



HAL
open science

Au seuil de l'image : illustrer et réillustrer La Princesse de Clèves au XIXe siècle

Leplatre Olivier

► **To cite this version:**

Leplatre Olivier. Au seuil de l'image : illustrer et réillustrer La Princesse de Clèves au XIXe siècle. Littératures classiques, 2022, 109, pp.91-111. <hal-04767148>

HAL Id: hal-04767148

<https://hal.science/hal-04767148v1>

Submitted on 5 Nov 2024

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

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



HAL Authorization

Olivier Leplatre

Au seuil de l'image : illustrer et réillustrer *La Princesse de Clèves* au XIX^e siècle

Paru à l'origine chez Claude Barbin en 1678 sans aucun accompagnement illustratif (en dehors de quelques éléments visuels sommaires : enseigne du libraire, fleurons, bandeaux avec différents motifs symboliques), le roman de M^{me} de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, a progressivement été agrémenté de figures. Elles ont été introduites en nombre d'abord très restreint. La plus ancienne, à ma connaissance, est la page de titre illustrée de l'édition in-12 clandestine publiée à Amsterdam par Jean Wolters en 1698, cinq ans après la mort de l'écrivaine, sous le titre : *Amourettes du duc de Nemours et de [la] Princesse de Clèves*¹. La gravure ne prétend pas restituer un passage exact du texte : un homme et une femme marchent côte à côte dans l'allée d'un parc ; ils sont en pleine conversation. Chacun, comme l'indiquent leurs gestes, réagit aux paroles de l'autre : l'homme mène le dialogue, il prend la main de la femme qui, paumes tournées vers l'extérieur, paraît s'interroger. Sans doute s'agit-il d'incarner le couple explicitement identifié dans le nouveau titre imprimé sous la figure, plus léger et galant que l'original. La promenade reste toutefois difficilement repérable et au contraire, dans le récit, les deux personnages éponymes ont bien du mal à trouver les occasions favorables pour s'entretenir. On pourrait encore imaginer que cet homme et cette femme (se) racontent l'histoire que nous allons lire ou débattent à son sujet comme la réception de l'ouvrage en fut le prétexte², dans le décor naturel du loisir lettré ou sentimental³. À l'orée d'un livre dont nous allons nous aussi emprunter le chemin, la gravure mettrait ainsi davantage l'accent sur la narration (son plaisir relevant des charmes de la conversation) que

1 *Amourettes du duc de Nemours et de [la] Princesse de Clèves*, Amsterdam, J. Wolters, 1698, books.google.fr/books?id=IP9oAAAACAAJ&pg=PA1&hl=fr&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false. Voir Fr. Gevrey, « Lectures à clés de *La Princesse de Clèves* au XVIII^e siècle », *Littératures classiques*, vol. 54, n° 2, 2004, p. 191-203.

2 M. Laugaa, *Lectures de Madame de Lafayette*, Paris, Armand Colin, 1971.

3 Dans la bande dessinée qu'elles ont co-imaginée et qui a paru chez Dargaud en 2019, Catel et Claire Bouilhac font précéder leur adaptation graphique de six pages de préambule ; elles montrent M^{me} de Lafayette et La Rochefoucauld s'entretenant au sujet du roman à venir (je remercie Agnès Guiderdoni de m'avoir signalé cette publication).

sur la diégèse, évoquée cependant par la situation d'intimité et de parole, métonymique de toutes celles dont est tramée la nouvelle.

Le XVIII^e siècle est, sur le plan des illustrations, assez décevant : on ne recense que deux gravures destinées à des publications anglaises. L'une met en image l'épisode de la canne des Indes ; elle est signée Jean Van der Bank pour J. Watts à Londres en 1729 ⁴ ; l'autre, reprenant la scène d'aveu, est de la main d'Isaac Taylor qui l'a dessinée et gravée dans le cadre d'une édition de 1777 chez G. Kearsley à Londres ⁵.

Au XIX^e siècle, le petit roman de M^{me} de Lafayette connaît de nombreuses rééditions. Publié isolément ou au sein d'« œuvres complètes », il entre dans les collections des « meilleurs ouvrages de la langue française » (1815), des « meilleurs romans français dédiés aux dames » (1826) ou encore des « auteurs célèbres » (1892) ⁶. Cette attention éditoriale soutenue portée à M^{me} de Lafayette contribue au processus, du reste complexe et contrasté, de patrimonialisation du XVII^e siècle, engagé principalement autour de Corneille et de Racine, et qui tend à ériger cette période, comme l'écrit Stéphane Zékian, en lieu de mémoire national ⁷. L'autrice de *La Princesse de Clèves* et de *Zaïde* y prend sa place, témoin d'une forme d'âge d'or de la littérature, représentante aussi d'un certain art du roman moderne et surtout exemple, à côté de M^{me} de Sévigné principalement, des attraits de l'écriture féminine. Parmi ces parutions, luxueuses ou plus populaires, quelques-unes sont assorties de gravures ; elles sont cependant beaucoup moins fournies qu'au siècle suivant, qui verra se multiplier les éditions illustrées de *La Princesse de Clèves* avec une très grande diversité d'options graphiques et de mises en page ⁸.

On doit d'abord à François-Marie Mayeur de Saint-Paul d'avoir proposé peut-être la première édition illustrée du XIX^e siècle. Son livre, de très petit format, est intitulé *Madame de Lafayette* et sort chez Le Fuel en 1813 ⁹. Un portrait anonyme anticipe la page de titre : il imite vraisemblablement celui que Robert de Launay (le jeune) avait auparavant dessiné et que l'on trouve, par exemple, dans le *Madame de Lafayette* du comte d'Haussonville au catalogue des « Grands

4 utpictura18.univ-tlse2.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=B6366&tab=A0736-B6366-A0743-A0742-A0740-A0741-A0737-A0739-A0738-A6164

5 utpictura18.univ-tlse2.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=B6358. Je remercie Stéphane Lojkin d'avoir attiré mon attention sur ces deux illustrations.

6 Pour une recension des œuvres de M^{me} de Lafayette, on se reportera à l'enquête, déjà ancienne, d'H. Ashton, « Essai de bibliographie des œuvres de Madame de Lafayette », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 20^e année, n^o 4, 1913, p. 899-918. On trouvera sur le site *Utpictura 18* un grand nombre d'illustrations de *La Princesse de Clèves* mentionnées ici : https://utpictura18.univ-amu.fr/recherche/notices?texte=princesse+de+cl%C3%A8ves&item_identifieur=&sort_bef_combine=nid_DESC

7 S. Zékian, *L'Invention des classiques. Le « siècle de Louis XIV » existe-t-il ?*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 15. Sur Corneille, voir Cl. Paul, *Rodrigue, histoire d'un mythe littéraire français (XVII^e-XX^e siècles)*, Paris, Hermann, 2019.

8 Voir dans le présent volume la contribution d'Agnès Guiderdoni.

9 gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56129525/f6.item

écrivains français » chez Hachette en 1891¹⁰. Ourlé de nuages cotonneux, le portrait célèbre l'apothéose littéraire de l'autrice tout en suggérant le mystère de celle que ses amis de l'hôtel de Nevers surnommaient « le brouillard ». L'ouvrage de Mayeur de Saint-Paul débute par une rapide biographie puis détaille, dans leur ordre de publication, la plupart des œuvres de l'écrivaine : quelques notes introductives précèdent une sélection d'extraits. À l'intérieur de *La Princesse de Clèves*, Mayeur de Saint-Paul retient, découpées de manière ample, les séquences de la canne des Indes (fig. 1) et de la mort du prince de Clèves qui en est la conséquence ; la fin du roman termine le florilège. Une gravure est prévue pour chaque œuvre. La scène de Coulommiers fait en toute logique l'objet de l'unique illustration de *La Princesse de Clèves*.

En 1818, Ménard et Desenne fils accueillent le roman dans leur « Bibliothèque française » en format in-12¹¹. Quatre illustrations ont été insérées au sein des quatre parties du texte (deux en réalité pour la première partie et aucune pour la deuxième). Imaginées par Alexandre-Joseph Desenne, artiste prolifique spécialisé notamment dans les illustrations des classiques (Molière, Boileau, Racine...), elles sont légendées par des citations prélevées dans le texte de M^{me} de Lafayette. Desenne a voulu traduire visuellement quatre temps forts du livre : le bal où se rencontrent la princesse et Nemours (fig. 3), la mort de M^{me} de Chartres, la lecture du billet de M^{me} d'Amboise au vidame de Chartres et, enfin, la visite désespérée de Nemours à la maison religieuse où s'est retirée M^{me} de Clèves.

En 1820, Lepetit regroupe les œuvres complètes de M^{mes} de Lafayette, de Tencin et de Fontaines en quatre volumes. Au deuxième tome, une seule gravure, signée Pierre-Jean-Baptiste-Isidor Choquet, a été commandée pour *La Princesse de Clèves*. Elle ajoute à la production antérieure une nouvelle scène figurée : le vol du portrait de la princesse par Nemours (fig. 2)¹².

Six ans plus tard, Desenne livre deux autres images gravées sur cuivre par Pierre-Michel Adam : l'une sertie dans une belle page de titre ornée (on y découvre l'héroïne assise et méditative, une lettre sur les genoux) ; l'autre en frontispice à la suite¹³ : symétrique de la première gravure, elle montre Nemours, la tête appuyée dans sa main, allongé sur un banc, perdu dans ses pensées pendant que la princesse, accompagnée, se retient d'avancer davantage, surprise par le spectacle qu'elle ne veut pas déranger ; d'un geste, elle invite au silence. La forte différence d'éclairage produit une impression de plans juxtaposés, correspondant à l'intention du texte qui ne permet pas davantage la

10 gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6580436m/f12.item. On pourra voir les principaux portraits de M^{me} de Lafayette à l'adresse suivante : lettresvolees.fr/montpensier/lafayette_iconographie.html

11 google.fr/books/edition/La_Princesse_de_Cl%C3%A8ves/0hsVAAAAMAAJ?hl=fr&gbpv=1&dq=desenne+la+princesse+de+cl%C3%A8ves&printsec=frontcover

12 archive.org/details/oeuvrescompte02lafauoft

13 M^{me} de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, Werdet, 1826 : utpictura18.univ-amu.fr/notice/1417-mme-cleves-apercoit-nemours-banc-princesse-cleves-werdet-1826

rencontre et maintient les amants dans des états de présence indéterminés et étanches l'un à l'autre. Dominée par la rêverie, dont la manière de Desenne augmente l'atmosphère par de minutieux réseaux de traits croisés ou quadrillés et par le cadrage ovale ajusté aux volutes végétales, cette scène marquante du roman étoffe le répertoire iconographique qui, depuis le début du siècle, ne dégage aucune véritable constante illustrative et ne définit en lieu commun aucune scène obsédante, à l'exception de celle de la canne des Indes apparue à l'étranger au XVIII^e siècle et insérée dans l'anthologie de Mayeur de Saint-Paul.

Il faut attendre une petite trentaine d'années pour que reparaisse sur le marché du livre illustré le roman de M^{me} de Lafayette. Dans sa « Bibliothèque amusante », Garnier offre en 1863 une édition, elle aussi modestement illustrée¹⁴. Cette publication qui regroupe des œuvres de M^{me} de Lafayette (*Zaïde*, *La Princesse de Clèves*, *Madame de Montpensier*, *La Comtesse de Tende* et des *Lettres*) inclut, avant la page de titre, un portrait de l'autrice qui copie, avec plusieurs modifications, celui peint par Louis Elle (dit Ferdinand II). Étienne Jehandier Desrochers avait gravé ce portrait perdu dans une estampe devenue l'un des visages officiels de M^{me} de Lafayette au panthéon des classiques. Entre 1732 et 1743, Titon Du Tillet l'utilise dans *Le Parnasse françois*, en l'incrustant dans un luxueux dispositif décoratif qui le monumentalise¹⁵. Aux plis de sa robe que l'écrivaine à la posture mélancolique serre dans sa main gauche s'est substitué en 1863 un livre ; un doigt marque, en fonction de signet, l'arrêt d'une lecture résonnant dans la rêverie. De sorte qu'on ne sait si ce portrait d'écrivaine n'est pas aussi celui de toute lectrice que le roman emporte dans ses pensées.

Chez Garnier, chaque œuvre de M^{me} de Lafayette bénéficie de son illustration, intercalée au moment qui lui correspond. C'est à la scène de l'aveu qu'est confié le soin de résumer en image la force émotionnelle du roman (fig. 4). Dans l'éventail des sujets disponibles, Gustave Staal, chargé des illustrations, préfère l'un des épisodes les plus commentés et débattus du roman. Ainsi, à la suite du XVIII^e siècle, une deuxième image, après la visite de Nemours à Coulommiers, paraît susceptible de s'imposer comme emblème iconique de l'œuvre.

Il n'est pas surprenant de la retrouver parmi les trois gravures de l'édition de 1878 orchestrée par l'éditeur et imprimeur Albert Quantin qui vient tout juste, en 1876, de prendre la succession de la Maison Jules Claye. Troisième titre de la « Petite Bibliothèque de Luxe », après *Paul et Virginie* et *Adolphe*, l'ouvrage in-12, enrichi de variantes, d'une bibliographie et d'un fac-similé d'écriture est préfacé par H. Taine et rehaussé d'eaux-fortes de Masson¹⁶. Un portrait-frontispice précède la page de titre, d'après le modèle conçu par Louis Elle. Lui succèdent, dans le cours du roman, deux gravures : la première est inédite à l'intérieur du

14 gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9760458r.r=princesse%20de%20cl%C3%A8ves%20staal?rk=150215;2

15 Paris, J.-B. Coignard fils, 1732-1743 : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1041669n/f503.item

16 gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3043044s.r=princesse%20de%20cl%C3%A8ves%201826princesse%20de%20cl%C3%A8ves%20princesse%20de%20cl%C3%A8ves?rk=21459;2

corpus (la rencontre entre M^{lle} de Chartes et le prince de Clèves chez le bijoutier – fig. 5) ; l'autre confirme la prédilection désormais pour la scène de l'aveu (fig. 6).

Deux dernières parutions complètent, à la fin du XIX^e siècle, la liste des éditions illustrées de *La Princesse de Clèves*. En 1881, on peut acheter pour 8 francs, tirée sur papier de Hollande, la dernière publication à la couverture bleu clair de la « Bibliothèque des Dames » proposée par la Librairie des bibliophiles ; elle est consacrée à *La Princesse de Clèves*, deuxième titre de la série. Comme le précise, dans l'un de ses comptes rendus de 1882, *Le Livre*, la revue d'Octave Uzanne éditée par Albert Quantin, la collection a été formée à l'intention des femmes pour constituer leur « bibliothèque intime ». Une page de titre illustrée, eau-forte gravée par Alphonse Lalauze, agrémente le roman : dans un ovale abondamment décoré, une élégante voit sa robe tirée par des putti insistants, acharnés à l'entraîner jusqu'à menacer de la faire tomber. Le cadre très fin de siècle de ce portrait de l'héroïne en forme d'allégorie des tourments de l'amour est compliqué de rubans et de motifs végétaux ; il est encore semé d'étonnantes créatures fantastiques et semble réunir, dans son pourtour architectural, le P et le C de la *princesse de Clèves* agencés en miroir.

Reste une dernière édition, datée de 1889. Préfacée par Anatole France qui revient sur les qualités féminines du roman, elle est la plus copieusement illustrée du siècle. Paru chez Antoine Léon Conquet, qui a fait de l'édition illustrée de luxe sa vitrine, le beau livre est le fruit d'une collaboration d'artistes reconnus : Conquet a réuni Jules-Arsène Garnier à qui il a commandé 13 dessins (1 frontispice et 12 compositions) et Alphonse Lamotte pour les graver¹⁷. Garnier donne un tour différent à la lecture figurée de *La Princesse de Clèves*. Le nombre important de gravures lui permet de construire une dramaturgie visuelle inédite. Il ouvre et ferme chaque partie de l'ouvrage par des scènes bandeaux qui annoncent une péripétie du récit : la rencontre au bal entre Nemours et la princesse détermine par exemple, selon sa perception, la première partie tandis que l'accident de cheval de Nemours ou la mort du prince de Clèves correspondent à d'autres moments qui, pour les deuxième et quatrième parties, frappent l'imagination.

Concluant de leur chiffre chaque division du livre, les gravures ménagent des transitions moins marquées ou moins clairement en rapport avec les grandes scènes du roman : l'épisode du tournoi est vu à travers une vignette essentiellement centrée sur l'animation des gradins, entre la troisième et la quatrième parties ; à la fin de la deuxième, Garnier reproduit une partie de paume relativement anecdotique, à moins qu'il n'entende souligner les jeux d'échange à la cour, souvent âpres, ou le combat galant qui met en rivalité Nemours et Clèves. L'artiste conserve la charge dramatique la plus vive pour sa dernière gravure. En écho à la mort du prince de Clèves qui préfigure la tonalité

17 gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3040472j.r=princesse%20de%20cl%C3%A8ves%20lafayette?rk=42918;4

pathétique de la quatrième partie, il montre la princesse sur son lit de mort, entre de hauts cierges, dans une attitude de gisante.

En plus de ces images seuils, combinant les avantages du frontispice et du bilan, Garnier a pu inclure des gravures pleine page. Pour ce faire, il a sélectionné quatre scènes significatives du roman ; trois d'entre elles contiennent le couple de la princesse et de Nemours : elles montrent les étapes déterminantes de leur passion et réinterprètent les moments prégnants désormais topiques du répertoire illustratif du roman. Avec cette dernière édition, nous entrons dans une autre approche des illustrations de *La Princesse de Clèves* qui, parmi les divers choix effectués par les artistes, stabilisent des images récurrentes, rendant possible la comparaison entre les reprises. Outre les éventuelles correspondances avec d'autres images extérieures, les illustrations du roman s'insèrent dans une histoire iconique, propice aux citations, variations, décalques et écarts plus ou moins délibérément affirmés, et donc signifiants.

Dans l'ordre du récit, Garnier traduit les épisodes du bijoutier italien (fig. 7), du vol du portrait (fig. 8), de l'aveu (fig. 9) et de la venue clandestine de Nemours à Coulommiers (fig. 10). Ainsi, au sein de la gazette curiale que feuillette le roman et des innombrables relations intradiégétiques, ce triptyque isole l'aventure intime des amants, condensée dans des scènes de regard et d'objets ; objets (bijoux, boîtes, portraits, canne...) qui matérialisent les processus de fétichisation du désir et compensent par leur matérialité affirmée les impasses de la communication amoureuse.

On ne retrouve guère, dans la série inventée par Garnier, l'inflexion mélancolique de la plupart des éditions précédentes. Habitué à la scénographie tragique que lui inspirent les pièces de Racine ou de Corneille, proche dans l'esprit et le graphisme des frontispices des éditions originales de ces dramaturges, Desenne (1818), pour sa part, souligne chez ses personnages, soumis à la perte et à l'amertume des séparations, les signes de la douleur paroxystique : la disparition de M^{me} de Chartres et le départ de Nemours éperdu lui fournissent les occasions de théâtraliser des instants sublimes. Son usage des tissus (dais, tentures...) lui permet de surcadrer les scènes ou de souligner, pour en contraindre la signification, l'emplacement des issues à l'intérieur des espaces mis en œuvre. Or, à chaque fois, les ouvertures ne remplissent pas leur fonction. Une fenêtre dont les rideaux sont tout juste écartés pour laisser passer la lumière ne promet rien du dehors (la lecture du billet, illustration 3) ; une porte entraperçue à l'arrière-plan ne laisse qu'à peine deviner une sortie, tant elle est obstruée par la foule qui se presse (le bal, illustration 1 – fig. 3)... Des meubles et des objets sont également distribués de façon à borner les espaces : dans la gravure de la mort de la mère de l'héroïne, le paravent et les sièges complètent le décorum funèbre du grand lit à baldaquin où M^{me} de Chartres se meurt. Cette manière de rabattre le lieu sur lui-même est propre à accentuer l'impression de scène. Desenne fait encore rimer les tissus du décor avec la fluidité des vêtements, notamment, lors de la mort de M^{me} de Chartres, pour métaphoriser l'épanchement émotif. Cette théâtralité est renforcée par le travail des contrastes

entre ombres et lumières. L'ensemble de ces effets concourt à teinter de romantisme élégiaque le roman classique et à circonscrire le lieu de l'image comme une scène tragique. Les illustrations de Desenne sont sans point de fuite, imposant uniquement des regards et des déplacements latéraux, de part et d'autre de l'espace où se nouent les drames : à gauche, la princesse lit le billet à une fenêtre pendant que Nemours se tient à droite (illustration 3) ; Nemours quitte malheureux la maison religieuse côté cour ; le côté jardin par où il pourrait rejoindre la princesse, s'il y était autorisé, est fermé par une grille (illustration 4)...

Quoique dans un style distinct, Staal regarde, lui aussi, le récit par le prisme du pathétique. Le portrait vaguement mélancolique de l'autrice, au début de l'ouvrage, livre la clé tonale de son approche. Le visage songeur de M^{me} de Lafayette, lectrice autant qu'écrivaine, est au diapason de ses personnages, suggérant le reflet possible de la vie dans l'œuvre, caractéristique de l'imaginaire de la lecture de ce temps. La romancière semble imprégnée par la sourde action, par le retentissement de l'écriture voire par l'identification qu'elle favorise. Son sentiment est reproduit, avec une gravité supplémentaire, dans la double attitude du prince et de la princesse de Clèves, emportés dans les conséquences affectives de l'aveu : le prince fait sentir le poids de son corps, lourd de tristesse pendant que, dans le relâchement symétrique de sa posture appesantie par la fatalité, l'héroïne témoigne de la peine de faire souffrir son mari.

Garnier procède tout autrement. Comme y invite le portrait inaugural de M^{me} de Lafayette dépourvu de toute inflexion mélancolique, mais, au contraire, souriant, bien qu'encore délicatement songeur, la série d'illustrations cherche à voir dans *La Princesse de Clèves* le déploiement heureux du romanesque, fût-il dramatique. La mort, le pathétique ne sont pas ignorés de l'illustrateur, mais replacés dans un flux d'images à grand spectacle, malgré les circonstances régulièrement privées. Par leur nombre, les illustrations figent moins des scènes tragiques, vouées à éprouver la sensibilité, que des épisodes pris dans le cours d'une intrigue à rebondissements.

Le principe des images-bandeaux qui introduisent et closent les séquences textuelles participe du dynamisme imageant chargé de transformer la nouvelle en roman historique. À cette fin encore, Garnier supprime le cadre graphique. Sans bordure franche, ses images se fondent dans la page blanche pour mieux se rattacher au texte. Surtout, par cette absence de limite devenant une zone d'appel, elles mettent en attente d'autres images qui, toutes ensemble, relativisent les ruptures du récit intercalé entre elles et s'associent en une sorte de film narratif autonome. Tandis que, par principe, Desenne referme la scène pour la confirmer et lui conférer toute sa présence, Garnier la dissout de façon à l'intégrer à un continuum parallèle à l'évolution du récit. Ses arrière-plans, par leurs dégradés de gris, aménagent une profondeur qui se perd dans la page. Aussi les joueurs de paume, comme victimes d'une image arrêtée, paraissent-ils en apesanteur, leur décor ayant disparu, la balle elle-même se tenant en l'air en

défi à la matérialité. À la fin de la première partie, p. 87, le prince de Clèves, à moins qu'il ne s'agisse du duc de Nemours (car dans la perception symbolisée de Garnier, les deux hommes, que l'on confond facilement, troquent leurs places), le personnage masculin fait errer son regard au loin, à travers une fenêtre apparemment sans vitre, fantôme d'écran qui, dans l'oblique du regard dépourvu d'objet, autorise la perte de vue à l'infini.

Quant à la vignette finale qui expose le corps solennel de la princesse sur son lit de mort – terme édifiant de la série iconique –, elle n'en cerne qu'une partie selon un rendu assimilable aux effets d'iris des films muets. L'éclairage focalisé est mis en concurrence avec le halo vaporeux, les traits estompés qui bornent, mais pour mieux en diffuser la lumière vacillante et poudreuse, le centre de l'image. L'impression est comparable aux flammes des grandes bougies qui, précisément, prolongées en un mince ondolement de fumée, encadrent ici, sans la limiter, la présence exemplaire de M^{me} de Clèves. Certes, ces images transitionnelles augmentent la force graphique des planches d'illustration qui, quant à elles, ressortissent davantage de la logique de scène. Néanmoins, là encore, Garnier résiste à la tentation de la fermeture. Sa scène d'aveu par exemple (fig. 9), traitée frontalement, n'est barrée que par le fond de l'image, encore que le bâtiment soit percé d'une ample porte en ogive gothique, d'où s'échappe étrangement une branche, et d'un fenestron qui loge le visage de Nemours. Les autres gravures contiennent bien les utiles bordures textiles ou architecturales qui aident à créer le champ dans lequel l'illustration va apparaître. Mais chez le bijoutier (fig. 7) ou à Coulommiers (fig. 10), Garnier dispose, outre un nombre significatif de voies d'issue, même seulement esquissées, de larges escaliers qui, seuils géométraux entre dedans et dehors, entre haut et bas, assurent l'entrée (dans le lieu et dans l'image) comme ils préservent la possibilité d'une sortie (du lieu comme de l'image).

Formé à l'École des beaux-arts de Paris par Jean-Léon Gérôme, Garnier entretient, avec un goût affirmé pour les fresques historiques, la veine d'un naturalisme expressif auquel il se sent encouragé par le court roman de M^{me} de Lafayette. Sans s'arrêter pourtant aux événements relevant davantage de l'Histoire (les espaces publics du récit ne donnent lieu qu'à un faible nombre de gravures), Garnier rehausse les scènes intimes d'une couleur d'époque, ostensiblement reconstituée. Dans les termes de Roland Barthes, le *gestus* historique dépend chez lui d'un « vérisme archéologique » qui affecte les costumes autant que les décors¹⁸. Garnier œuvre moins à la stylisation du passé qu'à son rendu hypertrophié, du moins tel que le XIX^e siècle en élabore la sémantique. Il pense tenir là le moyen d'enluminer le romanesque ou la dramaturgie d'une nouvelle spectaculaire, y compris dans son aspect le plus privé, et d'obtenir alors ce qu'on pourrait appeler la « photogénie » du texte.

18 R. Barthes, « Les maladies du costume de théâtre » [1955], *Essais critiques*, dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. É. Marty, Paris, Seuil, 1993, p. 1205-1211.

On le constate, le XIX^e siècle élabore des illustrations alliant la variété, réclamée par le souci de surprendre le lecteur, et la reprise qui souligne, par cette archive d'images récurrentes, la fonction mémorielle accordée désormais à l'œuvre de M^{me} de Lafayette.

Parmi elles, l'épisode de la canne des Indes. La première apparition de cette fameuse scène remonte au XVIII^e siècle. Dans l'illustration de Jean Van der Bank, l'héroïne manipule en un gracieux et suggestif jeu de mains l'un de ses rubans et la canne, volée à Nemours, pour les assembler. Au lieu que la princesse devrait se trouver dans son cabinet, que l'on aperçoit toutefois au loin, la gravure la montre étendue sur sa méridienne dans le parc, sous la lune et parmi les arbres qui délimitent la scène pour mieux la resserrer et concentrer le regard. De même, à la différence du récit qui l'installe en voyeur face à la portefenêtre entrebâillée du cabinet, l'image rapproche le duc de la princesse tout en maintenant son invisibilité : l'artiste range Nemours derrière son inaccessible amante pendant qu'elle s'abandonne à son rituel privé, fascinée par les objets qu'elle a élus et qu'elle ajuste. Figé dans sa pose élégante, Nemours ne perd rien des gestes de la jeune femme dont le visage est absorbé par la réussite de sa composition. Les corps, les regards, orientés selon des diagonales à la fois parallèles et inverses, se répondent et s'unissent visuellement à l'égal des objets manipulés. Sans doute les volutes végétales du ruban, élargies aux courbes du corps et aux ondes de la robe que porte l'héroïne alanguie, tout comme le bois plus raide de la canne (ou des cannes puisque Nemours s'appuie sur la sienne presque parallèle), appellent-elles le décor du parc et de ses arbres, mais opèrent d'abord l'opposition à forte virtualité transgressive, cultivée par l'imagination érotique du XVIII^e siècle, entre la nature, ses connotations hésitant entre raffinerie et sauvagerie, et l'apparence extrêmement civilisée (vêtements, attitudes...) des personnages qui s'adonnent, complices ou distincts, à leur plaisir.

La version qu'en donne le dessinateur anonyme de Mayeur de Saint-Paul (fig. 1) écarte toute dimension sensuelle pour mettre en avant l'intention dévotionnelle de la passion. Curieusement stylisée, selon une disposition artificielle qu'enveloppent des nappes de nuages autour de la scène, la gravure respecte peu le texte au profit d'une signification beaucoup plus abstraite et allégorique, et finalement onirique. La princesse, fort loin du « simple appareil » que lui prête le texte, est assise, ses mains significativement repliées : elle ne touche rien, mais lève les yeux, avec une idolâtrie, semble-t-il sans émotion, non en direction du portrait isolé de Nemours dans le grand tableau du siège de Metz accroché dans le cabinet, comme le précise le récit, mais vers son buste sculpté surmontant le piédestal d'une très haute colonne. Nemours ne paraît pas épier la princesse ; il ne dirige vers elle aucun regard. Il est bien là pourtant, en partie caché contre une ouverture qui découpe un pan du parc ; il fait face au spectateur, parallèle à son effigie, posant pour ainsi dire comme modèle.

Dans l'éventail des illustrations de la canne des Indes, Garnier est nettement le plus proche du texte (fig. 10). Il extrait la scène et l'isole comme une stase sans

pour autant, comme nous l'avons vu, la détacher totalement de la circulation romanesque. Puissamment éclairée, d'une source invisible (les flambeaux ne sont pas montrés), la scène fait ici avant tout image. Penché au bord du déséquilibre, appuyé contre la pierre, un pied sur une marche, dans une attitude d'extrême curiosité, la main sur le cœur en signe de vive émotion, Nemours surprend une étrange vision. Comme surnaturelle, de profil, évaluant l'arrangement des rubans et de la canne, la princesse est une apparition magiquement spectrale. Gorge découverte, elle contemple en la brandissant au bout de ses bras nus la composition achevée dont le symbolisme érotique est manifeste. La fenêtre délimite une zone qui, à cause du rideau tiré à gauche, donne l'impression d'un tissu tendu comparable à une toile ou à un écran pourvu de l'illusion de la profondeur ou du relief. À l'époque où s'invente le cinéma, l'image de Garnier sollicite l'imaginaire de la projection en rapport avec l'atmosphère fantasmagorique qui se dégage de la mise en scène. À la place du dispositif voyeuriste aménagé par le récit qui, lui-même, dépendait des usages sociaux et de la scénographie des lieux propre au XVIII^e siècle, Garnier met au point une machine visuelle, accordée à la culture optique de son temps. Nemours surprend la transposition en vision augmentée d'une fantasmagorie mentale, droit sortie de l'autre scène, dont il est à la fois le créateur et le spectateur.

Deuxième à apparaître chronologiquement dans l'iconographie attachée au roman de M^{me} de Lafayette, quoique certainement la première dans l'ordre de la mémoire imaginaire, la scène de l'aveu connaît sa première occurrence figurée en 1777. Comme pour l'épisode de Coulommiers, la gravure d'époque se montre peu respectueuse de la lettre du texte. La volonté de maintenir les circonstances de cet entretien décisif à l'extérieur, dans ce haut lieu de la sentimentalité qu'est le jardin, est même ici plus affirmée, bien qu'avec moins d'incongruité que chez Jean Van der Bank. Si les attitudes du couple de Clèves (elle à genoux, lui assis) respectent la gestualité du texte, la position de Nemours étonne, doublement : d'abord parce qu'il ne se trouve pas là où il devrait être, le bosquet remplaçant le pavillon, et ensuite parce qu'il ne regarde pas ce qui se passe pourtant sous ses yeux. Vraisemblablement entend-il plus qu'il ne voit, mais son visage nettement tourné vers le lecteur-spectateur amplifie la valeur d'effraction de sa présence et, par suite, de la nôtre. Là, figure obsédante dans son effacement même (et dans le texte : non nommée), Nemours est au centre de l'aveu, il hante le décor qui le cache, l'aide à rester, mais l'éloigne aussi. Au milieu de la végétation, il se réduit à ce visage au bord du discernable tandis que le bras du prince, signifiant tout ensemble son effroi et l'envie d'atteindre le visage de sa femme, barre le corps du rival.

En 1863, Staal restitue le bâtiment et organise la scène uniquement de profil (fig. 4). Nemours ne nous regarde plus : il se penche vers le lieu, en contrebas, où se déroule le drame de l'échange. Ainsi, il accroît la sensation d'effondrement de toute la scène, exprimée dans les arrondis des corps, les visages tournés vers le sol, parce que pèsent sur eux les paroles douloureuses de l'aveu. Les protagonistes se rejoignent, quoique sans contact, dans le sentiment de

mélancolie qui les envahit et que l'image restitue dynamiquement. Il semble même que les silhouettes inclinées soient attirées par un point invisible qui les rassemble, en bas, au-delà de l'image. Dans son style très crayonné, Staal procède à une division franche de l'espace selon la lumière. Il répartit, de part et d'autre de l'axe central, le pan éclairé de la princesse et le pan ombreux occupé par les personnages masculins : l'un a le visage découvert, l'autre le couvre de ses mains ; ils se redoublent comme deux aspects du même personnage. C'est aussi l'une des constantes des illustrations de *La Princesse de Clèves* par Staal que de jouer, comme chez Garnier, sur les similitudes entre le mari et l'amant. Les difficultés de la gravure de petite taille à particulariser les traits deviennent, à ce titre, un atout pour suggérer la gémellité des rivaux.

Garnier opère, pour sa part, une rotation de l'axe de la scène pour l'offrir de face (fig. 9). Le dessinateur du XVIII^e siècle, déjà, opposait la frontalité du visage des hommes et le profil de la princesse. Dessinée par Garnier, cette dernière rejoint son mari sur le banc, toute à sa peine. La tendresse de l'héroïne accroît le pathétique d'un moment imité du drame romantique ou du roman historique. L'impression touchante que cherche à obtenir Garnier passe par le contact des mains et le rapprochement affectueux des visages. La parole prononcée semble séparer les époux et pourtant la princesse en accompagne les conséquences par des gestes de compassion et le signe d'une fidélité que ne démentira pas la nouvelle. Nemours y apparaît plus isolé que dans d'autres gravures. Sa tête sertie dans le cadre miniature de la fenêtre se détache en portrait sur la toile de fond du décor, avec une expression de surprise légèrement décalée par rapport au drame, qui contribue à nuancer le tragique et introduit presque un effet de vaudeville. Mais une coulée végétale, accrochée à la fraise du personnage et variée par la branche qui jaillit inopinément de la porte, l'attache physiquement au couple sous le régime d'une hantise sensible, intrusive, subreptice.

Manque une dernière version, modelée par Masson pour l'édition Quantin de 1878 (fig. 6). Une autre disposition est privilégiée : elle met en retrait Nemours, caché dans le pavillon comme derrière un décor de théâtre. Il se tient cette fois à gauche tandis que les deux protagonistes de l'aveu sont appréhendés dans le cours du drame. La gravure les saisit très précisément lorsque, le prince ayant pressé son épouse, la princesse qui est demeurée d'abord « dans un profond silence », les « yeux baissés », décide de prendre la parole puis, dans un dernier élan, se jette aux genoux de son mari pour entamer son aveu. Masson confère au prince de Clèves une présence forte et la responsabilité de l'action : il fait écran à Nemours, prend avec vigueur les bras de sa femme ; il provoque la scène, avant de céder juste après au désespoir, comme en témoignent les gravures des autres éditions.

Dans le catalogue iconographique, mis en place par le XIX^e siècle, deux autres scènes se font concurrence par leur fréquence : la rencontre chez le bijoutier originaire de Florence et le vol du portrait dont l'illustration survient plus tardivement. Le traitement galant chez Masson du coup de foudre entre le prince et M^{lle} de Chartres repose sur l'échange des regards qui a lieu,

visiblement, au moment du départ de l'héroïne, ce que ne confirme pas le récit, mais permet au dessinateur de développer dans l'attitude de la jeune femme toute sa complexité : surprise, gêne, attirance... (Fig. 5.) Si elle se retourne, c'est bien qu'elle sent sur elle le regard de Clèves qui en profite pour la saluer avec l'élégance d'un danseur, et qu'elle y répond. Rien dans son attitude ne contrevient aux bienséances ; elle quitte toutefois la pièce avec la grâce érotique d'une passante, laissant courir derrière elle la longue traîne de sa robe qui effleure presque Clèves. Elle attire à elle tous les regards, mais n'a d'yeux que pour un seul, en signe d'élection. On comprend la très grande liberté que prend Masson avec le texte, où l'on ne retrouve rien de cette scénographie du désir, par le contraste avec l'autre scène qu'il imagine. Dans celle de l'aveu, en effet, il fait subir au regard un tout autre traitement, d'une intensité beaucoup plus violente, parce que plus directe, pendant que Nemours, en position d'admoniteur introduit par effraction, se voit privé de l'échange.

Chez le bijoutier de Garnier (fig. 7), le prince de Clèves est accompagné d'un second gentilhomme (ce chiffre, qui résume le drame amoureux, établit chez cet illustrateur la logique actantielle et iconique des personnages) ; il paraît arriver. De trois quarts, il surprend la conversation du marchand et de M^{lle} de Chartres occupée à admirer des bijoux. Clèves n'échappe pas, pour Garnier, à la malédiction du regard indirect et transgressif ; elle le rapproche de Nemours lui-même qui aurait pu, finalement, se tenir ici à sa place.

La scène du vol du portrait est elle aussi reprise dans deux illustrations. Garnier la compte parmi les moments du roman auxquels il consacre une planche entière (fig. 8). Il y agence un système vertigineux de regards obliques. Car pendant qu'elle parle à la dauphine, la princesse s'aperçoit que Nemours s'apprête à toucher son portrait pour le dérober. Ce petit portrait est retourné et ne laisse rien deviner des traits véritables du modèle. Il faut se reporter au médaillon qu'est en train de compléter le peintre sur sa toile, comme s'il était le revers du portrait de la table. Le visage peint (esquisse du portrait dessiné et gravé qui, dans l'estampe, lui sert de modèle) oriente lui-même son regard vers la scène locale dont Nemours protège le secret, et que la gravure nous autorise à surprendre. Garnier ne restitue pas l'instant où, dans le texte, les regards du duc et de la princesse se croisent ; il suit les circulations médiatisées, vectorisées par les simulacres. De fait, la princesse elle-même, dans l'encadrement formel très appuyé des tentures du lit, se donne moins comme un être réel que comme une figure. Figure dont les traits disparaissent de copie en copie : concentré sur sa toile, le peintre est supposé poursuivre son travail, mais l'état du portrait qu'il exécute n'est encore qu'ébauché et la disposition du médaillon que Nemours est sur le point de saisir, sans le toucher effectivement, maintient le visage caché. Plus Nemours est près d'atteindre la princesse, plus il s'en éloigne, plus d'une certaine façon il la fait disparaître (la grande nappe noire du corps de la reine pouvant s'appréhender comme la métaphore concrète de cet abîme des images). Les traits du duc, devinés par son profil, demeurent eux aussi esquissés et la forme de son chapeau dessine un énorme œil aveugle. Le petit miroir

rectangulaire accroché à droite est, quant à lui, le point de départ d'un axe oblique qui rejoint le portrait (sa forme est miniaturisée par le couvercle de la boîte) : il pourrait être témoin du vol ou prendre dans son reflet l'ensemble de la scène ; il ne réverbère pourtant rien. Le dessinateur a uniquement travaillé sa surface sans lui accorder la moindre image. Le foisonnement des instruments de vision et des regards, au lieu d'accroître les possibilités de voir et d'offrir des images, ne servent finalement qu'à diffracter les écrans, en une mise en abyme vertigineuse, mais vaine qui maintient, avec l'aporie de la rencontre, la relance infinie du désir¹⁹.

Dans la gravure de Choquet pour l'édition Lepetit (fig. 2), les personnages sont tournés dans une direction opposée ; ils sont encore séparés par l'un des montants du lit à baldaquin pendant que le corps de Nemours couvre ses agissements. Pour la seule illustration du livre, il a été choisi de dissocier tout à fait les regards et de rendre impossible l'échange. Non que le dessinateur neutralise la transgression : le geste de Nemours qui, relayé par la posture légèrement déséquilibrée de son corps, traduit la prudence exprime aussi l'interdit, notamment par le détail des deux armes rangées en obliques et presque croisées sur le devant. Il n'est cependant plus question de mettre en scène l'effraction, mais de démultiplier la suggestion de la séparation comme si les personnages appartenaient à des images distinctes, comme si même l'œil minuscule du portrait n'avait strictement rien à voir avec la princesse.

Comment donner image à *La Princesse de Clèves* ? Comment, une fois qu'ont paru les premières illustrations, inventer des images nouvelles ? Le roman n'est pas si facile à représenter en figures du fait même qu'il est moins narratif que discursif, que la parole y occupe une place considérable et qu'en raison de la nature de la relation entre Nemours et la princesse, en raison peut-être de l'indécision à l'existence qui caractérise l'héroïne, le roman est peu favorable à la scène.

Des scènes existent pourtant ; elles viennent troubler l'histoire, y introduire écarts et coupures tout en procédant de ses contraintes²⁰, en premier lieu celle

19 Il existe un dessin préparatoire à cette gravure : <https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/1419-portrait-derobe-dess-prep-princesse-cleves-conquet-1889-lamotte>. Dans ce premier état de l'image, le peintre ne prend pas la princesse pour modèle. Son positionnement, beaucoup plus à droite, dégage l'espace où agit la main de Nemours et permet à la princesse de surprendre le vol. Le second état fait glisser le cadrage vers la droite, replace Nemours dans l'axe du regard de l'héroïne. Le maillage optique est densifié de façon à rendre plus secrète et invisible, sauf pour le lecteur, l'action du duc. À la place du tableau initial suspendu au mur, qui doublait le travail du peintre, le dessinateur a préféré le miroir.

20 Pour une théorie de la scène, voir S. Lojkine, *La Scène de roman. Méthodes d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002. On trouvera au chapitre 3 (« L'aveu... *La Princesse de Clèves* ou l'écran classique ») une analyse magistrale de cet épisode et des éléments concernant son illustration, en particulier la mémoire de cette image : référence aux Vierges du tabernacle, à

de l'interdit qui déchire le désir et entrave la jouissance. Faute de pouvoir se faire entendre et donc de restituer, sinon indirectement, à la fois l'abondance des échanges et le défaut de ce qu'il y aurait à dire vraiment (la déclaration amoureuse), l'illustration se concentre sur la dimension scopique des scènes, qu'elle structure sémiotiquement par la dialectique de l'absence et de la présence, en se situant le plus souvent au seuil de leurs polarités. Illustrer *La Princesse*, la réillustrer, c'est pour chaque artiste entrer dans la tension de l'incommunicable, mettre au jour la disparition, l'effacement, le leurre et l'échec du visible, les manières d'être près de l'autre sans parvenir à se rencontrer, à se toucher ; c'est en conséquence multiplier les obstacles, les écrans, les entraves, multiplier les possibilités, les chances comme les difficultés de regarder et de décliner les modalités du voir, sans que réussisse à tenir durablement le bonheur du contact.

Aussi, pour porter à son comble la subjectivation de la douleur, les yeux se couvrent-ils sans cesse de toutes sortes de voiles de Timanthe, à commencer par celui qu'apposent les mains. Orphelines du corps de l'autre, ces dernières ne savent plus qu'occulter le visage et le refermer sur la peine intense et la solitude d'un moi privé de vue. Chez Desenne (1818), Nemours, le prince de Clèves, la princesse doivent se masquer les yeux, quand ce n'est pas un mouchoir qui se substitue aux mains. En chaque gravure paraissent se rejouer la justification de l'image et son impossibilité. Les séries en particulier, celles de Desenne ou de Garnier, réitèrent ce transcendantal de l'illustration de *La Princesse* qui est le drame du visible converti pour l'image concrète en occasion légitime de se manifester.

Quand, chez Desenne, Nemours invite M^{lle} de Chartres à le suivre au bal (fig. 3), il désigne de sa main qui tient son chapeau retourné un lieu, quelque part à droite de la gravure. Ce lieu, qui pourrait être l'endroit de leur rencontre et de leur intimité, n'est pas visible, tant le monde, la reine, les nombreux courtisans empêchent de le discerner et de le matérialiser. Le profil de la princesse montre qu'elle est en attente de ce lieu où elle est invitée à la présence, mais qui demeure inaccessible quelque part dans l'invisible. Toutes les illustrations dépendent de cette tension qui les fait advenir et les justifie au regard du texte. Les séries, quant à elles, renchérisent sur l'aporie de l'être au regard ; elles insistent, faisant bégayer le geste de l'illustration, sur les différents événements de figurabilité produits par le texte. Tout en dégageant sa singularité, chaque gravure réitère le double écho de la présence et de l'absence, elle *réillustre* cela même qui origine l'image pour qui espère lire uniquement de son regard *La Princesse de Clèves*.

Olivier Leplatre
Université Jean Moulin – Lyon 3



Figure 1. Gravure anonyme, François-Marie Mayeur de Saint-Paul, *Madame de Lafayette*, Paris, Le Fuel, 1813.



Figure 2. Dessin de Pierre-Jean-Baptiste-Isidor Choquet gravé par Edme Bovinet, *Œuvres complètes de M^{mes} de La Fayette, de Tencin et de Fontaines*, Paris, Lepetit, 1820, tome II.

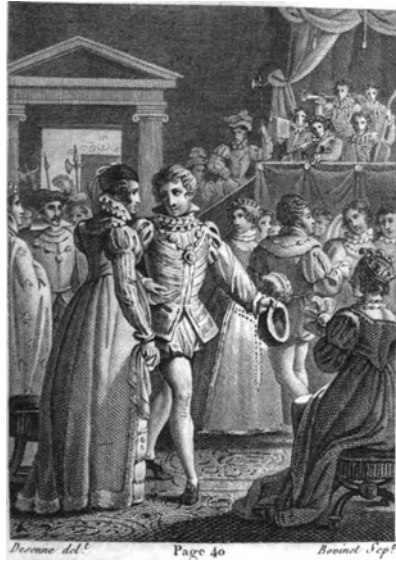


Figure 3. Gravure d'Alexandre-Joseph Desenne, *M^{me} de Lafayette, La Princesse de Clèves*, Paris, Ménard et Desenne, 1818.



Figure 4. Gravure de Gustave Staal, *M^{me} de Lafayette, La Princesse de Clèves*, Paris, Garnier, 1863.



Figure 5. Gravure de Masson, M^{me} de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, Quantin, 1878.



Figure 6. Gravure d'Alphonse-Charles Masson, M^{me} de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, Quantin, 1878.



Figure 7. Dessin de Jules-Arsène Garnier gravé par Alphonse Lamotte, M^{me} de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, A. L. Conquet, 1889.

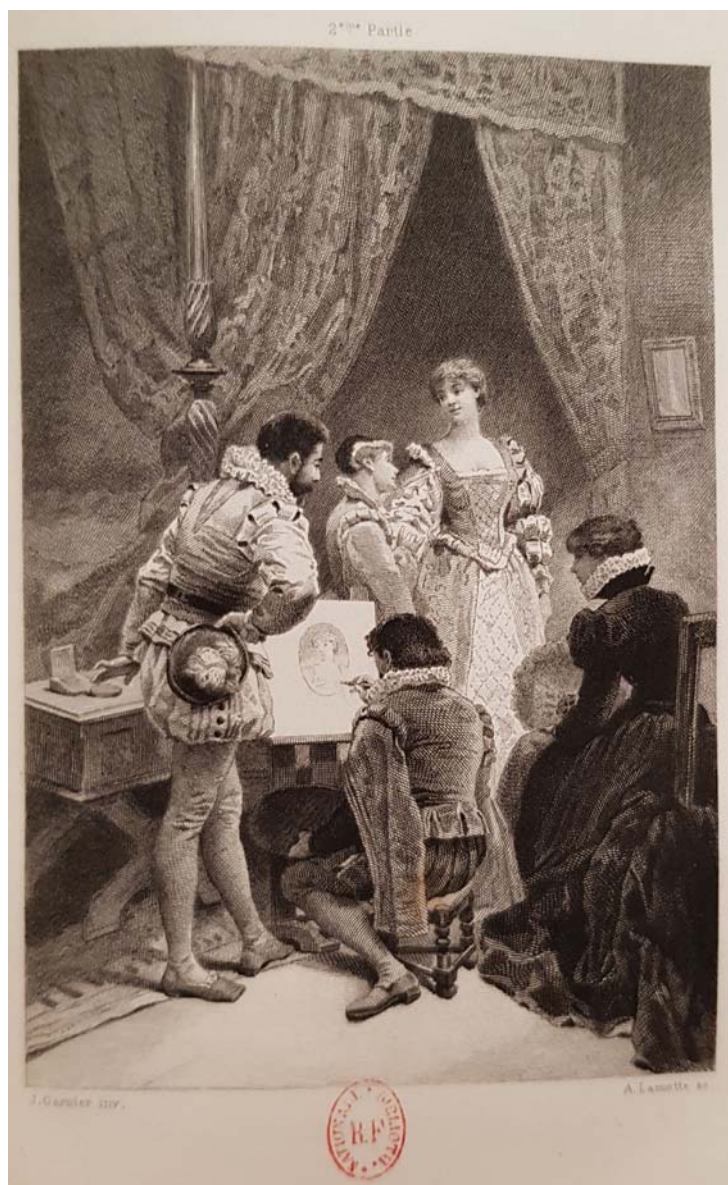


Figure 8. Dessin de Jules-Arsène Garnier gravé par Alphonse Lamotte, M^{me} de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, A. L. Conquet, 1889.



Figure 9. Dessin de Jules-Arsène Garnier gravé par Alphonse Lamotte, M^{me} de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, A. L. Conquet, 1889.



Figure 10. Dessin de Jules-Arsène Garnier gravé par Alphonse Lamotte,
M^{me} de Lafayette,
La Princesse de Clèves, Paris, A. L. Conquet, 1889.