

Mme de La Fayette / Bertrand Tavernier

La Princesse de Montpensier

1662 / 2010



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15

Portraits en majesté¹

Exposition temporaire

Janvier 2018

¹ En couverture : une partie des œuvres proposées pour cette exposition, ici dans un ordre aléatoire.

Sommaire

Le mot du commissaire de l'exposition

1. *La Princesse de Montpensier* : « une chose de roman »
2. Quand une auteure rencontre une peintre : de Mme de La Fayette à Sofonisba Anguissola
3. Le rouge et le noir
4. « L'extrême jeunesse de cette grande héritière »
5. De la peinture au film, le point de vue et les choix du réalisateur et de la costumière
6. Remarques et bibliographie

Le corpus d'œuvres exposées ici vous est présenté d'abord dans un ordre aléatoire, découvrons-le :

Sofonisba Anguissola (1535-1625), *Portrait de jeune femme*, huile sur toile, 67.5 x 106 cm, Museo Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.

Agnolo Bronzino (1503-1572), *Portrait de Lucrezia Pucci Panciatichi*, 1540, huile sur bois, 101 x 82,8 cm, Florence, Galerie des Offices.

Anonyme, *Portrait de femme*, école française, fin XVIe, début XVIIe, huile sur bois, 61,6 x 49,8 cm, MUMA Le Havre.

Entourage de François CLOUET (1520-1572), « Portrait de Catherine de Médicis en buste », huile sur panneau de chêne parqueté, 30,5 x 23 cm.

Agnolo Bronzino (1503-1572), *Portrait de Marie de Médicis**, 1550, huile sur bois, 52 x 38 cm, Galerie des Offices, Florence.

Federico Barocci (1528-1612), *Portrait d'une jeune fille*, entre 1570 et 1575 (?), huile sur carton, 45 x 33 cm, Galerie des Offices, Florence.

Sofonisba Anguissola (1535-1625), *Autoportrait au chevalet*, 1556, huile sur toile, 66 x 57 cm, Muzeum-Zamek, Lancut (Pologne).

Hendrik Kerstens (né en 1956), *Daily*, 2011. Photographie.

Agnolo Bronzino (1503-1572), *Laura Battiferri*, 1550-1555, huile sur bois, 83 cm x 60 cm, Palazzo Vecchio, Florence.

Sofonisba Anguissola (1535-1625), *Elisabeth de Valois**, 1561-65, huile sur toile, 206 x 123 cm, musée du Prado, Madrid.

Jacopo Pontormo, Agnolo Bronzino, *Portrait de dame en rouge*, 1532 – 1535, Huile sur bois, 89,8 x 70,5 x 2,6 cm Francfort, Stadel Museum.

Pieter Pourbus, *Portrait de [Jan van Eyewerve et] Jacquemyne Buuck*, 71.4 cm x 97.7 cm, huile sur panneau, Groeninge Museum (Bruges, Belgique)

Catharina von Hemessen, *Portrait d'une jeune fille*, vers 1560, huile sur panneau, 30,5 x 23 cm, Baltimore county museum of art.

Ecole de Fontainebleau, *Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées et de sa sœur la duchesse de Villars*, vers 1594, huile sur toile, 96 cm x 125 cm, Musée du Louvre, Paris.

Caroline de Vivaise (costumière, César 2010 des meilleurs costumes pour ce film), Bertrand Tavernier (réalisateur), Bruno de Keyser, (directeur de la photographie, nommé pour le César de la photographie) et Mélanie Thierry (interprète) : X costumes du film.

Il nous reste donc à organiser un parcours signifiant et à en trouver les clés.

Sources : sauf indication contraire, les tableaux reproduits ici le sont à partir de la base de données commons.wikimedia, libre de droits. Merci à toutes les institutions et à tous les contributeurs qui partagent leurs ressources. La bibliographie ajoutée à la fin de ce travail signale toutefois, et d'abord, les sources savantes, livresques, à partir desquelles nous avons travaillé, et qui sont autant de suggestions d'achat pour les CDI qui ne disposeraient pas encore de ces ouvrages.

Nous insistons enfin, pour nos recherches et celles des élèves, sur une référencement constante et obligatoire. Aucun tableau n'est recevable dans notre musée imaginaire (sauf exception contrainte) s'il n'est accompagné de ce cartel :

Nom du peintre	Dates	Titre du tableau	Date d'exécution (parfois hypothétique)	Technique	Dimensions	Lieu d'exposition	Ville
Agnolo Bronzino	1503-1572	<i>Portrait de Marie de Médicis</i>	1550	Huile sur bois	52 x 38 cm	Galerie des Offices	Florence

Enfin vous noterez tout au long de ce travail un soin particulier à une citation scrupuleuse des sources : cette habitude est un impératif catégorique pour tout travail de recherche.

Le mot du commissaire de l'exposition

Quels principes peuvent nous guider pour organiser ce parcours muséographique ?

1. Le premier se réfère à 9 citations de *La Princesse de Montpensier*, titres possibles pour les tableaux choisis, qui placent l'étude de la nouvelle comme de son personnage éponyme **sous le signe de l'hyperbole** : ce que nous imaginons aisément à la lecture (admirable « chose de roman »), il nous est possible de le voir grâce à l'exposition, fût-elle conçue avec des moyens de seconde main dans une scénographie très sommaire : aux experts de recomposer cette proposition avec un design plus abouti ! Il s'agit d'abord de nourrir l'imaginaire des tableaux à partir de la nouvelle comme de nourrir l'imaginaire de la nouvelle à partir des tableaux.

2. Le deuxième est un choix de thème de recherche : des **portraits féminins**, et de période : la **seconde moitié du XVIe siècle** (pour l'essentiel), bref le temps de la fiction (sous le règne de Charles IX², rappelons-le). Un autre choix possible pour l'avenir et une seconde (ou deuxième) exposition pourrait être consacrée aux portraits masculins et à ceux de la seconde moitié du XVIIe siècle, ou bien à des portraits croisés, ou encore à une histoire picturale du portrait entre Renaissance et époque classique. Bref le champ de recherche est immense, absolument fascinant et orienté aussi par les ressources locales des musées régionaux, qui recèlent des trésors comme celui que nous avons trouvé au MUMA de la ville du Havre (*Portrait de femme...*).

3. Le troisième est de circonstance : le fait que Mme de La Fayette soit au programme de littérature s'est accompagné d'une réflexion, et d'une revendication, autour de la discrétion de la présence des auteures féminines au programme du bac. Une même discrétion accompagne l'œuvre des femmes peintres³. La première section de notre exposition temporaire doit donc nous faire rencontrer deux femmes, **Mme de La Fayette et Sofonisba Anguissola**, portraitiste exceptionnelle qui œuvra à la cour du roi d'Espagne et dont le destin comme l'œuvre méritent d'être connus, et reconnus, d'autant plus que de nombreux liens sont possibles avec notre œuvre. Et même sans cela il ne nous faut jamais oublier qu'au-delà de la stricte et nécessaire étude d'un programme d'examen, **c'est d'abord de culture générale et artistique dont il s'agit**, quelque chose de commun et de patrimonial dont nous sommes les héritiers, les passeurs et les dépositaires tremblants. Dans ce cadre, loin des formalismes desséchants, il s'agit de rencontrer des artistes et des auteur(e)s, c'est-à-dire étymologiquement ceux qui augmentent notre savoir, notre vision du monde. Et quoi de plus simulant que de le faire avec Mme de La Fayette, femme de lettres, femme libre dans un siècle où toutes ne le furent pas, et dans un monde aujourd'hui où toutes ne le sont pas ? Place est donc faite à deux portraits, sensibles et admiratifs.

4. Le quatrième est un jeu de couleurs : **le rouge et le noir**. Plusieurs **dames en rouge** figurent dans cette exposition... et le choix de cette couleur a un sens à découvrir, tout comme le choix du noir, qui obéit à des considérations religieuses dont il nous faudra parler, puisque la première phrase de la nouvelle nous l'a dit : « **PENDANT** que la guerre civile déchirait la France sous le règne de Charles IX, l'amour ne laissait pas de trouver sa place parmi tant de désordres, et d'en causer beaucoup dans son empire. » Désordres de l'amour donc, matière romanesque attendue, mais contexte historique et fracture de guerres de religion illustrées dans la nouvelle aussi par la sanglante Saint Barthélemy de l'an 1572... parmi d'autres événements qui ne seront pas sans conséquence sur le destin des peuples et des arts d'Europe, entre austérité protestante et contre-réforme baroque et flamboyante. Autre couleur remarquable donc, **le noir « protestant »** et austère est une couleur qui nous permettra de rencontrer une autre peintre, Catharina van Hemessen.

5. Le cinquième est dans la logique du récit : il s'agit de la haute noblesse française et européenne de la fin du XVIe siècle, et de **très jeunes filles**. Plusieurs tableaux exceptionnels témoignent de ce statut particulier des jeunes filles à marier qui, malgré elles et leurs sentiments, se retrouvent au centre d'alliances, de rivalités et d'une diplomatie dont elles sont une des monnaies d'échange. Outre leurs hautes naissances ou leur distinction ces jeunes filles illustrent, par la grâce de leurs traits, la fascination probable des peintres pour leurs modèles et s'accordent parfaitement aux nombreuses expressions hyperboliques qui, nous l'avons vu, caractérisent dans la nouvelle l'exceptionnelle, rayonnante et fascinante princesse de Montpensier.

6. Le sixième fait la transition **de la nouvelle au film** : Bertrand Tavernier évoque plusieurs peintres ou peintures (François Clouet, ou le tableau anonyme *Gabrielle d'Estrées et la duchesse de Villars*) à propos de son film ou de son héroïne jouée par Mélanie Thierry. De cette référence au film et à sa costumière, Caroline de Vivaise, il y a un pas à franchir, qui insistera sur certains choix de couleur et de lumière : le vert est par exemple au centre d'un dialogue entre le cinéaste et son chef opérateur, qui disent avoir privilégié des costumes aux couleurs sombres et profondes, se détachant eux-mêmes sur des fonds souvent surexposés, jouant sur les textures pour « capter les sentiments à travers la lumière »... Nous avons pour cela recensé quelques unes des robes de Mélanie Thierry dans le film, avec l'espoir qu'un jour nous puissions accéder aux recherches et aux carnets de croquis de la discrète costumière Caroline de Vivaise.

² Charles IX (1550-1574) a été roi de France de 1560 à 1574, après François II (1559-1560) et avant Henri III (1574-1589), l'un des personnages de la nouvelle.

³ Outre Sofonisba Anguissola, nous vous suggérons de vous documenter sur Lavinia Fontana (1552-1614), qui exerça son talent à Rome où l'appela le pape Grégoire XIII, et plus tard, au XVII^e siècle, sur Artemisia Gentileschi (1593-1652). Source : <https://italies.revues.org/2600>, dans un article très éclairant de Michelle Bianchini : « Les autoportraits de Sofonisba Anguissola, femme peintre de la Renaissance ».

Neuf citations sous le signe de l'hyperbole

L'amour ne laissait pas de trouver sa place parmi tant de désordres

PENDANT que la guerre civile déchirait la France sous le règne de Charles IX, l'amour ne laissait pas de trouver sa place parmi tant de désordres, et d'en causer beaucoup dans son empire.

L'extrême jeunesse de cette grande héritière

La fille unique du marquis de Mézières, **héritière très-considérable**, et par ses grands biens, et par l'illustre maison d'Anjou, dont elle était descendue, était promise au duc du Maine, cadet du duc de Guise, que l'on a depuis appelé *le Balafre*. **L'extrême jeunesse de cette grande héritière** retardait son mariage, et cependant le duc de Guise, qui la voyait souvent, et qui voyait en elle les commencements d'une grande beauté, en devint amoureux, et en fut aimé.

Tant de beauté, d'esprit et de vertu... cette jeune princesse

Chabanes, de son côté, regardait avec admiration **tant de beauté, d'esprit et de vertu** qui paraissaient en **cette jeune princesse** ; et, se servant de l'amitié qu'elle lui témoignait pour lui inspirer des sentiments d'une vertu extraordinaire et digne de la grandeur de sa naissance, il la rendit en peu de temps **une des personnes du monde les plus achevées**.

Une si grande perfection

Après deux années d'absence, la paix étant faite, le prince de Montpensier revint trouver la princesse sa femme, tout couvert de la gloire qu'il avait acquise au siège de Paris et à la bataille de Saint-Denis. Il fut surpris de voir la beauté de cette princesse dans **une si grande perfection**, et, par le sentiment d'une jalousie qui lui était naturelle, il en eut quelque chagrin, prévoyant bien qu'il ne serait pas seul à la trouver belle.

Une chose de roman

Ils aperçurent un petit bateau qui était arrêté au milieu de la rivière, et, comme elle n'était pas large, ils distinguèrent aisément dans ce bateau trois ou quatre femmes, et **une entre autres** qui leur sembla fort belle, qui était **habillée magnifiquement**, et qui regardait avec attention deux hommes qui pêchaient auprès d'elles. Cette aventure donna une nouvelle joie à ces jeunes princes et à tous ceux de leur suite. Elle leur parut **une chose de roman**.

Une beauté qu'ils crurent surnaturelle

Enfin, voulant pousser l'aventure à bout, ils firent avancer dans la rivière de leurs gens à cheval, le plus avant qu'il se put, pour crier à cette dame que c'était monsieur d'Anjou qui eût bien voulu passer de l'autre côté de l'eau et qui priait qu'on le vînt prendre. Cette dame, qui était la princesse de Montpensier, entendant dire que le duc d'Anjou était là et ne doutant point, à la quantité des gens qu'elle voyait au bord de l'eau, que ce ne fût lui, fit avancer son bateau pour aller du côté où il était. Sa **bonne mine** le lui fit bientôt distinguer des autres ; mais elle distingua encore plutôt le duc de Guise : sa vue lui apporta un trouble qui la fit un peu rougir et qui la fit paraître aux yeux de ces princes dans **une beauté qu'ils crurent surnaturelle**. Le duc de Guise la reconnut d'abord, malgré **le changement avantageux qui s'était fait en elle** depuis les trois années qu'il ne l'avait vue. Il dit au duc d'Anjou qui elle était, qui fut honteux d'abord de la liberté qu'il avait prise ; mais, voyant madame de Montpensier **si belle**, et cette aventure lui plaisant si fort, il se résolut de l'achever.

Il n'avait encore rien vu qui lui parût comparable à cette jeune princesse

Le duc d'Anjou, s'imaginant tout d'un coup que ce qui faisait sa rêverie pouvait bien causer celle du duc de Guise, lui demanda brusquement s'il pensait aux **beautés de la princesse de Montpensier**. Cette demande si brusque, jointe à ce qu'avait déjà remarqué le duc de Guise des sentiments du duc d'Anjou, lui fit voir qu'il serait infailliblement son rival, et qu'il lui était très-important de ne pas découvrir son amour à ce prince. Pour lui en ôter tout soupçon, il lui répondit, en riant, qu'il paraissait lui-même si occupé de la rêverie dont il l'accusait, qu'il n'avait pas jugé à propos de l'interrompre ; que **les beautés de la princesse de Montpensier** n'étaient pas nouvelles pour lui ; qu'il s'était accoutumé à en supporter l'éclat du temps qu'elle était destinée à être sa belle-sœur ; mais qu'il voyait bien que tout le monde n'en était pas si peu ébloui. Le duc d'Anjou lui avoua qu'il **n'avait encore rien vu qui lui parût comparable à cette jeune princesse**, et qu'il sentait bien que sa vue lui pourrait être dangereuse, s'il y était souvent exposé. Il voulut faire convenir le duc de Guise qu'il sentait la même chose ; mais ce duc, qui commençait à se faire une affaire sérieuse de son amour, n'en voulut rien avouer.

La beauté de la princesse effaça toutes celles qu'on avait admirées jusque alors

Peu de temps après, la paix étant faite, toute la cour se trouva à Paris. **La beauté de la princesse effaça toutes celles qu'on avait admirées jusque alors**.

Une des plus belles princesses du monde

Elle mourut en peu de jours, dans la fleur de son âge, **une des plus belles princesses du monde**, et qui aurait été sans doute la plus heureuse, si la vertu et la prudence eussent conduit toutes ses actions.

De Mme de La Fayette à Sofonisba Anguissola

Biographie de Mme de La Fayette

Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de La Fayette Femme de lettres française (Paris 1634 - Paris 1693).

Madame de La Fayette est née Marie-Magdeleine Pioche de La Vergne le 18 mars 1634 à Paris. Son père, gentilhomme passionné de littérature, meurt en 1649 et sa mère se remarie alors avec l'oncle de la Marquise de Sévigné. Celle-ci sera l'amie intime de Marie-Magdeleine tout au long de sa vie.

Elle fait son éducation littéraire et sentimentale avec Ménage qui lui enseigne l'italien et le latin et l'introduit dans les salons en vogue de Catherine de Rambouillet, de la marquise du Plessis-Bellière et de Madeleine de Scudéry. Jeune, riche et cultivée, elle devient demoiselle d'honneur d'Anne d'Autriche.

En 1655, à vingt et un ans, elle épousa le comte de La Fayette, qui vécut toujours loin de sa femme, en province, dans son domaine d'Auvergne, tandis qu'elle choisit de vivre à Paris où son amitié avec Henriette d'Angleterre, future duchesse d'Orléans, lui permet de pénétrer les cercles intimes de la royauté. Tout en étant l'amie de nombreuses figures de la Cour (la duchesse d'Orléans, M^{me} de Sévigné, Condé), elle n'en fit jamais vraiment partie, se contentant de fréquenter certains salons et d'en tenir un elle-même, rue de Vaugirard, où elle reçut, outre M^{me} de Sévigné, La Fontaine, Segrais et La Rochefoucauld, avec lequel elle se lia d'une grande amitié à partir de 1665.

Son œuvre romanesque rompt avec l'imagination tout extérieure et mécanique des romans chevaleresques. Dédaigneuse de la mode, hostile à l'artifice et à la convention, soucieuse de ne jamais ennuyer et de ne jamais se répéter, elle met au point la véritable illusion romanesque, celle qui fait fi de l'illusion. *La Princesse de Montpensier* (1662), nouvelle historique et sentimentale, anonyme, est d'une grande unité de ton et met en jeu un argument simple. On sent déjà la structure de l'œuvre à venir. L'auteur rompt avec l'intellectualisme du roman traditionnel, tout en conservant intact le souci de soi et de la « gloire ». La pureté du sentiment est à la fois acceptation de l'instinct et volonté de le vaincre si, au bout du compte, il le faut pour se « gagner » soi-même.

En 1669 et 1671 sont publiés les deux volumes de *Zaïde*, nouvelle « mauresque » qui permet l'épanchement du rêve et une peinture précise et cruelle de la jalousie, qui remporte un vif succès. La première partie, écrite en collaboration avec Huet, Segrais et La Rochefoucauld - ses amis lettrés -, paraît en 1669 ; la seconde, signée par Segrais, en 1671.

En 1678 son chef-d'œuvre, *La Princesse de Clèves*, suscite l'admiration. *La Princesse de Clèves* marque l'irruption du tragique dans le monde de la retenue et du respect des convenances. M^{me} de Clèves, femme froide et qui, au fond, a peur de la passion, aime son mari moins qu'elle ne le croit, mais plus qu'elle ne le sait : à partir d'une situation apparemment simple, et à l'intérieur d'un cercle social extrêmement étroit, se pose en fait un problème psychologique et social extraordinairement complexe ; de même, à la subtilité du réel correspond la subtilité d'une phrase où rien n'est jamais ni oublié ni superflu.

On doit aussi à M^{me} de La Fayette une *Histoire d'Henriette d'Angleterre* (1720), *la Comtesse de Tende* (1724), *Isabelle ou le Journal amoureux d'Espagne* (publié seulement en 1961), ainsi que des *Mémoires de la cour de France pour les années 1688 et 1689* (1731).

Sources : d'après http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Marie-Madeleine_Pioche_de_La_Vergne_comtesse_de_La_Fayette/128395 et <https://www.pocket.fr/tous-nos-auteurs/madame-la-fayette-de/>

Cinq traits de la secrète Madame de La Fayette

Source : d'après <https://www.franceculture.fr/litterature/cinq-traits-de-la-secrete-madame-de-la-fayette>

1 - Elle publiait anonymement et avait le goût du secret

Madame de La Fayette avait un pseudo, au moins pour *Le Grand dictionnaire des précieuses*, paru en 1661, où elle apparaît sous le nom de Féliciane. Elle y est décrite comme " civile, obligeante et un peu railleuse ", mais raillant " de si bonne grâce qu'elle se fait aimer de ceux qu'elle traite le plus mal, ou du moins ne s'en fait pas hair." Dans ses romans, point de pseudo. Son nom n'apparaît tout simplement jamais, affirme Alain Génétiot, professeur de littérature française, spécialiste du XVIIe siècle. Car " comme pour La Rochefoucauld, quand on est un grand seigneur, c'est déroger que de se commettre au métier des lettres ; elle ne signe jamais son roman et elle laisse planer l'ambiguïté jusqu'à sa mort sur la véritable identité de l'auteur."

L'idée de secret est substantielle à la mondanité, qui suppose la connivence et le secret d'une petite communauté, fermée sur elle-même, qui se comprend à demi-mots avec des sous-entendus, qui garde des secrets ou au contraire les colporte par la rumeur, ce qui donne aussi le genre du roman à clef ou de l'histoire secrète qui prétend dévoiler la face cachée des choses au public qui serait ignorant de la confidence.

Le 13 avril 1678, Madame de La Fayette écrivait même au chevalier de Lescheraine pour démentir qu'elle était l'auteur de *La Princesse de Clèves* : " Un petit livre qui a couru il y a quinze ans et où il plut au public de me donner part à la P. de Clèves. Mais je vous assure que je n'y en ai aucune et que M. de La Rochefoucauld, à qui on l'a voulu donner aussi, y en a aussi peu que moi. (...) Pour moi, je suis flattée que l'on me soupçonne et je crois que j'avouerais le livre si j'étais assurée que l'auteur ne vînt jamais me le redemander. Je le trouve très agréable, bien écrit sans être extrêmement châtié, plein de choses d'une délicatesse admirable (...)"

L'œuvre de Madame de La Fayette témoigne de cette obsession du secret. " Ses amis l'appelaient 'Le Brouillard', souligne Laurence Plazenet, et c'est vrai que dans tous ses livres, le secret est un thème absolument fascinant, (...) un trésor, un moyen de pression sur autrui, une forme d'autorité, C'est aussi le seul espace privé qui existe. Il y a cette obsession du secret mais simultanément tous ces personnages sont tragiquement en quête de vérité."

2 - Elle regrettait de n'être pas plus belle

D'après l'universitaire et écrivain Laurence Plazenet, l'un des drames de Madame de La Fayette est qu'elle ne répondait pas aux canons de beauté de l'époque, et était " beaucoup plus intelligente que belle " : « De toute façon, elle ne sera jamais la très belle jeune fille devant laquelle tout le monde est en admiration. Ce sont les esprits qu'elle conquiert, par l'intelligence, par la culture. C'est assez visible dans le portrait : le regard est très profond et intelligent. Les paupières sont un peu affaissées, ce qui leur confère une espèce de pénétration. (...) On voit que la bouche est assez charnue, avec un menton un peu protubérant et une légère fossette, mais la fossette était à la mode, on ne sait pas si elle est d'origine ou si c'est le peintre, et puis un cou un peu épais... »

3 - Elle avait une chaste conception de l'amour

A 19 ans, Madame de La Fayette (alors Marie-Madeleine Pioche de La Vergne) écrit à son ami Gilles Ménage, grammairien, historien et écrivain : « Je suis si persuadée que l'amour est une chose incommode, que j'ai de la joie que mes amis et moi en soyons exempts. » Deux ans plus tard, elle épouse le comte de la Fayette, dont elle vivra ensuite assez éloignée. Notons que cela rappelle la trame de ses romans, qui est presque invariablement la même : une femme développe des sentiments pour un autre homme que son époux, auprès duquel elle s'ennuie.

N'oublions pas que Madame de La Fayette est une précieuse, ainsi que l'avait déclaré l'écrivain Paul Scarron, familier du salon de ses parents. Ainsi que sa grande amie, Madame de Sévigné, ou que Mademoiselle de Scudéry, qu'elle comptait aussi dans son réseau. " Ça veut dire que ce sont des femmes qui se donnent du prix, affirme Philippe Sellier, professeur de lettres à Paris IV, elles refusent d'être comme le commun des femmes. (...) C'est une avant-garde féminine à un moment où on assiste à la naissance des femmes de lettres. " Avant de s'attarder sur la seconde caractéristique des précieuses, qui est de vouloir " être galante, sans aimer les galants ".

Elles veulent exceller dans toutes les séductions de la vie, être une femme accomplie, avec ce que Mademoiselle de Scudéry appelle un esprit de joie. (...) Une partie d'entre elles refuse la sexualité, qui est quelque chose de trivial... Pour elles, le rapport entre hommes le plus réussi, c'est une tendresse amicale. Ça explique par exemple, dans sa biographie, son rapport à La Rochefoucauld, énigmatique pour nous. Ils se voient tous les jours pendant quinze ans (...) et on n'a jamais su exactement quelle était la nature de leur relation.

4 - Elle était zélatrice de Blaise Pascal

Madame de La Fayette avait une grande admiration pour *Les Pensées* de Pascal, qui étaient parues en 1670, huit ans seulement avant sa *Princesse de Clèves*. Dans l'ouverture de ce récit, considéré comme le premier roman moderne, on trouve des traces de cet engouement pour Pascal, souligne Philippe Sellier : " C'était tous les jours des divertissements, ça c'est le mot de Pascal, et la liste des divertissements, la chasse, le ballet... ce sont tous les exemples que donne Pascal. " Ce qui la rapproche de Pascal, c'est surtout tout l'aspect augustinien, et Madame de La Fayette a une conception des amours humaines extrêmement sombre. L'amour est une passion qui conduit à la folie, qui est meurtrière, qui fait mourir le Prince de Clèves, et qui laisse les êtres calcinés.

5 - Elle était femme d'affaires

Pour L. Plazenet, Madame de La Fayette était une femme de tête, qui avait réussi à pallier la situation financière délicate de sa famille lorsque son époux s'était vu traîné en procès. Femme de tête, femme d'argent..., dans un passage de ses correspondances, jeune mariée, elle affirme que si jamais elle a pensé se vouer à l'écriture, elle compte désormais se consacrer aux affaires. « A quelques années du début de sa production littéraire. On a l'impression qu'il y a une hiérarchie : c'est le côté femme d'affaires qui est le plus important... ». Pourtant son dernier roman, pièce maîtresse, *La Princesse de Clèves*, parut en 1678, bien avant sa mort en 1693.

Portrait

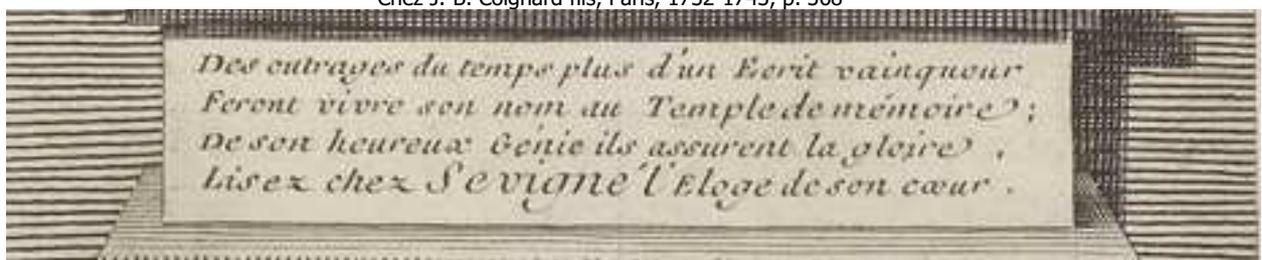
Une recension de portraits (16) de Mme de La Fayette a été faite sur le site Lettres volées :

https://www.lettresvolees.fr/montpensier/lafayette_iconographie.html

Nous avons choisi l'un des plus connus, à des fins moins artistiques qu'anecdotiques : donner figure à l'auteur que nous étudions, saisir une délicate mélancolie qui semble marquer son visage, plonger dans ses pensées par une mystérieuse alchimie empathique, solliciter son accompagnement bienveillant dans notre lecture de son œuvre, se nourrir de l'intelligence perçante de son regard.



Marie Magd^{ne}. Pioche de Lavergne, Comtesse de La Fayette, Estampe d'après une peinture de Louis Elle le Vieux, dit Ferdinand (1612-1689) gravée par Etienne Jehandier Desrochers (1668-1741). Publiée dans *Le Parnasse françois*, par M. Titon Du Tillet Chez J.-B. Coignard fils, Paris, 1732-1743, p. 368



Biographie de Sofonisba Anguissola

Source : Michelle Bianchini, « Les autoportraits de Sofonisba Anguissola, femme peintre de la Renaissance », *Italies* [En ligne], 3 | 1999, mis en ligne le 27 mars 2010, consulté le 19 septembre 2017. URL : <http://italies.revues.org/2600> [Extrait].

La famille Anguissola, de Crémone⁴, faisait partie de la petite noblesse de la ville. Les Anguissola reçurent en 1499 les lettres de noblesse qui les faisaient comtes. Amilcare et Bianca Anguissola eurent sept enfants : six filles puis un garçon. La tradition familiale voulait que l'on donnât aux enfants des prénoms rappelant l'histoire de Carthage, c'est pourquoi on appela l'aînée Sofonisba et son jeune frère Asdrubale. Sofonisba naquit vers 1532. Son père Amilcare donna à ses filles une éducation très complète, réservée habituellement aux fils de l'aristocratie. C'est ainsi que les jeunes filles apprirent la musique, les lettres et le dessin. Sofonisba montra très tôt ses talents pour la peinture. Aussi son père l'envoya-t-il, lorsqu'elle eut quatorze ans, étudier chez le peintre Bernardino Campi, avec sa sœur cadette Elena. Lorsque Campi quitta Crémone pour Milan, Sofonisba continua son apprentissage avec Bernardino Gatti, peintre qui travaillait alors à Crémone. Vers 1554, la jeune fille partit compléter son éducation artistique à Rome, sans doute accompagnée d'une petite suite et d'un chaperon. Là, elle côtoya Michel-Ange et le connut sans doute personnellement, comme semblent l'attester deux lettres d'Amilcare adressées au grand artiste, où le père de la jeune fille le remercie de l'aide qu'il apporte à son enfant. Dans la première, datée du 7 mai 1557, on peut lire : « ce qui me rend [...] votre très humble obligé, est d'avoir compris l'affection honorable et sincère que vous portez à Sofonisba, ma fille, que vous avez initiée à l'art très honorable de la peinture ». Il convient de nuancer cette affirmation car on sait que Michel-Ange n'eut ni disciples, ni élèves, même si nombreux furent ceux qui l'admirèrent et tentèrent de l'imiter. Tout au plus eut-il quelques entrevues avec la jeune fille et lui donna-t-il des dessins, comme il avait coutume de le faire. Dans la deuxième lettre du 15 mai 1558, Amilcare écrit : « Je vous assure que parmi les nombreuses obligations que j'ai envers Dieu, figure celle de savoir qu'un gentilhomme si éminent et si talentueux – plus que tout être au monde – a été assez bon pour examiner, juger et louer les peintures exécutées par ma fille, Sofonisba ». Michel-Ange était alors âgé de quatre-vingt-trois ans. Le peintre florentin Francesco Salviati, ami de Vasari, connut aussi les dons de Sofonisba puisqu'il en fait mention dans une lettre adressée à Bernardino Campi en 1554 : « Si j'en juge d'après les travaux qui sont devant mes yeux, merveilleusement exécutés par la belle dame peintre de Crémone, j'imagine quel talent vous devez posséder ». On ne sait exactement combien de temps Sofonisba demeura à Rome. Elle revint à Crémone, où elle se consacra totalement à la peinture : portraits de sa famille, d'autres personnes ou d'elle-même. L'homme de lettres Annibal Caro la connaissait et désirait un portrait peint par ses soins ; il y fait allusion dans une lettre adressée à Amilcare : « Si vous en aviez la bonté, il n'y a rien que je désirerais tant qu'un portrait de vous [par Sofonisba], afin, à l'avenir, de pouvoir montrer ensemble deux oeuvres magnifiques : l'une par Sofonisba et l'autre par son maître [Campi] ». La jeune fille ne recevait pas de commandes directement et l'on s'adressait à son père pour avoir un tableau d'elle. Au cours de l'année 1558, Sofonisba se rendit à Milan où elle connut le duc d'Albe, le plus proche conseiller du roi d'Espagne Philippe II. Celui-ci lui commanda son portrait (aujourd'hui perdu) au cours de l'année 1558. Sofonisba recevait alors directement ses commandes. C'est certainement le duc d'Albe qui suggéra au roi d'inviter Sofonisba à la cour d'Espagne. En 1559, le roi se maria pour la troisième fois, avec Elisabeth de Valois, fille du roi de France Henri II et de Catherine de Médicis. L'artiste pourrait alors servir de compagne à la jeune reine, qui n'avait que quatorze ans. Nous possédons des lettres d'Amilcare au roi d'Espagne, concernant la venue de Sofonisba à la cour : « Sainte et Royale Majesté Catholique / Le duc de Sessa et le comte Broccardo m'ont demandé de votre part de permettre à Sofonisba, ma fille aînée, d'entrer au service de Son Altesse Sérénissime la reine, votre épouse. Étant votre sujet dévoué, j'obéis volontiers ». C'est ainsi que Sofonisba partit pour l'Espagne, où elle allait rester vingt ans. Très proche de la jeune reine, elle devint sa compagne, son peintre officiel et son amie. Elle faisait partie des dames d'honneur de la reine et touchait une pension fort honorable. La reine mourut en 1568 mais Sofonisba resta à la cour et s'occupa des deux filles de la souveraine, tout en continuant d'exercer ses fonctions de peintre de cour : nous possédons des portraits de la reine, du roi et des infantes, de sa main. Le roi épousa en quatrième noces Anne d'Autriche, mais continua à s'occuper de l'artiste. C'est lui qui la maria, alors qu'elle avait trente-huit ans, choisissant pour elle le sicilien don Fabrizio de Moncada, de la famille du prince de Paternò, vice-roi de Sicile. Le roi la dota richement, comme en témoignent des documents d'archives. Le mariage se déroula en 1570 ou 1571 et peut-être le couple se rendit-il en Italie et en Sicile, au début des années 1570. Sofonisba et son mari quittèrent définitivement l'Espagne pour Palerme en 1578 ; c'est là que Fabrizio mourut un an plus tard. Sofonisba avait alors quarante-sept ans et elle quitta la Sicile pour regagner Crémone. Sur le bateau qui la conduisait à Gênes, première étape de son voyage, elle fit la connaissance du capitaine, Orazio Lomellino, qui s'éprit d'elle. Ils se marièrent et le couple s'installa à Gênes. Là, Sofonisba continua à peindre, accueillant dans son palais les artistes et les intellectuels de la ville. Elle peignit des portraits pour la noblesse mais se consacra aussi à la peinture religieuse, domaine jusqu'alors réservé aux hommes, sa notoriété le lui permettant désormais. Les années passaient et l'artiste continuait de peindre ; on conserve d'elle au moins un autoportrait à un âge très avancé. Le peintre flamand Antoine Van Dyck rencontra la vieille dame à Palerme, où elle se rendait parfois. [Cf. le récit de cette rencontre ci-après]. Sofonisba mourut à Palerme en novembre 1625 ; elle avait quatre-vingt-treize ans.

⁴ Ville italienne, chef-lieu d'une province de Lombardie, dans la région de la plaine du Pô, dans le nord de l'Italie.

Autoportrait



Sofonisba Anguissola (1535-1625), *Autoportrait au chevalet*, 1556, huile sur toile, 66 x 57 cm, Muzeum-Zamek, Łańcut (Pologne).

Source : <http://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-15-16e-siecles/sofonisba-anguissola.html>

La biographie de cette artiste met en évidence le caractère exceptionnel de son destin de femme peintre. Outre les portraits de cour et les commandes publiques qu'elle honora, Sofonisba laissa une riche série d'autoportraits, oscillant entre dix et vingt, selon les sources. C'est d'ailleurs l'artiste qui a laissé le plus grand nombre d'images de sa personne, à cette époque. Cela tient en partie à sa condition de femme : pouvant difficilement obtenir des commandes religieuses ou publiques à ses débuts, elle peignait essentiellement des portraits. Avant d'atteindre la notoriété, elle représentait sa famille ou elle-même. Elle s'exerçait ainsi à mieux cerner la personnalité de ses modèles et à progresser dans cet art qui allait la rendre célèbre.

Source : d'après Michelle Bianchini, « Les autoportraits de Sofonisba Anguissola, femme peintre de la Renaissance », *Italies* [En ligne], 3 | 1999, mis en ligne le 27 mars 2010, consulté le 19 septembre 2017. URL : <http://italies.revues.org/2600> [conclusion].

Rencontre : Anton Van Dyck et Sofonisba Anguissola

En anglais : sur le site de l'université de Stanford (Etats unis, Californie)

Source : d'après Julia K. Dabbs, « Vision and Insight : Portraits of the Aged Woman Artist, 1600–1800 »
<http://arcade.stanford.edu/occasion/vision-and-insight-portraits-aged-woman-artist-1600-1800>

« It was in Palermo that Anguissola, the now elder stateswoman of painting, received one of the most talented young portraitists of the day, the Flemish painter Anthony van Dyck, who had come there on a portrait commission from Emmanuele Filiberto, prince of Savoy, in 1624. Now in her nineties, Anguissola's eyesight had seriously declined, with one of her seventeenth-century biographers, Raffaele Soprani, stating that she had "totally lost her sight." Nevertheless, her passion for art remained undimmed, and as Soprani recounts she "at least enjoyed conversing with painters, always discussing the difficulty that they were encountering in art, and offering them very rare and useful documents." Van Dyck visually and verbally recorded one of these extraordinary sessions with Anguissola in his *Italian Sketchbook* (British Museum ; fig. 2), the text of which has been translated as follows :

Portrait of Signora Sophonisba, done from the life in Palermo in the year 1624, on 12 July, at ninety-six she still has all her memory and is very quick-witted. She is most courteous, and even though she has lost her sight due to old age, still she relishes having pictures held up before her, and with great effort, putting her nose right up to the painting, she manages to make something out, and still takes great pleasure in that. While I was making her portrait she alerted me to various things : not to hold the light too high, so the shadows aren't too deep in the lines of an old person's face, for instance; and she told me many good things about her life, too. It was clear that she was a born painter and a wonderful one, and it pains her greatly not to be able to paint any more because of her vision. Her hand was steady, without the slightest tremor.*

* « Portrait de la Signora Sofonisba Anguissola, peintre, croquée sur le vif à Palermo, le 12 juillet 1624, à l'âge de quatre-vingt-seize ans [sic]. Elle a toujours une bonne mémoire, l'esprit vif et m'a reçu fort aimablement. Malgré sa vue 'affaiblie' par l'âge, c'était un grand plaisir pour elle de se faire montrer des tableaux. Elle devait approcher son visage tout près de la peinture, et parvenait avec effort à la distinguer en partie. Elle en était très heureuse. Lorsque je dessinai son portrait, elle me donna des indications : ne pas me placer trop près, ni trop haut, ni trop bas, afin que les ombres ne soulignent pas trop ses rides. Elle me parla aussi de sa vie et m'apprit qu'elle avait très bien su peindre la nature. Son plus grand chagrin était de ne plus pouvoir peindre à cause de sa mauvaise vue. Sa main ne tremblait pas du tout ».



Anthony van Dyck, page from his *Italian Sketchbook* (folio 110), 1624. (Dept. of Prints and Drawings, British Museum, London.)

From this passage it is evident that Anguissola had not gone entirely blind by this point, yet had lost sufficient vision to make seeing difficult and painting impossible, with the artist poignantly admitting the emotional toll of this disability. Van Dyck is careful to indicate, however, that her motor control was still intact, which suggests that if it were not for the vision loss, Anguissola might still be painting. He also makes it abundantly clear that the aged woman artist from whom he was seeking advice was still mentally lucid and even “quick-witted,” which must have amazed and inspired all those who had contact with the nonagenarian.

Anguissola’s mental alertness is also wonderfully captured in this passage by her determination to still control her portrait image, directing Van Dyck to soften the lighting so as to not accentuate her wrinkled visage. Anguissola knew well that a portrait could convey a certain immortality on the sitter, and thus even in old age physical appearance was still a primary concern for the female subject. As Perlingieri has noted, Van Dyck indeed took Anguissola’s advice to heart in his portraits of the artist (figs. 3 and 4) The painting now in the Sackville Collection (Knole, Kent ; fig. 3) is the most similar to Van Dyck’s sketch and shows a somber woman whose skin is gently rendered and whose eyes, though clearly aged, still brightly shine. The second portrait (Galleria Sabauda, Turin ; fig. 4) almost appears to be a different sitter, especially if painted at approximately the same time: the elderly woman is now shown in a much weaker state as she lies supine on a bed, with a paler face and more sunken cheeks. Her reddened and narrowed eyes painfully testify to an eye disorder. Although there is greater vulnerability manifested in the Turin portrait, Van Dyck nevertheless renders his mentor with a touching sympathy and esteem, for Anguissola seems entirely at peace, evidenced especially by her slender hands, which are gracefully folded over her chest and draped with a rosary. In this alternate image Van Dyck pays final homage to the great artist, showing her in a seemingly transitional state between life and afterlife. It is a hauntingly prescient image, for Sofonisba Anguissola would pass away the following year.



Fig. 3. Anthony van Dyck, *Portrait of Sofonisba Anguissola*, 1624. (The Sackville Collection [National Trust], Knole, Kent.
Fig. 4. Anthony van Dyck, *Portrait of Sofonisba Anguissola*, 1624. (Galleria Sabauda, Turin)

Just as striking as the portraits of the aged Anguissola, though, is the recognition she is given by both Van Dyck and Soprani for her knowledge of artistic practice and theory. Women were forbidden from entering art academies in this period due to their supposed intellectual inferiority, and so Anguissola, like other young women, could study only with private instructors or relatives. Yet the wisdom that comes from years of experience has been a consistently recognized virtue of older people, and in that context it was perhaps more conceivable to acknowledge the female artist’s intelligence. Soprani even indicates that “van Dyck used to say that he considered himself very indebted to have conversed with Sofonisba, and confessed to having received much greater instruction from the words of a blind woman, than from the works of the most esteemed painters.”^[16] This is high praise indeed and demonstrates at a relatively early date that the woman artist, although of an age at which mental abilities are often in decline, could be regarded positively as a virtual ancient sibyl of artistic knowledge.

Madame de La Fayette et Sofonisba Anguissola Portraits en regard

Nous noterons une certaine parenté de traits avec Mme de La Fayette, l'intensité d'un regard, un sérieux mélancolique de l'artiste au travail ou plongé dans ses réflexions. Reste, ce pourrait être un exercice, à imaginer une rencontre (nous, la princesse de Montpensier ?) avec Mme Anguissola pour une *conversation*, comme le dirait Marc Fumaroli et avec une même exigence de hauteur raffinée et de distinction. Conversation que nous aurions, un jour de 1556, alors qu'elle est en train de se peindre. Nous aurions donc le privilège de la voir, de l'entendre et nous découvririons dans son atelier un grand tableau à peine achevé, une commande prestigieuse, le portrait de la princesse de Montpensier « héritière très considérable » et « **une des personnes du monde les plus achevées...** », qui eût bien mérité que le génie de Sofonisba Anguissola se mît à son service.



Pour rencontrer cette grande dame, outre cet autoportrait, nous avons choisi deux autres tableaux.

Elisabeth de Valois

D'abord un portrait d'Elisabeth de Valois, sœur du personnage de « Madame »⁵ que nous rencontrons dans la nouvelle lorsque la princesse de Montpensier rejoint le théâtre de la cour, où elle est aussi un des amours du duc de Guise : « On découvrit, en ce temps-là, que cette princesse, qui fut depuis la reine de Navarre, eut quelque attachement pour le duc de Guise. »

Elisabeth de Valois (1545-1568), peinte par Sofonisba Anguissola est donc la fille d'Henri II, roi de France et de Catherine de Médicis, et la sœur de Marguerite, personnage de la nouvelle. Elle devient Isabel, reine d'Espagne, en épousant le roi Philippe II en 1559, à l'âge de quatorze ans. Sofonisba Anguissola était à son service comme dame d'honneur et peintre officiel de la famille royale. La reine tient dans sa main un petit portrait de Philippe II.



Sofonisba Anguissola (1535-1625), *Elisabeth de Valois**, 1561-65, huile sur toile, 206 × 123 cm, musée du Prado, Madrid.

⁵ Le personnage de « Madame », c'est ainsi qu'on l'appelait à la cour, avec une majuscule de majesté en tant que sœur du roi, est Marguerite de Valois, fille de Henri II et de Catherine de Médicis, née le 14 mai 1553 et morte le 27 mars 1615. Elle fut la première épouse d'Henri IV, avant que celui-ci n'épouse Marie de Médicis en 1600, après avoir obtenu, en décembre 1599, l'annulation de son mariage avec la reine Marguerite.

Portrait de jeune femme

Enfin un portrait de jeune femme, parfaitement accordable à la figure de Mlle de Mézières, et qui vaut dans notre exposition temporaire à trois titres : comme une œuvre fascinante de Sofonisba Anguissola, par la richesse du costume qu'il met en scène, par la jeunesse de la personne représentée, la fragilité même pourrait-on dire, dans un mouvement d'interprétation qui, de la nouvelle au film, souligne la violence subie par cette « **une des plus belles princesses du monde** » et va projeter son inexpérience (et sa soif d'apprendre) dans le monde. Nous noterons également la discrétion de l'arrière plan, la force des plis ou drapés et du rouge (couleur aristocratique et signe de richesse), la délicatesse du visage, la puissance du regard qui semble à la fois doux (c'est une toute jeune fille) et fort, voire hautain (c'est une jeune femme noble).



Sofonisba Anguissola (1535-1625), *Portrait de jeune femme*, huile sur toile, 67.5 x 106 cm, Museo Fundación Lázaro Galdiano. Madrid. Source : <http://catalogomuseo.flg.es/comunidad/museoflg/recurso/retrato-de-dama-joven/13cfef5f-048c-47bb-87eb-ab9a625a07a4>

Et vous êtes désormais en mesure de répondre à ces questions :

En quoi un tel portrait nous permet-il de comprendre cette phrase du début de la nouvelle : « L'extrême jeunesse de cette grande héritière retardait son mariage, et cependant le duc de Guise, qui la voyait souvent, et qui voyait en elle les commencements d'une grande beauté, en devint amoureux, et en fut aimé. » ?

Quels choix fait le film à ce sujet ?

Qui est Sofonisba Anguissola ? Qu'est-ce que les deux portraits précédents (Elisabeth de Valois, une jeune femme) apportent à notre lecture du récit de *La Princesse de Montpensier* ?

Le rouge et le noir

Portraits de dames en rouge

Cinq portraits de dames en rouge peuvent donner figure et chair soyeuse et brillante à notre imaginaire de *La Princesse de Montpensier*.



Pourquoi le rouge ? La réponse nous est donnée par l'historien des couleurs Michel Pastoureau :

« Les étoffes et les vêtements teints au kermès* le plus cher (granum preciosissimum) sont réservés à la haute noblesse ou aux couches supérieures du patriciat, tandis que les autres classes sociales devaient se contenter de teintures d'un prix inférieur : garance, brésil, orseille, lichens divers ou « graine commune » (kermès de qualité ordinaire). »⁶ Ce rouge là est distinctif et prestigieux. Et il s'accorde donc particulièrement bien au monde décrit par Mme de la Fayette comme au personnage de Melle de Mézières devenue princesse de Montpensier :

« Ils aperçurent un petit bateau qui était arrêté au milieu de la rivière, et, comme elle n'était pas large, ils distinguèrent aisément dans ce bateau trois ou quatre femmes, et **une entre autres** qui leur sembla fort belle, qui était **habillée magnifiquement...** »

Michel Pastoureau indique que la symbolique de cette couleur est toutefois ambivalente : le rouge peut être considéré positivement (le rouge du sang versé par le Christ, la force du sauveur qui purifie), ou négativement (la mort, l'enfer, les flammes de Satan, les crimes de sang, la prostitution...)

Dans la Rome impériale, le rouge pourpre, fabriqué à partir du murex, un coquillage rare récolté en Méditerranée, est symbole de pouvoir. Cette nuance est réservée à l'empereur et aux chefs de guerre.

Au Moyen Age, la recette de la pourpre romaine s'est perdue. On se rabat sur le kermès, ces œufs de cochenilles qui parasitent les feuilles de chêne. Le rouge obtenu est très lumineux, mais la récolte est laborieuse et la fabrication très coûteuse. Les seigneurs vont s'approprier cette couleur de luxe, alors que les paysans auront recours à la garance, qui donne une couleur moins éclatante.

A partir du XIIIe et du XIVe siècles, le pape, jusqu'à présent vêtu de blanc, adopte la couleur rouge. Il est suivi par les cardinaux. Ils veulent signifier qu'ils sont prêts à verser leur sang pour le Christ.

Dans le conte du Petit Chaperon rouge, dont la plus ancienne version remonte à l'an mille, les vêtements rouges de la fillette peuvent ouvrir à différentes interprétations symboliques : la dévoration par le loup et le sang qui coule, ou le rouge du costume de l'enfant, associé au blanc des cheveux et des vêtements de la grand-mère et au noir du pelage du loup, les trois couleurs du système ancien (Antiquité). On les retrouve également dans d'autres contes : Blanche-Neige reçoit une pomme rouge de la part de la sorcière vêtue de noir...

Au XVIe siècle, les réformateurs protestants vont considérer le rouge comme une couleur immorale. Alors qu'au Moyen Age, le bleu était plutôt féminin (robe de la Vierge), et le rouge, masculin (signe du pouvoir et de la guerre), les valeurs s'inversent. Désormais, le bleu devient masculin et le rouge est plutôt réservé aux femmes. Ce sera d'ailleurs la couleur de la robe de mariée jusqu'au XIXe siècle.

Dans ces portraits de dames en rouge, le signal de distinction est donc éclatant, la pose est contrainte, l'habit chargé de signes de richesse est lourd à porter, le destin déjà écrit par les alliances à venir ou déjà accomplies davantage que par le désir et les inclinations naturelles : peut-on céder à ces dernières sans payer le prix tragique des élans coupables ? Telle est l'une des lignes directrices du récit dans *La Princesse de Montpensier*, dont la fin se veut morale : « Elle mourut en peu de jours, dans la fleur de son âge, **une des plus belles princesses du monde**, et qui aurait été sans doute la plus heureuse, si la vertu et la prudence eussent conduit toutes ses actions. »

* Le kermès est à l'origine un insecte parasite du chêne kermès (chêne méditerranéen à feuilles persistantes sur lequel on les recueillait), dont la femelle se recouvre, pour protéger ses œufs, d'une pellicule dure ayant la forme d'une graine qui, appelée *graine d'écarlate*, servait à fabriquer une teinture rouge. Par métonymie, le kermès est devenu la teinture de couleur rouge, fort chère, obtenue à partir de cette « graine ». (Source : d'après <http://www.cnrtl.fr/definition/kerm%C3%A8s>)

⁶ Michel Pastoureau, *Rouge. Histoire d'une couleur*, Seuil, 2016, 213 p., chapitre III, « Une couleur contestée. XIV^e-XVII^e siècle », p. 108. Cf. aussi <http://expositions.bnf.fr/rouge/index.htm> pour un autre dossier passionnant.

Renée d'Anjou, future marquise de Mézières, modèle historique de *La Princesse de Montpensier*



Portrait d'une femme en rouge. Nous ne connaissons ni la localisation ni les dimensions de ce tableau attribué à un suiveur (?) de François Clouet (1520-1572). Cartel à compléter donc mais il s'agit bien de Renée d'Anjou (1550-1586 ou 1597 ?), future marquise de Mézières, modèle historique de *La Princesse de Montpensier*. Sa vie nous est très peu connue : nous ignorons même la date exacte de son décès. Et de ces mystères nous pouvons faire notre miel : la nouvelle comble un manque, lui donne une âme, des désirs et des dérèglements de l'amour elle meurt, prématurément, comme son modèle historique.

Le portrait donne à voir une délicatesse, une éducation, une distance aussi : l'intelligence du regard, l'esquisse presque ironique d'un sourire semble nous dire qu'elle n'est pas dupe. Les éclats blancs du collier de perles captent une lumière certes aristocratique, mais aussi intérieure. Comme le film nous l'a montré, Mlle de Mézières, devenue princesse de Montpensier, a l'amour du savoir, qu'elle cherche dans les livres, dans les astres et dans les leçons et l'âme de M. De Chabannes, trop savant dans un monde guerrier.

Source de cette reproduction : https://farm9.staticflickr.com/8078/8384094555_310bab7f51_b.jp

Portrait de femme en rouge : **Collections Cacault, de Rome à Clisson**



Anonyme, *Portrait de femme en rouge*, France (?), deuxième moitié du 16e siècle, huile sur toile, 65,8 x 49,5 cm, Nantes, musée des beaux-arts, inv. 212 © Ville de Nantes- Musée des Beaux-Arts - Photographie : C. CLOT
Source : https://grand-patrimoine.loire-atlantique.fr/jcms/l-agenda/les-expositions/expositions-passees/expositions-au-domaine-de-la-garenne-lemot/2015-collections-cacault/2015-collections-cacault-de-rome-a-clisson-fr-p1_146123

Nous n'en savons pas plus sur ce tableau proposé par le musée des Beaux-Arts de Nantes (l'enquête régionale reste à faire : avis aux amateurs éclairés...) à la faveur d'une exposition temporaire*. Dame en rouge encore, à la moue sceptique auréolée de perles et d'or, au col discret de dentelle délicate. Puisqu'il faut bien poser pour la gloire de la famille et qu'un peintre a reçu commande prestigieuse pour cela, gardons la tête haute, signe de distinction, mais tournons les yeux à droite, comme pour dire, en un regard et un pincement de lèvres, l'artifice et la lourdeur vaniteuse du moment. La robe est d'apparat et la pose contrainte : il faut être sous le regard comme l'est la princesse de Montpensier (ou la princesse de Clèves) : « Peu de temps après, la paix étant faite, toute la cour se trouva à Paris. **La beauté de la princesse effaça toutes celles qu'on avait admirées jusque alors.** ». Le drame est dans le regard, et d'être admirable, et d'être admirée.

* 2015 – Collections Cacault, de Rome à Clisson. « Les frères Cacault sont d'origine nantaise. François, diplomate en Italie à la fin du 18^e siècle, collectionne peintures, sculptures, et gravures. Son frère Pierre, peintre, fait en 1798 l'acquisition du domaine de la Madeleine à Clisson. Les deux frères ont le projet commun d'y fonder un musée-école et y installent, pendant quelques années, l'exceptionnelle collection de François : peintures du Pérugin, de Simon Vouet, du chevalier Voltaire, sculptures de Canova, de Laboureur, gravures de Piranèse... »

Lucrezia Pucci Panciatichi : « Amour dure sans fin »



Agnolo Bronzino (1503-1572), *Portrait de Lucrezia Pucci Panciatichi*, 1540, huile sur bois, 101 x 82,8 cm, Florence, Galerie des Offices. Elle pose la main sur un recueil de poèmes et une inscription en français figure sur les fermoirs du collier : « Amour dure sans fin ».

Le film, plus que la nouvelle, met en scène un appétit de savoir, de lecture et de liberté de penser incarnée par le rôle et la figure savante et sacrificielle du comte de Chabannes. Nous retrouvons dans ce portrait, un des plus célèbres de la période, un souci de mise en scène autour d'une double référence : le raffinement intellectuel et l'idéal amoureux et fidèle. Le portrait est un hommage, le rouge éclatant n'est pas celui de la passion dévorante et destructrice mais celui de la richesse et du fier sentiment, ici renforcé par la hauteur du cou et le port droit, fier et altier de la tête fixant le peintre et le spectateur d'un œil perçant.

Ce tableau a en outre une histoire littéraire : il figure, au titre de portrait anachronique troublant de l'héroïne, dans le roman d'Henry James *Les Ailes de la colombe* (*The Wings of the Dove*). Le portrait est alors un moyen d'accéder à l'identité profonde d'un être : « le tableau repose sur une antithèse qui fait que la jeune femme a l'air morte mais en même temps pleine du désir de vivre, paradoxalement. »⁷ C'est pour Henry James, et pour nous dans cette exposition, le paradoxe de la peinture : évoquant la condition humaine, le fait qu'ils sont mortels, ils se survivent à eux-mêmes après leur mort par cette peinture, mais ils sont comme étouffés, impuissants sous le vernis figé du tableau. Le portrait en majesté devient l'énigme d'une identité et Lucrezia rejoint la princesse de Montpensier : la pose contrainte et l'injonction symbolique de fidélité les condamnent. Femme de banquier ou femme de prince : la robe dont elles sont les prisonnières les oblige à un paraître à jamais artificiel, ou idéal : « amour dure sans fin ».

⁷ Judith Labarthe-Postel, « L'Image dans le roman : modèles littéraire, pictural et mythique dans la fiction de Henry James », *Romantisme*, Année 2002, Volume 32, Numéro 118, pp. 55-73. Fait partie d'un numéro thématique : Images en texte.
Source : http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2002_num_32_118_1162

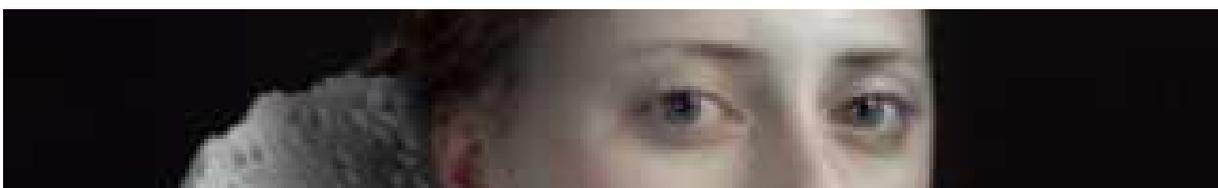
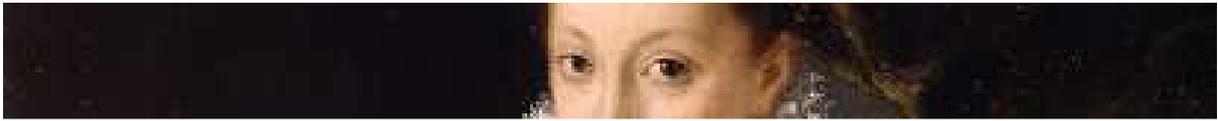
LES AILES DE LA COLOMBE



« Avez-vous vu le tableau qui se trouve ici, le tableau qui vous ressemble tant ? [...] Elle était le sosie du merveilleux Bronzino qu'il fallait qu'elle vît. [...] Le Bronzino se trouvait dans les profondeurs de la maison, et la longue lumière crépusculaire s'attardait sur les taches de couleurs patinées, les attirant, au passage, dans les renforcements et de lointaines perspectives. [...] Tout se fondit : la beauté, l'histoire, la facilité et l'embrasement splendide de la lumière d'été, en une sorte d'apogée magnifique, d'aurore rosée d'apothéose curieusement précoce. [...] Les mots vinrent d'eux-mêmes, ils vinrent parce qu'elle se trouva, pendant les premiers instants, en train de regarder le mystérieux portrait à travers ses larmes. Peut-être étaient-ce ses larmes qui le rendirent alors si étrange et si beau - aussi merveilleux qu'il l'avait dit : c'était un visage de jeune femme, merveilleusement dessiné, un buste, en robe splendide ; un visage de teinte presque livide, d'une beauté triste et couronné d'une haute masse de cheveux, tirés en arrière, qui avaient dû, avant que le temps n'en atténue la couleur, ressembler à ceux de Milly. La dame en question, en tout cas, avec sa carrure michel-angelesque, ses yeux d'un autre âge, ses lèvres pleines, son long cou, ses bijoux fameux, ses tissus brochés de pourpre fanée, était un très grand personnage, mais que toute joie avait abandonné. Et elle était morte, morte, morte. [...] La dame pâle du tableau, dont les regards semblaient continuellement suivre les siens. »

Henry James, *Les Ailes de la colombe*, 1902, traduit de l'anglais (*The wings of the dove*) par Marie Tadié, Livre V, chapitre 2, Gallimard, Folio, 1998, 808 p., p. 246, 249, 250, 255.

« La dame pâle du tableau, dont les regards semblaient continuellement suivre les siens. »



A travers ces regards (serez-vous les reconnaître* ?) il s'agit d'approcher la princesse de Montpensier (le personnage et l'œuvre) d'une manière plus sensible, en faisant des détours, de l'aborder en couleurs tendres, comme une princesse très pure autour de laquelle nous dessinerions par touches délicates mais fermes le poids des êtres et des choses, des convenances et des alliances, des désirs et des interdits. De chaque œuvre contemplée, laissant sa trace dans notre imaginaire, sort un trait de sa personnalité, de son histoire... Surpris par un regard, la forme pure d'un visage, le génie d'un peintre et la tendresse que ce peintre a pu avoir pour elle, nous contemplons son âme, voyons au-delà de sa mort sa présence pérenne. D'abord énigmatique, sa silhouette, devenue familière, est à jamais ancrée dans nos mémoires : c'était en terminale L, lorsque nous étudions une œuvre de Mme de La Fayette... et que nous l'avons appariée, entre mystère et évidence, à quelques magnifiques portraits européens de la Renaissance.

Les expressions mélioratives qui la qualifient (« **tant de beauté, d'esprit et de vertu** », « **une des personnes du monde les plus achevées** ») sont alors autre chose que des hyperboles convenues, elles éclatent à nos yeux en même temps qu'à nos oreilles avec Lucrezia Pucci Panciatichi, et quelques autres, dont le regard ne nous quitte plus... (Merci à Henri James...)

* Attention il y a une intruse... Menez l'enquête, et tirez-en les conclusions qui s'imposent.

Portrait de dame en rouge



Agnolo Bronzino, *Portrait de dame en rouge*, 1532 – 1535, Huile sur bois, 89,8 x 70,5 x 2,6 cm, Francfort, Stadel Museum © Städel Museum – U. Edelmann / ARTOTHEK

Nous progressons dans le temps et dans le message moral pour un modèle de noble dame, altière et fière, dont l'identité ne nous est malheureusement pas parvenue : « majestueusement assise devant une niche semi circulaire et regardant le spectateur d'un air à demi absent, elle porte une robe rouge carmin dont la surface homogène et dépourvue d'ombre remplit le tableau et se détache du vert olive des manches aux tons changeants. Le chien couché sur les genoux de la femme symbolise la fidélité dans le mariage. Le rosaire démontre sa piété. » (Norbert Schneider, *L'Art du portrait*, Taschen, p. 26-27).

Un port de tête digne des reines...



Agathe Lautréamont, sur le site [exponaute*](http://www.exponaute.com), fait une analyse de ce tableau (« La Dame en rouge de Bronzino, ou la beauté du maniérisme florentin ») à laquelle nous avons repris l'essentiel de ce qui suit. Elle rappelle d'abord que le portrait prend sa place comme « moyen de propagande et d'exaltation du pouvoir en place, hors de toutes bassesses matérielles et terrestres. » Pour le portrait de cette aristocrate, la richesse et le milieu social élevé transparaissent aussi bien dans son élégant port de tête que dans ses somptueux vêtements. Nous avons déjà vu à quel point le choix de cette couleur est signifiant : « le pigment rouge, précieux et excessivement cher au XVI^e siècle, renvoie à l'aisance financière du modèle ». Agathe Lautréamont suggère que cette teinte symbolise pouvoir, force et prestance. D'autant plus, souligne-t-elle, que la richesse se trouve constamment rappelée dans cette toile : par le choix des tissus portés par la dame (essentiellement du velours), par les bijoux arborés au cou, aux doigts et en guise de diadème (tous d'or et rehaussés de pierreries), par les livres (objets de luxe en ce siècle), et même la coiffure du modèle : « épaisse natte entourant sa tête, à la façon d'une couronne qui viendrait ceindre ses cheveux châtain ».

Nous sommes donc moins face à un portrait qu'à une allégorie de valeurs morales et domestiques. Cette aristocrate cherche, via ce tableau, à exprimer sa droiture d'esprit et ses qualités qui siéent à toute femme et épouse du XVI^e siècle. En choisissant d'être représentée avec son animal de compagnie, la dame livre à l'observateur une autre information : elle est une épouse exemplaire, fidèle en tout point à son mari. Sagement assis sur les genoux de sa maîtresse, le chiot épagneul ajoute en effet un symbole : dans la tradition picturale, le chien symbolise la patience, et surtout la fidélité. La piété quant à elle, s'incarne en un chapelet noir, austère et discret, porté autour du poignet droit.

Mais ce visage ne dit-il pas autre chose ? La complexité du tableau sert aussi notre projet d'interprétation de la nouvelle et des ambiguïtés de la princesse de Montpensier, condamnée par le mariage et son rang. Un visage comme figé dans le marbre, très pâle, au regard perdu dans le vague peut sembler éteint. Ces traits d'albâtre quasi inexpressifs nous en disent en vérité long dans ce mutisme des traits : la femme représentée ici est inaccessible, comme maintenue hors du temps par son rang et par ses aisances pécuniaires. Et ne meurt-elle pas de cela aussi ?

* <http://www.exponaute.com/magazine/2015/10/01/la-dame-en-rouge-de-bronzino-ou-la-beaute-du-maniérisme-florentin/>

Portraits de dames en noir



Même si cette section commence par la très catholique Catherine de Médicis, nous ferons d'abord le lien entre le noir et la Réforme*, d'autant plus nécessaire pour restituer la palette historique de couleurs de la nouvelle.

* Rappelons une mise au point faite dans de nombreuses classes en collaboration avec les professeurs d'histoire (qu'il importe de questionner à ce sujet). Si une réforme est un « changement d'un caractère profond et radical, apporté à quelque chose pour en améliorer le fonctionnement » (Larousse), le mot avec une majuscule désigne bien le mouvement religieux qui, au XVI^e siècle, a donné naissance aux Églises protestantes. Ce mouvement qui, entre 1517 et 1570, a soustrait l'Europe du Nord-Ouest et du Nord à l'obédience du catholicisme romain a pris le nom de « Réforme » (ou de « Réformation ») pour marquer son souci d'un renouvellement radical du christianisme face à ce qu'il considérait comme une trahison, par l'Église institutionnelle, de l'idéal évangélique. Ses deux initiateurs les plus illustres sont Martin Luther (1483-1546) et Jean Calvin (1509-1564).

Nous référant à deux ouvrages de Michel Pastoureau⁸, historien spécialiste des couleurs, et au « vêtement protestant » qu'il nous décrit comme à la « palette calviniste » qu'il dessine, nous apprenons que le mouvement religieux réformé est à la fois iconoclaste (au sens propre : briseur d'images) et chromophobe (il déteste les couleurs vives). Le décor des temples (et non plus des églises) est vide, nu, dépourvu de tout mobilier et les assistants tous, ou presque, vêtus de couleurs sombres. La mise calviniste se doit d'être simple, sobre, austère, notamment pour ce qui concernait les couleurs : jamais de couleurs vives, ni même du blanc ou du violet, toujours du gris, du bleu marine, un peu de beige, de brun et de noir.

En effet, pour les grands réformateurs protestants du XVI^e siècle, le vêtement est toujours signe de péché. Il rappelle la faute originelle commise par Adam et Ève et leur expulsion du paradis terrestre. Au jardin d'Éden, ils vivaient nus, entourés de merveilles, et menaient une vie faite de délices. La seule interdiction que Dieu leur avait imposée était de ne pas cueillir le fruit défendu, celui de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Sous l'influence du démon, ils ont désobéi, cueilli puis mangé ce fruit.

Chassés du paradis, condamnés à une vie de labeur, ils ont reçu au moment de leur expulsion un vêtement pour cacher leur nudité. Ce vêtement rappelle à tout jamais leur faute : il est le symbole même de la chute de l'humanité. Pour les théologies et les morales protestantes, tout habit est plus ou moins l'héritier de ce premier vêtement. Il est imprégné de la faute de nos ancêtres et, pour cette raison, se doit d'être le plus discret possible : un bon chrétien ne doit attacher aucune importance à son paraître. Il doit fuir les étoffes luxueuses, les couleurs vives, les formes extravagantes, les tenues impudiques, les accessoires inutiles, les fards et les bijoux, donner priorité à la simplicité des formes, à la sobriété des couleurs.

⁸ Michel Pastoureau, *Noir, histoire d'une couleur*, Seuil, 2008, 210 p., « Le vêtement protestant », p. 130-133. *Une Couleur ne vient jamais seule*, Seuil, coll. La librairie du XXe siècle, 2017, 222 p., « Palette calviniste (mars 2016) », p. 176-177.

Catherine de Médicis (1519 - 1589)



Entourage de François CLOUET (1520-1572), « Portrait de Catherine de Médicis en buste », huile sur panneau de chêne parqueté, 30,5 x 23 cm. Source : <http://catalogue.drouot.com/ref-drouot/lot-ventes-aux-encheres-drouot.jsp?id=1842171>

Catherine de Médicis est ici représentée comme absente, songeuse, perdue dans ses pensées.

Parfois surnommée « La régente noire » Catherine de Médicis est une riche héritière, elle incarne la fortune de la richissime Florence. Fille du duc de Florence Laurent II de Médicis et de Madeleine de La Tour d'Auvergne, elle est par ailleurs la nièce du pape Clément VII de Médicis. Séduit par la perspective d'une belle dot, le roi de France François 1er négocie son mariage avec son fils cadet, le duc Henri d'Orléans. Les deux époux ont 14 ans. Voilà une illustration supplémentaire de ce que le jeu des alliances et des mariages était orienté par de puissants calculs diplomatiques, et financiers, qui dans le cas précis, ne se révélèrent pas si fructueux qu'espérés. Elle devient donc la bru du roi de France François 1er. À défaut d'être belle, la princesse est gracieuse, naturellement gaie et aime les fêtes, bien différente en cela de l'image sévère qu'elle laissera dans sa maturité. Elle est aussi superstitieuse et s'entoure d'astrologues, dont le célèbre Nostradamus.

Elle mettra au monde dix enfants dont trois accéderont au trône (François II, Charles IX et Henri III*). Entre temps, son époux est lui-même devenu roi sous le nom d'Henri II, suite à la mort prématurée de ses frères aînés. Mais à la mort tragique d'Henri II (en 1559, dans un tournoi), elle se révélera un défenseur acharné de l'intégrité du royaume et de la dynastie, avec le souci par-dessus tout d'assurer l'avenir de ses fils.

Régente sous la minorité de Charles IX, elle tente de concilier catholiques et protestants avec le concours de son chancelier Michel de l'Hospital. En 1561, trois chefs catholiques, le connétable Anne de Montmorency, le duc François de Guise et le maréchal de Saint-André forment un *triumvirat* informel pour maintenir malgré tout la position prédominante du catholicisme en France...

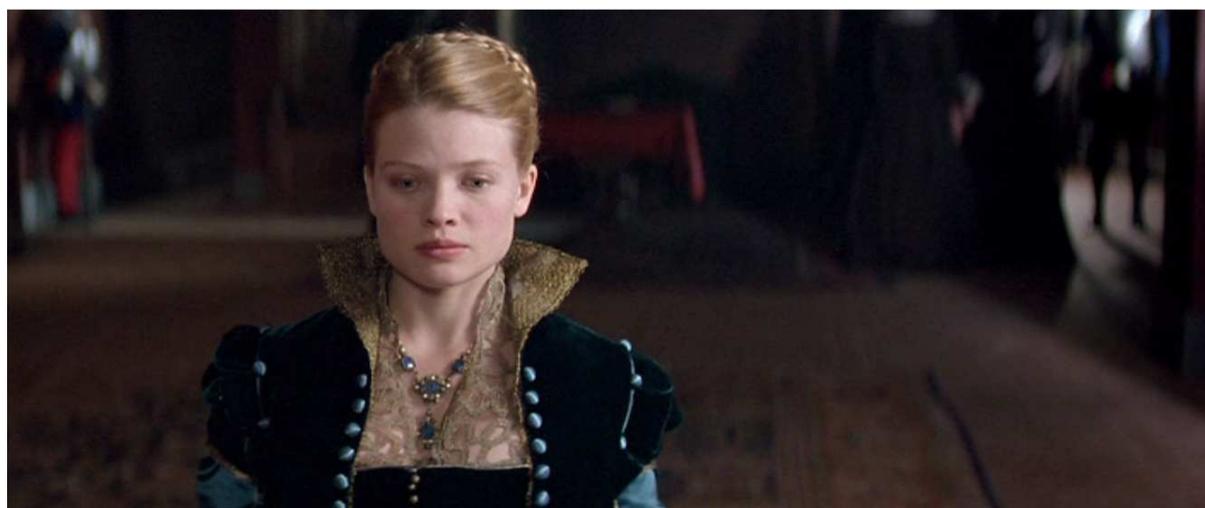
Sources : d'après https://www.herodote.net/Catherine_de_Medicis_1519_1589_-synthese-429.php, le site herodote.net propose une notice très synthétique, à consulter par ailleurs pour tous les liens faits pour les personnages et les événements. On peut se référer aussi à l'encyclopédie Larousse, particulièrement éclairante, notamment sur les acteurs, les épisodes et les enjeux des guerres de religion : http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Catherine_de_M%C3%A9dicis/112124. Ecouter enfin, dans les bonus du DVD de *La Princesse de Montpensier*, l'entretien avec Didier Le Fur, conseiller historique du film.

Saturne et Vénus



Evelina Meghnagi dans le film de Bertrand Tavernier

L'unique apparition de Catherine de Médicis dans le film (1h27'23", pour une scène d'un peu plus de deux minutes) résume, à travers une référence à l'astrologie dont Catherine de Médicis était, dit-on, friande, le destin et le dilemme de l'héroïne qui est en face d'elle : « J'en sais déjà beaucoup sur vous mais je vous vois enfin de près. [...] Les astres, ils sont près de Dieu et nous transmettent ses messages. [...] Il y a deux puissances contraires sur vous, Saturne et Vénus. Droiture, la tête, la loi, d'un côté ; désir, sensualité, le corps, de l'autre. Qui va gagner ? »



Les deux actrices sont vêtues de couleurs sombres. Aux vertus distinctives de captation de la lumière (revendiquées par l'équipe du film) nous ajouterons dans l'usage particulier du noir deux valeurs possibles : la conformité, malgré une surcharge de bijoux étonnante et artificieuse, aux portraits de Catherine de Médicis que nous connaissons, et un accord symbolique, austère et grave, avec les urgences politiques, religieuses et guerrières du moment : le film insiste, maquillages et scène d'ouverture compris, sur la noirceur de l'époque, entre le très guerrier duc de Guise et le très tourmenté et cultivé François, comte de Chabannes... On doit à celui-ci, à un autre moment du film, cette phrase elle aussi en écho prophétique et tragique aux transcendances, et aux astres qui écrivent le destin de la princesse (et celui du comte) : « Asservis à des routes immuables, respectueux de la hiérarchie universelle qui maintient le faible dans l'orbite du fort sans jamais l'écraser, ils nous enseignent la simple obéissance aux lois d'équilibre et de modestie sans lesquelles d'effroyables collisions se produiraient, entraînant d'effroyables malheurs. »

Catherine de Médicis et *La Reine Margot*



Virna Lisi dans le rôle de Catherine de Médicis, *La Reine Margot*, film de Patrice Chéreau, 1994.

Source : <http://www.rueducine.com/reine-margot-la-1994/>

Nous retrouvons ce noir, et plus de noirceur encore, dans un film dont l'esthétique et le parti pris de reconstitution historique ont marqué (notamment Bertrand Tavernier, qui le cite) : *La Reine Margot*, de Patrice Chéreau, sorti en 1994. Nous devinons dans la force de ce regard et dans la gravité marquée de ce visage que le personnage doit faire face à une situation historique violente.

En effet, pour préciser encore le contexte historique, à l'époque de la nouvelle (1571-1572), le chef des protestants Coligny, devenu le conseiller de son fils Charles IX⁹, préconise une guerre contre l'Espagne catholique, Catherine feint de l'accepter mais l'opinion publique, c'est-à-dire la petite bourgeoisie des villes, s'émeut et menace de se livrer aux Guise, champions de la cause catholique.

La reine-mère donne sa fille Marguerite (la « reine Margot »¹⁰ dans la tradition littéraire et cinématographique) en mariage au protestant Henri de Navarre mais, pour couper court à un renversement de la dynastie des Valois au profit des Guise, elle se résout à prendre la tête de la lutte contre les protestants. C'est ainsi que le 24 août 1572, jour de la Saint-Barthélemy, elle ordonne le massacre des protestants et de Coligny en particulier. Henri de Bourbon, prince de sang, est soigneusement épargné par Charles IX. À Paris comme dans beaucoup de provinces, l'ardeur meurtrière de la population catholique fait plusieurs milliers de morts dans toute la France.



Marguerite de Valois¹¹, vers 1569, 1574 et 1577

⁹ Rappel : Charles IX (1550-1574) a été roi de France de 1560 à 1574, après François II (1544-1560), roi de 1559 à 1560, et avant Henri III (1551-1589), roi de 1574 à 1589, l'un des personnages de la nouvelle.

¹⁰ Le personnage de « Madame » dans la nouvelle, que nous croisons, sans qu'elle soit jamais au premier plan, au centre d'un jeu avec le duc de Guise, son frère Henri et la princesse de Montpensier.

¹¹ Le détail des cartels se trouve en fin de document.

Katharina von Bora en costume de veuve



Jörg Scheller, *Katharina von Bora* [1499-1552] en costume de veuve, gravure sur bois colorée, 1546, cabinet de gravures, musée du château de Friedenstein, Gotha (Allemagne)

Katharina von Bora est la femme du réformateur Martin Luther : le noir de son costume n'est pas seulement, nous l'avons vu, celui de son veuvage mais un choix de discrétion, d'austérité. Les experts s'interrogent sur la signification du ruban sur la bouche de Katharina, il semble que cette pièce de vêtement n'était portée qu'à l'extérieur. Le portrait de la femme de Martin Luther (surnommée « Die lutherin » en allemand) est ainsi présenté par Michel Pastoureau à la page 133 de son ouvrage sur le noir : « pour la Réforme, tout vêtement rappelle le péché originel : Adam et Eve vivaient nus au paradis ; ils en ont été expulsés, et le vêtement qu'ils reçurent à cette occasion est signe de honte et de punition. Ainsi tout habit porté par un homme ou une femme se doit d'être sobre, discret, austère. Le noir est alors la couleur qui convient le mieux à cet effacement volontaire. »

Nulle veuve ni habit de deuil dans *La Princesse de Montpensier*, direz-vous. Et si nous inversions la perspective (cela vaut aussi pour certains débats contemporains) : quel costume de veuf pourrait (devrait ?) porter le prince de Montpensier ? Quel chemin donner à sa vie après qu'a résonné la phrase finale : « Elle mourut en peu de jours, dans la fleur de son âge, une des plus belles princesses du monde, et qui aurait été sans doute la plus heureuse, si la vertu et la prudence eussent conduit toutes ses actions. » ? Et le film fait-il le même choix de fin ?

La vie ne serait plus pour moi que la succession des jours, et je souhaitais qu'elle fût brève



« Comme François de Chabannes s'était retiré de la guerre, je me retirai de l'amour. La vie ne serait plus pour moi que la succession des jours, et je souhaitais qu'elle fût brève, puisque les secrètes folies de la passion m'étaient devenues étrangères. »

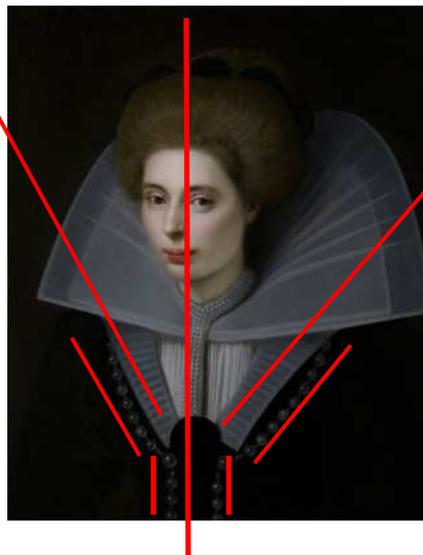
La dernière phrase du film (en voix off) ouvre une série de questions. De qui ou de quoi le regard du personnage, toujours vivant, réinterprété par Bertrand Tavernier porte-t-il le deuil dans la dernière image du film ? De quelles illusions ou de quel homme ? De quelles absences l'hiver neigeux qui sert de décor lumineux à cette fin s'est-il alourdi ? Pourquoi, à la différence de la nouvelle, n'avoir pas fait mourir l'héroïne ?

Pâleur marmoréenne



Anonyme, *Portrait de femme*, école française, fin XVIIe, début XVIIIe, huile sur bois, 61,6 x 49,8 cm, MUMA Le Havre.
Source : <http://www.muma-lehavre.fr/fr/collections/decouverte-ludique/quiz/quiz-niveau-3> © MuMa Le Havre / Florian Kleinfenn

Quadruple effet de symétrie... le collier de perles, le col, la collerette, le collier (?) central : le portrait est très fortement construit autour des lignes géométriques structurantes du vêtement et des bijoux et du contraste bicolore noir / blanc. Mais cette géométrie n'est pas sans âme, elle peut signifier un univers de normes sociales, religieuses et domestiques très pesant, être une image symbolique du carcan de conventions, de lois du paraître dans lequel le personnage principal féminin de la nouvelle se trouve pris. « Une femme développe des sentiments pour un autre homme que son époux, auprès duquel elle s'ennuie. » : ce à quoi certains analystes résument l'œuvre de Mme de La Fayette peut se trouver illustré ici : lourde coiffure qui fige le regard et pèse sur la pose, d'autant plus contrainte, froideur marmoréenne d'un visage serti dans sa pâleur et comme posé dans un écrin de dentelle et de velours, fond noir et paradoxe de l'austérité du noir confrontée à la puissante architecture du blanc et aux signaux de richesse : grosseur des perles, double collier, plissé délicat et soigné de la collerette, raffinement du vêtement d'apparat. Et si les lèvres pincées, le regard de côté de la dame du Havre disait une particulière et douloureuse lucidité quant à ce jeu social et aristocratique ? Toi qui contemples mon portrait, que devines-tu de mon destin, de mes rêves de passion, de mes renoncements, de mon enfermement peut-être ?



Autre médium, autre temps



Hendrik Kerstens, *Daily*, 2011. Photographie.

Autre médium, autre temps. Dans le cadre d'une exposition « **Art flamand et hollandais dans les collections du musée d'Art et d'Histoire de Genève et du musée des Beaux-Arts de Caen** », du 19 Mai au 10 Septembre 2017 au Musée des Beaux-Arts de Caen, nous avons découvert le travail d'un photographe néerlandais, né en 1956, Hendrik Kerstens. Il travaille à Amsterdam et y réinvente la peinture flamande et hollandaise du XVIIe siècle, qui le fascine. Il la voit comme une description de la vie quotidienne, en opposition aux peintures de la renaissance italienne qui racontent une histoire. « La peinture du Nord de l'Europe repose beaucoup plus sur l'artisanat et l'interprétation parfaite d'un sujet. La lumière y joue un rôle primordial. »

L'un de ses modèles privilégiés est sa fille Laura, qu'il photographie à la manière des grands peintres du Nord, entre détails soignés d'attitude et de lumière et accessoires anachroniques, ici une pile de napperons en papier. (D'après la notice de l'exposition du musée des Beaux-arts de Caen).

C'est l'occasion pour nous d'une distance, d'un anachronisme critique, qui vaut aussi pour l'œuvre du XVIIe siècle que nous lisons... et réinterprétons hors du siècle qui l'a vu naître : avec quelles distorsions ? Et quelles difficultés de compréhension ? Et quelles envies de détournements, d'adaptations ?

A découvrir :

- <http://cheese.konbini.com/photos/portraits-peinture-flamande-hendrik-kerstens/>, « La peinture flamande réinventée par Hendrik Kerstens. L'attention au réel. »

- <https://www.lense.fr/news/hendrik-kerstens-et-sa-fille-paula-entre-art-et-portraits/> « Hendrik Kerstens : Paula, entre tradition et confusion. »

« Un des plus fascinants portraits féminins de la Renaissance italienne. »



Agnolo Bronzino (1503-1572), *Laura Battiferri*, 1550-1555, huile sur bois, 83 cm x 60 cm, Palazzo Vecchio, Florence.

Norbert Schneider qualifie ce tableau ainsi : « c'est l'un des plus fascinants portraits féminins de la Renaissance italienne. »

Il insiste sur quatre traits distinctifs :

- une « manière archaïque », sur le modèle des portraits du début du Quattrocento : femme dans un profil de médaille, buste étiré d'une façon presque disproportionnée, grand nez proéminent légèrement busqué ;
- une absence de contact visuel : le modèle (fierté ? pudeur ?) évite tout contact visuel avec le spectateur, ce qui lui confère un air clérical et majestueux ;
- néanmoins, le tableau livre une abondance de renseignements et notamment les fins doigts de la main gauche écartés de façon maniérée marquent dans le livre ouvert un passage des sonnets de Pétrarque à Laura, à laquelle s'identifie visiblement la jeune femme porteuse du même nom.

Il cite Pétrarque : Laura est la « belle hautaine et inaccessible..., pure comme la belle des troubadours, modeste et pieuse comme les béatrices des novateurs » pour conclure ainsi : « Plus encore que l'apparence extérieure, la personnalité de Laura se dévoile à nous. Elle reste la pure et noble belle. »

Qui est Laura Battiferri (1523-158?) ?

« Elle est née à Urbino en tant que fille naturelle de Giovanni Antonio Battiferri, qui la légitima ultérieurement. Veuve de bonne heure, elle épousa en secondes noces en 1550, à l'âge de 27 ans, le sculpteur florentin Bartolommeo Ammanati. Le couple n'eut pas d'enfants. Laura se qualifia elle-même d'« arbre stérile ». Ses poèmes furent fort admirés par ses contemporains. La cour de Madrid demanda que son œuvre littéraire soit traduite en espagnol. De grands poètes et artistes tels que Torquato Tasso ou Benvenuto Cellini entretenirent avec elle d'étroites relations. Laura Battiferri était proche de la contre-réforme jésuite, elle était considérée comme une catholique stricte, ce qui prouve la faveur dont elle jouissait à la cour d'Espagne. L'austérité, qui émane de l'attitude et des vêtements de Laura, semble refléter l'éthique quotidienne transformée depuis le concile de Trente (1545-1563) en normes de plus en plus rigides. » Agnolo Bronzino la définissait même comme « une femme de fer à l'intérieur, de glace à l'extérieur. » Cela se traduit ici par l'impassibilité de l'expression, la rigidité de la pose, qu'un critique d'art associe à un « traitement marmoréen des chairs ».

Sources : d'après Norbert Schneider, *L'Art du portrait*, Taschen, 1994, 180 p., « Laura Battiferri » d'Agnolo Bronzino, p. 64-65 et Renaud Temperini, notice « Agnolo Bronzino », in *L'ABCdaire de la Renaissance italienne*, Flammarion, 2001, p. 41.

Pourquoi et comment faire le lien entre Mme de La Fayette, auteure au programme et Laura Battiferri ?

Jacquemyne Buuck



Pieter Pourbus (1523-1584), *Portrait de [Jan van Eyewerve et] Jacquemyne Buuck*, 71.4 cm x 97.7 cm, huile sur panneau, Groeninge Museum (Bruges, Belgique)

Plus bourgeois qu'aristocratiques, plus protestants que catholiques, davantage du nord que du sud, plus flamands qu'italiens ces portraits mettent en scène un univers qui n'est pas celui de la princesse de Montpensier. Nulle grande famille aristocratique mais un culte de la discrétion, tout de même très étudiée : la mise est élégante, le vêtement d'un noir profond (c'est également une signe de richesse) et l'arrière plan même (le blason, la maison) signale une réussite sociale, dont ce tableau est une preuve supplémentaire.

Les blasons ont permis d'identifier l'homme et la femme comme les époux van Eyewerve. Ils se marièrent en 1551 ou 1552 ; nous avons donc affaire à des portraits de mariage. Le chien, près de Jacquemyne, symbolise la fidélité conjugale. De tels portraits étaient destinés à décorer la pièce de séjour et à être regardés de près. Même si nous sommes dans l'univers bourgeois, les enjeux matrimoniaux, les alliances étudiées et le souci du paraître ne sont pas absents.

Portrait d'une jeune fille

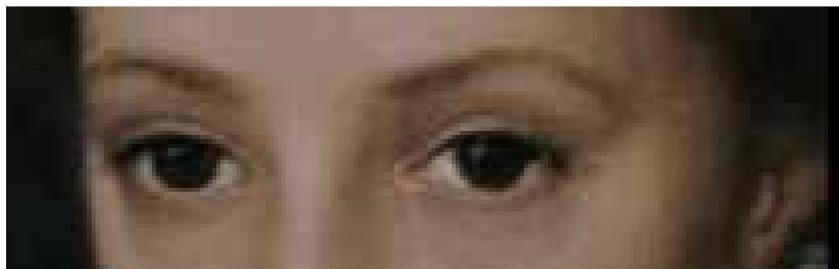


Catharina von Hemessen, *Portrait d'une jeune fille*, vers 1560, huile sur panneau, 30,5 × 23 cm, Baltimore county museum of art

Comme amincée en une pose très sérieuse... Epurée dans sa composition mais tout de même très structurée et démonstrative de richesse dans les anneaux d'or qu'elle porte (collier à triple rang, ceinture, bracelets, boutons de la robe et des manches) ce portrait de jeune fille en noir et or (sable et or dirait-on en héraldique) nous permet de découvrir une peintre d'Europe du Nord que nous associerons à Sofonisba Anguissola : Catharina van Hemessen (1527-1581 ?).

L'historiographe florentin Ludovico Guicciardini, dans sa *Descrittione di tutti Paesi Bassi altrimenti detti Germania inferior* (1567), fait l'éloge de plusieurs femmes peintres, dont Catharina van Hemessen. De toutes celles qu'il cite, elle est la seule dont nous connaissons des œuvres signées, dont celle-ci et par exemple un autoportrait (1548) à découvrir. Elles sont au nombre de 13, et auraient toutes été réalisées dans une courte période de sept ans, avant son mariage avec Kerstiaen de Moryn, organiste. En creux se dessine un destin de femme qui selon les biographes suivit son mari dans les cours d'Europe, en Hongrie et en Espagne et cessa donc (triste locution consécutive) de peindre !

Sources : Karolien De Clippel, *Catharina van Hemessen*, Ed. Palais des Académies, Bruxelles, 2004 et un site à découvrir pour les femmes peintres : <http://www.femmespeintres.net/peintres/hist/hemessen.htm>



L'extrême jeunesse de cette grande héritière



Federico Barocci (1528-1612), *Portrait d'une jeune fille*, entre 1570 et 1575 (?), huile sur carton, 45 x 33 cm, Galerie des Offices, Florence.

Sofonisba Anguissola (1535-1625), *Portrait de jeune femme*, huile sur toile, 67.5 x 106 cm, Museo Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.

Agnolo Bronzino (1503-1572), *Portrait de Marie de Médicis*¹², 1550, huile sur bois, 52 x 38 cm, Galerie des Offices, Florence

Nous avons déjà rencontré le tableau de Sofonisba Anguissola, dont nous avons dit la délicatesse.

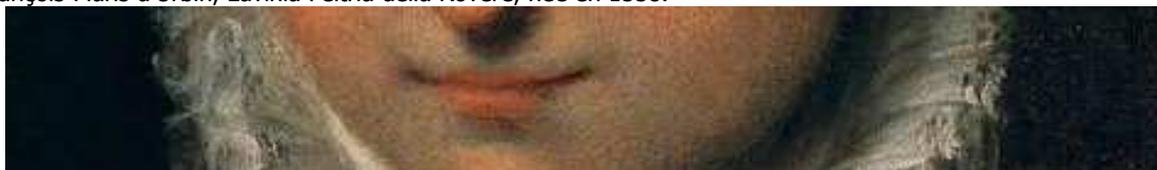
Portraitiste parfois qualifié de pénétrant, Federico Barocci nous livre ici un portrait de jeune fille d'une grande intensité et qui s'accorde parfaitement à notre œuvre de référence.

Par la période d'abord : il a été peint entre 1570 et 1575, soit dans le temps presque exact de la fiction

Par l'âge ensuite : « **L'extrême jeunesse de cette grande héritière** retardait son mariage, et cependant le duc de Guise, qui la voyait souvent, et qui voyait en elle les commencements d'une grande beauté, en devint amoureux, et en fut aimé. »

Par l'interprétation sensible que nous pouvons en faire enfin : l'artifice de la collerette et du vêtement enrubanné valorise le visage rond qui les surmonte. Cette adolescente (dirait-on aujourd'hui) au seuil d'une vie dont elle ne sera pas maîtresse paraît confiante : l'esquisse d'un sourire semble nous dire « je ne suis pas dupe » du jeu que j'aurai à jouer, de la partition mondaine qui sera la mienne, mais la juvénilité du visage dit aussi une fragilité : le mouvement narratif de la nouvelle, et sa morale et sa clause confirme cette hypothèse d'une femme aux ailes brûlées.

Précisons pour ce portrait qu'aucun élément n'a permis d'identifier le modèle avec certitude. Selon Mina Grégori (*Le Musée des Offices et le palais Pitti. La peinture à Florence*, p. 323), il s'agit peut-être de la sœur du duc François-Marie d'Urbin, Lavinia Feltria della Rovere, née en 1558.



¹² D'une exécution plus parfaite encore, mais moins pertinente pour notre propos, notons du même Agnolo Bronzino le « Portrait de Bia », huile sur bois, 1541, 63 x 48 cm, Galerie des Offices. Vous le rechercherez.

Marie de Médicis



Agnolo Bronzino (1503-1572), *Portrait de Marie de Médicis*^{13*}, 1550, huile sur bois, 52 x 38 cm, Galerie des Offices, Florence

Sofonisba Anguissola (1535-1625), *Portrait de jeune femme*, huile sur toile, 67.5 x 106 cm, Museo Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.

Federico Barocci (1528-1612), *Portrait d'une jeune fille*, entre 1570 et 1575 (?), huile sur carton, 45 x 33 cm, Galerie des Offices, Florence.

Carte en main... Si vous deviez écrire une notice pour cette œuvre, quelle serait-elle ? Entre commentaire sensible, abandonné à la grâce d'un regard, et une double enquête historique (le sujet représenté et le peintre) quel lien avec la lecture de *La Princesse de Montpensier* faire ?
Et merci de nous communiquer le résultat de vos recherches !

¹³ D'une exécution plus parfaite encore, mais moins pertinente pour notre propos, notons du même Agnolo Bronzino le « Portrait de Bia », huile sur bois, 1541, 63 x 48 cm, Galerie des Offices. Vous le rechercherez.

De la peinture au film

De la peinture au film, de la nouvelle à son adaptation, nous allons partir à la recherche d'une lumière, au sens propre et cinématographique comme au sens figuré. Recherche morale et d'atmosphère qui sera guidée par quatre traits distinctifs mis en valeur dans cette exposition, voici ce qu'en dit Bertrand Tavernier¹⁴ :

1. [Comment avez-vous abordé ce film historique ?]

Sur le plan esthétique, il fallait à tout prix éviter le côté reconstitution historique. C'est pourquoi j'ai refusé de me baser sur des peintures. Dans les tableaux, les personnes étaient spécialement habillées pour l'occasion. Le résultat ne reflétait pas la réalité. J'avais adoré pour cela *La reine Margot*, de Patrice Chéreau, où les héros étaient le plus souvent en chemises et non en tenues d'apparat. Essayer de singer des cérémonies d'époque est comparable à quelqu'un qui voudrait filmer des paysans dans les champs en se basant sur les photos de leur mariage ! C'est pourquoi, ici, personne ne porte de fraises, ces cols soi-disant caractéristiques du XVIe.

2. Les représentations picturales de l'époque (tableaux, iconographie) ne nourrissent donc pas votre inspiration visuelle ?

Je questionne la peinture, mais toujours de manière critique : il ne faut pas oublier qu'elle montre une réalité enjolivée. J'ai appris à le faire sur *La Passion Béatrice* (1987), qui se passait au XIV^e siècle. Claude Duneton m'avait fait remarquer que les gens qui se faisaient peindre posaient dans des habits qui les mettaient au dessus de leur condition. [J'insiste] : ce serait comme tourner une histoire sur les paysans au XIX^e siècle, et les mettre en scène dans les habits qu'ils portaient pour se faire photographier. C'est pour cela par exemple que je n'ai mis aucune fraise dans le film : il n'y a que quand ils se faisaient peindre que les gens en mettaient. Allez vivre au quotidien avec une fraise ! En revanche j'ai pu m'inspirer de l'esprit de certains tableaux : il y a par exemple au Louvre un célèbre tableau montrant Gabrielle d'Estrées et la duchesse de Villars *au bain*. C'est un tableau qui montre bien la liberté des mœurs du XVI^e par rapport à celles du XVII^e. Jamais Madame de La Fayette n'aurait pu se faire peindre nue !

3. Avez-vous d'autres modèles ?

[Je reviendrai sur] un autre modèle cinématographique : *La Reine Margot*, de Patrice Chéreau. L'œuvre montrait les guerres de Religion avec le macabre d'Agrippa d'Aubigné, auteur au XVII^e siècle – mais largement redécouvert au XIX^e siècle – d'un long poème consacré aux malheurs subis par les protestants, *Les Tragiques*. Une sensualité malsaine, prêtée notamment aux puissantes familles catholiques par Agrippa d'Aubigné, avait inspiré à Chéreau une attention à la chair, aux pulsions et aux désirs physiques, qui prenaient le pas, dans *La Reine Margot*, sur les tourments de l'âme et la tragédie d'honneur. [Mais j'ai fait le choix de valoriser la sensualité à travers] un filtre assurément moins sombre que celui choisi par Chéreau.

4. Vous dites vouloir être au plus près de la jeunesse : qu'est-ce que cela signifie ?

« Être au plus près de la jeunesse » signifie multiplier les mouvements et les effets d'approche de la caméra (grâce au système stabilisateur *steadicam*) vers les peaux claires, faire ressortir la pâleur et la fraîcheur de la carnation. D'ailleurs [je n'ai] pas hésité à montrer la nudité et la sexualité, passées sous silence par Mme de Lafayette. C'est une liberté prise avec le texte de la nouvelle, dans laquelle Marie et Guise ne font pas l'amour. Or il me semblait que la tension sexuelle et amoureuse, en creux dans leurs rapports, devait se résoudre. Sinon le ton risquait de paraître moralisateur ou abstrait.

5. Quel choix de costumes avez-vous fait ?

[Il fallait souligner la perfection lisse du grain de peau et en montrer toute l'importance, il fallait en outre des costumes aux couleurs sombres ou profondes, se détachant eux-mêmes sur des fonds souvent surexposés.] Avec le chef opérateur, Bruno de Keyzer, nous avons privilégié la peau et les yeux des comédiens, la texture des magnifiques costumes de Caroline de Vivaise, pour capter les sentiments à travers la lumière. Ensemble, ils ont ainsi réalisé ce qu'ils appellent « un film biologique ».

[6. Comment voyez-vous le personnage de Marie ?]

J'ai découvert en Marie un personnage très différent de celui que j'avais aperçu. Moins passif, moins, pour reprendre une définition d'Eric Heumann, « femme fatale ». La Marie de Madame de Lafayette est un être déchiré entre ses devoirs, son éducation, sa loyauté à un mari qu'on lui impose et sa passion amoureuse. Je me suis arrêté sur une phrase de la nouvelle : « Melle de Mézières, tourmentée par ses parents, voyant qu'elle ne pouvait épouser M. de Guise et connaissant par sa vertu qu'il était dangereux d'avoir pour beau-frère un homme qu'elle souhaitait pour mari, se résolut enfin d'obéir à ses parents et conjura M. de Guise de ne plus apporter d'empêchements et oppositions à son mariage. » Un mot en particulier m'a saisi : « tourmentée ». Qu'entendait par là Madame de Lafayette ? Des historiens, notamment Didier Lefur, à qui j'ai posé la question, m'ont répondu que « tourmentée » signifiait « torturée », et qu'alors les lecteurs entendaient ce mot dans toute sa force et sa violence. Je me suis souvenu que ce terme était utilisé dans des textes religieux du Moyen Âge pour décrire les horreurs de l'Enfer. Marie avait donc pu être battue, frappée, menacée d'être enfermée dans une prison, ou plus sûrement dans un couvent. Lefur m'a ainsi raconté que la sœur de Philippe de Montpensier, qui s'était opposée

¹⁴ Entretien reconstitué à partir de plusieurs sources (cf. ci-après) : les passages entre crochets signalent les adaptations les plus importantes.

au mariage que ses parents avaient arrangé, avait été envoyée au couvent. Le mot « tourmentée » signifiait donc que Marie avait d'abord farouchement refusé ce projet de mariage. Ce qui avait été omis dans la première adaptation. Le personnage devenait alors bien plus rebelle, plus fort, plus fier que je ne l'avais imaginé. Cette révélation m'a permis d'entrevoir la couleur, l'état d'esprit, la tessiture de Marie. Cela me donnait un point de départ. J'allais bientôt saisir la tonalité, comme dans un morceau de musique. La très jeune fille que décrit Madame de Lafayette est prisonnière de sa caste, de traditions, de coutumes qui ne lui confèrent pas plus de droits, malgré son rang, que n'en a aujourd'hui une jeune fille née dans une famille religieuse fondamentaliste turque, yéménite ou hindoue. En un mot, je commençais à « voir » le personnage, je détenais là une première clef de lecture de la nouvelle.

Votre princesse apparaît comme une insoumise qui s'interroge sur le monde dans lequel elle vit.

Marie de Montpensier est une très jeune fille qui doit faire - à ses dépens - l'apprentissage de la vie, apprendre à dompter, canaliser ses sentiments, alors qu'elle n'est encore qu'une très jeune fille, qu'une gamine espiègle qui se retrouve face à des choix douloureux, difficiles. Qu'on lui a imposés. Son parcours, son évolution, c'est ce qui a déclenché mon envie de faire ce film...

Mélanie Thierry m'a comblé, bouleversé tout au long du tournage. Par sa beauté bien sûr : je me disais qu'elle aurait pu être peinte par Clouet. Et surtout par l'intensité des émotions qu'elle apportait... Monique Chaumette, qui a joué avec elle dans *Baby Doll*, m'avait dit : « Tu verras, c'est un Stradivarius, et elle ira au-delà de tous tes désirs. » Elle avait entièrement raison.

Sous des dehors bonhommes, les pères de Marie et de Philippe sont monstrueux.

Ils ont laissé leurs enfants, leurs proches dans un désert affectif. Et par intérêt se livrent naturellement à de vraies forfaitures. Madame de Lafayette dit que Marie fut « tourmentée » par ses parents pour l'obliger à accepter son nouveau mari. Tourmenté est un mot très fort. Qui équivaut, m'ont dit plusieurs historiens, à torturer... Ce mot nous a inspiré plusieurs scènes. Dont la nuit de noces que je voulais juste et violente.

Votre point de vue, à cet égard, est assez féministe.

Je voulais clairement prendre parti pour Marie. Elle est déchirée entre, d'un côté, son éducation et ce qu'on lui demande d'être et, de l'autre, ses passions et ses désirs. Alors qu'on cherche à la cantonner dans un rôle de soumission, elle veut s'éduquer et s'ouvrir au monde. C'est ce désir d'apprendre qui lui permet de résister et qui renforce sa fierté.

Sources :

- Mme de La Fayette, *La Princesse de Montpensier*, GF, Flammarion, 2017, 202 p., présentation, notes, chronologie, bibliographie par Camille Esmein-Sarrazin, dossier par Camille Esmein-Sarrazin et Jean-Damien Mazaré, avec des extraits du scénario du film, un entretien avec Bertrand Tavernier et un cahier photos des scènes clés.

- Mme de La Fayette, *La Princesse de Montpensier*, GF, Flammarion, 2017, dossier par Camille Esmein-Sarrazin et Jean-Damien Mazaré, p. 121-122 : « Incarner la Renaissance : filmer la peau ».

- http://www.lexpress.fr/culture/cinema/bertrand-tavernier-raconte-le-tournage-de-la-princesse-de-montpensier_892297.html : « Bertrand Tavernier raconte le tournage de *La Princesse de Montpensier*, *L'Express*, 16 juin 2010.

Avant-Propos du scénario, Flammarion, 2010, p. 20-21.

https://www.lettresvolees.fr/montpensier/acteurs_marie.html

Dossier de presse de Studio Canal, 2010.

Dames au bain



Ecole de Fontainebleau, *Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées et de sa sœur la duchesse de Villars*, vers 1594, huile sur toile, 96 cm x 125 cm, Musée du Louvre, Paris.

Citons pour ce tableau la notice de Vincent Pomarède sur le site du musée du Louvre :

Influence italienne

Cette œuvre demeure anonyme, bien que peinte dans un style très caractéristique de la deuxième période de l'école de Fontainebleau. Elle montre l'influence de l'art italien de la Renaissance, dans le modelé sensuel des corps des deux jeunes femmes, mais comporte aussi des références à l'art flamand, dans l'intimité de la scène peinte à l'arrière-plan.

La technique du trompe-l'œil

L'artiste a utilisé avec habileté la technique du trompe-l'œil, peignant de manière imitative et réaliste le drap dans la baignoire et les deux tentures qui encadrent la scène. La profondeur, créée par la scène qui se déroule dans une autre pièce à l'arrière-plan, accentue encore l'effet de trompe-l'œil. Ce tableau coloré et étrange dans la mise en scène des deux jeunes femmes au bain et mystérieux dans les symboles - comme la bague présentée par Gabrielle d'Estrées - a connu en raison de son traitement sensuel un grand succès auprès du public. Le modelé des deux corps féminins nus, sensuels et d'une grande délicatesse est provoqué par l'éclairage, provenant de la gauche du tableau, dirigé sur les deux jeunes femmes, l'arrière-plan du tableau étant plongé dans la pénombre.

Un geste étrange et affectueux

Les modèles sont identifiés : Gabrielle d'Estrées (1571-1599), favorite du roi Henri IV (1553-1610), et sans doute une de ses sœurs, la duchesse de Villars ou la maréchale de Balagny. Le geste ostentatoire, étrange et affectueux de la jeune femme, qui pince le sein droit de Gabrielle d'Estrées, a souvent été interprété comme un symbole de la grossesse de Gabrielle, enceinte d'un enfant naturel d'Henri IV (César de Vendôme, né en 1594). À l'arrière-plan, la scène de la jeune femme cousant, peut-être une layette pour l'enfant à naître, confirme ce symbole de la grossesse de la favorite royale.

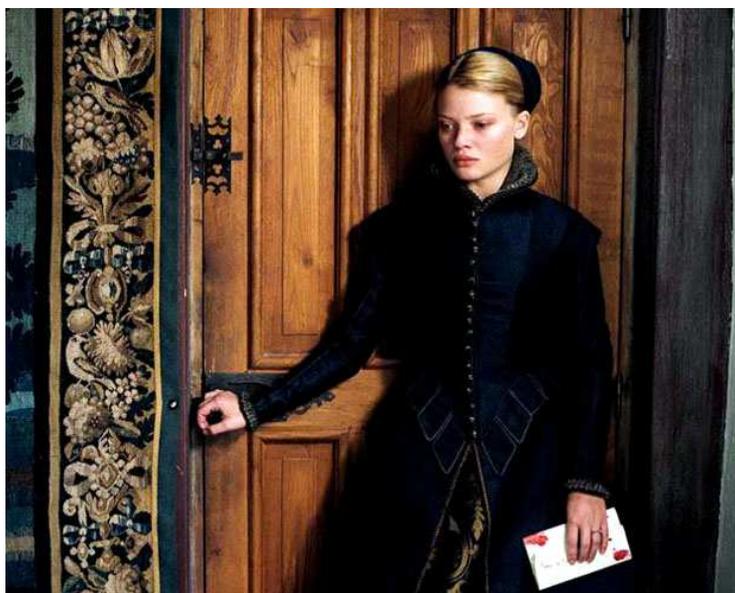
Source : <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/portrait-presume-de-gabrielle-d-estrees-et-de-sa-soeur-la-duchesse-de-villars>

Les costumes de Caroline de Vivaise

César 2011 des meilleurs costumes pour *La Princesse de Montpensier*

A quels moments du film correspondent ces costumes ? Quels sentiments animent le personnage à ces moments-là ?

Remarque : il vous faut visionner (pour la xème fois...) le film pour répondre à ces questions, retrouver ces images, les interpréter, faire le lien avec les propos du cinéaste et de son équipe.







Remarques et insurances

1. C'est d'abord l'œuvre littéraire qui nous a guidés, à travers un jeu de neuf citations.

2. Couleurs. Dans le commentaire des tableaux il nous faut être très prudents, sauf relais d'un spécialiste reconnu, sur l'interprétation des couleurs, leur intensité, les nuances, les tons. Nous sommes en effet dans un système de reproduction qui nous place au moins en troisième génération : celle du document numérisé (dans quelles conditions ?), celle de notre utilisation dans un fichier informatique (et de choix de compression nécessaires) celle de l'impression papier ou de la projection (avec des matériels plus ou moins performants). Bref le peintre n'y reconnaîtrait pas son tableau et c'est là une limite essentielle à notre travail. C'est pourquoi les professeurs partout en France ou dans les lycées français à l'étranger, privilégient, chaque fois que c'est possible et intéressant, l'accès direct aux collections des musées locaux, qui, outre la qualité de leurs ressources, nous permettent d'apprécier les portraits dans leurs véritables dimensions. **Nous remercions par avance les professeurs parisiens, du fait des ressources dont ils disposent, de leur générosité de partage des expériences qu'ils ont eues ou auront en la matière.**

Voir par exemple aussi un parcours possible au Musée des Beaux-arts de Caen ou de ... [à faire...]

3. Costume. Pour être rigoureux et historien en l'affaire, nous disposons par exemple de cette conférence de Michel Pastoureau à l'Institut français de la mode (1h43'30"): "L'histoire du vêtement, c'est une histoire sans couleur" (28 août 2017) :

<https://www.franceculture.fr/conferences/institut-francais-de-la-mode/michel-pastoureau-lhistoire-du-vetement-cest-une-histoire>

Une histoire des couleurs dans le vêtement. La couleur est un "parent pauvre" de l'histoire du vêtement et son histoire reste à faire. Il y a, dit Michel Pastoureau, un déséquilibre de connaissances entre le vêtement d'apparat et le vêtement du commun des mortels.

Pour ce qui nous concerne, c'est-à-dire une histoire du portrait en peinture et un lien possible avec une œuvre littéraire, nous retiendrons donc que les aspects symboliques et économiques les plus patents : certaines couleurs, certaines parures disent à l'évidence, et avec une force démonstrative qui fait partie de la commande au peintre, la richesse, la distinction, la majesté, l'éclat. Et ce que montre avec insistance le récit de Mme de la Fayette, c'est à quel point le paraître (et les jeux galants qui lui sont parfois liés) est important à la cour. La même problématique d'analyse, et son cortège de regards et d'apparitions serait à analyser dans *La Princesse de Clèves*.

On pourra y ajouter François Boucher, *Histoire du costume en Occident de l'antiquité à nos jours*, Flammarion, 1965, [2008], 447 p. Chapitre VII, « Le seizième siècle », p. 218- 250 et chapitre IX, « Le dix-septième siècle », p. 251-290.

Principaux ouvrages de référence consultés :

Umberto Eco (dir.), *Histoire de la beauté*, Flammarion, 2004, 438 p., chapitre IX, « De la grâce à la beauté inquiète », p. 214-217.

Mina Grégori, *Le Musée des Offices et le palais Pitti. La peinture à Florence*, Editions Place des Victoires, 2012 [1994, Editions Mengès], 685 p., traduit de l'italien par Jean-Philippe Follet, p. 223, « Portrait de Lucrezia Pucci Panciatichi », p. 224, « Portrait de Marie de Médicis » et « Portrait de Bia », tous deux d'Agnolo Bronzino, p. 323, « Portrait d'une jeune fille », de Federico Barocci.

Norbert Schneider, *L'Art du portrait*, Taschen, 1994, 180 p., « Portrait de la femme à la robe rouge » de Jacopo Pontormo, p. 27, et « Laura Battiferri » d'Agnolo Bronzino, p. 64-65.

Gloria Fossi (dir.), *Le Portrait*, Gründ, 1998, 333 p., Alessandro Cecchi (traduction de Corinne Hewlett), « Portraits florentins de la seconde moitié du XVIe siècle », p. 123-135, et Diane Bodart, « Le Portrait de cour dans l'Europe du XVIe siècle », p. 136-172.

Cartel (rappel)

Nous insistons enfin, pour les recherches des élèves sur une référencement constante et obligatoire. Aucun tableau n'est recevable dans notre musée (sauf exception contrainte) s'il n'est accompagné de ce cartel :

Nom du peintre	Dates	Titre du tableau	Date d'exécution (parfois hypothétique)	Technique	Dimensions	Lieu d'exposition	Ville
Agnolo Bronzino	1503-1572	Portrait de Marie de Médicis	1550	Huile sur bois	52 x 38 cm	Galerie des Offices	Florence.

C'est pourquoi il est si important de s'exercer à la fréquentation des ouvrages d'art « papier », souvent en nombre dans les CDI, où les spécialistes signataires ont cette rigueur constante de référencement.

Marguerite de Valois, vers 1569, 1574 et 1577 (page 26) :

Portrait attribué à François Clouet (1520-1572), *Marguerite de Valois, seconde reine de Navarre*, vers 1569, craie noire and sanguine, 32.9 x 24.4 cm, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie

Anonyme, *Portrait de Marguerite de Valois*, vers 1574, fusain et sanguine sur papier, 33.8 x 22.4 cm, Bibliothèque nationale de France Département des estampes et de la photographie

Nicholas Hilliard (1547-1619), *Marguerite de Valois, reine de Navarre*. Miniatures, 1577, miniature sur velin collé sur carte à jouer, ovale 5.7 cm, Denver Art Museum (Etats Unis).

Les tableaux auxquels vous avez échappé



Pierre Paul Rubens (1577-1640), *Portrait de Maria Serra Pallavicino*, 1606, huile sur toile, 241 x 140 cm, Kingston Lacy, Dorset
Pierre Paul Rubens, *Portrait de Brigida Spinola Doria*, huile sur toile, 152,5 x 99 cm, 1606, National Gallery, Washington¹⁵
Paolo Caliari, dit Véronèse (1528-1588), *Portrait d'une Vénitienne dit "La belle Nani"*, vers 1560, huile sur toile, 119 x 103 cm, musée du Louvre, Paris (notice à consulter : <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/portrait-d-une-venitienne-dite-la-belle-nani>)

Que faire avec ces tableaux ? Ont-ils leur place dans notre musée imaginaire ?

¹⁵ Portrait choisi pour accompagner cette édition : Mme de La Fayette, *La Princesse de Montpensier*, Gallimard, collection Folioplus classiques, 2015, 127 p. dossier par Marjolaine Forest, lecture d'image par Agnès Verlet.

Rappel de l'exercice proposé : « Un audio guide pour le musée imaginaire ».

Nous avons proposé un premier choix d'œuvres, mais le commentaire muséographique n'est pas fait : quelle logique de choix ? Quel ordre ? Quel commentaire pour chaque tableau ? Quel lien avec les deux œuvres au programme et surtout avec le film ? Pour orienter et synthétiser ces recherches, nous vous rappelons la proposition de **rédaction d'un audio guide**, ou d'une version sonorisée d'un diaporama*. Vous lirez à ce sujet une **fiche guide** élaborée à partir des recommandations du ministère de la culture et de propositions pédagogiques où vous puiserez des idées pour mener à bien l'exercice.

* Voir les suggestions logicielles faites sur le site : <https://www.lettresvolees.fr/montpensier/multimedia.html#audio>.

Fiche-méthode pour l'élaboration de l'audio guide

Etape n°1 : comme pour n'importe quelle visite guidée, réaliser le trajet de la sortie/visite, établir les étapes, rédiger un texte/storyboard pour chaque étape. Si vous souhaitez que les visiteurs soient actifs et prennent des notes, réalisez un support. Attention : ne faites pas des textes trop longs pour permettre aux visiteurs de réécouter facilement une étape.

Etape n°2 : transformez chaque texte en fichier audio. Pour cela, utilisez l'enregistreur de votre smartphone ou de votre ordinateur. Dans toutes ces opérations le logiciel le plus utilisé est Audacity.

Etape n°3 : convertissez chaque fichier audio en fichier MP3, toujours avec Audacity, ou bien utilisez le logiciel en ligne <http://www.online-convert.com/fr> (très facile d'utilisation, laissez-vous guider).

Etape n°4 : validez auprès d'utilisateurs de systèmes d'exploitation différents la facilité de téléchargement et de lecture.

Etape n°5 : rendez ces fichiers audio MP3 accessibles à tous afin qu'ils puissent les télécharger. Vous pouvez opter pour l'envoi par mail, pour la mise en ligne sur un site institutionnel, personnel, ou pour l'un de vos réseaux sociaux favoris, etc...

Etape n° 6 (optionnelle) : vous organisez dans votre lycée une exposition temporaire mettant en valeur ces tableaux et les extraits de la nouvelle et / ou les images du film que vous aurez sélectionnés. Les visiteurs n'ont plus qu'à activer leur audio guide pour profiter de votre expertise et découvrir quelques œuvres tout à fait exceptionnelles.

Source : d'après <http://accres.ens-lyon.fr/accres/classe/smartphones/ressources/tutoriels/creer-un-audioguide-pour-une-sortie-pedagogique>

Le ministère de la culture, qui subventionne et conseille les musées nationaux donne ces recommandations (que nous avons adaptées) pour un audio guide :

- Définir le public auquel on veut s'adresser et le contenu à présenter.
- Rédiger un cahier des charges adapté au parcours proposé et à ses objectifs, ici faire découvrir des portraits de femmes en lien avec la lecture d'une œuvre et en parallèle avec son adaptation cinématographique.

Il est possible de faire parler le personnage représenté, ou le peintre qui a exécuté le tableau, ou le tableau lui-même qui raconte son histoire (cf. ci-après les situations expérimentées dans l'académie de Caen*), tout dépend de la documentation qu'on a trouvée, qu'on se gardera de laisser telle quelle. Les sources de travail feront l'objet d'une citation scrupuleuse.

- Rédiger le contenu scientifique qui sera adapté par la suite pour le média audiovisuel choisi.
- Eventuellement : adapter le texte selon des niveaux de lecture correspondant à différents publics : version longue destinée aux amateurs avertis, étudiants, version de moindre durée pour le grand public, version pour les enfants ou les scolaires.
- Réaliser des adaptations dans les langues les plus courantes des visiteurs étrangers est également possible (version courte en anglais en lien avec le cours de Littérature étrangère en langue étrangère par exemple).

Source : d'après <http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/57168/442679/file/audioquid.PDF>

* Vous trouverez sur ce blog une série d'exemples de réalisations à partir de sujets d'écriture proposés par le service éducatif de la DAAC (Délégation à l'action culturelle) de l'académie de Caen, en partenariat avec des musées de la région : <https://concoursecriture.jimdo.com>. Et voici les sujets¹⁶, c'est-à-dire autant d'idées à adapter.

2007 Le peintre et son modèle. Imaginez qu'au cours d'une séance de pose, le peintre et son modèle entament un dialogue à propos de l'œuvre en cours. Ce dialogue pourra être éventuellement accompagné d'une production plastique, de forme libre, sur le thème du peintre et son modèle.

2008 Je voyage avec... Rédiger un carnet de voyage (voyage réel ou imaginaire) qui témoigne de la découverte de l'autre et de l'ailleurs, et montre comment à ce contact, le regard du voyageur se modifie.

2009 Ma Vie de tableau. Le tableau (ou l'œuvre d'art) prend la parole et raconte son histoire depuis la commande ou le projet de l'artiste jusqu'à son accrochage actuel dans son musée, en veillant à ne pas oublier les conditions de sa réception.

2010 Lettre à l'artiste. Après avoir vu une œuvre, le spectateur écrit au peintre pour lui faire part de ses impressions et réflexions, favorables ou non.

2011 Donner à voir. Décrivez le tableau choisi à un visiteur non voyant pour lui donner à voir cette œuvre.

2013 Un émouvant face-à-face. Vous êtes le peintre de l'un des tableaux. Vous venez d'apporter la touche finale à votre œuvre et prenez le temps de la contempler et de laisser libre cours à vos impressions. Emporté par vos émotions, vous vous décidez à écrire ce que vous ressentez dans votre journal intime et tentez de retranscrire votre expérience créative (l'endroit où vous étiez, ce que vous avez essayé de capter ou de retranscrire, les difficultés que vous avez rencontrées...). Vous serez attentif à la période et aux circonstances de création ainsi qu'à l'environnement artistique et littéraire.

2014 Arrêt sur image. Le temps est suspendu... Les personnages, les lieux, les époques se sont figés en un tableau, une photographie, une sculpture. Écrivez une nouvelle dont la chute sera l'œuvre que vous aurez choisie.

Vous avez toute liberté dans les choix de genre ou de narration. Ne négligez cependant aucun élément de l'œuvre choisie. Soyez attentif à la période et aux circonstances de création ainsi qu'à l'environnement artistique et littéraire.

2015 Les personnages prennent la parole. Le musée est sur le point de fermer. Vous êtes le dernier visiteur. Alors que vous regardez une œuvre longuement, le ou les personnages vous adresse(nt) la parole. Un dialogue peut alors commencer... Vous serez attentif à la période et aux circonstances de création ainsi qu'à l'environnement artistique et littéraire.

2016 Le portrait dévoilé. Vous découvrez un portrait que le peintre présente pour la première fois dans un lieu d'exposition. Vous évoquerez vos émotions et pensées face au portrait présenté par l'artiste en les partageant avec d'autres spectateurs. Vous serez attentif à la période et aux circonstances de création ainsi qu'à l'environnement artistique et littéraire.

2017 Correspondances. « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». Pour une nouvelle collection intitulée « Correspondances », un éditeur vous demande d'imaginer un récit et une production artistique (plastique, sonore, cinématographique...) à partir des associations des sens suggérées par l'œuvre que vous avez choisie. Vous serez attentif à la période et aux circonstances de création ainsi qu'à l'environnement artistique et littéraire.

2018 Hors contexte. Imaginez l'œuvre dans un autre contexte. Elle n'est plus dans le musée où vous la découvrez mais dans un tout autre lieu, voire une autre époque. Écrivez une nouvelle dans laquelle cette œuvre imposera sa présence. Vous serez attentif à la période et aux circonstances de création ainsi qu'à l'environnement artistique et littéraire.

¹⁶ Merci à Anne-Sophie Fouenard, professeur relais académique pour la littérature, de la communication de cette ressource.

Les allusions aux guerres de religion dans la nouvelle

PENDANT que la guerre civile déchirait la France sous le règne de Charles IX [...]

Le prince de Montpensier, peu de temps après, l'emmena à Champigny, séjour ordinaire des princes de sa maison, pour l'ôter de Paris où apparemment tout l'effort de la guerre allait tomber. Cette grande ville était menacée d'un siège par l'armée des huguenots, dont le prince de Condé était le chef, et qui venait de déclarer la guerre au roi pour la seconde fois. [...]

Le comte de Chabanes [...] contre les engagements qu'il avait avec le prince de Condé, qui lui faisait espérer des emplois considérables dans le parti des huguenots, se déclara pour les catholiques, ne pouvant se résoudre à être opposé en quelque chose à un homme qui lui était si cher. Ce changement de parti n'ayant point d'autre fondement, l'on douta qu'il fût véritable, et la reine-mère, Catherine de Médicis, en eut de si grands soupçons que, la guerre étant déclarée par les huguenots, elle eut dessein de le faire arrêter ; mais le prince de Montpensier l'en empêcha et emmena Chabanes à Champigny en s'y allant avec sa femme. [...]

Après deux années d'absence, la paix étant faite, le prince de Montpensier revint trouver la princesse sa femme, tout couvert de la gloire qu'il avait acquise au siège de Paris et à la bataille de Saint-Denis. [...]

La paix ne fit que paraître. La guerre recommença aussitôt, par le dessein qu'eut le roi de faire arrêter à Noyers le prince de Condé et l'amiral de Châtillon ; et, ce dessein ayant été découvert, l'on commença de nouveau les préparatifs de la guerre, et le prince de Montpensier fut contraint de quitter sa femme, pour se rendre où son devoir l'appelait. Chabanes le suivit à la cour, s'étant entièrement justifié auprès de la reine. Ce ne fut pas sans une douleur extrême qu'il quitta la princesse, qui, de son côté, demeura fort triste des périls où la guerre allait exposer son mari. Les chefs des huguenots s'étaient retirés à La Rochelle. Le Poitou et la Saintonge étant dans leur parti, la guerre s'y alluma fortement, et le roi y rassembla toutes ses troupes. Le duc d'Anjou, son frère, qui fut depuis Henri III, y acquit beaucoup de gloire par plusieurs belles actions, et entre autres par la bataille de Jarnac, où le prince de Condé fut tué. Ce fut dans cette guerre que le duc de Guise commença à avoir des emplois considérables et à faire connaître qu'il passait de beaucoup les grandes espérances qu'on avait conçues de lui. Le prince de Montpensier, qui le haïssait, et comme son ennemi particulier, et comme celui de sa maison, ne voyait qu'avec peine la gloire de ce duc, aussi bien que l'amitié que lui témoignait le duc d'Anjou. Après que les deux armées se furent fatiguées par beaucoup de petits combats, d'un commun consentement on licencia les troupes pour quelque temps. [...]

Le duc d'Anjou allait souvent visiter les places qu'il faisait fortifier. Un jour qu'il revenait à Loches par un chemin peu connu de ceux de sa suite, le duc de Guise, qui se vantait de le savoir, se mit à la tête de la troupe pour servir de guide ; mais, après avoir marché quelque temps, il s'égara et se trouva sur le bord d'une petite rivière, qu'il ne reconnut pas lui-même. [...]

Les armées étant remises sur pied, tous les princes y retournèrent ; et le prince de Montpensier trouva bon que sa femme s'en vînt à Paris, pour n'être plus si proche des lieux où se faisait la guerre. Les huguenots assiégèrent la ville de Poitiers. Le duc de Guise s'y jeta pour la défendre, et il y fit des actions qui suffiraient seules pour rendre glorieuse une autre vie que la sienne. Ensuite la bataille de Moncontour se donna. Le duc d'Anjou, après avoir pris Saint-Jean-d'Angely, tomba malade, et quitta en même temps l'armée, soit par la violence de son mal, soit par l'envie qu'il avait de revenir goûter le repos et les douceurs de Paris, où la présence de la princesse de Montpensier n'était pas la moindre raison qui l'attirât. L'armée demeura sous le commandement du prince de Montpensier ; et, peu de temps après, la paix étant faite, toute la cour se trouva à Paris. [...]

Pendant ce temps, l'envie qu'on eut à la cour d'y faire venir les chefs du parti huguenot, pour cet horrible dessein qu'on exécuta le jour de la Saint-Barthélemy, fit que le roi, pour les mieux tromper, éloigna de lui tous les princes de la maison de Bourbon et tous ceux de la maison de Guise. [...]

L'ordre qu'il reçut de s'en retourner à la cour, où l'on rappelait tous les princes catholiques pour exterminer les huguenots, le tira de l'embarras où il était. Il s'en alla à Paris, ne sachant ce qu'il avait à espérer ou à craindre du mal de la princesse sa femme. Il n'y fut pas sitôt arrivé, qu'on commença d'attaquer les huguenots en la personne d'un de leurs chefs, l'amiral de Châtillon ; et, deux jours après, l'on fit cet horrible massacre si renommé par toute l'Europe. Le pauvre comte de Chabanes, qui s'était venu cacher dans l'extrémité de l'un des faubourgs de Paris, pour s'abandonner entièrement à sa douleur, fut enveloppé dans la ruine des huguenots. Les personnes chez qui il s'était retiré l'ayant reconnu, et s'étant souvenues qu'on l'avait soupçonné d'être de ce parti, le massacrèrent cette même nuit qui fut si funeste à tant de gens. Le matin, le prince de Montpensier, allant donner quelques ordres hors la ville, passa dans la rue où était le corps de Chabanes.