

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

2018

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 cette exposition signale toutefois, et d'abord, les sources savantes, livresques, à partir desquelles nous avons travaillé.

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

Le mot du commissaire de l'exposition

Quels principes organisent 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 ! 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 MUJAH 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 peintres. 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 simulacré 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.

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/>

Portrait de Mme de La Fayette



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

La famille Anguissola, de Crémone³, 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. Sofonisba mourut à Palerme en novembre 1625 ; elle avait quatre-vingt-treize ans.

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].

³ Ville italienne, chef-lieu d'une province de Lombardie, dans la région de la plaine du Pô, dans le nord de l'Italie.

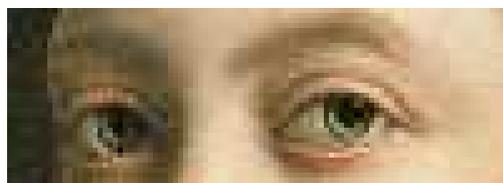
Autoportrait



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>

Madame de La Fayette et Sofonisba Anguissola Portraits en regard



Elisabeth de Valois



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

Elisabeth de Valois (1545-1568), est 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. La reine tient dans sa main un petit portrait de Philippe II.

Portrait de jeune femme



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>

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). »⁴ 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 XIII^e et du XIV^e 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 XVI^e 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 XIX^e 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>)

⁴ 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).
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 16^e 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

* 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 ».

Ce tableau a en outre une histoire littéraire : il figure, au titre de portrait anachronique troublant de l'héroïne, dans le roman d'Henri 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. »⁵

⁵ 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

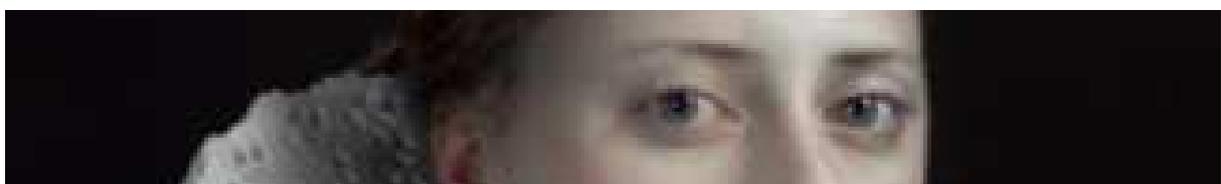
LES AILES DE LA COLOMBE



« 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'embrassement 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 atténuat 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. »



Saurez-vous reconnaître ces regards* ?

* 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

Un port de tête digne des reines...



La rouge, le chapelet, le chien, les livres, la coiffure, le regard : quel sens donner à ces détails ?

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.

Nous référant à deux ouvrages de Michel Pastoureau⁶, 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.

⁶ 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>

Saturne et Vénus



Evelina Meghnagi dans le film de Bertrand Tavernier

« 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 ? »



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/>

La reine-mère donne sa fille Marguerite (la « reine Margot » 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. À Paris comme dans beaucoup de provinces, cette vague meurtrière fait plusieurs milliers de morts dans toute la France.



Marguerite de Valois, vers 1569, 1574 et 1577

Portrait attribué à François Clouet (1520-1572), *Marguerite de Valois, seconde reine de Navarre*, vers 1569, craie noire and sanguine, 32.9 × 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 × 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, 157, miniature sur velin collé sur carte à jouer, ovale 5.7 cm, Denver Art Museum (Etats Unis).

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. »

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

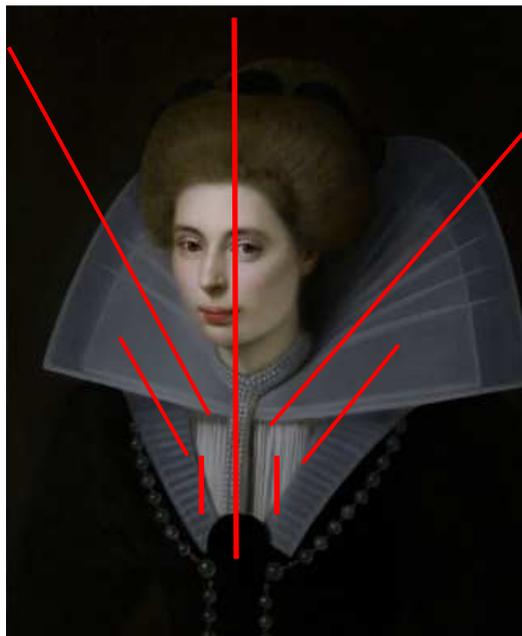


« Comme François de Chabannes s'était retiré de la guerre, je me retirai de l'amour. La vie ne serait plus pour moi que la succession des jours, et je souhaitais qu'elle fût brève, puisque les secrètes folies de la passion m'étaient devenues étrangères. » (Dernière phrase du film, en voix off)

Pâleur marmoréenne



Anonyme, *Portrait de femme*, école française, fin XVIe, début XVIIe, 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



Autre médium, autre temps, autre regard



Hendrik Kerstens, *Daily*, 2011. Photographie.

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, 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 XVII^e 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).

« 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. »

Laura Battiferri (1523-158?) 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.

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)

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.

Portrait d'une jeune fille

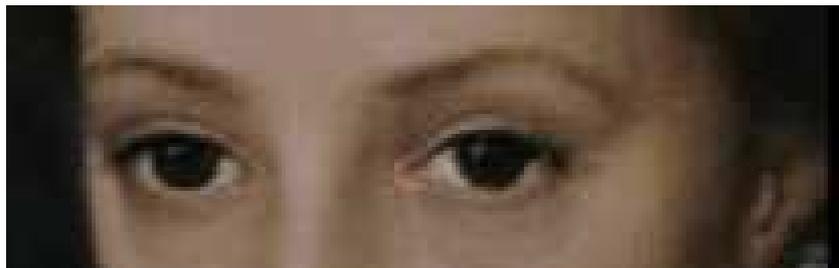


Catharina von Hemessen, *Portrait d'une jeune fille*, vers 1560, huile sur panneau, 30,5 × 23 cm, Baltimore county museum of art

Comme amincée en une pose très sérieuse... Epuré dans sa composition mais tout de même très structuré et démonstratif 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. Paleis der Academiën, 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*⁷, 1550, huile sur bois, 52 x 38 cm, Galerie des Offices, Florence

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.



⁷ 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**, 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 !

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 les traits distinctifs mis en valeur dans cette exposition, voici ce qu'en dit Bertrand Tavernier⁸ :

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 siècle par rapport à celles du XVII^e siècle. 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

⁸ Entretien reconstitué à partir de plusieurs sources (cf. ci-après) : les passages entre crochets signalent les adaptations les plus importantes.

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 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.

7. 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.

8. 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.

9. 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'Estrees et de sa sœur la duchesse de Villars*, vers 1594, huile sur toile, 96 cm x 125 cm, Musée du Louvre, Paris.

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 ?









Remarques et sources

1. 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.

Voir par exemple un parcours possible au Musée de... [à faire...]

Pour le film, une enquête reste à faire concernant les croquis, les recherches et le point de vue de la costumière.

2. Costume. Pour être rigoureux et historien en l'affaire, nous disposons par exemple de cette conférence de Michel Pastoreau (1h43'30") :

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

Conférence de Michel Pastoreau à l'Institut français de la mode : "L'histoire du vêtement, c'est une histoire sans couleur", 28/07/2017. 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 Pastoreau, 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 ne 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.

3. Bibliographie :

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.