissait avant tout comme une manière d'accompagner, ou de prolonger l'étude d'un texte littéraire, et deux domaines étaient presque exclusivement privilégiés : les arts du langage et du spectacle.

Les nouveaux programmes du collège datant de 2016 établissent un rapport entre le texte et l'image beaucoup plus important, puisque la culture artistique apparaît au cœur de l'enseignement. Sur les trois grandes compétences attribuées à l'enseignement du français, l'une est totalement consacrée à la « constitution d'une culture littéraire et artistique commune », et donc aux rapports existant entre la littérature et les autres domaines artistiques.

> Cet enseignement s'organise autour de compétences et de connaissances qu'on peut regrouper en trois grandes entrées :
>
> - le développement des compétences langagières orales et écrites en réception et en production ;

> - l'approfondissement des compétences linguistiques qui permettent une compréhension synthétique du système de la langue, incluant systèmes orthographique, grammatical et lexical ainsi que des éléments d'histoire de la langue (en lien avec les langues anciennes et les langues vivantes étrangères et régionales) ;
> - *la constitution d'une culture littéraire et artistique commune, faisant dialoguer les œuvres littéraires du patrimoine national, les productions contemporaines, les littératures de langue française et les littératures de langues anciennes et de langues étrangères ou régionales, et les autres productions artistiques, notamment les images, fixes et mobiles*[8].

Ainsi, il ne s'agit plus d'une étude superficielle de l'image, mais d'une réelle réflexion sur les liens entre les différents arts du langage.

Outre l'enseignement du français, l'étude de l'image apparaît désormais dans le parcours d'éducation artistique et culturelle, qui est largement inclus dans le socle commun de connaissances et de compétences, ainsi généralisé à l'ensemble des matières enseignées. Désormais, l'image n'est plus uniquement étudiée pour accompagner un texte littéraire, car elle devient une œuvre autonome, libre, étudiée pour elle-même. Ce projet s'inscrit durant toute la scolarité secondaire de l'élève, et s'incarne à travers trois grands pôles, qui sont les connaissances, les pratiques, et les rencontres. Il ne s'agit donc pas seulement d'être capable de situer une œuvre dans son contexte ou d'utiliser le vocabulaire spécifique attendu, mais surtout de fréquenter des œuvres afin de faire naître chez l'élève un jugement critique et une réelle compréhension objective de l'œuvre. Cette culture n'est pas autonome, puisqu'il existe un réel suivi du parcours culturel et artistique sur le site internet Folio[9], grâce auquel l'élève est capable de rassembler lui-même les différents éléments de son parcours pour en comprendre l'unité et la cohérence.

Le parcours d'éducation artistique et culturelle ne s'établit pas seulement à travers le français, puisqu'il est en lien direct avec les arts plastiques, l'éducation musicale, les langues vivantes, l'histoire-géographie ou encore l'enseignement moral et civique. Évidemment, ce sont ici les compétences liées à l'histoire des arts et au français

8 http://www.education.gouv.fr, bulletin officiel spécial n°11 du 26 Novembre 2015. Consulté le 18 Avril 2018. Nous soulignons.
9 https://folios.onisep.fr. Site consulté le 10 Mai 2018.

qui vont être largement étudiées et développées, puisqu'il s'agit, dans ce travail de recherche, d'étudier une œuvre littéraire par les images fixes.

Dans l'enseignement universitaire, ce rapport entre le texte et l'image est également important, particulièrement dans les études de lettres. Il existe désormais plusieurs masters avec la mention « texte-image », notamment à Angoulême et Poitiers. Ce master se décline ainsi en différentes spécialités : arts du spectacle, littératures et cultures de l'image, bande dessinée et arts interactifs. Ce développement de masters littéraires n'est ainsi que le fruit d'un essor de l'image, d'une tendance vers la littérature illustrée.

Il est donc tout naturel qu'en tant que professeur-stagiaire en lettres modernes, je choisisse de travailler sur la manière dont il est possible d'étudier un objet littéraire grâce à l'image. Dans un monde baigné de cette culture artistique, où l'image est partout, tout le temps, j'estime nécessaire de comprendre comment un pôle artistique permet d'en comprendre et d'en interpréter un autre. Évidemment, Proust est ici un modèle d'intérêt. Il est constitué de cet idéalisme artistique né à partir du mouvement romantique qui le précède, et souhaite ainsi dédier sa vie à la quête d'une œuvre totalisante, capable de composer un roman d'envergure mettant en scène des correspondances perpétuelles entre différents domaines artistiques. Comment ne pas percevoir le rapport étroit qu'il fait naître entre la littérature et la peinture ? Comment ne pas s'apercevoir des nombreuses ekphrasis ou hypotyposes dans son œuvre ? Comment comprendre l'évolution du personnage de Bergotte sans évoquer la fusion entre les arts ? *A la recherche du temps perdu* n'est pas qu'une œuvre littéraire, elle est un gigantesque musée imaginaire qu'il s'agit d'entendre, de percevoir, de deviner. Néanmoins, il est important de garder à l'esprit que l'œuvre de Proust est avant tout littéraire : le musée qui apparaît n'est qu'un musée onirique, spirituel, informel, et celui du lecteur est forcément éloigné de celui de l'auteur. Le lecteur est lecteur, non spectateur, et sa fonction active pour reconstruire son musée imaginaire est facultative. Si fraternité entre les différents domaines artistiques il y a, il est évident que celle-ci est hiérarchisée : chez Proust, le roman essaie de faire de la place à la peinture, mais il reste évidemment avant tout un objet textuel. Dans ce mémoire, l'enjeu sera ainsi d'évaluer en quoi Proust est un parfait exemple pour évoquer les liens, les correspondances entre la littérature et la

peinture dans l'enseignement secondaire du français.

Pour tenter de répondre à cette problématique, il sera nécessaire d'étudier tout d'abord les liens entre Proust et la peinture, en observant la manière dont la fraternité entre les arts se tisse, se développe, tout au long de son œuvre. Pour cela, il faudra comprendre les parallélismes de construction qui demeurent entre les deux domaines artistiques étudiés que sont la littérature et la peinture, puis réfléchir à la notion d'écriture impressionniste à laquelle Proust est particulièrement attaché.

Dans un second mouvement, il s'agira de comprendre en quoi notre enseignement actuel s'appuie en permanence sur les relations entre le texte et l'image, pour en dégager les différentes compétences et aboutissants dans l'enseignement du français. Il sera nécessaire de s'attacher à la place de Proust dans notre enseignement secondaire, et aux raisons – plus ou moins fondées – pour lesquelles son œuvre est presque exilée, révoquée, de la culture littéraire et artistique au collège et lycée.

Enfin, cette recherche s'achèvera sur une réelle réflexion didactique et pédagogique concernant les liens entre Proust et la peinture, à travers une séquence d'enseignement menée avec des élèves du cycle quatre. Il s'agira donc de réfléchir, de manière très pratique, aux différents enjeux d'une collaboration entre les arts dans la compréhension et l'interprétation de plusieurs extraits de *A la recherche du temps perdu*.

1. Proust et la peinture

1. 1. L'entremêlement des arts

L'œuvre de Proust se définit par une fraternité entre plusieurs formes artistiques, notamment entre la peinture, la littérature et la musique. Ces différentes formes artistiques, dans cette œuvre, sont mêlées à travers des artistes qui représentent chacun leur art : le peintre Elstir, l'écrivain Bergotte et le musicien Vinteuil. C'est du rapport littérature-peinture que va naître notre réflexion, car l'écriture de Proust fait des allers-retours permanents entre ces deux arts.

1. 1. 1. Proust : un entretien intime entre littérature et peinture

La force de l'œuvre de Proust tient à la puissance de la correspondance entre les arts, qui s'établit à un double niveau. Si la peinture est présente, de manière concrète en tant que domaine pictural à travers ce que l'écrivain japonais Yoshikawa nomme les tableaux « désignés », « suggérés » ou « cachés » dans cette œuvre[10], elle y est également présente, paradoxalement, de manière plus abstraite, à travers l'écriture à la première personne. La peinture est fondamentale dans *La Recherche du temps perdu.* Proust, selon Karpeles, « écrivit quelque chose qui n'est rien d'autre que la description de lui-même »[11]. Il ne s'agit plus seulement de peindre, de manière littérale, son environnement extérieur, ou d'utiliser la référence picturale pour affiner cette peinture, mais il s'agit, de manière plus métaphorique, de se peindre avec les mots, de se raconter.

10 https://journals.openedition.org, *Proust et les arts visuels : peinture, arts décoratifs et ornements*, Julie Ramos, 2013. Consulté le 20 Avril 2018

11 Eric Karpeles, *Le Musée imaginaire de Proust*, Londres, Thames Hudson, 2009, p. 18.

> Imaginons [affirme Proust] un littérateur à qui l'idée serait venue de traiter vingt fois, avec des lumières diverses, le même thème, et qui aurait la sensation de faire quelque chose de profond, de subtil, de puissant, d'écrasant, d'original, de saisissant, comme les cinquante cathédrales ou les quarante nénuphars de Monet[12].

Voilà ce dont il s'agit : voir chacun des arts comme des « lumières diverses », et les réunir, les superposer, pour obtenir une œuvre puissante, saisissante.

Alors, comment s'organisent les rapports entre littérature et peinture dans l'œuvre de Proust ?

1. 1. 1. 1. Le dialogue artistique, où comment recréer le monde pour mieux le révéler

D'abord, chez Proust, l'art révèle le monde réel, non pas en le reflétant tel qu'il est, mais en le recréant. Cette récréation ne s'organise jamais à partir de rien, car, pour l'auteur de *A la Recherche du temps perdu*, l'art rentre toujours avec ce qui a déjà été créé par un autre. C'est dans son *Contre Sainte-Beuve* que Proust formalise cette recréation de l'art, cette superposition de plusieurs formes artistiques : « Il n'y a pas de meilleure manière d'arriver à prendre conscience de ce qu'on sent soi-même que d'essayer de recréer en soi ce qu'a senti un maître. Dans cet effort profond c'est notre pensée elle-même que nous mettons, avec la sienne, au jour[13]».

Cette exemplarité de la peinture, cette inspiration de l'objet littéraire pour l'art pictural ne s'incarne donc pas, chez Proust, à travers une simple liaison entre ces deux formes artistiques : il s'agit plutôt de répéter, de reproduire une création dans ce que Uenishi nomme des « circonstances variées »[14]. Utiliser ce qui a déjà été fait pour produire à son tour, voilà la particularité de l'œuvre de Proust : continuer là où un artiste s'est arrêté, pour non pas créer, mais recréer. C'est dans cette répétition artistique que

12 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Folio Essais, Gallimard, Paris, 1987, p. 216.

13 Marcel Proust, préface de la *Bible d'Amiens* de John Ruskin, Mecure de France, Paris, 1926, p 93.

14 Taeko Uenishi, *Style de Proust et la peinture*, Sedes, Paris, 1995, p. 16.

l'œuvre de Proust s'installe : le monde réel ne peut être révélé qu'en naviguant d'une forme à l'autre, d'une création à l'autre, mais toujours chez Proust par le biais du verbe, du mot, de la littérature.

Proust formule clairement la genèse de son œuvre dans son dernier tome :

> Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur "déjeuner sur l'herbe"[15].

Voilà donc ce que permet cette correspondance entre les différents domaines artistiques pour l'auteur : établir une « herbe de la vie éternelle » sur laquelle les prochaines générations pourront se référer, s'appuyer, pour créer à nouveau. Il s'agit donc, pour comprendre le monde dans lequel nous vivons, de comprendre ce que d'autres ont déjà vécu, et de recréer à travers cette alliance de plusieurs mondes.

Mais alors, comment cette recréation du monde peut-elle naître de cette fraternité entre littérature et peinture ?

1. 1. 1. 2. Proust : quand virtuosité rime avec dignité

Pour recréer le monde dans lequel nous vivons et ainsi le refléter, Proust absorbe les deux domaines artistiques que sont la littérature et la peinture, pour offrir une nouvelle dignité aux choses, aux objets qui nous environnent. Dans le quatrième tome de l'œuvre, Elstir semble, en peignant une fleur, avoir presque créé cette variété :

> À demi seulement, Elstir ne pouvant regarder une fleur qu'en la transplantant d'abord dans ce jardin intérieur où nous sommes forcés de rester toujours. Il avait montré dans cette aquarelle l'apparition des roses qu'il avait vues et que sans lui on n'eût connues jamais, de sorte qu'on peut dire que c'était une variété nouvelle dont

15 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 7 : *Le temps retrouvé*, édition complète en un volume, Quarto Gallimard, Paris, 1999, p. 2394.

ce peintre, comme un ingénieux horticulteur, avait enrichi la famille des Roses[16].

Ainsi, peindre une chose, c'est non pas la représenter, la refléter sur la toile, mais la recréer jusqu'à ce qu'elle devienne nouveauté. L'artiste, chez Proust, est donc un génie, un créateur, un novateur : il prend une chose pour la reconstruire, la recréer, et ainsi non plus la présenter ou la représenter à ses spectateurs, mais la réexpliquer, l'analyser, au point que cet objet représente la « réalité spirituelle de la beauté » de l'idée de cette chose. Cette correspondance entre la littérature et la peinture s'incarne donc, en partie, à travers le personnage d'Elstir, qui dévoile les similitudes entre l'art pictural et l'objet textuel : s'il parvient à recréer une fleur en la peignant, Proust, quant à lui, ne fait que recréer le monde en l'observant, le racontant.

1. 1. 1. 3. Du spirituel dans l'art

La peinture, chez Proust, apparaît ainsi davantage comme la réalité spirituelle de la chose peinte, et non comme le miroir de la beauté telle que nous la percevons. C'est ainsi que le postulat est formulé par Juliette Monnin-Hornung : « Proust attend de la peinture qu'elle lui révèle la réalité spirituelle cachée derrière les choses et non pas qu'elle soit le miroir indifférent de la beauté »[17].

Ainsi, nous observons ce qui nous environne en fonction des critères esthétiques qui nous sont parfois imposés, ou suggérés, par la société. Il s'agirait donc, pour Proust, d'atteindre l'essence de la chose, la beauté spirituelle de l'idée de cette chose, et donc de ce fait, la chose elle-même. Voir le monde de nos propres yeux, c'est oublier le monde tel qu'il est réellement pour ne faire que le regarder tel que nous le voyons. Le peintre, l'artiste, est donc un voyeur, dans la mesure où il est le seul à réellement voir, regarder, comprendre le monde.

En résumé, les deux formes artistiques que sont la littérature d'une part, et la

16 Marcel Proust, *A la recherche du temps* perdu, vol. 4 : *Sodome et Gomorrhe*, *op. cit*. p 1466.

17 Juliette Monnin-Hornung, *Proust et la peinture*, Thèse n°135 à la faculté des Lettres de l'Université de Genève, 1951, p. 55.

peinture d'autre part, sont liées chez Proust, superposées, afin d'obtenir une œuvre d'une puissance esthétique et civilisatrice extrême. Il s'agit, à travers deux arts complémentaires, de révéler le monde réel en le recréant, en offrant aux objets du quotidien une signification plus essentielle, plus vraie. Il s'agit de voir, grâce à cette correspondance entre la littérature et la peinture, la « réalité spirituelle » des choses, et non la plate réalité que nous leur attribuons. En recréant le monde et non en le représentant, Proust nous fait voir le monde tel qu'il est réellement, et non tel que notre regard déformé le perçoit. La vérité de ce monde se situe derrière les trompeuses apparences, et l'œuvre de Proust, par l'exhortation de ces deux formes artistiques, cherche à nous la dévoiler.

Mais comment peuvent s'entre-construire ces deux arts à la fois si proches et si éloignés ?

1. 1. 2. Peinture et écriture : des constructions parallèles

Si la peinture et l'écriture sont si souvent associées dans l'œuvre de Proust, c'est bien sûr grâce à la force esthétique et civilisatrice de leur correspondance. Mais ces deux arts, si puissants soient-ils lorsqu'ils sont entremêlés, ne peuvent pas créer une œuvre cohérente, pure, puissante, sans répondre à des critères de fondation similaires. Les deux formes artistiques, chez l'auteur, semblent construites de la même manière, à tel point que peinture et littérature nous apparaissent comme les deux pans d'un seul et grand art.

Alors, comment cette parenté artistique s'incarne-t-elle chez Proust ?

1. 1. 2. 1. Des décors analogues

D'abord, l'écriture de Proust, ainsi que les œuvres picturales auxquelles il fait référence, se fondent toutes deux, chez Proust, à partir des mêmes cadres. Qu'il s'agisse de portraits littéraires, ou de références plus ou moins explicites à des portraits

picturaux, Proust semble vouloir reconstruire un cadre, rechercher une image totale de l'objet. Voilà donc comment se construit l'écriture : elle fonde un tableau, une mise en scène littéraire, dont le cadre est le même que celui de la peinture. Uenishi rappelle alors: « Ainsi, grâce à l'effort pour délimiter la vue, un ordre s'impose à une scène. C'est le cadre qui assure l'indépendance d'un tableau, correspondant à l'intention de composer un texte cohérent »[18].

Que ce soit en littérature ou en peinture, le cadre permet donc la cohérence de la scène. Construire ces deux formes artistiques à partir des mêmes critères structurels, c'est donc bâtir une œuvre qui se tient par elle-même, par sa force interne, par ses fondements. Ainsi Proust, tout comme les peintres, a le souci de l'unité des scènes. Uenishi poursuit donc son étude sur les rapports de construction entre les deux arts, et affirme :

> Même sans subir d'effet, ajouté de l'extérieur de façon à produire une force concentrique sur la scène, les éléments contigus peuvent se solidifier, conduits par l'initiative du spectateur. En cela, Proust partage la notion de l'unité des scènes, souci particulier des peintres[19].

Il s'agit donc d'établir une cohésion à l'intérieur de la scène, une unité à laquelle chaque lecteur-spectateur peut se référer : qu'importe pour le lecteur que Proust fasse appel à une autre forme artistique, si les deux se forment de la même manière ? C'est cette cohérence entre les arts qui permet de tenir le lecteur dans une forme de compréhension, et c'est cela qui permet à l'alliance des arts de révéler la puissance esthétique propre à l'œuvre de Proust.

Aussi, la littérature semble s'inspirer de la peinture chez Proust, d'abord parce qu'elle bâtit les mêmes cadres en mettant en évidence l'unité des scène, et ensuite parce qu'elle fait naître une cohésion dans l'arrière plan de la scène. Ainsi, le texte semble se fonder sur une construction de l'arrière-plan similaire à ce qui se fait généralement en peinture. Uenishi affirme alors que Proust accorde beaucoup d'importance à la fenêtre

18 Taeko Uenishi, *op. cit*. p. 49.

19 *Ibid.* p. 50.

dans son œuvre, objet qui permet en peinture d'organiser la toile de manière verticale et horizontale, et de faire jaillir la lumière. Cet objet, placé en arrière-plan, permet donc d'ouvrir le tableau (pictural ou littéraire) vers une forme de réalisme, de réalité. Paradoxalement, l'arrière-plan, qui doit être ce qu'il y a de plus lointain dans le tableau, semble en réalité, grâce à la fenêtre, ce qui est le plus proche du lecteur ou du spectateur. Cet objet semble donc permettre de peindre le quotidien, puisque la fenêtre, par son utilité, est une ouverture vers le monde réel, vers le monde que chacun de nous voyons et regardons de près. Les fenêtres, selon Uenishi, « constituent une occasion précieuse de l'apprentissage esthétique du quotidien »[20], puisque Proust nous donne à voir, par l'arrière-plan du tableau, la beauté du monde dans lequel nous vivons. Dans l'extrait suivant, Proust fait ainsi référence à la fenêtre, objet qui lui permet de formuler des impressions, des perceptions plus ou moins fondées et raisonnées, sur le monde réel :

> Parfois à ma fenêtre, dans l'hôtel de Balbec, le matin quand Françoise défaisait les couvertures qui cachaient la lumière, le soir quand j'attendais le moment de partir avec Saint-Loup, il m'était arrivé, grâce à un effet de soleil, de prendre une partie plus sombre de la mer pour une côte éloignée, ou de regarder avec joie une zone bleue et fluide sans savoir si elle appartenait à la mer ou au ciel. Bien vite mon intelligence rétablissait entre les éléments la séparation que mon impression avait abolie[21].

Ici, la fenêtre semble jouer un rôle important pour le narrateur, qui quitte le monde qu'il connaît, pour se diriger vers un monde imaginaire. Peut-être ce monde onirique n'est-il que le reflet inversé du monde réel, une recréation imaginaire de ce que le narrateur connaît et perçoit naturellement. Cette recréation, cette prédominance impressive, semblent fondées sur un retour à l'affect au détriment de l'intellect, puisque la raison, la volonté de « savoir », semblent totalement proscrites.

Alors, la scène elle-même, ainsi que son arrière-plan, sont souvent construits de

20 *Ibid.* p. 51.

21 https://www.ibibliotheque.fr/a-l-ombre-des-jeunes-filles-en-fleurs-marcel-proust-pro_ombre/lecture-integrale/page266. Consulté le 15 Mai 2018.

manière similaire chez Proust, qu'il s'agisse de l'objet textuel ou des références picturales. L'auteur semble rechercher une cohérence, une cohésion entre les deux arts, qui seule peut permettre la force symbolique de l'œuvre. Les tableaux, qu'ils soient picturaux ou littéraires, se construisent donc à travers la représentation d'une image totale de l'objet en premier plan, et d'une ouverture vers le monde réel en arrière-plan. Cette notion de cadre, d'organisation verticale et horizontale, semblent par ailleurs s'incarner à travers la phrase proustienne, longue, complexe, faisant apparaître de nombreuses propositions subordonnées. Ainsi, selon Leo Spitzer, grand stylisticien autrichien, ces phrases complexes apparaissent, grâce à l'utilisation de la ponctuation (virgules, tirets, parenthèses), comme des séparations entre le premier et le second plan, comme des « éléments retardants »[22] . Ainsi, « les parenthèses sont les judas par lesquels le romancier regarde son action et ses lecteurs, leur fait des signes, des clins d'œil – et par où les lecteurs peuvent le regarder à leur tour »[23]. Il serait ainsi possible de considérer la proposition principale, chez Proust, comme un premier plan, et les différentes propositions subordonnées comme des actions d'arrière-plan.

C'est ce va-et-vient incessant entre réalité artistique et réalité quotidienne, à travers cette similitude conceptuelle, qui permet à Proust de recréer le monde dans lequel nous vivons pour véritablement nous le révéler.

1. 1. 2. 2. Le portrait : une équivalence entre les arts

En plus de s'inspirer de la peinture pour fonder son écriture, Proust semble également s'inspirer du tableau pictural pour construire ses portraits littéraires.

D'abord, la ligne semble fondamentale dans la description des visages chez Proust, que ce soit dans les tableaux auxquels il se réfère, ou dans ceux qu'il élabore à

22 Léo Spitzer, « Le style de Marcel Proust », *Études de style*, Paris, Gallimard/TEL, 1999 (1961), p. 411-412 .

23 *Id*.

travers l'écriture. Dans le deuxième tome de son œuvre, Proust écrit :

> Chez Andrée, par exemple, la finesse des yeux semblait rejoindre le nez étroit, aussi mince qu'une simple courbe qui aurait été tracée pour que pût se poursuivre sur une seule ligne l'intention de délicatesse divisée antérieurement dans le double sourire des regards jumeaux[24].

Les lignes, selon Uenishi, marquent la netteté de la représentation, car elles refusent l'équivoque de l'image[25]. Dans ce même passage du deuxième tome, Proust rajoute :

> Certes, comparé à la fine délinéation de celui d'Andrée, le nez de Rosemonde semblait offrir de larges surfaces comme une haute tour assise sur une base puissante. Que l'expression suffise à faire croire à d'énormes différences entre ce qui sépare un infiniment petit – qu'un infiniment petit puisse à lui seul créer une expression absolument particulière, une individualité[26].

Le recours aux lignes, chez Proust, permet donc de singulariser le portrait. Mais aux lignes, Proust ajoute les courbes. Prenons l'exemple du portrait d'Alix, vieille femme à la coiffure de Marie Antoinette :

> Celle-ci cherchant, en faisant le moins de mouvements possibles, à garder dans sa vieillesse cette ligne de déesse de Coysevox qui avait, il y a bien des années, charmé la jeunesse élégante et que de faux hommes de lettres célébraient maintenant dans des bouts rimés – ayant pris d'ailleurs l'habitude de la raideur hautaine et compensatrice, commune à toutes les personnes qu'une disgrâce particulière oblige à faire perpétuellement des avances – abaissa légèrement la tête avec une majesté glaciale et la tournant d'un autre côté ne s'occupa pas plus de moi que je n'eusse pas existé. […] [Les cheveux] faisaient ressortir davantage, en l'interrompant pour la recouvrir, la courbe animée et comme la rotation lisse et rose, du mat verni d'un bois peint. […] Alors un peu de vent soufflait, faisait frémir le porche mobile que parcouraient des remous propagés et tremblants comme une clarté[27].

---

24 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 2 : *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *op. cit*. p. 737-738.

25 Taeko Uenishi, *op. cit.* p. 59.

26 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 2 : *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *op. cit*. p. 738.

27 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 3 : *Du côté de Guermantes*, *op. cit*. p. 897.

La description du visage se fait à l'aide de lignes, mais ses cheveux, quant à eux, sont comparés à des courbes. Mais Proust fait immédiatement souffler le vent pour casser ces courbes et ces lignes, car il affirme, toujours dans le même passage de ce deuxième tome, que « notre connaissance des visages n'est pas mathématique »[28]. Uenishi ne manque pas de rappeler, par ailleurs, que selon le principe impressionniste, il n'existe ni ligne ni courbe dans la nature[29]. Proust tend donc à s'éloigner de ces lignes et de ces courbes, à casser l'aspect droit et rigide de ses portraits, pour se diriger vers une forme de représentation plus proche de l'impressionnisme.

Outre les portraits, les paysages aussi subissent cette description à l'aide de lignes droites. Uenishi soutient que toute la ville de Combray converge autour de lignes partant au clocher[30]. Les descriptions, les représentations, sont toutes fondées de manière équivalente dans cette œuvre, et toutes, par ailleurs, semblent être soumises aux mêmes critères esthétiques.

1. 1. 2. 3. L'esthétique comme point d'appui aux arts

Si les deux formes artistiques que sont la peinture et l'écriture subissent un parallélisme de construction, c'est parce que toutes deux sont équivalentes pour l'auteur, et connaissent ainsi les mêmes critères esthétiques. Dans le premier tome de l'ouvrage, il est relaté que la grand-mère du narrateur l'a toujours habitué au grand art. Ainsi, toutes les peintures ne sont pas jugées bonnes par le garçon, parce que sa grand-mère a toujours tenu à lui offrir des œuvres qui ont un « degré d'art de plus »[31]. Cette-dernière refuse de lui faire voir des œuvres picturales inutiles : l'intérêt résiderait alors, selon

28 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 2 : *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *op. cit*. p. 737.

29 Taeko Uenishi, *op. cit.* p. 61.

30 *Id*.

31 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 1 : *Du côté de chez Swann*, *op. cit*. p. 41.

elle, dans la qualité esthétique de la peinture. Ainsi, dès le début de l'œuvre, nous comprenons que les critères esthétiques d'une œuvre sont fondamentaux, car eux-seuls peuvent juger de la pertinence d'un tableau. Il est important de rappeler que la grand-mère a choisi d'offrir au narrateur *L'éruption du Vésuve* de Turner. Celui-ci narre que sa grand-mère tentait d'éliminer entièrement la banalité commerciale des œuvres d'art, ou du moins de la réduire, pour y introduire plusieurs « épaisseurs d'art »[32]. Si les critères esthétiques de la peinture sont fondamentaux, il en est de même pour ceux en littérature, qui, pour l'auteur, obéit aux mêmes exigences. Il est nécessaire de mentionner le célèbre passage du cinquième tome lequel l'écrivain Bergotte meurt devant un tableau de Vermeer, comprenant alors que les critères esthétiques de la peinture sont les mêmes que ceux en littérature, et que donc il aurait dû écrire comme Vermeer peignait :

> Enfin il fut devant le Vermeer, qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. « C'est ainsi que j'aurais dû écrire », disait-il[33].

Ainsi, il semblerait que la fusion totale entre la littérature et la peinture ne soit qu'un idéalisme impossible chez Proust, puisqu'à travers ce célèbre passage, nous comprenons qu'il a été impossible pour Elstir d'atteindre les effets, en littérature, d'une œuvre picturale. Si les critères esthétiques entre ces deux domaines artistiques sont similaires, il n'en est pas de même pour les réalisations, dans la mesure où il s'agit de domaines inversés, éloignés par leur support et leurs outils. C'est alors par la réception artistique, par les critères esthétiques, que les deux arts sont similaires. L'œuvre est faite pour être jugée, considérée, évaluée, et les critères esthétiques apparaissent donc comme ce qui fait vivre cette forme artistique. N'oublions pas que la peinture d'Elstir semble mourir en même temps que M. Verdurin, parce que ce dernier était le seul à réellement

32 Eric Karpeles, *op. cit.* p. 32.

33 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 5 : *La prisonnière*, *op. cit*. p. 1743.

juger l'œuvre du peintre[34]. Dans le dernier tome de *A la recherche du temps perdu*, le narrateur proclame alors :

> Mais surtout, en M. Verdurin il voyait disparaître les yeux, le cerveau, qui avaient eu de sa peinture la vision la plus juste, où cette peinture, à l'état de souvenir aimé, résidait en quelque sorte. Sans doute des jeunes gens avaient surgi qui aimaient aussi la peinture, mais une autre peinture, et qui n'avaient pas comme Swann, comme M. Verdurin, reçu les leçons de goût de Whistler, des leçons de vérité de Monet, leur permettant de juger Elstir avec justice[35].

Voilà donc de quoi il s'agit : les critères esthétiques, fondés au double niveau de la vision et de la réflexion, permettent de juger une œuvre « avec justice ». Qu'il s'agisse de M. Verdurin jugeant Elstir, ou Bergotte considérant l'œuvre de Vermeer, la réception artistique semble donc toujours provenir d'une liaison entre la réflexion, l'intellect, et la vision, l'interprétation, l'affect. En réalité, l'artiste, ou plus métaphoriquement l'œuvre, semble mourir lorsque son créateur reçoit une œuvre totalisante, supérieur à ce qu'il aurait pu lui-même créer, que ce soit ainsi à travers la littérature incarnée par Bergotte, ou la peinture représentée par Elstir.

C'est ainsi que les deux formes artistiques que sont la littérature et la peinture ne semblent être que les ossatures d'un seul et même art dans l'œuvre de Proust, puisque fondées par une même ambition. Dans une lettre à son ami Camille Vettard, Proust explique par ailleurs les fondements du style de son œuvre :

> Vous me comprendrez […] si je vous dis que l'image (très imparfaite) qui me paraît la meilleure, du moins actuellement, pour faire comprendre ce qu'est ce sens spécial, c'est peut être celle d'un télescope un serait braquée sur le temps, car le télescope fait apparaître des étoiles qui sont invisibles à l'œil nu, et j'ai tâché […] de faire apparaître à la conscience des phénomènes inconscients qui, complètement oubliés, sont quelques fois situés très loin dans le passé. Quant au style, je me suis efforcé de rejeter tout ce que dicte l'intelligence pure, tout ce qui est rhétorique, enjolivement et, à peu près, images voulues et cherchées, pour exprimer mes impressions profondes et authentiques et respecter la marche naturelle de ma pensée[36].

---

34 Eric Karpeles, o*p. cit*. p. 304.

35 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 7 : *Le temps retrouvé*, *op. cit*. p. 2188.

36 Philip Kolb, C*orrespondances de Marcel Proust*, Plon, Paris, 1993, p 77.

Cette métaphore du télescope, largement étudiée par Chevallier et Audiat, permet à elle-seule d'analyser l'écriture de Proust[37]. D'abord, non seulement le télescope voit plus loin, et donc permet d'atteindre un monde réel plus éloigné de ceux qui y vivent, mais en plus il capte la lumière grâce à sa plus large ouverture, et sépare les différentes objets pour ne pas les confondre. Ce sens du détail, et ce goût pour la lumière, font partie intégrante du style de Proust, qui se base largement sur la peinture impressionniste. Il s'agit donc, à travers cette métaphore, de comprendre que son style cherche à extraire l'extraordinaire dans l'habituel : l'impureté est donc éloignée, de façon à ce que l'image soit traversée par le moins de déformations possibles. Voilà donc le but de l'art pictural chez Proust, augmenter la capacité de résolution pour améliorer la précision de l'image, et donc son rapport au réel. L'auteur lui-même semble expliquer cette métaphore dans le dernier tome de son œuvre :

> La grandeur de l'art véritable […] c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue et qui est tout simplement notre vie.[38]

Voilà donc le dessein de Proust : faire connaître à ses lecteurs-spectateurs un monde qui apparaît loin de leur quotidien, mais qui est en réalité le seul monde dans lequel ils vivent. Il semblerait qu'il réside néanmoins un danger dans cette utilisation du domaine pictural : la description littéraire est ralentie par la comparaison, au lieu d'être amplifiée. Juliette Monnin-Hornung affirme ainsi que « l'impression est desséchée par cette brusque intrusion d'une œuvre d'art dans un moment de la vie où elle n'a que faire »[39].

37 J.-R. Chevallier et P. Audiat, *Textes français du XIXe et XXe siècles*, Vanves, Hachette, p. 1576.

38 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 7 : *Le temps retrouvé*, *op. cit*. p. 2284.

39 Juliette Monnin-Hornung, *op. cit*, p. 121.

1. 2. La peinture impressionniste aux prémices de l'œuvre

Proust, dans *A la recherche du temps perdu*, apparaît comme un écrivain impressionniste. D'une part, l'auteur fait référence à des tableaux impressionnistes, qu'ils soient cités, ou simplement évoqués. D'autre part, il donne naissance au personnage d'Elstir, dont les toiles sont largement inspirées des peintures impressionnistes, et surtout du peintre Monet. Elstir est un peintre qui semble participer entièrement au mouvement impressionniste : il aime à expérimenter les couleurs et les techniques. Il tente, par la couleur et la lumière, de décrire ce qui serait pour lui un tableau idéal. En un sens, Elstir semble presque créer la lumière, et en cela c'est un génie, un créateur. Par ailleurs, grâce à Elstir, le narrateur découvre ce que sans lui il n'aurait jamais pu voir, ce qu'il n'aurait jamais pu percevoir. L'œuvre se base ainsi sur les impressions de son créateur, mais cherche également à amplifier les perceptions du lecteur. A travers cette recréation du monde réel sur la toile, il s'agit ainsi de percevoir le monde tel qu'il est réellement.

Mais comment cette inspiration impressionniste s'organise-t-elle chez Proust ?

1. 2. 1. Quelles influences ?

Proust s'est largement inspiré, dans son œuvre, de la peinture impressionniste. D'abord, tout comme les peintres de ce mouvement pictural, Proust aime les estampes japonaises. Polanscak affirme d'ailleurs que l'auteur aime à « communiquer l'impression qu'il avait devant ces dessins » impressionnistes[40]. Rappelons que l'Art chinois et japonais était à la mode au XIX^{ème} siècle : le mobilier des riches familles est généralement inspiré de cet art. Polanscak nous rappelle que l'appartement d'Odette,

40 Autun Polanscak, *La Peinture du décor et de la nature chez Marcel Proust*, Paris, Études et éditions, p. 22.

situé rue de la Perouse, ressemble à « la Japonaise de Monet »[41]. Chez Proust, les influences de la peinture impressionniste se ressentent bien sûr dans l'exaltation pour l'art japonais, mais surtout à travers certains emblèmes qui fondent son œuvre, tels que les nymphéas, l'eau, la mer, le soleil ou encore la lumière.

Ainsi, comment ces indices impressionnistes se lient-ils à et dans l'œuvre ?

1. 2. 2. Quelles caractéristiques ?

Proust apparaît ainsi comme un peintre impressionniste, dans la mesure où il cherche à s'éloigner d'une approche figurative de l'objet, c'est-à-dire qu'il conteste toute réalité photographique. Ainsi, il n'existe aucune réalité ontologique des choses qui nous entourent, car nos sens recréent en permanence l'objet. Dans le deuxième tome de son œuvre, Proust évoque de façon limpide cette mouvance impressionniste :

> Tout en lisant, je sentais grandir mon admiration pour Mme de Sévigné, une grande artiste de la même famille qu'un peintre que j'allais rencontrer à Balbec : Elstir. C'est de la même façon que lui qu'elle nous présente les choses, dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer d'abord par leur cause[42].

Voilà donc de quoi il s'agit pour Proust : prioriser l'affect sur l'intellect.

Mais comment cette mouvance impressionniste s'incarne-t-elle ?

---

41 *Id*.

42 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 2 : *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *op. cit*. p. 519.

1. 2. 2. 1. Le prestige du détail

D'abord, Proust accorde une grande importance au détail : il ne dépeint jamais une pluralité d'éléments dans leur ensemble, mais aime à créer des effets de précision sur des éléments de détail. L'auteur ne représente donc jamais un visage dans son ensemble, mais seulement certains traits caractéristiques du personnage. Juliette Monnin-Hornung affirme que Proust choisit toujours, dans ses personnages, des traits qui traduisent « quelque loi psychologique »[43]. Ce sens du détail devient une réelle poésie chez Proust, car il n'observe pas ces détails pour eux-mêmes, mais pour les « lois générales qu'ils expriment »[44].Ces détails deviennent donc des symboles, des allégories, et une fois agrandis, ils prennent une telle importance chez Proust, qu'ils participent entièrement à faire de cette œuvre romanesque une réelle poésie. Prenons l'exemple du clocher de Combray, qui est observé plusieurs fois dans l'œuvre, depuis différents points de vue. Juliette Monnin-Hornung étudie ces différentes visions du clocher, et soutient que celui-ci est examiné depuis le parcours de promenade du narrateur, et, ce qui est plus atypique, depuis un train en marche, et depuis le ciel.

1. 2. 2. 2. A l'ombre de la peinture impressionniste

Le roman de Proust, s'il admet une puissance des détails et des symboles, choisit des couleurs et des lumières caractéristiques du mouvement pictural impressionniste. Rappelons que le plus grand élément impressionniste chez le personnage d'Elstir est le rôle de la lumière. Il n'est pas inopportun de souligner les efforts d'Elstir pour « chercher des effets de la même lumière sur la toile entière que ses regards projettent sur l'objet »[45]. Il s'agit donc de reproduire à l'exact sur la toile ce que le créateur a perçu

43 Juliette Monnin-Hornung, *op. cit*, p. 146.

44 *Ibid*, p. 148.

45 Taeko Uenishi, o*p. cit*, p. 35.

dans la vie. Perceptions, impressions et couleurs sont donc largement liées chez Proust, voire même superposées. Dans le deuxième tome de son roman, Proust écrit :

> Les levers de soleil sont un accompagnement des longs voyages en chemin de fer, comme les œufs durs, les journaux illustrés, les jeux de cartes, les rivières où des barques s'évertuent sans avancer. A un moment où je dénombrais les pensées qui avaient rempli mon esprit pendant les minutes précédentes, pour me rendre compte si je venais ou non de dormir (et où l'incertitude même qui me faisait me poser la question était en train de me fournir une réponse affirmative), dans le carreau de la fenêtre, au-dessus d'un petit bois noir, je vis des nuages échancrés dont le doux duvet était d'un rose fixé, mort, qui ne changera plus, comme celui qui teint les plumes de l'aile qui l'a assimilé ou le pastel sur lequel l'a déposé la fantaisie du peintre.[46]

Quand le narrateur voyage en train, il assimile des couleurs à chacune des choses qu'il perçoit à travers la fenêtre. Tout ce qu'il contemple doit être peint, que ce soit à travers un tableau pictural ou littéraire. Voilà donc le principe impressionniste à son apogée : les perceptions, les sensations du narrateur sont peintes et décrites à travers des lumières et des couleurs.

Par ailleurs, Louis de Robert affirme que le titre du premier tome de l'œuvre évoque les mêmes couleurs que dans la peinture impressionniste : « Je trouvais ce titre-là modeste, réel, gris, terne comme un labour d'où pouvait s'élancer de la poésie »[47].

1. 2. 2. 3. L'oppression de l'impression

Parmi tous les éléments caractéristiques de la peinture impressionniste chez Proust, le plus considérable est la force impressive du créateur. Cette autorité impressive transparaît d'abord à travers les couleurs utilisées par Proust. En effet, ces dernières sont gourmandes. « C'est peut-être, [affirme Polanscak,] un de ses traits de caractère d'enfant

46 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 2 : *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *op. cit*. P 520.

47 Louis de Robert, *Comment débuta Proust*, Paris, Gallimard, p. 75.

que Proust a gardés toute sa vie, qui se manifeste dans ce procédé qui lui est essentiellement propre »[48]. Proust laisse ainsi apparaître son caractère d'enfant, qui, par évidence, n'est pas guidé par l'intelligence mais par une pluralité de sensations. A travers cette sollicitation de l'enfance, Proust s'adresse, par la peinture, au goût et à la vue. C'est le cas, notamment, des scènes dans lesquelles Françoise, dans le deuxième tome, apporte de la nourriture. Il est ainsi judicieux d'évoquer la scène mythique dans laquelle le jambon d'York, dans sa description quasi-picturale, se transforme en marbre rose : « Et dès la veille Françoise avait envoyé cuire dans le four du boulanger, protégée de mie de pain comme du marbre rose ce qu'elle appelait du jambon de Nev'-York »[49].

Proust analyse donc sans cesse « l'essence de l'impression qu'une chose produit » dans son roman[50]. Son écriture est donc liée au mouvement impressionniste, le plus important n'étant pas la peinture elle-même mais l'impression qu'elle produit. Karpeles affirme que Proust a toujours tenté « d'imaginer un écrivain capable de se mesurer avec ce que Monet avait réalisé en tant que peintre »[51]. Le lecteur rentre d'abord grâce à l'impression de l'auteur :

> Dans *A la recherche du temps perdu*, le lecteur est confronté à une bonne dose d'objectivité clinique, mais pas à une omniscience de la narration. A l'instar du spectateur tentant de se repérer devant l'environnement monumental des nymphéas, le lecteur pénètre l'univers du roman de Proust presque exclusivement à travers la subjectivité et la perception du narrateur[52].

Dans une lettre à son ami Camille Vettard, Proust reconnaît les liens qu'il entretient avec l'impressionnisme. Il avoue « exprimer [ses] impressions profondes pour respecter la marche intellectuelle de [sa] pensée »[53]. Voilà donc de quoi il s'agit : écrire en respectant

48 Autun Polanscak, o*p. cit.* p. 30.

49 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 2 : *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *op. cit*. P 358.

50 Eric Karpeles, *op. cit*. p. 18.

51 *Id*.

52 *Ibid.* p. 19.

53 Autun Polanscak, *op. cit.* p. 18.

ses propres impressions, ses propres sensations, abandonner l'intellect au profit de l'affect. L'ensemble de l'œuvre de Proust semble ainsi transpercée par un courant de vérité et d'authenticité : le roman, qui fait naître une pluralité de portraits, qu'ils soient picturaux ou littéraires, semble être en lui-même le portrait littéraire intérieur d'un homme. Il s'agit donc toujours, chez Proust, de présenter les choses selon la perception du créateur, avant de les expliquer. Selon Uenishi, c'est cette construction parallèle qui se tient écartée du monde réaliste, et qui constitue ainsi l'impression[54].

1. 2. 3. Vers d'autres influences picturales

Si l'influence de la peinture impressionniste est puissante dans l'œuvre de Proust, le roman ne se résume pas à cet unique art pictural. A travers le personnage d'Elstir, c'est une pluralité de tendances artistiques, parfois même contradictoires, qui sont étudiées et analysées. Prenons l'exemple du tableau *Port Carquethuit*, qui, pour beaucoup de spécialistes, d'après la description littéraire qu'en fait Proust, contient trop d'éléments, créant une réelle surcharge du tableau. Ce tableau est, selon Uenishi, « critiqué pour être trop confus »[55] :

> C'est par exemple à une métaphore de ce genre — dans un tableau, représentant le port de Carquethuit, tableau qu'il avait terminé depuis peu de jours et que je regardai longuement — qu'Elstir avait préparé l'esprit du spectateur en n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer. Soit que les maisons cachassent une partie du port, un bassin de calfatage ou peut-être la mer même s'enfonçant en golfe dans les terres ainsi que cela arrivait constamment dans ce pays de Balbec, de l'autre côté de la pointe avancée où était construite la ville, les toits étaient dépassés (comme ils l'eussent été par des cheminées ou par des clochers) par des mâts, lesquels avaient l'air de faire des vaisseaux auxquels avaient l'air de faire des vaisseaux auxquels ils appartenaient, quelque chose de citadin, de construit sur terre, impression qu'augmentaient d'autres bateaux, demeurés le long de la jetée, mais en rangs si pressés que les hommes y causaient d'un bâtiment à l'autre sans qu'on put distinguer leur séparation et l'interstice de l'eau, et ainsi cette flottille de pêche avait

54 Taeko Uenishi, *op. cit.* p. 39.

55 *Ibid*. p. 20.

> moins l'air d'appartenir à la mer que, par exemple, les églises de Criquebec qui, au loin, entourées d'eau de tous côtés parce qu'on les voyait sans la ville, dans un poudroiement de soleil et de vagues, semblaient sortir des eaux, soufflées en albâtre ou en écume et, enfermées dans la ceinture d'un arc-en-ciel versicolore, former un tableau irréel et mystique[56].

Ces quelques phrases ne sont ici que le début de la description par Proust du tableau d'Elstir, mais déjà nous comprenons que cette œuvre picturale fait apparaître une pluralité d'éléments. Ici, toutes les substances semblent déteindre entre elles, car les « mâts » et les « vaisseaux » semblent ne faire qu'un. Par ailleurs, les éléments marins sont associés à la ville, et inversement des termes urbains caractérisent la mer, ce qui fait du tableau du peintre une œuvre incohérente, abstraite, loin du mouvement impressionniste.

Peut-être s'agit-il, pour Proust, de s'approprier une pluralité de techniques picturales, pour s'assurer qu'au moins quelques-unes puissent être transmissibles dans l'écriture. Uenishi rappelle qu'il existe plusieurs périodes picturales dans le personnage du peintre. En effet, Elstir s'intéresse d'abord aux sujets mythologiques, puis à l'Art japonais, et au mouvement impressionniste. Pendant cette période, le héros se fait appeler « le Grand impressionniste ». Enfin, dans sa dernière période picturale, Elstir aime à peindre des portraits[57]. Elstir, qui n'est rien d'autre qu'une image transposée de Proust lui-même, s'apparente à Cézanne, dans la mesure où il semble passer par l'impressionnisme pour atteindre le cubisme[58]. L'œuvre de Proust semble se situer entre ces deux tendances artistiques. Si l'impressionnisme laisse une place majeure aux impressions du créateur, le cubisme cherche à recréer la nature sans la copier ou la représenter. Il s'agit alors de s'éloigner du processus perceptif de l'artiste, pour se diriger vers une œuvre plus abstraite, permettant ainsi aux spectateurs d'y inscrire leur propre vision du monde. Par ailleurs, Uenishi soutient que « les cubistes prenaient la liberté de tourner autour des objets qu'ils peignaient en les étudiant sous divers angles »,

---

56 https://www.ibibliotheque.fr/a-l-ombre-des-jeunes-filles-en-fleurs-marcel-proust-pro_ombre/lecture-integrale/page267. Consulté le 15 Mai 2018.

57 Taeko Uenishi, *op. cit.* p. 24.

58 *Ibid*. p. 88.

exactement comme le fait Proust[59]. Pour les peintres cubistes, étudier un objet sous un seul angle, c'est atteindre une part de vérité, et donc prôner une perception, tandis que l'examiner sous plusieurs angles, c'est atteindre une vérité totalisante. Dans le deuxième tome de son roman, l'auteur expose les influences cubistes de son œuvre : « Les qualités et les défauts qu'un être présente disposés au premier plan de son visage se rangent selon une formation tout autre si nous l'abordons par un côté différent »[60].

Par ailleurs, à la manière des cubistes, Proust semble utiliser la catachrèse, comme l'affirme Polanscak : :« Proust a ainsi abordé dans la peinture la métaphore que les cubistes appelaient la catachrèse. Ses livres en sont pleins, car il croit « que la métaphore seule peut donner de l'éternité au style » »[61]. Ainsi, Proust aime à détourner un mot ou une expression de son sens propre à travers un outil langagier se rapprochant très étroitement à la métaphore, dans la mesure où les choses sont métamorphosées.

Proust, même s'il fonde une partie de son œuvre sur le mouvement impressionniste, ne s'empêche donc pas d'aller vers d'autres influences picturales, notamment à travers le personnage d'Elstir. Après l'impressionnisme, Proust s'intéresse ainsi au cubisme, le but étant d'atteindre une vérité totalisante, à travers la superposition des angles et des points de vue. Nous sommes donc face, dans ce roman, à une correspondance entre les arts, mais aussi à un entremêlement des tendances artistiques. Voici donc le dessein de l'auteur : créer une œuvre fondée les croisements artistiques afin d'obtenir tous les outils pour observer le monde réel jusqu'à le recréer complètement.

---

59 *Ibid*. p. 99.

60 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 2 : *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *op. cit*. P 685.

61 Autun Polanscak, *op. cit.* p. 24.

1. 3. A la recherche d'une affinité artistique : l'empire de l'inter-sémiotique

L'œuvre de Proust est fondée sur ce que l'on appelle une inter-sémiotique des arts, dans la mesure où un thème, ici la représentation, circule d'un code à l'autre. Il est clair que la notion de tableau n'est pas fixe dans cet ouvrage, puisque le lecteur est toujours amené à naviguer entre tableaux littéraires présents dans l'objet textuel, et les tableaux picturaux uniquement mentionnés de manière plus ou moins explicite. Ainsi, le lecteur doit par lui-même créer des parallèles entre les deux codes, et partir à la recherche des références picturales, en dehors de la lecture.

Habituellement, plusieurs choses se jouent lorsque l'on passe d'une forme artistique à l'autre, car se pose le problème de l'adaptation : comment adapter son propos à la forme artistique que l'on utilise ? Comment transformer ce que l'on veut dire ou montrer pour que cela s'adapte au code que l'on souhaite utiliser ? Dans l'œuvre de Proust, la peinture apparaît comme une poésie muette, tandis que la littérature semble être une peinture parlante. En un mot : « la peinture est en un sens l'envers de l'écriture, son double réel »[62]. La peinture, chez Proust, apparaît donc comme un aliment créateur pour les écrivains. Ainsi, les deux codes que sont la littérature et la peinture, si différents soient-ils, sont superposés et s'entremêlent pour atteindre un grand art. De ce fait, il ne s'agit pas tant de se demander comment passer d'une forme artistique à l'autre dans cette œuvre, ou comment Proust organise ce passage de la littérature à la peinture, mais plutôt ce que permet ce va-et-vient permanent entre l'un et l'autre code.

1. 3. 1. La peinture comme support de l'écriture

Chez Proust, trois thèmes récurrents accompagnent l'ensemble de l'œuvre, du premier au dernier tome, à tel point qu'à eux-seuls, ils semblent fonder l'ouvrage

62 Europe-revue.net, *Littérature et Peinture*, Alfred Jelinek, Janvier-Février 2007. Consulté le 14 décembre 2017.

entier[63].

D'abord, il est question de l'art, qui est évidemment primordial dans l'ouvrage, et qui s'incarne à travers trois figures d'artistes emblématiques : Bergotte, Vinteuil et Elstir. Cet art s'incarne ainsi à travers trois codes d'expression que sont la littérature, la peinture, mais aussi la musique, qui comme le domaine pictural est uniquement verbalisée et mise en référence à des œuvres, des compositeurs réels ou des instrumentistes. Ainsi, la musique et la peinture sont subordonnées à la littérature, qui les absorbe pour construire son œuvre, et faire naître les deux autres thèmes du livre.

Puis, apparaît le thème de l'amour, qui découle des différents domaines artistiques dans chacun des sept tomes de *A la recherche du temps perdu.* Il est question d'abord, de relations charnelles, telles que celle entre Charles Swann et Odette de Crécy, ou encore la relation amoureuse entre le narrateur et Albertine. Mais il est également question d'une autre forme d'amour, filial cette fois-ci, qui apparaît avant tout chose, et dès le début de l'œuvre, autour du narrateur et de sa mère.

Enfin, la mort est un thème, bien que sombre, prédominant chez Proust, puisque nous assistons à la mort d'une majorité des personnages principaux, tels que Bergotte, Albertine, M. Verdurin, et bien sûr la grand-mère du narrateur, qui est partie sous les yeux de son petit-fils.

Si ces trois thèmes sont dominants, ils ne sont en rien indépendants, et il sera fondamental d'étudier et d'analyser en quoi le premier thème, qui est l'art, donne naissance aux deux seconds, à savoir l'amour et la mort. L'exemple le plus frappant est évidemment celui de Vermeer, qui régente et contraint à la fois l'amour et la mort dans l'ouvrage. D'abord, il rythme la relation amoureuse et charnelle entre Swann et Odette, et semble donc directement lié au thème de l'amour. Mais il est également à l'origine de la mort de Bergotte, puisque ce dernier, observant le tableau *La Vue de Deft*, tombe pour finalement mourir.

Il s'agit donc, dans la suite de ce développement, de se demander comment, de manière plus spécifique, cette circulation entre les deux formes artistiques est réellement

63 Juliette Monnin-Hornung, *op. cit.* p. 58.

constitutive des trois grands thèmes que sont l'art, l'amour et la mort.

1. 3. 1. 1. L’art

C'est dans la seconde partie du premier tome de l'auteur que l'inter-sémiotique est la plus puissante, car celle-ci met en avant un thème fondamental, et ce sous plusieurs formes : l'art. Le personnage de Swann est décrit par le narrateur comme étant un féru d'art, et notamment dans le domaine pictural. Swann semble prendre plaisir à comparer les visages des personnes de son entourage avec des personnages picturaux, le but étant de leur attribuer les traits individuels des visages qu'il connaît. Pourtant, Swann n'est pas artiste, ce n'est en rien le personnage d'Elstir, qui non seulement aime à faire naître des parallèles entre le monde réel et le domaine pictural, mais qui en plus couche ces liens sur la toile. Non, Swann est uniquement un homme passionné. Selon le narrateur, cette passion pour le domaine pictural ne serait qu'un « remords d’avoir borné sa vie aux relations mondaines, à la conversation »[64], et apparaîtrait comme une douce espérance cachée de « trouver une sorte d'indulgent pardon à lui accordé par les grands artistes »[65]. Ici, l'inter-sémiotique des arts semble atteindre son apogée, puisque la représentation des personnages situés autour de Swann s'exprime de différentes manières. D'une part, à l'aide du domaine pictural, puisque le personnage crée des passerelles entre les personnages de chair et ceux sur la toile. D'autre part, à l'aide du domaine littéraire, puisque le narrateur tente de retranscrire sur le papier ce qui est perçu sur la toile. Ce n'est pas la peinture qui est retranscrite, mais la peinture perçue et mémorisée par le personnage de Swann. L'art apparaît donc comme un thème constitutif de l’œuvre, puisque même pour un personnage tel que Swann, qui ne se revendique en rien artiste, le quotidien est rythmé par ces valeurs artistiques. L'art n'est donc pas qu'une passion chez Proust, c'est un mode de vie.

64 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 1 : *Du côté de chez Swann*, *op. cit.* p. 184.

65 *Id*.

Par ailleurs, il est évident que le domaine pictural crée des passerelles entre les trois thèmes constitutifs de l'œuvre, puisque Swann, en établissant une ressemblance entre Odette et Zephora de *La Fille de Jethro* de Botticelli, fait de l'amour un sentiment rythmé par les critères esthétiques de l'art[66].

> Quoi qu'il en soit, et peut être parce que la plénitude d'impressions qu'il avait depuis quelque temps, et bien qu'elle lui fût venue plutôt avec l'amour de la musique, avait enrichi même son goût pour la peinture, le plaisir fut plus profond - et devait exercer sur Swann une influence durable, - qu'il trouva à ce moment-là dans la ressemblance d'Odette avec la Zephora de ce Sandro di Mariano auquel on donne plus volontiers son surnom populaire de Botticelli depuis que celui-ci évoque au lieu de l'œuvre véritable du peintre l'idée banale et fausse qui s'en est vulgarisée. […] Il la regardait; un fragment de la fresque apparaissait dans son visage et dans son corps, que dès lors il chercha toujours à y retrouver, soit qu'il fût auprès d'Odette, soit qu'il pensât seulement à elle. […] Cette ressemblance lui conférait à elle aussi une beauté, la rendait plus précieuse[67].

Depuis lors, Swann n'a de cesse de voir dans le personnage d'Odette la figure de Zephora. Pour notre personnage, il semblerait que les frontières entre réalité, c'est-à-dire Odette, qui apparaît pour lui comme un réel être de chair, et fiction artistique, c'est-à-dire le tableau de Botticelli, sont alors floutées. La relation amoureuse entre les deux protagonistes semble être fondée sur une passion non pas charnelle, mais artistique. Le rôle de la référence picturale, dans la relation entre les deux personnages, fera d'ailleurs l'objet d'une séquence didactique et pédagogique, développée en dernière partie.

L'art, qui est le thème prédominant de l'œuvre, est aussi celui qui fait naître les deux autres, et qui leur permet de communiquer, de circuler. Dans la mesure où il apparaît dans l'ouvrage comme un réel leitmotiv, faisant naître à son tour les notions d'amour et de mort, il était fondamentalement nécessaire de l'étudier en priorité, avant les deux autres.

---

66 *Lagarde et Michard du XXe siècle*, Paris, Bordas, p. 236.

67 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 1 : *Du côté de chez Swann, op. cit*. p 184.

1. 3. 1. 2. L'amour

Il est évident que le thème de l'amour occupe une place extrêmement importante dans l'œuvre, ne serait-ce qu'à travers la relation emblématique entre Swann et Odette. D'abord, comme dit précédemment, Swann perçoit et aime davantage Odette comme une femme de Botticelli plutôt que comme un réel être de chair. Swann aime se prêter à la référence picturale, puisqu'il n'a de cesse, dans sa relation avec Odette, de faire des va-et-vient d'un code à l'autre, du monde réel dans lequel il vit à un monde artistique. Par ailleurs, cette circulation entre ces deux mondes ne se fait pas seulement à partir du personnage d'Odette. En effet, petit à petit, Swann compare n'importe quel être vivant avec n'importe quel personnage de musée. Ainsi, Juliette Monnin-Hornung avance : « Plus tard, ce ne sera pas seulement à Odette ou à telle personne de sa connaissance que Swann prêtera du charme en l'imaginant comme un tableau ancien. Ce sera aussi la vie mondaine qui lui apparaîtra avec le prestige d'une œuvre d'art. » Plus loin dans l'ouvrage, ce sera le narrateur qui se passionnera pour cette transposition entre le monde réel et le domaine artistique, puisque dans le deuxième tome, les « jeunes filles en fleurs » apparaissent, aux yeux du narrateur, comme les femmes des tableaux de la Renaissance[68]. Albertine est ainsi comparée aux figures planétaires de Michel-Ange :

> Dans l'état d'exaltation où j'étais, le visage rond d'Albertine, éclairé d'un feu intérieur comme une veilleuse, prenait pour moi un tel relief qu'imitant la rotation d'une sphère ardente, il me semblait tourner telles ces figures de Michel-Ange qu'emporte un immobile et vertigineux tourbillon[69].

Non seulement l'art permet à Odette d'être « précieuse » aux yeux de Swann, mais en plus il permet de rythmer totalement cette idylle. En effet, l'étude de Vermeer par Swann marque les différentes étapes de la relation amoureuse entre les deux

68 Juliette Monnin-Hornung, *op. cit*. p. 118.

69 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 2 : *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *op. cit*. p 729.

protagonistes. La relation interrompt toujours l'étude de Vermeer par Swann, et à l'inverse, les recherches sur le peintre n'ont de cesse de faire une pause dans la relation amoureuse. Odette et Vermeer ne peuvent pas détenir une égale attention pour Swann, dans la mesure où ce dernier savait « sa maîtresse incapable de comprendre la noblesse de l'art »[70].

Ainsi, même si l'art et l'amour sont deux thèmes dominants et constitutifs de l'œuvre de Proust, ils n'en sont pas moins éloignés l'un de l'autre. L'art, et surtout l'art pictural, donne naissance à une forme d'amour, qui naît d'une opposition avec la relation charnelle. Cet amour est symbolique, pur : il se construit à partir de normes et de critères esthétiques, et il semble pouvoir atteindre bien plus de sensations que ne peut le faire le sentiment amoureux. Mais en créant cette forme d'amour-passion, l'art détruit l'amour physique, corporel, sensuel. En bref, l'art et l'amour sont prépondérants chez Proust, mais l'un se substitue toujours à l'autre.

1. 3. 1. 3. La mort

Si l'art, et notamment le domaine pictural, régit l'amour chez Proust, il en est de même pour la mort. D'abord, évoquons la mort du personnage d'Albertine, qui est un moment clef de *A la recherche du temps perdu*, dans la mesure où, à partir du tome *Albertine disparue*, tout semble vieillir et mourir. Juste après la mort d'Albertine, le narrateur décide de se rendre à Venise avec sa mère, et les deux personnages s'engagent dans plusieurs visites de musée. Ainsi, c'est lorsque la relation amoureuse s'essouffle, meurt, que le narrateur peut enfin jouir du bonheur de s'offrir totalement au domaine artistique.

Mais, d'une autre façon, dans le célèbre épisode du cinquième tome de *A la recherche du temps perdu,* déjà cité précédemment, les relations entre l'art et la mort

70 Juliette Monnin-Hornung, *op. cit*. p. 58.

sont extrêmement visibles. Dans celui-ci, Bergotte tombe devant une peinture de Vermeer, parce qu'il comprend qu'il aurait dû écrire ses livres comme lui peignait ses toiles.

L'art est donc directement lié à la mort dans l'ouvrage de Proust : quand les personnages sont confrontés à la mort, l'art vient apaiser la souffrance, la peine, le vide. A l'inverse, l'art lui-même peut, d'une certaine manière, amener vers la mort, puisqu'il constitue chez certains des personnages, un réel échec.

Il semblerait que l'art, chez Proust, cherche à capter l'instant à travers des impressions, des sensations. L'art pourrait donc être capable de retrouver le temps perdu. Lorsqu'ils sont face à la mort, les héros, chez Proust, comprennent que la vie s'écoule très vite : ils cherchent donc, par l'art, à s'attacher à des moments, à des instants. Cette captation de l'instant présent, chez Proust, ne semble d'ailleurs possible qu'à travers l'art[71].

Il s'agit donc, à travers les domaines artistiques, d'arrêter le flux du temps, d'aller à la recherche des émotions passées, de ce qui s'est envolé avec la mort, et ce non pas avec une approche figurative, mais autour d'une démarche sensorielle.

1. 3. 2. Le domaine pictural : quels enjeux pour l'objet textuel ? ?

Si les deux formes artistiques que sont la littérature d'une part et la peinture d'autre part communiquent entre elles et s'expriment chacune dans l'œuvre de Proust, il est nécessaire de s'intéresser dorénavant au rôle de la peinture dans *A la recherche du temps perdu*. Faire apparaître le domaine pictural dans le genre littéraire n'est jamais gratuit : l'immersion de peintures dans la littérature fictionnelle proviendrait donc d'une intention de Proust, qui semble être à la quête d'un dessein particulier. Comme dit

71 http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?page=article5&id_article=690, *L'art chez Proust*, Houria Bouziane, 31 Janvier 2009. Consulté le 14 décembre 2017.

précédemment, les scènes picturales sont toujours mises en rapport avec une expérience vécue par les personnages.

Mais qu'apporte réellement la référence picturale à l'œuvre purement littéraire de Proust ?

1. 3. 2. 1. Traduire sans décrire

D'abord, le domaine pictural, chez Proust, permet de traduire la vie, d'analyser le monde réel sans le décrire. Prenons l'exemple des portraits littéraires, également appelés descriptions. Le portrait littéraire tel que nous le connaissons provient évidemment du portrait pictural : ce portrait est une représentation plus ou moins fidèle de son modèle. S'il s'agit, en littérature, de décrire une scène avec des mots, on comprend à partir du XX^{ème} siècle que les traits ne peuvent plus être fixes, mais toujours « mouvants, évolutifs, fragmentés, telle la vie d'un humain »[72]. Par ailleurs, Proust semble utiliser la technique accumulative dans ses portraits, qu'ils soient littéraires ou picturaux, c'est-à-dire qu'il tente d'épuiser l'objet évoqué par sa description. Jean Daniel Lafond explicite cette technique portraitiste : « Comme autant de coups successifs de crayons, des énoncés parallèles cernent et définissent une image qui, comme celle du peintre, est statique et intemporelle »[73]. Comment réellement évoquer des impressions et des sensations, en littérature, sans d'abord décrire une scène, sans l'expliciter ? Dans le domaine pictural, à l'inverse, il ne s'agit en rien de décrire, mais de montrer, de proposer une perception, une impression. C'est par la référence à l'art pictural que Proust traduit réellement la vie, et peut la déchiffrer sans la décrire[74]. Dans le dernier tome de son

72 https://fr.wikipedia.org/wiki/Portrait_litt%C3%A9raire, section « Portrait littéraire au XXe siècle ». Consulté le 14 décembre 2017.

73 http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1966_num_18_1_2311, *Les techniques du portrait dans « Recueils de portraits et éloges » de J-D Lafond*. Consulté le 14 décembre 2017.

74 Audun Polanscak, *op. cit*. p. 17.

œuvre, Proust affirme, en parlant de l'art : « Seul, il exprime pour les autres et nous fait voir à nous-mêmes notre propre vie, cette vie qui ne peut pas s'observer, dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées »[75]. Pour Proust, il semblerait que montrer est plus important que décrire. Dans une lettre à son ami Boulenger, il affirme : « Décrire signifie expliquer et peindre c'est montrer […] Il aurait fallu montrer au lieu d'expliquer »[76]. La peinture, c'est montrer, et donc faire naître des impressions, des sensations chez les spectateurs. Selon Polanskak, le fait de montrer permet de mettre un maximum de sens en éveil, tandis que la simple description littéraire, l'explication, ne mettent que l'ouïe en éveil[77].

1. 3. 2. 2. L'œuvre prisonnière des sens

Ainsi, peindre la vie sans passer par une étape de description permet d'atteindre une pluralité de sens. En bref, il semblerait que l'alliance peinture – littérature permette de faire de l'ouvrage de Proust une véritable œuvre-sensation. La peinture, selon Polanscak, est le domaine artistique qui permet d'accéder, à lui-seul, à un maximum de sens : « Pour cette méthode d'investigation, Proust suppose la nécessité des impressions directes qui, elles, ne peuvent être provoquées que par les sens. C'est la raison pour laquelle il s'adresse d'abord aux sens »[78].

N'oublions pas que pour Proust, « le style, pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre, est une question non de technique mais de vision »[79]. Pour faire transparaître sa

---

75 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 7 : *Le temps retrouvé*, *op. cit*. P 2285.

76 Andun Polanscak, *op. cit*. p. 17.

77 *Id*.

78 *Ibid*. p. 16.

79 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 7 : *Le temps retrouvé*, *op. cit*. P 2285.

vision, ses impressions, ses sensations, Proust fait donc appel au domaine pictural, et fait naître une inter-sémiotique entre la peinture et la littérature. Voilà donc ce que permet cette œuvre-sensation, cette œuvre totale : utiliser les visions subjectives du créateur pour faire naître les impressions du lecteur. Faire de la lecture, non un simple loisir, mais un réel acte créateur. C'est ainsi que dans son dernier tome, Proust affirme : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature »[80]. La littérature n'est donc plus une activité autonome, comme elle a longuement pu l'être : c'est un lieu de dialogue, entre les arts évidemment, mais aussi entre le lecteur et ses propres impressions.

Ainsi, l'œuvre de Proust semble être fondée sur un dialogue incessant entre deux arts, qui viennent se compléter l'un l'autre. Là où la littérature seule échoue, sa correspondance avec des références picturales accède. Ce dialogue entre littérature et peinture se fait bien sûr à travers la forme, puisqu'il est clair que l'hypotypose est à son apogée dans cette œuvre, surtout dans la description des « jeunes filles en fleurs » dans le deuxième tome. En effet, dans la deuxième partie de ce tome, intitulée *Nom de pays, le pays*, le narrateur fréquente Elstir, qui lui présente des jeunes filles, dont Rosemonde, Andrée et Albertine, qu'il aime observer. Ainsi, ces visions, ces perceptions des « jeunes filles » par le narrateur font l'objet, chez l'auteur, de descriptions littéraires précises, vivantes, se transformant en de réels tableaux picturaux.

Ainsi, le domaine pictural, ainsi que le domaine littéraire, sont totalement entremêlés et croisés chez Proust, qui essaie de superposer de manière métaphorique ces deux domaines artistiques. Cette superposition se fonde alors, comme vu précédemment, autant sur la forme que sur le fond. Cette poésie artistique caractérise donc, à elle-seule, la totalité de *A la recherche du temps perdu*, car elle construit les thèmes majeurs de l'œuvre, du premier au dernier tome.

Il s'agit donc, dorénavant, d'étudier l'enseignement de cette poésie artistique dans le secondaire, en réfléchissant au rôle de l'image dans l'instruction des lettres.

---

80 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 7 : *Le temps retrouvé*, *op. cit*. p 2284.

2. L'image au cœur de l'apprentissage des lettres

Si j'ai choisi d'étudier les rapports entre Proust et la peinture au cours de ce travail de recherche, et plus spécialement la manière dont il est aujourd'hui possible d'enseigner cet écrivain à travers la peinture, c'est parce que ce sujet me semble fondé sur un double paradoxe. D'abord, la peinture, ou plus globalement l'image fixe, est aujourd'hui au cœur de notre enseignement secondaire, que ce soit spécialement en français, ou plus largement dans l'ensemble des disciplines. Mais pourtant, l'enseignement de Proust semble presque totalement oublié, que ce soit au collège ou au lycée, alors que cet écrivain est un de ceux qui incarnent le mieux l'alliance entre la littérature et la peinture, entre le texte et l'image.

Comment alors rétablir l'enseignement de Proust aujourd'hui ?

2. 1. Le rapport texte – image : quels enjeux dans notre enseignement ?

Cette volonté d'enseigner Proust par la peinture n'est pas totalement insignifiante ou involontaire, puisqu'elle s'inscrit dans une période didactique et pédagogique qui cherche à mettre l'image, qu'elle soit fixe ou mobile, au centre de l'enseignement.

Aujourd'hui, l'image joue un rôle fondamental dans les programmes de français, car celle-ci intervient à un double niveau, étant à la fois objet d'apprentissage et support[81]. Les nouveaux programmes du collège datant de 2016 insistent sur le parcours artistique et culturel, ainsi que sur le parcours histoire des arts, dans lesquels l'élève est confronté à des œuvres d'art appartenant au patrimoine mondial de l'Unesco. Il s'agit d'études d'images fixes ou mobiles, classiques ou contemporaines, permettant de

81 Marlène Guillou et Claudine Dubois, *Des images pour lire et écrir*e, CRDP du Nord – Pas de Calais, 2015, p. 9.

nourrir le patrimoine culturel de l'élève, et donc d'approfondir ses savoirs généraux. Même si ces deux parcours sont pluridisciplinaires et concernent la totalité des matières, le français est une discipline qui doit s'investir dans l'étude de ces différentes formes artistiques, et les nouveaux programmes insistent sur l'alternance et la profusion des supports d'enseignement dans cette matière.

Les nouveaux programmes de 2016 ont cherché à révolutionner l'enseignement à travers la création de compétences, qui se divisent en plusieurs domaines. Parmi ces cinq domaines, l'un deux est totalement voué à la création d'un patrimoine culturel : il ne s'agit donc pas d'étudier les différentes formes artistiques comme un simple support, puisque les élèves doivent être évalués, tout au long du collège, en compréhension et interprétation d'œuvres artistiques de différentes formes. Le cours de français doit donc, le plus souvent possible, se transformer en réel musée fictif, afin d'ouvrir les élèves vers une culture artistique à laquelle ils ne sont, pour la plupart, aucunement habitués. Certains musées, tels que Le Louvre, se lancent dans la création d'éduthèques, afin d'élargir et de transmettre ce patrimoine culturel à nos futurs citoyens français. L'espace du Louvre propose ainsi aujourd'hui plus de deux milles représentations de tableaux, et plus de cent vidéos disponibles en ligne et en téléchargement. Certaines rubriques sont créées spécialement pour l'enseignement culturel, telles que la rubrique « questions d'enfants », dans laquelle les spécialistes du Louvre s'engagent à répondre aux questions des élèves, de la maternelle au collège. Il existe également la rubrique « Le Louvre raconté aux enfants », qui introduit de manière ludique certaines œuvres du musée, en faisant apparaître des histoires vraies, des anecdotes ou des contes. L'espace du Louvre offre également des « clés d'analyse » aux élèves, cette fois-ci jusqu'aux études supérieures, en confrontant des œuvres d'époques et de natures différentes autour d'une même notion.

Le nouveau programme s'inscrit donc dans un recours permanent à l'image, et le manuel a ainsi subi une évolution flagrante. Chaque page de manuel, depuis 2016, a été construite et pensée pour être dynamique, et pour faire naître un langage universel par l'image. En effet, si notre langage écrit et oral se fonde sur une culture et un patrimoine social parfois difficiles et éloignés des élèves, l'image, dans la mesure où elle subit une banalisation, une prolifération dans notre société, peut apparaître comme plus

compréhensible pour les élèves. L'élève est donc beaucoup plus habitué à analyser et comprendre une image qu'un texte, et l'association de ces deux langages tend à faire du rapport texte-image un langage presque absolu et universel.

L'image est rarement une vulgarisation ou une simple illustration du texte dans notre enseignement, mais optimise la réception d'une œuvre, en offrant des informations complémentaires. Selon les créateurs du nouveau programme du collège, l'élève d'aujourd'hui serait beaucoup plus curieux dans une page de manuel dynamique et colorée, car il serait visuellement intéressé par ce qu'il voit. Ainsi, même s'il décroche de la lecture, il peut toujours se référer aux images et suivre, d'une certaine manière, l'analyse de l'œuvre, ce qui serait impossible sur un simple polycopié. Saverina Pasho, dans sa thèse *L'image dans les manuels, hier et aujourd'hui*[82], affirme que l'image a une pluralité de fonctions dans un manuel. D'abord, elle attire l'attention de l'élève et lui permet d'être plus attentif et concentré. Ensuite, elle facilite l'apprentissage, car elle représente une forme de langage connu et maîtrisé par l'élève. Elle peut donc transmettre directement du contenu, sans imposer un temps long de compréhension et d'analyse, comme le suppose le texte.

L'image permet donc un apprentissage plus rapide et profond de l'élève, à condition que celle-ci soit accompagnée d'une légende spécifiant les caractéristiques de l'œuvre. Il est clair que l'image sans légende n'aurait aucune valeur en termes d'apprentissage, car elle ne ferait que présenter une forme de savoir dénuée de son histoire littéraire. Par ailleurs, l'élève doit apprendre, durant la totalité du cycle quatre, à analyser une image, puisque la banalisation de certaines formes artistiques a conduit à leur vulgarisation, et donc à une forme d'abandon de leur étude, de leur interprétation objective. Il ne s'agit donc pas seulement de visualiser ces images, car il faut au contraire les étudier, les analyser, et permettre aux élèves d'acquérir une certaine autonomie face à ce langage artistique.

En classe de français, le travail autour de l'image est assez libre, dans la mesure où celle-ci peut être parfois subordonnée au texte, et d'autres fois étudiée

82 http://www.fde.univ-montp2.fr, *L'image (dans les manuels) – hier et aujourd'hui*, Université de Tirana, Pasho Saverina 2012. Consulté le 14 Décembre 2017.

indépendamment, sans l'étude de quelconque œuvre littéraire. D'autres disciplines, comme l'Histoire-Géographie, ont tendance à offrir à l'image un simple rôle de subordonnant, car elle apporte régulièrement un savoir complémentaire à celui apparaissant dans le texte. Les professeurs de français, que ce soit en collège ou en lycée, ont donc la chance, mais aussi la rude tâche, d'étudier l'image tantôt comme un objet d'apprentissage, tantôt comme un simple support d'enseignement.

Ainsi, comment la relation entre le texte et l'image s'organise-t-elle dans les manuels scolaires ?

2. 1. 2. La corrélation texte – image au collège

2. 1. 2. 1 Observations et analyses de manuels scolaires

J'ai choisi d'analyser quelques pages de deux manuels, l'un à destination d'une classe de cinquième, et l'autre pour des élèves de quatrième, afin de comprendre la manière dont les savoirs se construisent autour de l'image, dans des manuels à destination des niveaux dont j'ai la charge en tant que professeur-stagiaire. J'ai volontairement choisi des manuels différents de ceux fournis par mon établissement et avec lesquels je travaille, car j'ai voulu observer réellement la manière dont le nouveau programme intègre l'image dans le développement de l'apprentissage, en confrontant ma pratique habituelle à de nouveaux supports. L'objectif principal de cette étude a été d'analyser les fondements du nouveau programme afin de voir en quoi notre enseignement actuel se construit autour de la communication entre ces deux formes de langages que sont le texte et l'image.

Le premier manuel que j'ai observé se nomme « 5^{e} Sillages », et a été publié par la maison d'édition Bordas. Je me suis concentrée sur la séquence abordant la notion de héros, car c'est un objet d'étude qui m'a beaucoup intéressée en tant qu'enseignante.

Mon étude s'est donc premièrement focalisée sur la page 133, car une image est insérée dès le début de la séquence, juste après le sommaire, et semble totalement indépendante : l'éditeur semble ainsi chercher à ce qu'elle soit étudiée pour elle-même. Cette image est accompagnée d'une légende et d'une rubrique « Lecture d'image » qui se compose de trois questions, invitant l'élève à faire des recherches sur deux personnages : Enée et Turnus. La dernière question vise à faire réfléchir l'élève sur la notion de héros, et donc à réfléchir au thème-même de la séquence. Ici, l'image n'est pas subordonnée à un texte, mais elle prend sens comme telle, car elle est accompagnée de questions visant à réfléchir autour de la séquence. Elle constitue donc une forme d'apprentissage et de réflexion à part entière, et introduit totalement les thèmes qui vont être abordés plus tard par les textes.

La page suivante est organisée autour de l'étude de personnages qui ont marqué notre civilisation à travers un texte qui évoque une dizaine de héros, toutes nationalités confondues. Seulement trois images sont reproduites, et donc seulement trois personnages sont représentés, à savoir Mandela, Einstein et Mère Teresa. Ainsi, l'image ne semble pas provenir d'un choix inconscient, mais au contraire d'une réelle volonté par l'édition d'attacher davantage d'importance à quelques-uns de ces dix personnages. L'apprentissage de l'élève et surtout les savoirs qu'il va retenir sont directement liés au choix des images représentées, car il est clair que ce dernier va accorder plus d'importance aux trois personnages représentés qu'aux sept autres, qui sont simplement évoqués dans le texte. Les images apparaissant dans les manuels semblent donc toujours, d'après mes observations et mes analyses, le résultat d'un choix, d'une initiative de la maison d'édition, qui détient un lot d'images à utiliser, et qui donc oriente les apprentissages en fonction des différents documents qu'elle possède.

Sur cette même page, une deuxième activité cherche à étudier la notion d'héroïsme, et toujours à partir d'une image qui se veut totalement indépendante, et en aucun cas subordonnée, soumise, à un objet littéraire. Deux illustrations de statues sont présentées, l'une représentant Jeanne d'Arc, l'autre Hercule. A partir de ces deux représentations, l'élève doit se renseigner sur ces deux personnages et indiquer en quoi ils sont des héros. Ils doivent également, dans la troisième question, indiquer lequel est réel et lequel est fictif. L'image permet donc aux élèves de rencontrer différents types de

héros, et donc d'approfondir leur culture artistique, puisqu'ils comprennent dès lors que le héros peut être à la fois réel et fictionnel. L'image a donc une part intégrante dans l'apprentissage de cette séquence, car elle constitue à elle seule l'introduction de ce thème, en développant chez l'élève une réflexion autonome autour de cette notion.

Le second manuel que j'ai observé se nomme « 4e Sillages », toujours publié par la même maison d'édition, à savoir Bordas. Je me suis largement attachée à la page 136, qui met en avant une image cette fois-ci subordonnée au texte. Ici, l'image permet une ouverture vers un domaine artistique, cette-fois ci cinématographique. Le texte est ouvert vers une œuvre, qui n'est non pas son adaptation au cinéma, mais une œuvre cinématographique qui fait apparaître le même thème. La rubrique « lecture d'image » invite l'élève à rapprocher le texte de l'image, et donc à rapprocher deux œuvres appartenant à deux domaines différents. L'élève découvre donc la notion d'intertextualité de manière pratique, car il fait des rapports, des ponts, entre plusieurs œuvres différentes, afin d'en analyser les rapports et les différences.

Mais au-delà de ces différentes formes d'apprentissages nées de l'image, comment considérer l'impact de ce support dans les trois domaines principaux du cours de lettres, que sont la lecture, l'écriture et la langue ?

2. 1. 3. L'image : un support de l'interprétation textuelle ?

L'idée d'image, de représentation, a été largement abordée dans notre civilisation, et ce dès l'Antiquité par Aristote et Platon. Si Platon accuse les imitateurs de jouer avec l'illusion visuelle créée, et donc de tromper les spectateurs en leur faisant croire que la réalité elle-même est représentée, Aristote voit déjà dans l'image un réel pouvoir pédagogique. En effet, ce dernier pense qu'imiter est naturel et que chaque être humain le fait depuis sa plus tendre enfance. L'image pourrait selon lui amener de l'ignorance (*agnoias*) à la connaissance (*gnosis*). Ainsi, notre enseignement actuel fonde ses bases sur la réflexion d'Aristote, et croit que l'image est réellement capable de développer les apprentissages, les savoirs des élèves.

Aujourd'hui, l'image a donc un rôle fondamental dans l'enseignement, mais surtout dans l'apprentissage du français. D'abord, comme nous l'avons dit précédemment, la culture de l'image est évaluée dans le cinquième domaine du socle commun des compétences, aux côtés de plusieurs autres formes artistiques. L'image est donc un réel objet d'apprentissage, et l'élève, à la fin du cycle quatre, doit être capable d'analyser correctement une œuvre picturale, au même titre qu'un texte littéraire. Mais l'image n'est pas qu'un objet, il est également un support d'apprentissage, dans la mesure où il est un outil permettant de développer une pluralité de compétences chez l'élève.

Dans leur livre *Des images pour lire et pour écrire*, Marlène Guillou et Claudine Dubois affirment que l'image possède un réel rôle pédagogique.

> L'image permet de préparer des activités de lecture et d'écriture, de les accompagner en cours de réalisation, de vérifier, évaluer, valider les acquis. Il est expliqué, par exemple, comment telle photographie peut jouer le rôle de déclencheur de l'imagination pour nourrir une production écrite, comment le choix d'un tableau permet de rendre compte, de façon détournée et ludique, de la connaissance et de la compréhension d'une œuvre abordée en lecture cursive[83].

L'image permettrait donc d'atteindre un degré de précision supérieur à celui que propose l'écrit. Il est clair que l'art pictural, qui apparaît comme une sous-catégorie de l'image fixe, a la capacité de représenter la vie quotidienne à une époque précise, et donc de se représenter le passé avec une objectivité que ne permet pas forcément, ou en tout cas que permet moins, le texte littéraire. Mais cette investigation, pour les deux auteurs, est d'une force pédagogique absolument incroyable lorsqu'elle « implique [...] la mise en relation des images étudiées avec les autres témoignages utilisables »[84].

Par ailleurs, la relation entre texte et image est fondamentale dans l'étude de certaines œuvres, car il est absolument pertinent, pour les deux auteurs, de regarder les corrélations qui se créent entre « description romanesque et jeux de lumière de la

83 Marlène Guillou et Claudine Dubois, *op. cit.* p. 9.

84 *Ibid*, p. 14.

peinture impressionniste »[85] dans les œuvres parues à partir du XIX[ème] siècle. Il semblerait ainsi que certaines œuvres, comme celles de Proust, ne puissent pas s'analyser correctement sans recourir à l'image. L'histoire des arts fait donc partie intégrante de notre discipline, car elle est à la fois un de ses objets d'apprentissage, et un outil à la compréhension, à l'analyse du texte littéraire.

Ainsi, quelles compétences peuvent découler de l'analyse d'images dans l'enseignement des lettres aujourd'hui ?

2. 1. 4. Enseigner les lettres par l'image : pour quelles compétences ?

Marlène Guillou et Claudine Dubois affirment qu'il existe trois types de rapports entre une image et un texte. Celles-ci écrivent :

> Des correspondances nombreuses s'établissent entre littérature et peinture, soit à travers l'évocation littéraire de l'univers d'un peintre […], soit en raison d'un jeu d'écho thématique ou événementiel […], soit enfin par une sorte de transcodage permettant de passer de la scène picturale à la scène romanesque, du paysage peint au paysage décrit.[86]

Ainsi, il est possible, en tant que professeur de français, d'utiliser l'image fixe, et plus précisément ici l'art pictural, de manière plurielle.

D'abord, il peut être judicieux de faire comprendre à l'élève que les deux langages artistiques que sont d'une part la littérature et d'autre part la peinture peuvent être similaires sur certains points, en mettant en lien la pratique de l'un avec celle de l'autre. Les deux auteurs proposent plusieurs activités permettant de mettre en rapport la pratique du peintre avec celle de l'écrivain. En effet, il est tout à fait possible de lire une

85 *Ibid*, p. 18.

86 *Id*.

œuvre romanesque à travers des illustrations avec des élèves. Il est envisageable de laisser les élèves lire le passage et s'imaginer le portrait qui est tiré, puis leur fournir le portrait pictural correspondant afin de confronter leur imaginaire avec celui d'un illustrateur. Cela permettrait de faire naître la notion de « lecture ouverte », car il y a aurait autant de lectures que de lecteurs, et donc autant de personnages imaginés que de descriptions lues. Il serait également tout à fait envisageable de leur faire créer un tableau permettant de donner les points communs et les différences entre ces deux formes artistiques, afin d'énoncer les éléments récurrents dans la représentation qui est faite, et donc les similitudes entre les deux arts.

Ensuite, ces deux formes peuvent être réunies et étudiées parallèlement à travers une notion commune, un thème similaire. Ce n'est donc plus la forme qui est étudiée et comparée, mais le fond. Ce type de rapports entre le texte et l'image pourrait donner naissances à des activités pouvant permettre aux élèves de réviser de manière plus ludique les figures de style. En effet, il est tout à fait envisageable de demander aux élèves, à partir d'une image fixe ou mobile, de déterminer les figures de style présentes dans chacune des images, et de les commenter. Il serait également tout à fait possible d'étudier le thème d'un livre étudié en lecture cursive ou intégrale à travers l'image représentée sur la première de couverture, ou à travers une série d'images que les élèves auront préalablement recherchées sur internet, et commentées par rapport au thème de leur livre. Il est réellement intéressant de rendre compte de la lecture d'un livre à travers une image, car l'élève serait alors lui-même en capacité de créer une communication, un dialogue entre ces deux formes artistiques. Il ne serait plus un simple observateur de cette inter-sémiotique des arts, mais en serait un véritable créateur.

Enfin, il est possible d'étudier avec l'élève le passage d'une forme à l'autre, et les modifications que cela entraîne. Dans la mesure où chaque forme artistique est un langage, un code, il est tout à fait envisageable d'imaginer une communication, un discours entre ces deux formes. Il s'agit alors d'aborder la notion d'inter-sémiotique des arts, c'est à dire l'étude de la communication entre les différentes formes artistiques qui nous sont proposées. Dans ce sens, nous pouvons tout à fait imaginer demander à un élève de décrire une œuvre picturale, ou à l'inverse de dessiner ce qu'il a compris et retenu d'une description littéraire. Cette activité d'expression écrite peut également se

transformer en expression orale, si l'on imagine une activité dans laquelle les élèves ont chacun une représentation picturale et doivent la décrire au reste de la classe, ou au reste de l'îlot. Les autres élèves pourraient très bien, à partir de cette description orale, rechercher parmi toutes les images proposées celle qui pourrait correspondre, et expliquer pourquoi à travers une courte présentation orale. Ce type d'activité permettrait non seulement de travailler la description littéraire et les points de langue qui l'accompagnent (expansions du nom, accord de l'adjectif..) mais aussi de travailler le lexique de l'image. Dans ces activités, l'image pourrait donc être à la fois un support d'enseignement et un objet d'apprentissage, et donc travailler des compétences tout à fait diverses et plurielles.

De manière plus générale, et surtout d'un point de vue pluridisciplinaire, l'image est au centre des savoirs mais surtout de la vérification des apprentissages, car il peut être tout à fait envisageable, et ce dans n'importe quelle discipline, de demander aux élèves de créer des croquis pour comprendre ou restituer leurs connaissances.

L'image est donc au cœur de notre enseignement actuel, que ce soit en lettres ou dans les autres matières, car elle apparaît très certainement pour nos élèves comme un langage plus universel que le langage textuel. En effet, j'estime que l'image comporte moins d'obstacles interprétatifs pour les élèves, dans la mesure où la découverte est plus rapide, plus simple, et dénuée des obstacles en rapport avec les mots, les phrases, et leurs rapports syntaxiques et grammaticaux. Associée à l'objet textuel, elle permet une meilleure compréhension des savoirs et un meilleur apprentissage sur du plus long terme.

Ainsi, si l'image est prédominante dans notre enseignement, qu'en est-il de l'étude de Proust aujourd'hui, et notamment de l'analyse du lien entre la littérature et la peinture dans son œuvre ?

2. 2. Proust, un auteur disparu de notre enseignement ?

Aujourd'hui, Proust est un auteur très peu étudié dans le secondaire. Après avoir fait des recherches dans plusieurs manuels du cycle quatre, qu'ils soient en ligne ou papiers, j'ai été en mesure d'observer l'absence totale de cet auteur dans l'enseignement du collège. Par ailleurs, Proust reste très peu étudié au lycée, car le XX^{ème} siècle ne fait l'objet d'une étude qu'en première, ce qui réduit les possibilités d'enseignement autour de cet auteur.

Ainsi, deux extraits de *A la recherche du temps perdu* ont été étudiés, dans deux manuels de première différents, un dédié aux séries technologiques, et l'autre dédié aux séries générales. Ces deux manuels sont publiés par la même maison d'édition, à savoir *Empruntes littéraires*, édition Magnard. Dans ces deux manuels, les extraits sont inscrits dans l'objet d'étude « le personnage de roman du XVII^{ème} à aujourd'hui », et ils s'attachent à étudier les protagonistes de l'œuvre à travers des portraits moraux et physiques. Cette œuvre, même dans cet objet d'étude, est très peu abordée, puisque les protagonistes de Proust ne sont pas des personnages héroïques, tels que nous pouvons l'entendre. L'étude de cet auteur apparaît ainsi davantage comme un questionnement complémentaire, plutôt que comme une réflexion centrale autour de la notion.

D'abord, dans le manuel de première dédié aux séries technologiques, l'extrait étudié[87] s'inscrit dans un objet d'étude plus restreint, qui s'intéresse aux différents « personnages comiques » depuis le XVII^{ème} siècle. L'extrait en question est tiré du premier tome, qui fait la description morale et physique de Mme Verdurin. Ici, le personnage peut en effet apparaître comme un personnage comique, car elle est présentée comme complètement loufoque, que ce soit à travers sa tenue, ou à travers son comportement. Le texte est ici accompagné d'une image de l'adaptation cinématographique de l'œuvre par Volker Schlondorff, *Un amour de Swann,* qui représente Mme Verdurin en premier plan, et son mari en second plan. Cette première est vêtue d'un tour de cou, ses cheveux sont ornés de plumes noires, et elle est en train

87 *Empruntes littéraires, 1re séries technologiques*, édition Magnard, 2017, p. 103. Annexe 6.

de rire. L'image amplifie le comique du personnage, car tant sa posture que sa tenue font d'elle une femme burlesque. Ainsi, l'image est en rapport étroit avec le texte étudié, car elle apporte des informations similaires à l'extrait, allant dans le sens de l'objet d'étude dans laquelle s'inscrit cette séquence. Néanmoins, aucune question ou rubrique de lecture d'image n'accompagnent cette représentation. L'image accompagne le texte, amplifie ses caractéristiques, mais ne représente pas une forme d'apprentissage à part entière, car les différents questionnements imposés concernent exclusivement le texte. Par ailleurs, l'image entre presque en contradiction avec le texte, puisque dans l'extrait, il est dit qu'elle est incapable de rire depuis son accident de la mâchoire, tandis que sur l'image, elle est représentée en train de rire à gorge déployée.

Ensuite, dans le manuel de première dédié aux séries générales, l'extrait étudié[88] s'inscrit dans un objet d'étude qui s'intéresse au « portrait dans les romans du XVII^{ème} au XX^{ème} siècle ». Ainsi, l'étude de Proust autour de cette réflexion me paraît tout à fait judicieuse, et beaucoup plus appropriée que dans le manuel précédent, dédié aux séries technologiques. En effet, notre première partie nous a permis de comprendre en quoi l'œuvre de Proust est une réelle alternance entre portrait littéraire et portrait pictural : il semble donc tout à fait logique que cet auteur fasse l'objet d'un questionnement autour de la notion de portrait, de description. Il s'agit ici d'un extrait du deuxième tome de l'œuvre, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, qui se focalise sur l'écrivain Bergotte, figure emblématique et centrale du roman. Le texte est accompagné d'une photographie de l'écrivain Anatole France, personnalité à partir de laquelle Proust s'est inspiré pour créer le personnage de Bergotte. Si l'œuvre de Proust laisse transparaître une réelle communication entre les deux formes artistiques que sont la littérature d'une part et la peinture d'autre part, le rapport au genre pictural semble dans ce manuel nié par la photographie, qui est un genre minime chez Proust.

L'image, dans cette page, n'est plus un ajout, un support complémentaire au texte, comme il l'était dans le manuel dédié aux séries technologiques. Ici, l'image établit par elle-même, indépendamment du texte, un rapport entre le personnage fictif et le personnage réel, car ce lien n'apparaît aucunement dans le texte. Ceci aurait

88 *Empruntes littéraires, 1re séries générales*, édition Magnard, 2017, p. 76. Annexe 7.

certainement pu être judicieux si cela avait été explicité par une quelconque légende, ce qui n'est pas le cas ici. Sans explicitation de la part du professeur de lettres, l'élève pourrait être en capacité de se demander pourquoi l'écrivain Anatole France, qu'il ne connaît certainement pas, est tout à coup associé à un personnage fictif. L'image est donc bien choisie, car elle complète le texte et apporte des informations complémentaires, mais elle est accompagnée d'une légende qui n'explicite aucunement le rapport entre les deux supports artistiques. Ainsi, l'image ne constitue pas, par elle-même, une source d'apprentissage, car le manque d'explicitation laisse certainement l'élève perplexe. Par ailleurs, aucune question n'est orientée sur l'image : celle-ci est non seulement subordonnée au texte, mais surtout inutile pour un quelconque apprentissage. Cela est dommage, car l'objet d'étude se focalisant sur les portraits des personnages, il aurait été judicieux d'étudier l'influence du réel sur le fictionnel, et les liens entre fiction et réalité.

Ainsi, il semblerait que l'étude de Proust dans le secondaire soit désormais très restreinte. Totalement disparue du collège, elle apparaît parfois en classe de première, lors d'une réflexion autour des grands personnages de la littérature. Par ailleurs, s'il est clair que le rapport entre le texte et la peinture est prédominant chez Proust, il semblerait que ce lien soit nié par notre enseignement, préférant ne considérer cette œuvre qu'à travers un prisme littéraire. De manière tout à fait humble, ma démarche est donc d'enseigner Proust dans un cours de lettres, et surtout d'utiliser les ressources en lien avec l'histoire de l'image fixe pour comprendre et analyser son œuvre littéraire. Je suis persuadée qu'il est tout à fait possible d'enseigner – de manière très modeste – Proust dans le secondaire aujourd'hui, même si c'est un auteur qui est réputé très difficile à lire et à analyser. J'ai donc choisi d'élaborer une séquence autour de cette thématique, et notamment autour de la dramatisation de la narration par l'image chez Proust, à destination d'une classe de quatrième.

Quels vont être les enjeux et les aboutissants de l'étude de cet écrivain pour des élèves de quatrième ? L'enseignement de Proust par la peinture, dans le secondaire, apparaîtra-t-il comme réalisable ?

3. Enseigner Proust par la peinture : Quelle transposition didactique adopter ?

3. 1. Qu'est-ce que la transposition didactique ?

Aujourd'hui, chaque enseignant de lettres doit transposer de manière didactique les savoirs littéraires et langagiers qu'il souhaite inculquer à ses élèves, c'est-à-dire qu'il doit transformer le savoir scientifique pour le transformer en réel sujet d'enseignement. L'objectif principal de ce travail – parfois difficile – est de « rendre accessible la science sans pour autant la sacrifier, la simplifier ou la vulgariser »[89]. L'enseignant doit donc faire appel au sens commun, à l'attractivité du sujet, et non au savoir scientifique tel qu'il apparaît premièrement. Cette transformation, cette transposition, sont d'autant plus conséquentes que le sujet est complexe, et éloigné des savoirs des élèves. Les résultats de cette transposition, c'est-à-dire le savoir enseigné aux élèves, appartiennent à ce qu'on appelle le curriculum formel. Ainsi, le terme « curriculum » provenant du latin « *curro* » qui signifie « courir », nous comprenons tout à fait que le savoir scientifique a largement voyagé pour parvenir aux élèves, choisissant des voies diverses, plus pédagogiques.

Il existe différentes transpositions didactiques aujourd'hui. La première transposition qui apparaît est extérieure à la classe, et donc éloignée du travail de l'enseignant. Celle-ci se fonde sur les programmes, les manuels, les guides méthodologiques, qui sont ainsi des aides auxiliaires à destination du professeur. Il s'agit d'un « processus de formation orienté », celle-ci dirige de manière très directe le deuxième type de transposition didactique, cette fois-ci interne, et donc développée par l'enseignant lui-même. Ici, le savoir scientifique est décontextualisé et remplacé par un « espace théorique de substitution »[90]. Ce nouveau contexte est donc essentiellement de

89 https://www.cairn.info, *Carrefours de l'éducation*, bulletin n°22 « Transposition didactique : un processus de construction du savoir scolaire », Emil Paun, 2006. Consulté le 21 Mars 2018.

90 *Id*.

type pédagogique.

Par ailleurs, cette transposition didactique s'établit à un double niveau. D'abord, la transposition relative cherche à remplacer le contexte du savoir scientifique par un autre contexte, cette fois-ci pédagogique. A l'inverse, la transposition dite absolue nie totalement le savoir scientifique, de manière à ce que le nouveau contenu pédagogique et didactique n'ait aucun lien avec le savoir scientifique. Mais une transposition didactique aujourd'hui considérée comme réussie joue autour de la notion de simplification sans jamais dénigrer le savoir, puisqu'elle « ne porte pas atteinte aux sens scientifiques de base », et « les textes didactiques […] ne sont pas épurés de leur substance scientifique »[91]. Ainsi, l'élève est en situation de recherche, il émet des hypothèses, des doutes quant au savoir scientifique, pour parvenir à la découverte d'une idée plus accessible.

En ce qui concerne l'étude de Proust, il est clair que la transposition didactique est conséquente, car il s'agit d'un sujet complexe et réellement éloigné des connaissances d'un élève du collège. Néanmoins, cette transposition est relative, car le savoir scientifique, tel qu'il a été développé dans la première partie de ce travail de recherche, va être totalement modifié pour se transformer en un contexte plus pédagogique, et donc plus accessible dans un cours lettres au collège. Cette transposition est essentiellement interne, puisque ni les programmes, ni les manuels n'évoquent l'enseignement de Proust par la peinture aujourd'hui. Les savoirs enseignés aux élèves sont donc établis sans aucune aide auxiliaire, ce qui augmente la difficulté, mais aussi l'inclination, de ce travail didactique.

3. 2. Proposition d'une séquence didactique et pédagogique

Ce travail de recherche n'aurait véritablement pris aucun sens s'il n'avait pas été

---

91 *Id*.

poursuivi et conclu par une mise en pratique, à travers l'élaboration d'une séquence didactique et pédagogique. C'est à travers cette séquence élaborée pour des élèves du cycle quatre, en classe de quatrième, que j'espère parvenir, tout à fait humblement, à réellement enseigner Proust par la peinture.

Cette séquence[92] s'inscrit dans l'objet d'étude intitulé « vivre en société, participer à la société », dans lequel il s'agit, en classe de quatrième, de traiter des relations conflictuelles, et plus particulièrement des confrontations de valeurs entre l'individu et la société, entre le particulier et le collectif. Cette séquence apparaît comme l'ouverture de l'objet d'"étude, puisqu'il n'a été aucunement question de cette thématique auparavant. Il s'agit ainsi, à travers trois extraits du premier tome de *A la recherche du temps perdu*, de réfléchir autour de la notion d'adoration, portée par l'ekphrasis d'une œuvre picturale, qui semble être à l'origine de la relation conflictuelle entre Swann et Odette. Ainsi, la problématique de cette séquence serait : Comment l'entremêlement de la littérature et de la peinture permet-il de dramatiser des relations conflictuelles?

Rappelons que dans ce premier tome, Swann rencontre Odette, qu'il estime d'abord ne pas être à son goût. Mais cette relation, qui apparaît d'abord comme compliquée, tend à s'inverser, puisque Swann se rend ensuite compte que cette femme, qu'il ne jugeait pas particulièrement belle aux premiers abords, ressemble à la célèbre Zephora de Botticelli. A partir de ce moment, Swann s'éprend d'Odette et cherche à la conquérir, et même à la posséder.

Cette séquence s'établit ainsi à travers trois extraits littéraires, et une œuvre picturale. Le premier extrait[93] relate la rencontre entre Odette et Swann, dans lequel ce dernier fait un portrait peu flatteur de la femme. Une séance entière est consacrée à l'étude de cet extrait, et à l'aide de différentes questions (voir document en annexe), il s'agit de guider les élèves vers une réelle compréhension du texte.

D'abord, les élèves doivent s'intéresser au personnage qui présente Odette à Swann (première question) : il s'agit ici d'un « ami lointain », qui ne serait donc pas

92 Annexe 1 : descriptif de la séquence élaborée.

93 Annexe 2 : premier extrait étudié.

forcément fiable. Par ailleurs, cet ami annonce à Swann qu'Odette est « difficile » à atteindre, cette annonce est retardée par l'énumération des conquêtes amoureuses d'Odette. Il s'agit donc, à travers l'étude des quelques premières lignes de l'extrait, de comprendre que la relation envisagée entre les deux personnages est compliquée, car Odette apparaît comme une femme difficile à retenir auprès de soi. L'objectif est ici de travailler autour de la notion de portrait, d'abord en prenant appui sur le point de vue sous lequel est fait le portrait (deuxième question), c'est-à-dire non pas celui du narrateur, mais celui de Swann. Puis il s'agit de comprendre les caractéristiques du portrait, en se fondant sur la distinction entre ce qui tient du péjoratif, et au contraire ce qui relève du mélioratif. Cette ambivalence autour de la notion de portrait littéraire a de nombreuses fois été abordée avec les élèves au cours de l'année, ce qui permet ici au groupe de comprendre sans difficulté l'effet descriptif qui est mené. Il s'agit donc ici d'amener les élèves à réfléchir autour de la notion de portrait péjoratif (troisième question), et de comprendre que Swann, dès cette première rencontre, ne trouve pas Odette à son goût.

Outre le physique que Swann semble estimer désagréable, les valeurs des deux personnages semblent opposées. Cette réflexion est ainsi orientée à travers la quatrième question, qui s'intéresse à la mise entre guillemets des propos d'Odette par le narrateur. Ainsi, il s'agit d'éloigner, de manière symbolique, Odette, et de se moquer de son discours fondé sur l'utilisation massive, presque burlesque, de termes anglophones. Ces quatre premières questions sont donc très orientées, et visent à faire comprendre aux élèves que dès cette première rencontre, la relation amoureuse imaginée entre les deux personnages s'avère compliquée, car tant les valeurs morales que le physique des personnages entrent en contradiction.

Enfin, l'étude de ce texte se termine par une réflexion autour de la définition de l'amour établi par le personnage de Swann (cinquième question). L'amour prôné n'est pas idéaliste, puisqu'il ne s'agit pas d'être aimé par celui ou celle que l'on aime, mais d'être aimé par n'importe qui, pour son seul et unique plaisir narcissique.

Ces cinq questions, après correction, ont pour but de former les bases d'une trace écrite, prenant appui sur différents critères. Il s'agit ainsi de mettre en avant la notion de confrontation, puisque les deux personnages semblent totalement opposés, tant au

niveau de leurs goûts en matière de physique, que de leurs valeurs morales, intellectuelles et sociales. Après cette conclusion, il s'agit pour les élèves, en îlots, de former des hypothèses de lecture, c'est-à-dire de s'imaginer la suite de la relation entre les deux protagonistes. Vont-ils s'aimer ? Se détester ? S'oublier ? La formulation d'hypothèses de lecture est une réelle compétence à développer chez les élèves, l'enjeu n'étant pas d'être capable de deviner la réelle suite, mais de partir d'un texte pour développer son imaginaire en tenant compte de ce qui est de l'ordre du vraisemblable.

Le deuxième extrait[94] de cette séquence est très court, car il ne compte que six lignes. Après un premier extrait très long, qui a été difficile à lire pour la majorité du groupe, j'ai choisi un extrait très court, de manière à ce que le parallèle établi avec le domaine pictural soit efficace. Dans cet extrait, Swann comprend pour la première fois que Odette, qu'il ne trouvait pas à son goût, ressemble à Zephora dans le tableau *Les Filles de Jethro* de Botticelli[95]. Il s'agit, à travers cet extrait, d'amener les élèves à faire des liens entre tableau pictural et tableau littéraire. En effet, le tableau en question est dès lors projeté au tableau, et les élèves doivent en faire la description fidèle par écrit. Ce n'est que dans un second temps de la séance qu'apparaît l'étude du troisième extrait, faisant naître cette fois-ci la description d'Odette, qui n'est autre qu'une description plus ou moins fidèle du tableau en question. Ainsi, les élèves doivent comparer leur propre description, et la description menée par Proust (troisième question), le but étant de mettre en valeur deux choses : la subjectivité de la description de l'extrait, et sa richesse à travers les nombreuses expansions du nom.

Puis, à partir de ce troisième extrait[96], il est demandé aux élèves de comparer cette description d'Odette avec celle menée dans le premier extrait étudié (première question), et de comprendre l'origine de ce changement soudain (deuxième question). En effet, Swann est soudain en adoration, car il comprend qu'il peut posséder Odette, « femme vivante » possédant elle-même tous les « mérites physiques » de Zephora. La

94 Annexe 3 : deuxième extrait étudié.

95 Annexe 4 : Botticelli, *Les Filles de Jethro*, 1482, fresque de la Chapelle Sixtine.

96 Annexe 3 : troisième extrait étudié.

relation entre les deux protagonistes est donc directement menée par la description, qu'elle naisse du portrait littéraire ou du portrait pictural. C'est parce que Odette ressemble à Zephora qu'elle est adorée de Swann, et que sa description littéraire est désormais méliorative. A partir de l'étude de ces extraits, et surtout de la comparaison entre la description des élèves et celle de Proust, une séance de langue totalement consacrée aux différentes expansions du nom prend forme. Le troisième extrait prend ainsi la forme d'un réel corpus de phrase, et les élèves doivent surligner les différentes expansions du nom de couleurs différentes, selon leurs fonctions. Il s'agit d'un travail de recherche de la part des élèves : le but n'est pas qu'ils trouvent d'eux-mêmes les différences entre adjectif, proposition subordonnée relative et complément du nom, mais qu'ils réfléchissent au système de la phrase, et surtout à la manière dont les éléments sont agencés autour du nom. Une correction est ainsi donnée, puis la leçon est créée en commun, à partir des différents éléments de correction et les réactions des élèves. Cette notion langagière d'expansion du nom sera réétudiée, de manière plus approfondie, dans la prochaine séquence, autour de textes légèrement plus abordables, les phrases proustiennes étant apparues comme de réels obstacles pour les élèves.

Enfin, cette séquence sur la manière d'enseigner Proust par la peinture n'aurait aucun sens sans étudier véritablement la peinture dont il est question, puisqu'elle fonde la totalité des extraits étudiés, et plus généralement la relation entre les deux protagonistes. Plusieurs œuvres picturales ont été étudiées au cours de l'année, les élèves en sont donc habitués, et surtout aiment véritablement sortir de l'objet-texte. Lors d'une séquence s'inscrivant dans l'objet d'étude « dire l'amour » menée en début d'année, les œuvres picturales ainsi que les sculptures ont beaucoup été étudiées, permettant aux élèves de comprendre que l'émotion, le sentiment, s'appuyaient sur des œuvres de domaines artistiques différents. Ainsi, des œuvres telles que *Le Baiser* de Rodin, *Le Baiser* de Brancusi, *Les Amants* de Magritte, ou encore les tableaux de Nicolas Poussin et Gustave Moreau sur le mythe d'Orphée ont été étudiés dans cette séquence. Par ailleurs, nous avions vu que les œuvres picturales permettaient de « dire l'amour » sans pour autant communiquer avec un langage qui est le nôtre. La notion de langage pictural a donc dès lors été établie, pour rentrer en comparaison avec le langage littéraire. Si des œuvres picturales ont été étudiées toute l'année, j'ai choisi pour cette séquence de mettre

au point une fiche d'analyse de l'œuvre picturale, afin de former les élèves à l'épreuve d'histoire des arts qu'ils peuvent présenter à l'oral en fin de troisième. Ainsi, pour étudier le tableau de Botticelli, j'ai choisi de créer un padlet[97], qui est une plate-forme collaborative à visée pédagogique, disponible sur internet. L'œuvre est au centre de la page, et autour d'elle apparaissent plusieurs critères indispensables pour analyser correctement une œuvre picturale. Ainsi, les élèves doivent faire une recherche ciblée, en se focalisant sur plusieurs éléments : la date de création et le mouvement pictural dans lequel s'inscrit l'œuvre, la caractérisation du créateur, le sujet de l'œuvre, l'usage pour lequel elle a été créée, la nature de l'image et encore la technique utilisée. Le but est ainsi de construire une fiche d'analyse de l'œuvre, de manière à avoir l'ensemble des outils pour comprendre et analyser l'œuvre, en fonction de son contexte historique et artistique. Après une mise en commun et une correction, chaque élève dispose ainsi de sa fiche d'analyse sur cette œuvre-ci : il doit donc être capable de connaître et caractériser Botticelli, ainsi que le courant pictural dans lequel il s'inscrit.

3. 3. Enseigner Proust par la peinture : quelles conclusions ?

Cette courte séquence a ainsi été l'occasion d'étudier, avec les élèves, un auteur réputé comme difficile à comprendre et à analyser. Si les élèves ont d'abord été étonnés par la longueur des phrases, et la complexité provenant des différentes propositions subordonnées, ils semblent avoir compris en quoi l'image avait un rôle important dans les relations conflictuelles entre les deux protagonistes.

Malgré tout, plusieurs difficultés sont apparues, la plus importante étant sans doute la lecture des textes. Habituellement, la lecture se fait en plusieurs temps, et parfois même plusieurs fois dans la séance, alternant lecture silencieuse des élèves, collective, et ma propre mise en voix. Ici, les élèves étaient en difficulté pour lire ce texte, n'étant pas habitués à lire des phrases longues, et à faire des pauses systématiques

97 Annexe 5 : copie du padlet.

à chaque signe de ponctuation. J'ai donc pris en charge la lecture des textes lorsque je me suis aperçue de ces difficultés, leur demandant d'abord d'écouter simplement la mise en voix, puis de la suivre plus rigoureusement sur le texte, afin de remarquer les endroits sur lesquels je faisais des pauses, ou à l'inverse ceux sur lesquels j'insistais. C'est donc cette première phase de l'étude de texte qui a beaucoup posé problème, car les différentes lectures ont demandé aux élèves un réel effort de concentration. Après ces premières difficultés, les séances se sont enchaînées presque naturellement, et la difficulté liée à l'auteur s'est peu à peu amenuisée.

D'un point de vue sémantique, il est clair que la relation entre les deux protagonistes a beaucoup marqué les élèves, qui sont d'une part évidemment friands d'aventures amoureuses, et d'autre part intéressés par la manière dont le conflit s'immisce dans une relation. Par ailleurs, j'ai senti un réel intérêt face à la manière dont cet auteur utilisait le domaine pictural pour composer son œuvre. Si les élèves sont habitués à rédiger régulièrement dans leur cahier d'écrivain, ils semblent avoir compris grâce à cette séquence qu'il leur était tout à fait possible de composer à partir d'images, et que le rapport entre les deux domaines artistiques ne pouvait être qu'à l'origine d'un langage beaucoup plus riche et développé. Désormais, en plus d'avoir à disposition *L'Agenda de l'apprenti écrivain*[98] pour leur donner des idées de sujets d'écriture, les élèves ont également *L'Agenda de l'apprenti illustrateur*[99] : les écrits que les élèves me proposent – de manière bénévole – dans leurs cahiers d'écrivains sont donc de plus en plus riches et variés après avoir étudié cette séquence, car ils ont réalisé que la langue et la littérature françaises n'étaient pas des domaines indépendants et autonomes, mais qu'ils pouvaient être enrichis et complétés par d'autres formes artistiques.

Il est donc tout à fait possible d'enseigner Proust par la peinture aujourd'hui, et ce même au collège. Proust est un auteur compliqué, mais qui ne pose pas davantage de difficultés de compréhension qu'un auteur classique tel que Molière, proposé dans les programmes, dont le langage et le rythme des phrases sont très éloignés des élèves.

98 Susie Morgenstern, *L'agenda de l'apprenti écrivain*, De la Martinière Jeunesse, Paris, 2016.

99 Claude Lapointe et Sylvette Guindolet, *L'agenda de l'apprenti illustrateur,* De la Martinière Jeunesse, Paris, 2017.

J'estime que Proust, dans la manière dont il met en rapport la littérature et la peinture, est fondamentalement intéressant à étudier dans le secondaire. Il serait ainsi dommage de nier l'existence de cet auteur dans notre enseignement actuel, sous prétexte des difficultés de compréhension et d'analyse qui peuvent apparaître chez nos élèves. Si difficultés il y a, elles sont ainsi faites pour être dépassées, et la confrontation des élèves à des textes aussi résistants que celui-ci, que ce soit par le fond ou par la forme, ne peut que stimuler leur intérêt et leur concentration.

Conclusion

Ce mémoire avait pour ambition de mesurer l'autorité de l'œuvre de Proust, en se demandant en quoi l'inter-sémiotique des arts, largement présente dans son œuvre, pouvait faire de cet auteur un réel modèle d'intérêt pour évoquer les rapports entre le texte et l'image dans l'enseignement secondaire des lettres aujourd'hui.

Il a fallu dans un premier temps étudier les rapports entre ces deux domaines artistiques dans l'œuvre de Proust, d'abord en se focalisant sur les bénéfices d'un tel dialogue artistique dans un texte avant tout littéraire. Ainsi, cette ambition de construire une œuvre créatrice, cherchant à recréer le monde sans jamais le refléter, semble se dresser sur cette correspondance perpétuelle entre ces deux formes artistiques.

Évidemment, cette aspiration ne peut naître que d'un certain idéalisme d'une fusion des arts, qui s'est constitué à l'issue du XIX^{ème} siècle, après une période romantique marquée par une ambition de liberté et de singularité artistique. Cette volonté de recréer le monde s'est alors liée à une ambition de réinventer l'art en détruisant les codes, en dépassant les frontières entre les différents domaines artistiques. Il convenait alors de s'intéresser aux similitudes entre ces deux formes artistiques, en s'intéressant d'abord aux conceptions de création de l'une et de l'autre, puis à leurs réceptions. Ainsi, les deux arts naissent d'une construction, d'une élaboration tout à fait parallèles, et n'ont eu de cesse d'être réceptionnées, analysées, en fonction des mêmes critères esthétiques.

Cette réflexion autour de la correspondance entre la littérature et la peinture chez Proust s'est dans un deuxième temps centrée sur l'écriture de l'auteur, souvent qualifiée d'écriture impressionniste. Le domaine pictural n'apparaît plus seulement comme un appui au domaine littéraire, mais il devient dès lors une source d'inspiration, un modèle qu'il faudrait atteindre voire dépasser. Évidemment, cette quête d'une perfection littéraire s'incarne dans l'œuvre à travers le personnage de Bergotte, qui meurt lorsqu'il comprend qu'il aurait dû écrire comme Vermeer peignait. Proust semblerait ainsi prendre la relève de son personnage : si Bergotte meurt et cesse donc d'écrire dans le

dernier tome, les lecteurs quant à eux sont sur le point d'achever une œuvre qui semble avoir atteint cette perfection artistique tant recherchée. Cette écriture impressionniste, comme son nom l'indique fondée sur la notion d'impression, et donc de subjectivité, nous a ainsi permis de comprendre l'enjeu de l'œuvre. Il ne s'agit pas de refléter le monde tel qu'il existe, mais de le recréer en prenant appui sur une vision subjective, évidemment déformée par le prisme d'une conscience singulière, d'une perception, d'une représentation. Voilà donc ce dont il s'agit : cultiver l'adoration du détail, du minime, de l'individuel, pour affirmer sa propre sensibilité. Il n'est pas question de concevoir une œuvre sans empreinte, pour que le lecteur puisse y imposer la sienne, mais à l'inverse y développer son appréciation pour qu'il puisse redécouvrir sa propre trace.

Évidemment, cette volonté d'un retour vers l'impressionnisme s'incarne à travers un personnage emblématique, Elstir, qui semble abandonner l'intellect au profit de l'affect. Dans sa période impressionniste, Elstir cherche ainsi à reproduire sur la toile ce qu'il a perçu dans la vie, et ce avec une fidélité déconcertante. Les détails, les effets de lumière, n'ont de cesse d'être reproduits avec une extrême précision, affirmant sa propre perception du monde. Il semblerait ainsi que le personnage d'Elstir ne soit qu'un double de l'auteur, recherchant le prestige du détail et la primauté de l'impression sur la toile.

L'inter-sémiotique des arts, puisqu'elle apparaît comme l'impression artistique inconsciente de l'auteur, est alors apparue comme une notion fondamentale de ce travail de recherche. Puisque l'œuvre apparaît avant tout comme une correspondance, un dialogue entre ces deux formes artistiques, il était nécessaire d'étudier la manière dont Proust lie ces deux codes tout au long de son texte. Ainsi, les échanges entre les deux formes artistiques sont apparus comme les piliers de l'œuvre, à tel point qu'ils sont à l'origine des trois grands thèmes principaux que sont la mort, l'amour et l'art. Le dialogue entre la littérature et la peinture prend alors tout son sens puisqu'il esquisse les fondements conceptuels de l'œuvre.

Cependant, il est évident qu'une telle communication artistique possède des limites. Si l'auteur aime à naviguer d'une forme artistique à l'autre, il entraîne le lecteur dans son voyage, qui doit ainsi faire obéir sa lecture à un parcours strict, rigide. Une œuvre à telle point fondée sur l'impression de son créateur peut apparaître comme un obstacle à la lecture, et surtout à l'imprégnation du texte par la lecture. Il n'est plus

question d'imaginer, de se représenter les personnages principaux ou les décors, car Proust impose à ses lecteurs, par le biais de la référence picturale, des descriptions auxquelles il doit se confronter. Ainsi, une telle référence au domaine pictural peut apparaître comme un frein à l'imagination du lecteur, puisque celle-ci lui impose une vision, une perception, plus ou moins éloignée de la sienne.

En même temps que Proust, d'autres écrivains ont cherché à mêler l'image à la littérature, et ce d'une façon différente, originale, presque unique. Retenons la collaboration entre l'écrivain Blaise Cendrars et l'artiste Sonia Delaunay, qui a donné naissance à un poème illustré, *La Prose du Transsibérien*, mêlant arts visuels et littérature. Plus tard, après Proust et Blaise Cendrars, certains auteurs vont transformer cette communication, cette correspondance artistique en réelle fusion entre la littérature et la peinture. Ces derniers ne se sont pas arrêtés à une fusion métaphorique, telle qu'elle apparaît chez Proust, mais ont cherché à mêler les deux arts de manière nette et précise. Parmi ces écrivains, retenons André Breton qui, dans son œuvre *Nadja*, pousse la fusion des arts à son apogée, en incluant des photographies au sein-même de l'objet littéraire. Ici, la fusion des arts s'incarne pleinement dans le mouvement surréaliste, car la référence photographique permet de détruite toute description littéraire, tant déplorée par les écrivains de l'époque. Proust n'est donc pas Breton, car chez lui la référence picturale est implicite, et permet de faire avancer la narration ainsi que la description, choses totalement disparues chez Breton. Néanmoins, comme chez Proust, l'auteur de *Nadja* semble refuser la fonction illustrative des images : l'illustration ne doit pas décorer l'objet littéraire, mais incarner la vision subjective de l'auteur.

Malgré sa richesse et son originalité artistiques, le texte de Proust n'atteint pas un réel rayonnement dans l'enseignement des lettres dans le secondaire. Souvent jugé comme difficile à lire et à comprendre, l'auteur semble avoir complètement disparu du collège ces dernières années, et n'est étudié au lycée que de façon très minime. Si quelques extraits sont parfois étudiés aujourd'hui, ils ne sont souvent qu'un questionnement complémentaire permettant de réfléchir autour de la notion de personnage en littérature. Malheureusement, le rapport entre la littérature et la peinture, tant développé dans l'œuvre, ne fait l'objet d'aucune réflexion didactique et pédagogique dans les programmes, alors que, paradoxalement, notre enseignement actuel se fonde

sur la quête d'un dialogue entre le texte et l'image.

L'élaboration d'une courte séquence didactique et pédagogique à destination d'une classe de quatrième a peut-être – je l'espère – démontré qu'il était tout à fait possible d'enseigner Proust aujourd'hui, et ce par le prisme du domaine pictural. Notre enseignement actuel aime ainsi à éloigner des textes qui pourraient potentiellement résister aux élèves. Mais n'est-ce pas la résistance qui crée l'envie, qui génère la curiosité ? Aujourd'hui, l'enseignement des lettres inclut généreusement les autres formes artistiques, et notamment les images fixes et mobiles. Ainsi, l'association du texte et de l'image, qui est vivement recommandée par les programmes, permettrait la maîtrise de nombreuses compétences chez l'élève, qu'elles soient attachées à la compréhension d'un texte littéraire, ou à des outils langagiers. Pourquoi ainsi éloigner Proust de notre enseignement, alors qu'il pousse l'inter-sémiotique des arts à son apogée ?

Ce travail avait donc pour intérêt de démontrer que Proust apparaissait comme un réel modèle d'intérêt pour évoquer les liens entre la littérature et la peinture aujourd'hui, et ce dès l'enseignement des lettres dans le secondaire. Il cherchait ainsi à prouver qu'une transposition didactique était réalisable, et ce même à partir d'un sujet scientifique difficile et éloigné des savoirs des élèves. J'estime ainsi qu'il est possible d'enseigner Proust par la peinture aujourd'hui, même si la transposition didactique reste complexe, essentiellement dirigée vers l'enseignant. Il est clair que l'enseignement de Proust aujourd'hui serait beaucoup plus simple et évident si la transposition était interne, et relevait des programmes officiels.

Ce travail de mémoire se voulait exclusivement centré sur une réflexion autour du roman, et donc fondé sur un champ littéraire fictif. Ainsi, les questionnements se sont avant tout basés sur l'étude de *A la recherche du temps perdu*, mais dans cette perspective, il aurait été tout à fait judicieux d'étudier des œuvres proustiennes beaucoup plus théoriques, mettant en valeur ces conceptualisations artistiques. Ainsi, certains écrits tels que *Sur la lecture* ou encore *Contre Sainte-Beuve*, m'apparaissent dès lors comme de réels prémices du questionnement autour de l'inter-sémiotique des arts chez Proust.

Bibliographie

1. Les œuvres de Proust :

- Proust, Marcel, préface de *La Bible d'Amiens* de John Ruskin, Mecure de France, Paris, 1926, 347 p.

- Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu,* édition complète en un volume, Quarto Gallimard, Paris, 1999, 2408 p.

- Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Folio Essai, Gallimard, 1989, 307 p.

2. Les travaux sur Proust et la peinture :

- De Robert, Louis, *Comment débuta Proust*, Paris, Gallimard, 1969, 128 p.

- Karpeles, Eric, *Le Musée imaginaire de Proust*, Londres, Thames Hudson, 2009, 352 p.

- Monnin-Hornung, Juliette, *Proust et la peinture*, Thèse n°135 à la faculté des Lettres de l'Université de Genève, 1951, 224 p.

- Polanscak, Autun, *La Peinture du décor et de la nature chez Marcel Proust*, Paris, Études et éditions, 1941, 163 p.

- Uenishi,Taeko, *Style de Proust et la peinture*, Sedes, Paris, 1995, 176 p.

3. Les correspondances de Proust :

- Kolb, Philip, *Correspondances de Marcel Proust*, Plon, Paris, 1993, 901 p.

4. Les travaux autour de la fraternité des arts :

- Aristote, *La poétique*, Paris, Ed. du Seuil, texte, trad. fr. du grec et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, 465 p.

- Horace, *L'Art poétique*, Édition et traduction de Léon Herrmann, Bruxelles, Latomus, 1951.

- Plutarque*, La Gloire des Athéniens[De gloria Atheniensum]*, 346 F, *Œuvres morales*, t. V, 1re partie, édition et traduction du grec par Françoise Frazier et Christian Froidefond, Paris, Les Belles Lettres, 1990.

5. Les travaux d'histoire littéraire :

- Chevallier, J.-R. et Audiat, P., *Textes français du XIXe et XXe siècles*, Vanves, Hachette, p. 1576.

- *Lagarde et Michard du XXe siècle*, Paris, Bordas, 896 p.

6. Les travaux sur le rôle de l'image dans l'enseignement secondaire :

- Groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique (Bron, Rhône), Congrès international (07) : 2010) ; Lyon), Image et éducation [Texte imprimé] : actes du 7e congrès international du GRIMH, Lyon 18-19-20 [novembre] 2010 : hommage à Julio Pérez Perucha.

- Guillou, Marlène et Dubois Claudine, *Des images pour lire et écrir*e, CRDP du Nord – Pas de Calais, 2015, 198 p.

- Jacquinot, Geneviève, Image et pédagogie, Nouvelle édition revue et augmentée avec une introduction de Geneviève Jacquinot et Joëlle Le Marec, Paris, Editions des archives contemporaines, cop. 2012.

7. Les ressources électroniques :

7. 1. La fusion des arts

www.hal.archives-ouvertes.fr, *De l'ut pictura poesis à la fusion romantique des arts*, Anne Larue, Février 2011. Consulté le 18 Avril 2017.

www.gerflint.fr, *Synergie Brésil*, numéro 8 « Description picturale : vers une convergence entre littérature et peinture », Maria Lucia Claro Cristovao, 2010. Consulté le 18 Avril 2018.

7. 2. La technique du portrait

https://fr.wikipedia.org/wiki/Portrait_litt%C3%A9raire, section « Portrait littéraire au XXe siècle ». Consulté le 14 décembre 2017.

http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1966_num_18_1_2311, *Les techniques du portrait dans « Recueils de portraits et éloges » de J-D Lafond*. Consulté le 14 décembre 2017.

7. 3. L'art de Proust

http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?page=article5&id_article=690, *L'art chez Proust*, Houria Bouziane, 31 Janvier 2009. Consulté le 14 décembre 2017.

7. 4. L'image dans l'enseignement actuel

http://www.fde.univ-montp2.fr*, L'image (dans les manuels) – hier et aujourd'hui*, Université de Tirana, Pasho Saverina 2012. Consulté le 18 Avril 2018.

http://www.education.gouv.fr, bulletin officiel spécial n°11 du 26 Novembre 2015. Consulté le 18 Avril 2018.

www.europe-revue.net, *Littérature et peinture*, rubrique « Perspectives et lignes de fuite », Daniel Bergez, Janvier-Février 2007. Consulté le 18 Avril 2018.

Annexe 1

Séquence 6: Vivre en société, participer à la société
Les confrontations de valeurs : l'adoration à l'origine des conflits

Thème : Les confrontations de valeurs entre individu et société
Genres utilisés: roman, œuvre picturale

Problématique de la séquence :

Comment l'entremêlement de la littérature et de la peinture permet-il de dramatiser des relations conflictuelles ?

Nous tenterons de répondre à cette question à l'aide de plusieurs documents :

1. Étude d'une œuvre littéraire

- *A la recherche du temps perdu*, Proust

Analyse de trois extraits du premier tome *Du côté de chez Swann*.
* extrait 1: la rencontre entre Odette et Swann.
* extrait 2: la découverte des similitudes entre Odette et Zephora.
* extrait 3: Odette, la Zephora humaine à posséder.

2. Étude d'une œuvre picturale

- *La fille de Jethro*, Botticelli

Objectifs de la séquence :

- Comprendre les liens entre tableau pictural et tableau littéraire.
- Enrichir une description littéraire à l'aide des expansions du nom.
- Être capable d'analyser une œuvre picturale.
- Comprendre l'enjeu des confrontations de valeurs dans les relations avec autrui.

Compétences travaillées :

Lecture	Écriture	Langue	Oral
- Lecture des différents extraits apparaissant dans le groupement de textes étudié (voir ci-dessus). - Lecture d'image et confrontation avec le texte.	- Réalisation d'une fiche d'analyse à partir d'une œuvre picturale.	- Rappel sur les différences entre objectivité et subjectivité. - Caractéristiques du tableau littéraire. - Les différentes expansions du nom.	

Annexe 2

À la recherche du temps perdu, Proust
Extrait 1

Mais, tandis que chacune de ces liaisons, ou chacun de ces flirts, avait été la réalisation plus ou moins complète d'un rêve né de la vue d'un visage ou d'un corps que Swann avait, spontanément, sans s'y efforcer, trouvés charmants, en revanche, quand un jour au théâtre il fut présenté à Odette de Crécy par un de ses amis d'autrefois, qui lui avait parlé d'elle comme d'une femme ravissante avec qui il pourrait peut-être arriver à quelque chose, mais en la lui donnant pour plus difficile qu'elle n'était en réalité afin de paraître lui-même avoir fait quelque chose de plus aimable en la lui faisant connaître, elle était apparue à Swann non pas certes sans beauté, mais d'un genre de beauté qui lui était indifférent, qui ne lui inspirait aucun désir, lui causait même une sorte de répulsion physique, de ces femmes comme tout le monde a les siennes, différentes pour chacun, et qui sont l'opposé du type que nos sens réclament. [...] Quelques temps après cette présentation au théâtre, elle lui avait écrit pour lui demander à voir ses collections qui l'intéressaient tant, « elle, ignorante qui avait le goût des jolies choses », disant qu'il lui semblait qu'elle le connaîtrait mieux, quand elle l'aurait vu dans « son home » où elle l'imaginait « si confortable avec son thé et ses livres », quoiqu'elle ne lui eût pas caché sa surprise qu'il habitât ce quartier qui devait être si triste et « qui était si peu *smart* pour lui qui l'était tant ». Et après qu'il l'eut laissée venir, en le quittant, elle lui avait dit son regret d'être restée si peu dans cette demeure où elle avait été heureuse de pénétrer, parlant de lui comme s'il avait été pour elle quelque chose de plus que les autres êtres qu'elle connaissait, et semblant établir entre leurs deux personnes une sorte de trait d'union romanesque qui l'avait fait sourire. Mais à l'âge déjà un peu désabusé dont approchait Swann, et où l'on sait se contenter d'être amoureux pour le plaisir de l'être sans trop exiger de réciprocité, ce rapprochement des cœurs, s'il n'est plus comme dans la première jeunesse le but vers lequel tend nécessairement l'amour, lui reste uni en revanche par une association d'idées si forte, qu'il peut en devenir la cause, s'il se présente avant lui. Autrefois on rêvait de posséder le cœur de la femme dont on était amoureux ; plus tard sentir qu'on possède le cœur d'une femme peut suffire à vous en rendre amoureux.

Questions :

1. Qui présente Odette a Swann ? Comment ce personnage la décrit-il? Cite le texte entre guillemets pour illustrer ta réponse.
2. Quel est le point de vue sous lequel est fait le portrait d'Odette? Qu'est ce qui te permet de répondre ?
3. Le portrait d'Odette est-il mélioratif ou péjoratif ? Cite le texte entre guillemets pour illustrer ta réponse.
4. À ton avis, pourquoi le narrateur cite-t-il les propos d'Odette entre guillemets ?
5. Comment l'amour est-il défini vers la fin du texte ? Cite le texte entre guillemets pour illustrer ta réponse.

Annexe 3

À la recherche du temps perdu, Proust
Extrait 2

Debout à côté de lui, laissant couler le long de ses joues ses cheveux qu'elle [Odette] avait dénoués, fléchissant une jambe dans une attitude légèrement dansante pour pouvoir se pencher sans fatigue vers la gravure qu'elle regardait, en inclinant la tête, de ses grands yeux, si fatigués et maussades quand elle ne s'animait pas, elle frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine

À la recherche du temps perdu, Proust
Extrait 3

[....] Il plaça sur la table de travail, comme une photographie d'Odette, une reproduction de la fille de Jethro. Il admirait les grands yeux, le délicat visage qui laissait deviner la peau imparfaite, les boucles merveilleuses des cheveux le long des joues fatiguées, et adaptant ce qu'il trouvait beau jusque-là d'une façon esthétique à l'idée d'une femme vivante, il le transformait en mérites physiques qu'il se félicitait de trouver réunis dans un être qu'il pourrait posséder.

Questions :

1. La description d'Odette est-elle similaire à celle du premier extrait? Pourquoi?
2. Relis la fin du texte. Pourquoi Swann est-il heureux ?
3. Compare la description que tu as faite à partir du tableau de Botticelli, et la description faite par Proust. Que pourrais-tu dire?

Annexe 4



Annexe 5

padlet
Esthel Plasman • 8 minutes
La fille de Jethro, Botticelli
Fait avec joie
Comment analyser correctement une oeuvre picturale?
Oeuvre à étudier : La fille de Jethro, Botticelli
Quelle est la date de création de l'oeuvre? Dans quel mouvement pictural s'inscrit-elle?
Qui est Botticelli?
Quel est le sujet de cette oeuvre ?
Pour quel usage cette oeuvre a-t-elle été créée? (usage privé? public?)
Quelle est la nature de l'image?
Quelle est la technique utilisée ?

Annexe 6

► Biographies, p. 628

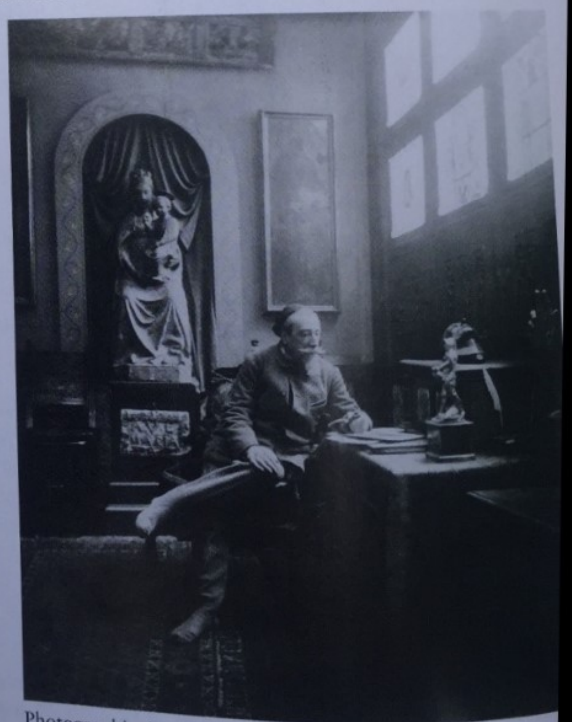
Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919)

CONTEXTE

Dans *À la Recherche du temps perdu*, le narrateur s'interroge sur la correspondance entre les mots et la réalité. Par exemple les noms de villes, comme Parme et Florence, lui inspirent de douces rêveries que la réalité vient contredire. C'est la vérité cachée des choses, contenue dans leurs noms, que l'auteur entend faire vivre par le style. Bergotte, au moment de sa mort, ne dira pas autre chose, regrettant de ne pas avoir trouvé le beau style, de ne pas avoir rendu sa phrase « précieuse ».

Le narrateur-personnage est invité à un repas mondain chez les Swann, où il ne s'attend pas à faire la connaissance d'un écrivain dont il admire les livres, Bergotte.

Il y avait pourtant seize personnes, parmi lesquelles j'ignorais absolument que se trouvât Bergotte. Mme Swann qui venait de me « nommer » comme elle disait à plusieurs d'entre elles, tout à coup, à la suite de mon nom, de la même façon qu'elle venait de le dire (et comme si nous étions seulement deux invités du déjeuner qui devaient être chacun également contents de connaître l'autre), prononça le nom du doux Chantre[1] aux cheveux blancs. Ce nom de Bergotte me fit tressauter comme le bruit d'un revolver qu'on aurait déchargé sur moi, mais instinctivement pour faire bonne contenance je saluai ; devant moi, comme ces prestidigitateurs qu'on aperçoit intacts et en redingote dans la poussière d'un coup de feu d'où s'envole une colombe, mon salut m'était rendu par un homme jeune, rude, petit, râblé[2] et myope, à nez rouge en forme de coquille de colimaçon et à barbiche noire. J'étais mortellement triste, car ce qui venait d'être réduit en poudre, ce n'était pas seulement le langoureux vieillard dont il ne restait plus rien, c'était aussi la beauté d'une œuvre immense que j'avais pu loger dans l'organisme défaillant et sacré que j'avais, comme un temple, construit expressément pour elle, mais à laquelle aucune place n'était réservée dans le corps trapu, rempli de vaisseaux, d'os, de ganglions, du petit homme à nez camus[3] et à barbiche noire qui était devant moi. Tout le Bergotte que j'avais lentement et délicatement élaboré moi-même, goutte à goutte, comme une stalactite, avec la transparente beauté de ses livres, ce Bergotte-là se trouvait d'un seul coup ne plus pouvoir être d'aucun usage, du moment qu'il fallait conserver le nez en colimaçon et utiliser la barbiche noire ; comme n'est plus bonne à rien la solution que nous avions trouvée pour un problème dont nous avions lu incomplètement la donnée et sans tenir compte que le total devait faire un certain chiffre. Le nez et la barbiche étaient des éléments aussi inéluctables et d'autant plus gênants que, me forçant à réédifier entièrement le personnage de



Photographie de l'écrivain français Anatole France (1844-192[illegible] en 1904 dans son cabinet de travail, collection privée.

1. Poète.
2. Trapu.
3. Aplati.

Bergotte, ils semblaient encore impliquer, produire, sécréter incessamment un certain genre d'esprit actif et satisfait de soi, ce qui n'était pas de jeu, car cet esprit-là n'avait rien à voir avec la sorte d'intelligence répandue dans ces livres, si bien connus de moi et que pénétrait une douce et divine sagesse. En partant d'eux, je ne serais jamais arrivé à ce nez en colimaçon ; mais en partant de ce nez qui n'avait pas l'air de s'en inquiéter, faisait cavalier seul et « fantaisie », j'allais dans une tout autre direction que l'œuvre de Bergotte, j'aboutirais, semblait-il, à quelque mentalité d'ingénieur pressé, de la sorte de ceux qui quand on les salue croient comme il faut de dire : « Merci et vous » avant qu'on leur ait demandé de leurs nouvelles et si on leur déclare qu'on a été enchanté de faire leur connaissance, répondent par une abréviation qu'ils se figurent bien portée, intelligente et moderne en ce qu'elle évite de perdre en de vaines formules un temps précieux : « Également ».

Questions

► Faire rire, p. 578
► La modalisation, p. 528
► Les figures de rapprochement, p. 534

Le portrait d'un personnage idéalisé

1. Comment le narrateur réagit-il au nom de Bergotte ? Quelle image emploie-t-il pour traduire son état d'esprit ? Pour quelle raison le narrateur a-t-il ce sentiment ?
2. Qui est le « doux Chantre aux cheveux blancs » (l. 6) ? Que symbolisent les cheveux blancs, pour le narrateur ? Quelles expressions permettent de justifier vos affirmations ?
3. Comment le narrateur explique-t-il l'image fausse qu'il a eue de Bergotte ? Quelle comparaison emploie-t-il pour évoquer cette construction du personnage ?

Une réalité décevante

4. Par quelle analogie le narrateur rend-il compte de sa surprise devant le personnage de Bergotte ? Observez la place de cette image dans la phrase et sa longueur : quel est l'effet produit ?
5. Sur quels éléments du physique de Bergotte le narrateur se concentre-t-il ? Étudiez en particulier les reprises lexicales. Quelles images sont employées ? Quel effet produit un tel portrait sur le lecteur ?
6. Quelles hypothèses le narrateur formule-t-il sur le caractère de Bergotte ? Appuyez-vous sur l'étude des modalisateurs et sur les analogies effectuées.

Vocabulaire
Cherchez l'origine de l'expression « faire cavalier seul » (l. 47). Quel est le sujet de cette expression ? Montrez que celle-ci participe à la déconstruction du portrait de Bergotte de façon humoristique.

Synthèse Vous montrerez que le narrateur propose un double portrait de Bergotte.

BAC S'entraîner au commentaire

► Rédiger des paragraphes et insérer des citations, p. 598

Étudiez plus particulièrement les lignes 10 à 48 (« mon salut [...] l'œuvre de Bergotte ») : vous montrerez que le portrait effectué prête à sourire. Vous vous aiderez des réponses aux questions précédentes pour composer un plan. Vous rédigerez un argument, en prenant soin d'insérer des citations commentées.

Annexe 7

TEXTE 2

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* (1913)



▸ Biographie p. 443

CONTEXTE

Du côté de chez Swann inaugure *À La Recherche du temps perdu*, œuvre marquante du XX^e^ siècle par son originalité littéraire et sa réflexion sur la relation de l'homme au temps. L'œuvre tient aussi du roman autobiographique et nous fait découvrir, à travers le regard du narrateur, le Paris mondain du début du siècle, la bourgeoisie et la haute aristocratie, le monde des domestiques, celui des bas-fonds, mais également les ressorts les plus secrets de l'âme.

Riche bourgeoise parisienne, Madame Verdurin réunit dans son salon des artistes et ses amis. Exclusive et jalouse, elle règne sur ce « petit clan », cherchant à rivaliser avec les salons de la haute aristocratie. On découvre ici Madame Verdurin dominant son salon, assise sur un siège haut. Souffrant de la mâchoire, elle ne peut plus rire.

De ce poste élevé elle participait avec entrain à la conversation des fidèles et s'égayait de leurs « fumisteries[1] », mais depuis l'accident qui était arrivé à sa mâchoire, elle avait renoncé à prendre la peine de pouffer effectivement et se livrait à la place à une mimique conventionnelle qui signifiait sans fatigue ni risques pour elle, qu'elle riait aux larmes. Au moindre mot que lâchait un habitué contre un ennuyeux ou contre un ancien habitué rejeté au camp des ennuyeux – et pour le plus grand désespoir de M. Verdurin qui avait eu longtemps la prétention d'être aussi aimable que sa femme, mais qui riant pour de bon s'essoufflait vite et avait été distancé et vaincu par cette ruse d'une incessante et fictive hilarité –, elle poussait un petit cri, fermait entièrement ses yeux d'oiseau qu'une taie commençait à voiler, et brusquement, comme si elle n'eût eu que le temps de cacher un spectacle indécent ou de parer à un accès mortel, plongeant sa figure dans ses mains qui la recouvraient et n'en laissaient plus rien voir, elle avait l'air de s'efforcer de réprimer, d'anéantir un rire qui, si elle s'y fût abandonnée, l'eût conduite à l'évanouissement. Telle, étourdie par la gaîté des fidèles, ivre de camaraderie, de médisance et d'assentiment, Mme Verdurin, juchée sur son perchoir, pareille à un oiseau dont on eût trempé le colifichet[2] dans du vin chaud, sanglotait d'amabilité.



Marie-Christine Barrault (Madame Verdurin) dans *Un amour de Swann*, film réalisé par **Volker Schlondorff** en 1983.

1. farces, blagues.
2. biscuit léger qu'on donne en nourriture aux oiseaux.

Questions

Madame Verdurin démasquée

1. Quelle idée Madame Verdurin se fait-elle d'elle-même ? Dans quelle intention le narrateur précise-t-il qu'elle se trouve sur un « poste élevé » ?
2. Montrez que le narrateur décrit Madame Verdurin en train de se composer un personnage. Interrogez-vous sur le sens de « effectivement », l. 5-6. Quel regard le narrateur porte-t-il sur elle ?
3. Montrez que le narrateur cherche à déconstruire le personnage composé par Madame Verdurin. Quels termes suggèrent qu'il voit au-delà des apparences ?
4. Comment la comparaison finale est-elle amenée ? Quel est son rôle ?

Une satire

5. Identifiez les deux préoccupations des habitués du salon : que révèlent-elles de leur caractère et de l'esprit du salon ?
6. Quelles sont les causes de la bonne humeur qui règne dans ce salon ? Comment les jugez-vous ? Quel sens et quelle fonction le lecteur peut-il donner à l'usage d'un vocabulaire familier ?
7. Qu'a voulu suggérer l'auteur en soulignant la rivalité entre le mari et la femme ? Commentez le rôle du rire.

Synthèse Montrez que le texte invite à rire aux dépens des personnages et qu'il est aussi une critique féroce de l'artifice.

Grammaire

Quelle est la particularité de la seconde phrase du texte ? Quels sont les effets produits par son organisation grammaticale ?

Table des matières

Introduction....2
1. Proust et la peinture....12
1. 1. L'entremêlement des arts....12
1. 1. 1. Proust : un entretien intime entre littérature et peinture....12
1. 1. 1. 1. Le dialogue artistique, où comment recréer le monde pour mieux le révéler....13
1. 1. 1. 2. Proust : quand virtuosité rime avec dignité....14
1. 1. 1. 3. Du spirituel dans l'art....15
1. 1. 2. Peinture et écriture : des constructions parallèles....16
1. 1. 2. 1. Des décors analogues....17
1. 1. 2. 2. Le portrait : une équivalence entre les arts....20
1. 1. 2. 3. L'esthétique comme point d'appui aux arts....22
1. 2. La peinture impressionniste aux prémices de l'œuvre....25
1. 2. 1. Quelles influences ?....26
1. 2. 2. Quelles caractéristiques ?....27
1. 2. 2. 1. Le prestige du détail....27
1. 2. 2. 2. A l'ombre de la peinture impressionniste....28
1. 2. 2. 3. L'oppression de l'impression....29
1. 2. 3. Vers d'autres influences picturales....31
1. 3. A la recherche d'une affinité artistique : l'empire de l'inter-sémiotique....34
1. 3. 1. La peinture comme support de l'écriture....34
1. 3. 1. 1. L'art....36
1. 3. 1. 2. L'amour....38
1. 3. 1. 3. La mort....39
1. 3. 2. Le domaine pictural : quels enjeux pour l'objet textuel ? ?....41
1. 3. 2. 1. Traduire sans décrire....41
1. 3. 2. 2. L'œuvre prisonnière des sens....42
2. L'image au cœur de l'apprentissage des lettres....45
2. 1. Le rapport texte – image : quels enjeux dans notre enseignement ?....45
2. 1. 2. La corrélation texte – image au collège....48
2. 1. 2. 1 Observations et analyses de manuels scolaires....48
2. 1. 3. L'image : un support de l'interprétation textuelle ?....50
2. 1. 4. Enseigner les lettres par l'image : pour quelles compétences ?....52
2. 2. Proust, un auteur disparu de notre enseignement ?....55
3. Enseigner Proust par la peinture : Quelle transposition didactique adopter ?....58
3. 1. Qu'est-ce que la transposition didactique ?....58
3. 2. Proposition d'une séquence didactique et pédagogique....60
3. 3. Enseigner Proust par la peinture : quelles conclusions ?....65
Conclusion....68
Bibliographie....73
Annexe 1....76
Annexe 2....78

Annexe 3.....79
Annexe 4.....80
Annexe 5.....81
Annexe 6.....82
Annexe 7.....84

Résumé

Ce mémoire propose d'étudier les rapports entre la littérature et la peinture dans l'enseignement secondaire à partir de l'œuvre magistrale de Proust, *A la recherche du temps perdu*.

Aujourd'hui, l'enseignement des lettres dans le secondaire est largement appuyé sur un parcours culturel et artistique dense, permettant aux élèves, de la sixième à la terminale, de connaître et comprendre les grandes œuvres du patrimoine artistique français et international.

Cet engouement pour l'image fixe n'est pas neuf, car les deux formes artistiques que sont la littérature et la peinture n'ont eu de cesse, durant des siècles, d'être mêlées, comparées, fusionnées, à tel point que cette correspondance artistique s'est transformée, avant de parvenir à Proust, en un réel idéalisme.

Il s'agit donc, par le biais de ce travail de recherche, de prendre le texte de Proust comme un réel modèle d'intérêt pour évoquer les rapports entre la littérature et la peinture, entre le texte et l'image, dans l'enseignement du français aujourd'hui.

Ainsi, ce mémoire fait d'abord apparaître une réflexion sur les liens entre les deux formes artistiques dans l'œuvre, en se focalisant sur les similitudes de conception et de réception. Puis, après avoir étudié la place de l'image dans l'enseignement du français aujourd'hui, et établi les enjeux de la transposition didactique dans un cours de lettres, ce travail aboutira à la mise en œuvre d'une séquence didactique et pédagogique, de façon à comprendre la manière dont il est aujourd'hui possible d'enseigner Proust par la peinture dans le secondaire.

Mots-clefs : Proust ; Littérature ; Peinture