

**Faculté de philosophie, arts et lettres**

**La représentation de la femme à travers  
trois œuvres illustrées (XX<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> siècles)  
de *La Princesse de Clèves* de Madame de  
La Fayette.**

Auteure : Claire Delhaye

Promotrice : Agnès Guiderdoni

Année académique 2021-2022

Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, finalité sciences et métiers du livre



# REMERCIEMENTS

Je tiens à adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont aidée dans la réalisation et la finalisation de ce mémoire.

Tout d'abord, je remercie ma promotrice, Madame Agnès Guiderdoni pour son enthousiasme, pour le temps qu'elle m'a consacré, pour la qualité des conseils qu'elle m'a prodigués lors de nos différents échanges ainsi que pour son encadrement constant et son écoute attentive. Je la remercie également pour les échanges constructifs qui ont fait progresser mes réflexions.

Je remercie aussi mes parents, Lisa et Xavier, pour leur soutien infaillible et pour leur aide dans la finalisation de ce travail ; mes frères, Bruno et Nicolas, pour leurs encouragements ; mes amis, trop nombreux pour tous les citer, pour leur réconfort et leur soutien moral dans les moments plus compliqués.

Je tiens également à remercier les professeurs qui ont jalonné mes années d'apprentissage, qui m'ont fait grandir, qui ont nourri mon esprit critique et surtout, qui m'ont donné ce goût pour les langues romanes.

Finalement, je tiens à remercier le jury pour la lecture de ce travail et l'attention qu'il lui portera.

# TABLE DES MATIERES

Remerciements .....	1
Table des matières .....	2
Introduction .....	4
1. Considérations théoriques.....	10
1.1. Le livre illustré : histoire.....	10
1.2. Le livre illustré : définitions et typologies .....	13
2. L'épouse .....	19
2.1. Serge de Solomko .....	20
2.2. Un réalisme historique .....	21
2.3. La princesse de Clèves et la société d'Ancien Régime.....	27
2.4. La fonction mémorielle des illustrations.....	34
3. L'amante.....	38
3.1. Étienne Drian .....	38
3.2. Du côté de la critique féministe : généralités.....	40
3.3. Le désir érotique .....	42
3.4. Une toile de fond festive et spectaculaire .....	45
3.5. La dualité de la princesse de Clèves .....	47
3.6. Le désir à travers le regard.....	51
3.6.1. La cour et le regard.....	52
3.6.2. D'un point de vue textuel, une scène de rencontre explicite .....	53
3.6.3. Le regard, moteur de l'amour et de l'intrigue.....	55
3.6.4. Application aux illustrations.....	59
4. La princesse .....	62
4.1. Christian Lacroix .....	63
4.2. Le costume et l'importance du vêtement chez Lacroix et dans ses illustrations.....	64
4.3. <i>La Princesse de Clèves</i> , nouveau conte de fées ? .....	70
4.3.1. Inspiration de la matière courtoise.....	70

4.3.2. Précurseur du conte de fées .....	72
4.3.3. Analyse du récit selon la structure de Propp.....	77
4.3.4. Application aux illustrations.....	80
Conclusion.....	83
Bibliographie .....	87
Table et sources des illustrations .....	94
Illustrations .....	98

# INTRODUCTION

En 2006, Nicolas Sarkozy, ex-président de la République française et chef de l'UMP (Union pour un Mouvement Populaire) à ce moment, déclarait à propos du roman de Madame de La Fayette :

L'autre jour, je m'amusais – on s'amuse comme on peut – à regarder le programme du concours d'attaché d'administration. Un sadique ou un imbécile avait mis dans le programme d'interroger les concurrents sur *La Princesse de Clèves*. Je ne sais pas si cela vous est arrivé de demander à une guichetière ce qu'elle pensait de *La Princesse de Clèves*. Imaginez un peu le spectacle.<sup>1</sup>

Ces critiques portées par l'ancien président provoquèrent de nombreuses réactions du côté des enseignants, des chercheurs, des étudiants ainsi qu'au sein du milieu culturel. Inévitablement, les ventes de cet ouvrage augmentèrent durant cette période. Gallimard affirme une « nette progression des ventes entre 2007 et 2009 suivie d'un net recul en 2010, de l'ordre de 20%. »<sup>2</sup> En 2008, Christophe Honoré, réalisateur français, souhaite apporter un démenti face aux critiques de Sarkozy grâce à la sortie de son nouveau film *La Belle personne*, dans lequel Léa Seydoux, Louis Garrel et Grégoire Leprince-Ringuet interprètent une version contemporaine de *La Princesse de Clèves* dont l'intrigue du XVII<sup>e</sup> siècle est transposée au sein d'une cour d'un lycée parisien. En 2009, le roman fait l'objet d'un documentaire intitulé *Nous, Princesses de Clèves* s'intéressant à la manière dont des élèves d'un lycée marseillais s'approprient le roman. En 2018, Christian Lacroix dépoussière l'ouvrage de Madame de La Fayette et en propose de nouvelles illustrations tout à fait personnelles et contemporaines. En 2019, c'est une bande dessinée qui voit le jour et qui adapte l'intrigue amoureuse sous forme graphique. Enfin, l'œuvre du XVII<sup>e</sup> siècle s'est vue adaptée au cinéma à partir du XX<sup>e</sup> siècle avec des films tels que *La Princesse de Clèves* (1961) de Jean Delannoy, *La Lettre* (1999) de Manoel de Oliveira, *La Fidélité* (2000) de Andrzej Zulawski ou encore *La Belle Personne* (2008) de Christophe Honoré. Dès lors, force est de constater que malgré ces critiques portées par Monsieur Sarkozy, ce classique de la

---

<sup>1</sup> FABRE Clarisse, « Et Nicolas Sarkozy fit la fortune du roman de Mme de La Fayette », dans *Le Monde* [en ligne], 29 mars 2011, [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/03/29/et-nicolas-sarkozy-fit-la-fortune-du-roman-de-mme-de-la-fayette\\_1500132\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/03/29/et-nicolas-sarkozy-fit-la-fortune-du-roman-de-mme-de-la-fayette_1500132_3476.html) (page consultée le 09 juin 2022).

<sup>2</sup> *Idem*.

littérature française continue d'être étudié, interprété et adapté aujourd'hui, et c'est ce que nous voulons poursuivre ici par ce présent travail.

*La Princesse de Clèves*, énorme succès littéraire français, fut écrit par Madame de La Fayette, mais publié anonymement en 1678, car elle en refuse l'attribution qui est incompatible avec son statut de femme aristocrate. À partir de ce moment, Madame de La Fayette jette les bases du roman « psychologique » moderne. En effet, *La Princesse de Clèves* est axé sur l'exploration psychologique des personnages et se concentre sur une seule intrigue : l'impossibilité de l'amour entre deux personnes. Cela inscrit l'œuvre dans l'esthétique classique de l'époque. Le roman témoigne également du rôle prépondérant que tenaient les femmes en littérature et dans la vie culturelle du XVII<sup>e</sup> siècle, marquée par les salons et le courant de la préciosité. Pour rappel, sous l'Ancien Régime et dans la noblesse, les femmes restent des mineures permanentes. Elles sont traitées de manière inférieure par les hommes du même milieu. Elles reçoivent une éducation moindre, elles passent de l'autorité de leur père à celle de leur mari après un mariage d'intérêt, elles sont au service de leur famille... En outre, elles ne font pas partie de la sphère du pouvoir, de l'administration, de la finance, de la justice, etc. Tout cela est encore géré par les hommes. Toutefois, contrairement à ce que l'on pourrait croire, le XVII<sup>e</sup> siècle constitue une période durant laquelle les femmes possèdent un rôle social reconnu et occupent des fonctions publiques. Grâce notamment au développement des salons littéraires, tenus par des femmes et dans lesquels il était bon d'échanger, le XVII<sup>e</sup> siècle constitue une période d'émancipation de la parole et de la pensée féminine. Les femmes s'épanouissent alors dans « des espaces sociaux valorisés symboliquement : les salons, les théâtres et les fêtes, les lieux religieux. »<sup>3</sup> Cette présence des femmes dans le monde littéraire et intellectuel n'est pas nouvelle puisqu'elles occupaient déjà à l'époque médiévale une grande place à travers la poésie courtoise. Ces salons sont alors un lieu d'échange et de prise de parole ainsi qu'une invitation à l'écriture pour certaines de ces femmes.

Le roman de *La Princesse de Clèves* s'établit dans un cadre historique précis qui est celui de la France sous le règne d'Henri II, à la cour des Valois. Madame de La Fayette retourne donc un siècle en arrière par rapport à la période à laquelle elle écrit. Mademoiselle

---

<sup>3</sup> « Femmes », dans « Section de français », dans *UNIL* [en ligne] <https://www.unil.ch/fra/fr/home/menuguid/litterature-moderne/histoire-litteraire/ressources/xvie-et-xviie-siecles-creich/femmes.html> (page consultée le 13 juin 2022).

de Chartres, jeune fille d'une grande beauté et d'une grande vertu, est introduite à la cour du roi Henri II grâce à sa mère, Madame de Chartres, dans le but de trouver un bon parti. Elle y rencontre le prince de Clèves qui tombe instantanément amoureux d'elle. Ils se marient, mais la princesse de Clèves n'éprouve pas les mêmes sentiments que lui. Celle-ci se contente de l'apprécier à sa juste valeur. Plus tard, elle rencontre un autre homme lors d'un bal, le duc de Nemours pour qui elle éprouve une grande passion amoureuse, mais se résout à ne pas y céder pour rester digne de son mari. Cette passion amoureuse est la même pour le duc de Nemours envers la princesse. Madame de Chartres découvre cet amour interdit, ce qui la pousse à mettre en garde sa fille sur les dangers de la passion. Pour lutter contre les sentiments qui la dévorent, la jeune femme décide de se retirer dans la campagne, mais cela inquiète son mari, le prince de Clèves. Lors d'un aveu, il comprend alors que sa femme éprouve des sentiments amoureux pour un autre homme. Jaloux, le prince de Clèves en meurt de chagrin. Bouleversée par la mort de son époux, la princesse de Clèves refuse de vivre son amour avec le duc de Nemours et décide de l'oublier en se retirant dans un couvent jusqu'à la fin de ses jours.

Le texte de *La Princesse de Clèves* a rapidement fait débat, notamment autour de la position du personnage principal : la princesse de Clèves. Le périodique du *Mercurie Galant* publia, après la sortie de l'ouvrage, des numéros exposant la réception de l'œuvre par le public. Celui-ci est alors invité à prendre position par rapport à l'aveu que la princesse fait à Monsieur de Clèves de son amour pour le duc de Nemours. Les avis sont nombreux et divergents. Certains sont d'avis que la décision finale de la princesse de Clèves est incompréhensible et inexplicable. D'autres affirment que ce renoncement à vivre pleinement cet amour est admirable et constitue la beauté de l'œuvre. De cette manière, la jeune femme reste fidèle aux valeurs et aux principes que lui a inculqués sa mère, c'est-à-dire le devoir, le respect, la fidélité et la vertu en majeure partie. Ces valeurs, profondément ancrées en elle, sont celles qui l'empêchent de céder à ses désirs, à la passion et aux avances du duc de Nemours. Par ailleurs, l'acte final de l'héroïne intéresse aussi la critique féministe qui voit dans ce geste « le refus des normes qui régissent l'organisation sociale du monde dans laquelle [la princesse] évolue. »<sup>4</sup> Ce geste manifeste un profond désir d'autonomie, de liberté et d'indépendance. Elle est maîtresse de son destin et décide de cette manière d'échapper aux règles de la société patriarcale dans laquelle elle vit. Dès lors, cette princesse est tantôt perçue

---

<sup>4</sup> DUBOIS François-Ronan, « La construction d'une posture féministe *a posteriori* : le cas de Madame de Lafayette », dans *Revue Postures* [en ligne], Dossier « En territoire féministe : regards et relectures », n° 15, 2012 <https://revuepostures.com/fr/articles/dubois-15> (page consultée le 14 juin 2022).

comme une femme, voire un objet de galanterie qui agit selon les codes qui lui ont été dictés. Tantôt, le texte révèle une héroïne principale féminine et féministe.

Force est de constater que selon les différentes interprétations des discours et de la critique, nous avons face à nous diverses présentations de la princesse de Clèves en tant que femme. Cette question relative au statut de la femme est omniprésente et encore aujourd'hui, elle entretient le débat. Ce n'est donc pas sans raison que l'ouvrage de Madame de La Fayette demeure un objet d'étude aujourd'hui, notamment avec les nombreuses adaptations proposées ces dernières décennies. Notre question de recherche se concentrera donc essentiellement autour de la représentation de la femme. Toutefois, nous ne voulons pas faire partie d'une énième étude parmi tant d'autres évoquant le sujet de la femme dans le texte de *La Princesse de Clèves*. C'est pourquoi nous décidons d'élargir notre champ de recherche à celui du livre illustré. En effet, souvent lorsque nous sommes amenés à lire des ouvrages, notre premier réflexe est de nous imaginer ce que nous lisons, d'effectuer une représentation imagée du texte. Il est intéressant de voir que chaque lecteur possède sa propre lecture et sa propre interprétation du texte. Les illustrations affirment ce phénomène et guident le lecteur grâce au visuel que l'illustrateur aura décidé de donner au texte. Nous verrons que certaines complètent les représentations de l'auteur, d'autres donnent plus à voir que le texte lui-même. Alors, nous pouvons formuler notre question de recherche de façon plus précise. Il s'agit d'étudier et d'analyser à travers un corpus composé de trois œuvres illustrées, la façon dont la femme, dans notre cas, il s'agira de la princesse de Clèves, est représentée.

Pour notre étude, nous nous focaliserons sur les illustrations réalisées pour le roman de *La Princesse de Clèves*. Bien que quelques ornements typographiques ponctuent l'ouvrage de Madame de La Fayette, l'édition originale de 1678 de *La Princesse de Clèves* est dépourvue d'illustrations. La toute première illustration figure sur « la page de titre de l'édition in-12 clandestine publiée à Amsterdam en 1698 »<sup>5</sup>, référencée sous le nom : *Amourettes du duc de Nemours et de la Princesse de Clèves* (fig. 1). Cette image ne restitue pas un élément précis du récit. Nous pouvons apercevoir un homme et une femme en pleine conversation, marchant l'un à côté de l'autre. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, nous trouvons deux gravures attribuées à des publications anglaises de *La Princesse de Clèves*. La première date de 1729 et représente

---

<sup>5</sup> LEPLATRE Olivier, « Illustrer *La Princesse de Clèves* : scènes textuelles/scènes visuelles », dans *Malice* [en ligne], n°12, 2021, <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/illustrer-princesse-cleves-scenes-textuelles-scenes-visuelles> (page consultée le 19 mai 2022).

l'épisode sensuel de la canne des Indes (fig. 2). La seconde date de 1777 et représente la scène de l'aveu (fig. 3). À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, nous retrouvons de plus en plus d'éditions illustrées de l'ouvrage de Madame de La Fayette, notamment avec des artistes comme Staal en 1863 et Garnier et Lamotte en 1889. Durant ce siècle, il faut noter que les artistes et les illustrateurs choisissent l'option de représenter un ensemble de passages obligés de la narration. Ce sont des « épisodes ressentis comme des nœuds de la diégèse, ou des "noyaux" dans la terminologie de Roland Barthes. »<sup>6</sup> Les épisodes de la rencontre chez le bijoutier, du bal, du portrait volé, de l'aveu, de la canne des Indes sont donc régulièrement représentés au sein des diverses éditions illustrées du XIX<sup>e</sup> siècle parce que ce sont des épisodes clés qui ont des conséquences significatives sur l'histoire. Ce n'est qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle que nous observons une prolifération des illustrations de *La Princesse de Clèves*. À partir des années 20, on compte plus d'une vingtaine d'éditions illustrées. Parmi elles, nous pouvons citer les œuvres de Serge de Solomko (1925), de Maurice Leloir (1926), d'Étienne Drian (1929), de Claude Chopy (1946), de Beaurepaire (1947), de Marie Laurencin (1947)... Nous le verrons, chacun des auteurs prend le parti d'interpréter et d'illustrer le récit de Madame de La Fayette à sa manière. Aujourd'hui, l'œuvre de Madame de La Fayette fait encore l'objet d'adaptations, nous l'avons vu.

Nous nous concentrerons plus précisément sur les œuvres de Serge de Solomko (1925), d'Étienne Drian (1929) et de Christian Lacroix (2018). Ces œuvres nous semblent pertinentes dans le cadre d'une analyse de la représentation de la femme au sein des illustrations. Chacun prend le parti de mettre en avant un « type » de femme et nous essayerons, ici, de mettre en évidence lequel. Notre analyse suivra l'ordre chronologique dans lequel les illustrations ont été publiées.

Tout d'abord, nous étudierons la représentation de la femme en tant qu'épouse. Autrement dit, nous étudierons les illustrations véhiculant un statut traditionnel, stéréotypé et schématisé de la femme. Pour ce faire, nous analyserons les illustrations d'un artiste russe nommé Serge de Solomko. Nous tenterons de comprendre de quelle manière, à travers des illustrations dont la veine réaliste et historique est flagrante, l'illustrateur propose une image stéréotypée de la femme du XVII<sup>e</sup> siècle. Il s'agira alors d'abord d'appréhender la condition de la princesse de Clèves au sein du texte de Madame de La Fayette. Ensuite, il sera

---

<sup>6</sup> *Idem.*

nécessaire de retourner aux illustrations afin de montrer de quelle manière cette condition et ce passé révolu sont représentés. Par ailleurs, nous verrons que la fidélité de Solomko envers le travail de Madame de La Fayette et envers l'Histoire permet d'attribuer une fonction mémorielle aux illustrations de l'artiste et de l'insérer dans un processus de patrimonialisation de l'œuvre de Madame de La Fayette.

Ensuite, nous nous pencherons sur la représentation de la femme en tant qu'amante. Pour cela, il s'agira d'analyser les illustrations d'un artiste français du XX<sup>e</sup> siècle : Étienne Drian. Nous tenterons de comprendre de quelle manière l'artiste parvient à actualiser le roman de *La Princesse de Clèves* et à révéler au grand jour à travers les illustrations ce qui se cache au sein du texte de Madame de La Fayette, c'est-à-dire le désir, l'érotisme et la sensualité. Pour ce faire, nous étudierons la dualité et l'ambivalence présentes dans les illustrations de Drian, ainsi que la particularité de la thématique du regard. Ces deux éléments nous permettront de comprendre la manière à travers laquelle Drian révèle le désir interdit et refoulé des personnages.

Enfin, la dernière représentation de la femme étudiée sera celle de la princesse. Ce statut particulier de la femme est spécialement actualisé par le grand couturier français contemporain, Christian Lacroix. Tout comme Drian, il s'agira de comprendre de quelle manière l'interprétation personnelle du couturier permet de rendre compte de l'implicite du texte de Madame de La Fayette, c'est-à-dire l'amour impossible. Cette nouvelle lecture est effectuée à travers le prisme du conte de fées et de l'idéal courtois, tout en gardant une part de modernité. Il est alors intéressant d'étudier la manière dont l'artiste se représente ces valeurs médiévales et féériques et de quelle manière il réalise un travail de figurabilité, c'est-à-dire comment transmet-il sa conception de l'idéal courtois et du conte de fées en deçà de la représentation littérale. Pour ce faire, nous étudierons les différentes sources d'inspiration de Christian Lacroix. Par la suite, nous tenterons de dévoiler les éléments qui nous semblent pertinents pour analyser ces illustrations sous l'angle de la courtoisie médiévale et du conte de fées.

Avant de procéder à l'analyse de notre corpus, un premier chapitre sera consacré à quelques considérations théoriques concernant l'histoire du livre illustré et les techniques utilisées. Nous établirons également une typologie du livre illustré afin de repérer les différents styles d'illustrations et de mettre en lumière les différents rapports qu'il peut exister entre le texte et l'image.

# 1. CONSIDERATIONS THEORIQUES

## 1.1. Le livre illustré : histoire

L'illustration fait son apparition dans le livre imprimé à partir de 1470 et prend petit à petit toute son ampleur à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Notons que l'illustration existait déjà durant l'Antiquité gréco-latine dans les manuscrits sous forme de miniatures. La pratique utilisée est celle de la xylographie, c'est-à-dire de la gravure sur bois. « La gravure sur bois présente le double avantage de pouvoir être imprimée avec une presse typographique, donc en même temps que le texte, ou du moins dans le même atelier, et de permettre de gros tirages, à des dizaines de milliers d'exemplaires. »<sup>7</sup>

Le XVI<sup>e</sup> siècle se caractérise par un accroissement du livre illustré. L'estampe devient un art et les techniques qui lui sont associées sont de plus en plus maîtrisées, que ce soit pour la gravure sur bois ou pour la gravure sur cuivre. La gravure sur cuivre, qu'on appelle aussi la gravure en taille-douce, fait ses débuts durant le XV<sup>e</sup> siècle, mais ce n'est qu'au XVI<sup>e</sup> siècle qu'elle se développe dans le livre grâce à Christophe Plantin. Cette nouvelle technique offre une nouvelle forme au livre illustré. En effet, se réalisant en creux grâce à une presse à cylindre différente de la presse à plateau pour la typographie, la gravure sur cuivre ne peut être tirée en même temps que le texte. Cette technique est donc incompatible avec la composition typographique. Le texte et l'image sont imprimés séparément et les illustrations sont des planches hors-texte, des frontispices, des portraits ajoutés au texte. Deux tirages sont donc nécessaires. Ce processus d'impression propose des traits d'une grande finesse, mais, étant plus coûteux, le nombre de figures au sein des livres illustrés est réduit. Par ailleurs, la Renaissance va trouver dans l'usage de l'image un moyen pour instruire, rendre concret et vulgariser les savoirs, révéler à l'homme sa nature et révéler à l'homme la nature. La technique de la gravure sur cuivre se met au service des ouvrages scientifiques qui proposent désormais des planches illustrées de qualité supérieure. À ce même moment, le livre baroque ne jouit pas d'une bonne réputation. En effet, le triomphe de la gravure sur cuivre engendre des ruptures dans la composition (équilibre entre typographie et image).

---

<sup>7</sup> Bnf, Paris, « Livres illustrés et livres d'artistes » [en ligne], <https://www.bnf.fr/fr/livres-illustres-et-livres-dartistes> (page consultée le 19 mai 2022).

Entre 1600 et 1630, ce sont les modèles du XVI<sup>e</sup> siècle qui dominent : des livres au grand format, au frontispice orné et monumental (souvent seule illustration du livre), et usant du perfectionnement de la technique de l'eau-forte et de la gravure au burin. Progressivement, le livre imprimé s'affranchit du manuscrit à qui il tentait de ressembler. Toutefois, un élément commun persiste et est reproduit dans les livres imprimés illustrés de luxe, ce sont les enluminures. Dans un autre registre moins prestigieux, les illustrations gravées en noir sont parfois dotées de couleurs ajoutées à la main. Par ailleurs, l'illustration s'empare de tous les formats grâce à la gravure sur cuivre pour les illustrations principales en hors-texte et la gravure sur bois pour les illustrations qui se faufilent et structurent le texte comme les bandeaux, les fleurons ou les culs-de-lampe. L'image commence dès lors à rivaliser avec le texte.

La fin du XVII<sup>e</sup> siècle et le début du XVIII<sup>e</sup> siècle voient se développer une illustration d'un tout autre format, nommée « vignette ». Cette dernière agrément les productions littéraires. À partir de 1715, les peintres interviennent dans le processus d'illustration des ouvrages littéraires. C'est ainsi que les fonctions d'illustrateur et de graveur commencent à se distinguer. C'est le cas de l'édition des *Fables choisies* de Jean de La Fontaine (1755-1759). Les illustrateurs deviennent donc de véritables spécialistes de l'estampe. La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle voit le succès de la vignette à son comble. Ce genre de gravure sera également apprécié au XIX<sup>e</sup> siècle. La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle voit également plusieurs tentatives d'illustrer en couleurs à l'aide de procédés mécaniques et voit plusieurs techniques apparaître comme celle du bois de bout, le mezzotinte ou encore la gravure au pointillé. Cette période révolutionnaire est, par ailleurs, le moteur de la production d'ouvrages à large diffusion. D'autres facteurs comme la démocratisation de l'enseignement et de la culture jouent un rôle dans ce développement. Le livre illustré va donc également en subir les changements. D'une part, nous aurons une production de luxe réservée à une élite. D'autre part, nous aurons des ouvrages moins luxueux destinés à une large diffusion. « Bientôt en effet des ouvrages scientifiques, moins beaux peut-être que ceux des siècles précédents, vont se répandre pour satisfaire une curiosité grandissante et progressivement échapper à la définition "esthétique" du livre illustré. »<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> BOGAERT-DAMIN Anne-Marie, *Le livre illustré : histoire et techniques*, Namur, Bibliothèque Universitaire Moretus Plantin, 1985, p. 30.

L'illustration connaît un essor considérable à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment grâce aux moyens de reproduction en série. En effet, nous sommes dans une période caractérisée par le développement de l'industrialisation. De nouvelles techniques sont mises en place comme celle de la gravure sur bois de bout ou de la lithographie. Ces dernières participent au développement de la presse, d'hebdomadaires illustrés et de livres populaires au XIX<sup>e</sup> siècle, en raison de leur moindre coût et de leur rapidité. La lithographie permet d'associer image et texte, contrairement à la gravure sur cuivre. Les lecteurs ont un goût de plus en plus prononcé pour les illustrations. Ils ont soif de récits de voyage et de récits scientifiques. Le livre illustré devient une réelle demande sociale qu'il s'agit de satisfaire. Les écrivains ont donc un rôle important à jouer. Il faut que leur ouvrage soit destiné à être illustré et que donc une étroite collaboration s'établisse entre l'écrivain et l'illustrateur. Dans le cas des éditions illustrées du roman de Madame de La Fayette, il n'y a pas eu de collaboration directe entre l'auteure et l'illustrateur puisque les éditions illustrées sont parues après le décès de cette dernière. Lorsque les éditeurs s'emparent du texte de Madame de La Fayette, ils ont une très grande latitude et une très grande marge d'interprétation. Un des grands noms du XIX<sup>e</sup> siècle à retenir est celui de Gustave Doré, illustrateur le plus fécond de cette période. Il a travaillé sur les œuvres de Rabelais, La Fontaine, mais il n'a pas illustré les textes de Madame de La Fayette.

Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, grâce au développement des nouvelles techniques, un nouveau procédé vient bouleverser les conditions d'illustration du livre, la photographie. L'intégration de ce procédé dans la fabrication d'un livre modifie le domaine de la reproduction du texte et de l'image au XX<sup>e</sup> siècle. En effet,

[c]e nouveau procédé aboutit à une césure dans le monde de l'édition illustrée : d'un côté, l'édition courante, produite à grande échelle, recourant à l'usage de la photographie, de l'autre, l'édition à tirage confidentiel, faisant l'objet d'une fabrication artisanale et s'appuyant sur les techniques traditionnelles de l'estampe.<sup>9</sup>

Au sein de l'édition dite « de luxe », nous retrouvons alors deux sortes de livres. D'une part, le livre de bibliophile qui use de techniques artisanales et traditionnelles. Le plus souvent, un illustrateur travaille autour d'un ouvrage provenant de la littérature classique. D'autre part, le

---

<sup>9</sup> Bnf, Paris, *op. cit.*

livre d'artiste ou de peintre permet l'expression et l'expérimentation artistique. Ce type d'ouvrage est assimilé à une œuvre d'art dans laquelle l'illustrateur devient alors premier créateur. Celui-ci est relativement libre dans sa création. Il consacre une grande importance au rapport entre l'art et la littérature.

Après ce bref historique de l'illustration et du livre illustré, il est intéressant de se pencher sur la définition en tant que telle de l'illustration et de ses différentes caractéristiques.

## 1.2. Le livre illustré : définitions et typologies

L'illustration à proprement parler c'est ce qui vient éclairer le texte. Nous pourrions entendre par là que l'illustration est quelque chose de secondaire par rapport au texte. Cependant, l'acception du terme est souvent mal reçue, mal choisie, mal employée, car on ne peut pas dire que l'image est secondaire. L'illustration est donc un « terme vague, voire équivoque, largement utilisé cependant pour désigner les réalités diverses représentées par les images des livres dont, en fin de compte, la catégorisation est extrêmement malaisée. »<sup>10</sup> Ségolène Samson Le Men avance un sens plus large à la notion d'illustration et d'image<sup>11</sup> en tant que représentation visuelle et sensible. Donc, les lettrines, les ornements, le texte, voire le livre en lui-même sont des « producteurs d'images et donc des illustrations. »<sup>12</sup> Pour faire référence à notre corpus, prenons l'exemple de la lettre dans les illustrations de Christian Lacroix. Nous le verrons, celle-ci est traitée comme une illustration à elle seule, comme un hors-texte avec une typologie différente et des ornements. On ne peut donc définitivement pas mettre toutes les illustrations sur le même plan. Cette définition plus large comporte un danger, celui de tout considérer comme image dans un livre.

Nous tentons, ici, de mettre en avant, de façon théorique, les différentes caractéristiques que peut revêtir une œuvre illustrée et de quelle manière nous pouvons les catégoriser. Selon Pierre-Jean Foulon<sup>13</sup>, il y a trois catégories essentielles. Tout d'abord, il y a le livre-objet ou le livre d'artiste, que nous avons vu précédemment. Ensuite, il y a le livre illustré dans lequel l'image émerge selon la façon dont l'écrit est disposé, et enfin, il y a le

---

<sup>10</sup> FOULON Pierre-Jean, « Le livre illustré. Définitions, théories, regards », dans *Les Cahiers de Mariemont*, vol. 26, 1995, p. 8.

<sup>11</sup> SAMSON LE MEN Ségolène, « Quant au livre illustré », dans *Revue de l'art*, vol. 44, 1979, pp. 85-111.

<sup>12</sup> FOULON Pierre-Jean, *op. cit.*, p. 12.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 7-49.

livre illustré dans lequel l'image et le texte sont l'un à côté de l'autre. Dans cette dernière catégorie, c'est une vision plus traditionnelle de l'image et de l'illustration qui est proposée. Nous supposons donc la séparation entre le texte et l'image. Contrairement à cela, le livre d'artiste ou le livre-objet se déjoue de la tradition. « [Ils contournent] la fonction traditionnelle du livre, et notamment du livre illustré pour créer une réalité nouvelle basée sur une vision totalisatrice et unificatrice de l'objet-livre. »<sup>14</sup> Le livre en lui-même est une image, une œuvre graphique.

Foulon propose de catégoriser l'illustration selon des critères externes et des critères internes. Tout d'abord, d'un point de vue externe, l'illustration peut être classée selon le profil de son créateur, à savoir si celui-ci est professionnel ou occasionnel. D'un autre point de vue, nous pouvons aborder l'illustration en fonction du milieu socio-économique dans lequel elle s'insère. Par exemple, le milieu bibliophilique du XIX<sup>e</sup> siècle produit des illustrations au caractère plus traditionnel et conventionnel, tandis que les livres d'artistes, eux, produisent des illustrations correspondant au style des galeries d'art et des avant-gardes. Il en va de même pour les livres d'enfants qui requièrent un certain style d'illustration adaptée à la tranche d'âge désignée. Enfin, un dernier critère externe est mis en évidence par Foulon, celui de la morphologie et la nature du support imprimé illustré, permettant alors de « structurer la production illustrée en fonction des différentes modalités d'édition de l'ensemble qu'elle forme avec le texte. »<sup>15</sup>

Ensuite, d'un point de vue interne, nous pouvons nous intéresser à la manière dont une image a été créée pour illustrer un texte. L'image peut avoir été réalisée simultanément et conjointement par rapport au texte. L'image peut également avoir été créée de manière indépendante au texte. Dans le premier cas, une collaboration étroite et indissociable entre les deux éléments s'établit et c'est par cette collaboration qu'un sens émerge. Ils forment un tout. L'un ne va pas sans l'autre. Un exemple pour illustrer ce cas est la bande dessinée aujourd'hui. Dans le deuxième cas, une relation est également présente entre les deux éléments, mais chacun possède sa propre existence et son propre sens. L'un peut exister sans l'autre. Il s'agit alors ici de « l'illustration traditionnelle ». Celle-ci peut être créée après la création du texte pour venir éclairer ou commenter celui-ci. C'est le cas des illustrations de *La Princesse de Clèves* que nous étudierons dans ce travail. Elle peut également être créée avant,

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 30.

c'est alors le texte qui vient éclairer et commenter l'image. Au sein des illustrations traditionnelles, nous pouvons établir une distinction supplémentaire : il y a les illustrations qui interprètent le texte et puis il y a celles qui le décorent.

L'illustration peut également être classifiée selon la technique utilisée pour la produire. Nous l'avons vu précédemment, une première différence existe entre le livre manuscrit et le livre imprimé. Les illustrations sont ainsi soit dessinées, soit imprimées. Par la suite, diverses techniques de reproduction ont été développées au fil des siècles (voir 1.1. Le livre illustré : histoire).

Par ailleurs, un autre élément permet de distinguer les illustrations et de les classer, c'est leur style. De cette manière, une illustration peut relever d'un courant artistique, d'un courant d'idées. « [E]lle peut se définir par les relations qu'elle entretient avec ces systèmes esthétiques. Ainsi, on pourra parler d'illustrations à caractère baroque, classique, romantique, réaliste, etc. »<sup>16</sup> Nous pouvons donc analyser et définir une illustration selon qu'elle est surréaliste, impressionniste, de type Art nouveau, naturaliste, réaliste ou encore traditionaliste, historiciste. Nous constatons alors à quel point le style des illustrations varie en fonction des courants et des modes de l'histoire de l'art.

De plus, l'illustration peut également se définir selon la présentation qu'elle a au sein du livre illustré. Selon la technique d'impression utilisée, le livre imprimé propose des illustrations sous diverses formes. Par exemple, dans le cas où la technique de la gravure en creux serait privilégiée, il faudra réserver des zones pour la typographie et des zones pour les illustrations puisque cette technique requiert deux presses différentes, contrairement aux techniques modernes qui permettent l'impression simultanée du texte et de l'image. Donc, en fonction de la technique utilisée, l'illustrateur peut produire une image unique ou bien déployer les illustrations en de multiples reproductions à travers le livre imprimé. Souvent, les images uniques sont situées en frontispice, en page de titre ou en couverture. Elles tentent de rendre compte du contenu de l'ouvrage. « L'image joue alors un rôle de "seuil" ou de "portique" pour le texte, légitimant par son emplacement et magnifiant par son décor la vision du livre en tant qu'architecture. »<sup>17</sup> En ce qui concerne les illustrations présentées sous formes successives, les différentes images se situent à des endroits clés du récit. « En outre, si

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 36.

l'illustration interprète un texte à caractère narratif, l'ensemble de ces images adopte alors souvent un caractère séquentiel calqué sur l'enchaînement du récit. »<sup>18</sup> Cela donne un certain rythme. Donc, selon le genre de texte auquel l'illustration est confrontée, cette dernière prendra des formes diverses. Par ailleurs, s'il s'agit d'illustrations traditionnelles, celles-ci seront disposées dans un ordre précis, respectant un format conventionnel et exposant alors des scènes clés du texte. Au contraire, s'il s'agit d'illustrations moins conventionnelles, celles-ci ne respectent pas un ordre d'enchaînement précis ni de format traditionnel. L'illustrateur est libre de faire ce qu'il veut, il laisse libre cours à son imagination mêlant ornements et illustrations figurées, sans contraintes.

De manière plus précise, il existe des terminologies spécifiques pour désigner le format d'une illustration. Si une image occupe l'entièreté de la page, on dit alors qu'il s'agit d'une illustration en pleine page. Elle se situe en hors-texte si elle se trouve sur une page qui a été ajoutée au cahier de base, sans être paginée. La reliure sert d'ailleurs de frontière matérialisée séparant l'image et le texte. Lorsqu'il s'agit d'illustrations traditionnelles, l'image respecte la forme rectangulaire de la page. Il arrive parfois que l'image soit disposée au sein d'un encadrement ornemental, majestueux, lui donnant l'allure d'une peinture, d'un tableau, voire d'une œuvre d'art. C'est le cas des illustrations de notre corpus réalisées par Serge de Solomko. Lorsqu'il s'agit d'illustrations moins traditionnelles, comme dans le cas des livres d'artistes, l'image ne respecte pas le format pleine-page. Elle se voit alors occuper des zones du livre de façon aléatoire. Cela se repère aisément dans un ouvrage de notre corpus qui est celui de *La Princesse de Clèves* illustré par Christian Lacroix. Nous pouvons également avoir de l'ornementation. Ce sont des éléments plus petits insérés dans le texte et qui en modifient parfois la typographie. On ne peut donc pas mettre toutes les illustrations sur le même plan. De ce point de vue, nous pouvons parler d'iconotexte. Ce terme est forgé par Alain Montandon dans les années 1990. Cela désigne « des œuvres à la fois plastiques et écrites, se donnant comme une totalité indissociable »<sup>19</sup>, autrement dit, il s'agit d'un dispositif composé d'images et de textes, les deux entretenant un lien de nécessité. La spécificité de l'iconotexte est de conserver la distance entre le plastique et l'écrit afin d'en faire ressortir « des tensions, une dynamique qui opposent et juxtaposent deux systèmes de signes sans les

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>19</sup> MONTANDON Alain, « Préface », dans Montandon Alain (éd.), *Signe/Texte/Image*, Cesura Lyon Edition, Meyzieu, 1990, p. 7.

confondre »<sup>20</sup> lorsque l'un et l'autre sont confrontés. Les livres de peintre sont souvent des exemples types de cette coexistence entre texte et image, de ce principe iconotextuel en somme. Notons que ce dispositif est apparu avec le romantisme et s'est ensuite développé dans la pratique du livre illustré au XIX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, ce sont les avant-gardes avec Mallarmé, notamment, qui mettent l'accent sur ce dispositif visuel et textuel.

Un dernier critère interne nous permet de classer l'illustration. Il s'agit de savoir si l'illustration est « inédite » ou ne l'est pas. Si l'illustration a été créée pour l'ouvrage dans lequel elle se trouve, alors elle est inédite. Si celle-ci existait déjà de façon indépendante par rapport à l'ouvrage dans lequel elle se trouve, elle est alors une copie.

Penchons-nous maintenant sur la relation texte-image au sein du livre illustré. Pour qu'une image soit considérée comme illustration, il faut impérativement qu'une relation soit établie entre le texte et l'image, entre le verbal et le visuel. Donc, « il ne suffit pas qu'une image fasse corps matériellement avec un ouvrage imprimé pour être considérée comme illustration. Il faut qu'elle ait été faite tout exprès pour accompagner le texte, pour l'éclairer ou l'ornier. »<sup>21</sup> Notons que Foulon établit une distinction entre « éclairer » et « orner ». Ainsi, nous avons, d'une part, les illustrations ornementales prenant la forme de lignes, de figures diverses, d'arabesques, disposées de façon à décorer le texte, que ce soit directement au sein de la typographie ou autour. Celles-ci ont un but purement décoratif et participent à la valorisation graphique du livre. D'autre part, les illustrations peuvent assumer d'autres fonctions que la décoration. Elles peuvent, en effet, avoir une fonction d'information ou une fonction d'interprétation, autrement dit une fonction herméneutique. Notons que ces deux fonctions peuvent coexister au sein d'un même livre illustré. Lorsqu'elle est informative, l'image observe un rapport de continuité avec le texte au niveau des signifiés. L'illustration et le texte apparaissent alors comme complémentaires l'un par rapport à l'autre. Ces deux médiums mis en relation de collaboration et de complémentarité sont indispensables à la compréhension de chacun. Dès lors, « l'illustration d'information transmet des données complémentaires, précise certaines visions, suggère d'autres directions à la pensée. Le sens de l'illustration n'est pas saisissable sans référence au texte, mais le recours au texte seul n'épuise pas ce qu'elle veut dire. »<sup>22</sup> Par ailleurs, lorsque l'illustration assume la fonction

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>21</sup> FOULON Pierre-Jean, *op. cit.*, p. 39.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 40.

d'interprétation, celle-ci se pose en décalage par rapport à l'écrit. Elle surprend le lecteur. Cette illustration d'interprétation met en lumière ce que le texte cache en surface. Elle exprime quelque chose de sous-jacent au texte. L'illustrateur traduit et reformule à travers son image sa compréhension du texte littéraire. Cette interprétation du texte se réalise aussi bien « à travers une transcription figurée à caractère réaliste ou naturaliste que dans la correspondance analogique ou la représentation symbolique ou allégorique. »<sup>23</sup> Les variations sont très nombreuses et il importe de savoir dans quel champ on se situe.

Nous le constatons, il est difficile d'établir une typologie bien précise de l'illustration. Bien que l'illustrateur soit l'intermédiaire entre l'auteur et le lecteur et propose ainsi un sens particulier de l'œuvre, il existe autant de typologies que de points de vue. En effet, le livre est un objet destiné à un public de lecteurs multiples et divers ayant chacun leur propre représentation et approche de la réalité. Autrement dit,

La fonction de l'illustration fait systématiquement l'objet d'analyses, qui montrent ici encore la diversité des postures possibles, une fois la servilité définitivement refusée : idéal synesthésique, complicité, écart, interprétation en tout cas du texte par l'image ou l'inverse, le rapport entre le texte et l'image se trouve dans chaque œuvre réinventé, défiant toute prétention à une typologie exhaustive.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>24</sup> CAMPAIGNOLLE-CATEL Hélène, LE MEN Ségolène, SIMON-OIKAWA Marianne, « Illustrer ? Introduction », dans *Revue Textimage* [en ligne], n°12, Automne 2020, [https://www.revue-textimage.com/18\\_illustrer/introduction3.html](https://www.revue-textimage.com/18_illustrer/introduction3.html) (page consultée le 16 juin 2022).

## 2. L'EPOUSE

Les illustrations de Serge de Solomko sont les illustrations les plus anciennes de notre corpus. Elles datent de 1925 et ont été publiées par la Librairie des Amateurs A. & F. Ferroud. Ce sont dix illustrations en couleur qui se trouvent hors-texte. Deux d'entre elles se situent en frontispice, c'est-à-dire en ouverture de l'œuvre. Le reste se situe au sein de la narration. Elles sont présentées en pleine page et ont la caractéristique d'être encadrées par un dispositif architectural monumental. Elles mettent en scène les personnages principaux tels que la princesse de Clèves, le prince de Clèves, le duc de Nemours et Madame de Chartres. Notons que d'autres illustrations, plus petites, sont présentes au sein du texte et viennent s'intercaler entre certains paragraphes. Contrairement aux illustrations pleine page, celles-ci mettent en scène les personnages secondaires du récit. Toutefois, nous n'analyserons pas ces images en profondeur parce qu'elles ne nous sont pas essentielles pour cette étude.

Les planches illustratives représentent des scènes canoniques du texte. Ce sont des scènes attendues, des passages obligés. Elles rythment l'histoire et sont clairement identifiables. En voyant l'illustration, il est possible d'identifier aisément le moment dans lequel nous nous situons dans la narration. Autrement dit,

[c]e sont généralement des épisodes ressentis comme des nœuds de la diégèse, ou des « noyaux » dans la terminologie de Roland Barthes. Ces séquences, qui animent le processus diégétique, aménagent également des arrêts susceptibles d'être découpés et cadrés en images : épisodes de la rencontre chez le bijoutier, du portrait volé, de la canne des Indes... Ce sont des moments qui ont des conséquences significatives sur l'histoire.<sup>25</sup>

Ces dernières sont toutes des reproductions réalistes de la narration et nous pouvons remarquer qu'elles sont mises en évidence dans des sortes de cadres monumentaux. Cette façon d'encadrer les gravures permet aux illustrations de ne pas se mêler au texte. Elles sont là pour l'illustrer uniquement et, contrairement aux illustrations de Christian Lacroix, elles ne se mêlent pas à la narration. Cela accentue l'impression de scène. La limitation des images et le renfermement de la scène par un cadre monumental permettent d'affirmer toute leur présence. Les frontières du cadre ne permettent pas au lecteur de développer son

---

<sup>25</sup> LEPLATRE Olivier, *op. cit.*

imagination. Les cadres ne donnent que ce qu'ils ont à montrer. Un parallèle pourrait être établi entre ces encadrements et la façon dont Solomko illustre et interprète le texte de Madame de La Fayette. Il s'arrête strictement à ce qu'il lit, et représente cela à travers l'illustration. Cela confirme que nous avons affaire uniquement à un type d'illustration traditionnel. Nous verrons que ce type d'illustration transmet une vision réaliste du texte, mais également stéréotypée et respectant les codes de la société du XVII<sup>e</sup> siècle. Ce faisant, Solomko entretient cette vision et ce statut traditionnel de la femme au sein de la mémoire collective. Dès lors, l'illustrateur ne conférerait-il pas une sorte de fonction mémorielle à ses illustrations ? Solomko ne participerait-il pas au phénomène de patrimonialisation de l'œuvre de Madame de La Fayette grâce à ses gravures ? Avant de répondre à ces questions, il est nécessaire de faire le point sur l'illustrateur.

## 2.1. Serge de Solomko

Sergueï Sergueïevitch Solomko<sup>26</sup>, dit Serge de Solomko, est un illustrateur, graphiste et aquarelliste russe né le 10 août 1867 à Saint-Pétersbourg. Il décède le 2 février 1928 à Sainte-Geneviève-des-Bois en France.

Il passe les premières années de sa vie au palais de Strelina, car son père, le colonel Sergueï Afanassievitch Solomko était en service auprès de la famille de Constantin de Russie. De 1883 à 1887, le jeune Serge étudie à Moscou à l'école de peinture, de sculpture et d'architecture. Après cela, il effectuera une année à l'Académie impériale des Beaux-Arts en tant qu'élève libre. À la fin des années 1880, il commence les collaborations avec des journaux et des revues d'art, comme *Le Nord*, *Niva* ou le *Monde de l'art*, en tant qu'illustrateur. Il reçoit également des commandes de la part de maisons d'édition telles que Souvorine, pour laquelle il illustrera les œuvres de Pouchkine, ou encore Adolf Marks. Il est aussi sollicité par les périodiques de théâtre pour lesquels il réalisera différents dessins.

Les années 1900 constituent les années les plus prolifiques pour l'artiste. Les commandes graphiques des maisons d'édition continuent d'affluer. Il peint des aquarelles avec des thèmes historiques, il dessine des costumes, notamment ceux pour le bal costumé organisé au palais d'Hiver en 1903, des bijoux, des modèles pour la fabrique impériale de

---

<sup>26</sup> « Sergueï Solomko », dans *Wikipédia* [en ligne], dernière mise à jour le 21 juin 2022, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Sergue%C3%AF\\_Solomko](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sergue%C3%AF_Solomko), (page consultée le 28 juin 2022).

porcelaine et collabore avec la maison Fabergé. Quelques années plus tard, Serge de Solomko vient s'installer à Paris. De cette manière, il fuit les bouleversements qui secoueront son pays natal lors d'une révolution quelques années plus tard. Malgré ce déplacement, il continue à participer à la vie artistique russe. Certaines de ses œuvres sont éditées en cartes postales et d'autres sont reproduites dans des journaux. Durant la Première Guerre mondiale, l'artiste réalise des cartes postales patriotiques et on lui demande également de réaliser des portraits de membres du corps expéditionnaire russe en France.

En France, Solomko continue d'illustrer des livres comme *Les trois rois* d'Émile Gebhart, *Prière sur l'Acropole* d'Ernest Renan, *Aux flancs du vase* d'Albert Samain ou encore *Balthasar* d'Anatole France. Entre-temps, il devient dessinateur de costumes de théâtre et crée alors des costumes de grandes danseuses classiques russes émigrées en France. Il participe également en 1921 à une exposition d'artistes se tenant à la galerie Magellan à Paris. Solomko meurt quelques années plus tard à la maison de retraite de Sainte-Geneviève-des-Bois. Ses œuvres ont suscité une extrême antipathie tant chez les critiques d'art contemporain que chez les critiques d'art de l'ère soviétique. On l'accuse de « réalisme galant », de décadence, de vulgarité, de désir de « plaire aux goûts de la foule ». C'est un artiste assez peu étudié. Solomko illustre le roman de Madame de La Fayette en 1925, quelques années avant sa mort.

## 2.2. Un réalisme historique

Au moment où Serge de Solomko illustre le roman de *La Princesse de Clèves* (1925), l'artiste vit dans une époque très chahutée : l'entre-deux-guerres. Sept ans après la fin de la Première Guerre mondiale, la société européenne se trouve chamboulée. Malgré les nombreux changements sociétaux, les années 1920 sont relativement fécondes et des formes artistiques telles que les avant-gardes, le modernisme et des formes artistiques plus traditionnelles coexistent. La guerre représente une rupture au sein de la société. Celle-ci a changé la face du monde, notamment par la montée de régimes extrémistes. Au sortir de la guerre, la population a un sentiment de rejet du passé sombre qu'elle a vécu. Dans l'art, cela se manifeste par un rejet du réalisme et par une expérimentation de toute autre forme d'art comme la persistance de formes néo-classiques et la naissance des avant-gardes, de l'expressionnisme et du cubisme. Bien que les Années folles et l'entre-deux-guerres soient des périodes d'expérimentation et de rupture avec les normes, nous constatons que la tradition persiste timidement, notamment avec l'œuvre de Serge de Solomko qui nous propose des illustrations

aux couleurs historiques et réalistes. D'ailleurs, le réalisme a toujours été considéré comme l'idéal dans les peintures russes.

Serge de Solomko fait donc partie des artistes qui ont choisi de proposer un rendu historique du roman de Madame de La Fayette. Les planches illustratives ne semblent pas, à première vue, donner d'informations supplémentaires par rapport au texte de l'auteure. Elles semblent le compléter. Nous sommes donc dans une relation de complémentarité par rapport au texte. L'illustration possède alors une fonction informative, comme nous l'avons vu. Le rapport est direct entre le texte et l'image. L'écrit est un support, une aide pour l'illustrateur lorsqu'il conçoit sa scénographie visuelle. L'artiste reproduit visuellement ce que la narration évoque. Prenons l'exemple de la scène de l'aveu :

« - Eh bien ! Monsieur, lui répondit-elle en se jetant à ses genoux, je vais vous faire un aveu que l'on a jamais fait à son mari ; mais l'innocence de ma conduite et de mes intentions m'en donne la force. Il est vrai que j'ai des raisons de m'éloigner de la cour et que je veux éviter les périls où se trouvent quelquefois les personnes de mon âge. Je n'ai jamais donné nulle marque de faiblesse et je ne craindrais pas d'en laisser paraître si vous me laissiez la liberté de me retirer de la cour, ou si j'avais encore Madame de Chartres pour aider à me conduire. Quelque dangereux que soit le parti que je prends, je le prends avec joie pour me conserver digne d'être à vous. Je vous demande mille pardons si j'ai des sentiments qui vous déplaisent, du moins je ne vous déplairai jamais par mes actions. Songez que, pour faire ce que je fais, il faut avoir plus d'amitié et plus d'estime pour un mari que l'on en a jamais eu ; conduisez-moi, ayez pitié de moi, et aimez-moi encore, si vous pouvez. » M. de Clèves était demeuré, pendant tout ce discours, la tête appuyée sur ses mains, hors de lui-même, et il n'avait pas songé à faire relever sa femme.<sup>27</sup>

L'illustration de Solomko (fig. 4) met en scène la princesse de Clèves et son mari. Une attention particulière est portée à leur posture. L'épouse se trouve à genoux, tenant la main droite de son mari entre les siennes et le regardant avec insistance. Le mari, lui, a sa tête enfouie dans sa main gauche et n'aperçoit pas que sa femme est à genoux devant lui. Il s'agit

---

<sup>27</sup> LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, Paris, Gallimard, 1958 (Livre de Poche Classique), pp. 152-153.

là de l'illustration littérale de la dernière phrase de l'extrait ci-dessus, qui rapporte leur posture respective.

Cette volonté de retranscrire de façon réaliste et vraisemblable ne constitue pas moins une interprétation, car il s'agit en général de donner une coloration historique sélective<sup>28</sup>, étant donné que le passé est révolu et que l'artiste illustre l'ouvrage a posteriori. Notons également qu'il fait le choix de ne pas se limiter aux événements relevant de l'Histoire afin de ne pas donner uniquement une couleur documentaire à l'œuvre de Madame de La Fayette. Au contraire, il prend le parti de reproduire les scènes intimes du récit, mais toujours dans une teinte d'époque bien précise. Dans notre cas, Solomko illustre le roman de Madame de La Fayette à la lumière du XVI<sup>e</sup> siècle et de la Renaissance. Cela se remarque notamment à travers le choix des costumes d'époque qu'il reproduit de manière très précise. Les femmes sont dotées de longues robes dont les manches longues sont volumineuses. La jupe est froncée à la taille, surmontée d'un corset et d'une collerette enfermant le cou de la femme. Souvent, elles possèdent une coiffe, une cape et elles accessorisent leur tenue par des bijoux. Le costume masculin, quant à lui, se compose d'un pourpoint, d'un collet ainsi que d'une fraise. Les hommes portent également des hauts-de-chausses, désignant la partie supérieure des chausses. Elles sont souvent rembourrées et arrivent à mi-cuisse. On les nomme en général les trouses. Ils portent également des coiffes et des capes. Les vêtements sont de plus en plus colorés, grâce notamment à l'influence de la mode italienne sur la mode française lors de la Renaissance. Cela est retransmis à travers le travail de Serge de Solomko.

Par ailleurs, il faut noter que ces illustrations à caractère réaliste confirment le genre de l'ouvrage qui est un roman moderne où le vraisemblable est de mise. En effet, l'ouvrage de Madame de La Fayette constitue le premier roman moderne psychologique dans lequel la description du temps et du milieu où se déroule l'action est vraisemblable. Toutefois, l'ouvrage *Des romancières sous la Restauration*<sup>29</sup> évoque une nuance supplémentaire. Il nous informe que les romans sentimentaux, entendus ici comme une histoire d'amour centrée sur

---

<sup>28</sup> GUIDERDONI Agnès, « D'une illustration l'autre : récits figurés de La Princesse de Clèves au XX<sup>e</sup> et au XXI<sup>e</sup> siècle », dans *Littératures classiques* 108-109, 2022, à paraître.

<sup>29</sup> LEGRAND Amélie, *Des romancières sous la Restauration. Genre et réception*, Classiques Garnier, Paris, 2018, (Masculin/féminin dans l'Europe Moderne, 17). Attention, nous souhaitons préciser que même si cet ouvrage évoque la Restauration, qui n'est ni la période de publication du roman de Madame de La Fayette, ni la période durant laquelle l'histoire se déroule, ni la période durant laquelle Solomko illustre, il évoque quelques points concernant Madame de La Fayette ainsi que son œuvre : *La Princesse de Clèves*, d'où l'utilisation de cette source pour ce travail.

un héros et une héroïne, participent à la construction de schémas réalistes proposant une vision stéréotypée des relations entre les hommes et les femmes. En effet, ce type de roman met en scène des représentations partagées par l'opinion collective, c'est-à-dire des personnages animés par le respect du devoir social considéré comme unique issue possible vers le bonheur. En recourant à ce stéréotype, le roman propose une lecture du monde à la collectivité et donne alors une possibilité d'identification. Ce processus est renforcé par la présence des différentes planches illustratives. Par ailleurs, une des caractéristiques du roman sentimental est de peindre des scènes d'intimité amoureuse. Dans le cas de notre œuvre, nous pouvons retrouver deux scènes d'intimité amoureuse dessinées par Solomko. La première met en scène la princesse de Clèves dans son lit et le duc de Nemours qui lui rend visite et se trouve à son chevet quelques jours après le décès de Madame de Chartres (fig. 5) :

Les jours suivants, le roi et les reines allèrent voir Mme de Clèves. M. de Nemours, qui avait attendu son retour avec une extrême impatience et qui souhaitait ardemment de lui pouvoir parler sans témoins, attendit, pour aller chez elle l'heure que tout le monde en sortirait et qu'apparemment il ne reviendrait plus personne. Il réussit dans son dessein et il arriva comme les dernières visites en sortaient. Cette princesse était sur son lit, il faisait chaud, et la vue de M. de Nemours acheva de lui donner une rougeur qui ne diminuait pas sa beauté. Il s'assit vis-à-vis d'elle, avec cette crainte et cette timidité que donnent les véritables passions. Il demeura quelques temps sans pouvoir parler. Mme de Clèves n'était pas moins interdite, de sorte qu'ils gardèrent assez longtemps le silence.<sup>30</sup>

Si nous portons une attention toute particulière au visage de la princesse de Clèves, nous voyons que Solomko a insisté sur la couleur rosée des joues de la jeune fille. Une nouvelle fois, l'illustrateur reproduit le texte jusque dans les moindres détails. Cette scène montre la princesse de Clèves dans une tenue plus légère que ce qu'elle porte habituellement, toutefois elle reste entièrement habillée. Il s'agit d'une scène intime puisque nous nous situons à l'écart du regard de la société de cour, dans le cadre chaleureux de la chambre à coucher. La seconde scène d'intimité correspond à l'épisode de la canne des Indes (fig. 6). Il s'agit de la scène la plus intime du roman. En effet, la jeune femme est isolée dans sa demeure à Coulommiers afin d'éviter le duc de Nemours. Toutefois, celui-ci apprend qu'elle se trouve là-bas. Il décide

---

<sup>30</sup> LA FAYETTE Madame de, *op. cit.*, p. 93.

alors de s'y rendre et découvre secrètement Madame de Clèves seule dans un pavillon. Cette dernière est en tenue légère et elle tient entre ses mains la canne du duc de Nemours ornée de rubans correspondants aux couleurs du jeune homme. Au niveau de l'illustration, Serge de Solomko représente le duc de Nemours en train d'épier discrètement et secrètement la jeune demoiselle. En arrière-plan, nous apercevons la princesse de Clèves avec les cheveux détachés et dans une tenue plus légère qui laisse suggérer sa poitrine. Par cette représentation, nous comprenons qu'il s'agit bien d'une scène d'intimité.

Ce faisant, les illustrations confèrent une nuance supplémentaire à l'œuvre de Madame de La Fayette que nous pourrions considérer comme le premier roman psychologique moderne aux allures de roman sentimental. Effectivement, les illustrations de Solomko mettent au jour la possibilité d'une requalification du roman en « roman sentimental » aux yeux des lecteurs.

Par ailleurs, le réalisme historique caractérisant les illustrations est renforcé notamment par la représentation de scènes mettant en lumière la vie à la cour. Il reproduit des scènes de loisirs comme le fait d'être chez le joaillier, de se faire peindre son portrait, d'être invité à un bal, etc. Ces activités oisives rythment la vie des nobles présents à la cour des Valois. C'est par cet intermédiaire que les relations entre les hommes et les femmes naissent.

Notons également que Maurice Leloir, illustrateur contemporain de Solomko, choisit d'illustrer le roman de Madame de La Fayette en 1926<sup>31</sup> dans la même veine réaliste et historique que l'artiste russe. En effet, l'ouvrage imprimé par la Société des femmes bibliophiles propose des illustrations proches de la narration. Il compose des illustrations en pleine page en couleurs représentant les épisodes clés du roman « dans le cadre d'un seizième siècle mâtiné de Moyen Âge. »<sup>32</sup> Il y ajoute également des portraits des personnages intercalés sous forme de médaillons dans les bandeaux et les culs-de-lampe. On y retrouve les portraits d'Henri II, de Diane de Poitiers, de Catherine de Médicis, de Jacques de Savoie, du duc de Nemours, de Marie Stuart, de la reine Dauphine, du duc de Guise, du cardinal de Lorraine et de François de Vendôme. Tous ces personnages sont historiquement reconnaissables, sauf le premier portrait qui diffère sur la page de titre (fig. 7). En effet, il

---

<sup>31</sup> LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, préface E. Bricon, illustrations en couleurs, par Maurice Leloir, Paris, imprimé pour les membres de la « Société des femmes bibliophiles », Maison du Livre, 1926.

<sup>32</sup> GUIDERDONI Agnès, *op. cit.*

s'agit de la princesse de Clèves de profil. Celle-ci n'est pas historiquement identifiable puisqu'elle n'a pas existé et demeure un personnage de fiction. Toutefois, le médaillon de la princesse est traité de la même manière que les précédents. Elle est donc considérée comme telle. Dans l'œuvre illustrée par Solomko, notons qu'un portrait est représenté, tout comme ceux de Leloir, dans une sorte de médaillon orné de fleurs (fig. 8). Il s'agit du portrait d'une jeune femme se situant en frontispice. Il ne nous est pas possible d'identifier la personne représentée sur cette page. Toutefois, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il s'agit soit de la princesse de Clèves, le personnage féminin principal de la narration, soit de Madame de La Fayette, l'auteure du roman. Nous sommes d'avis d'affirmer qu'il s'agit de l'auteure puisque « les portraits sont uniquement réservés aux romancières. »<sup>33</sup> De plus, devant le portrait, une illustration mettant en scène deux personnages, le duc de Nemours et la princesse de Clèves, nous permet d'affirmer qu'il s'agit de Madame de La Fayette. Cela a pour fonction d'honorer l'auteure, mais également, de s'en souvenir. Autrement dit, le portrait de la romancière nous indique la fonction mémorielle des illustrations de Serge de Solomko. Par ailleurs, un autre portrait est présent sur la page de titre (fig. 9) et ressemble davantage à ceux de Leloir. Il s'agit d'un médaillon précieux dans lequel nous apercevons la princesse de Clèves, l'héroïne principale du roman.

Enfin, le récit de *La Princesse de Clèves* met l'importance sur le non-verbal. Cela se confirme par les différentes scènes canoniques du roman, comme la scène du vol du portrait, où les jeux de regards entre le duc de Nemours et la princesse de Clèves révèlent la passion et le désir qui les consomment, par exemple, ou encore, la scène de la canne des Indes dans laquelle le duc de Nemours épie la jeune princesse dans son cabinet et lui-même est espionné par un homme envoyé par le prince de Clèves. Dès lors, le visuel, les illustrations, les situations scopiques priment dans le roman et permettent de comprendre ce qui cache dans le texte de manière sous-jacente. Toutefois, les illustrations de Solomko ne permettent pas ce genre d'interprétation. En effet, les scènes qu'il illustre sont figées. Les personnages sont immobiles, il n'y a pas d'effet de mouvement ni de vie. Il n'y a pas non plus de jeux avec les regards. Ceux-ci sont même très peu perceptibles par le lecteur. En gommant les effets de sens subtils circulant dans le texte et en se collant à son sens littéral, cela renforce le réalisme historique de l'artiste, ainsi que sa volonté de reproduire des scènes d'époque, de ne pas

---

<sup>33</sup> LEGRAND Amélie, *op. cit.*, p. 326.

dénaturer le travail de Madame de La Fayette et d'y rester fidèle en nous proposant des sortes de tableaux historiques, voire archéologiques.

### 2.3. La princesse de Clèves et la société d'Ancien Régime

Comme nous l'avons vu, une œuvre tente de correspondre aux représentations collectives communes. Elle reconstruit les normes de la société. « Le roman exprime donc le rapport qu'entretient une collectivité à la réalité, rapport nécessairement soumis à l'évolution dans l'Histoire. »<sup>34</sup> Pour ce faire, l'œuvre va employer nombre de stéréotypes. Pour rappel, nous pouvons définir le stéréotype comme une représentation collective figée et discriminante dont l'usage concerne tant notre expérience concrète des interactions sociales que celle de sa reproduction dans des discours de fiction, comme le roman ou la bande dessinée, par exemple.<sup>35</sup> Ici, le roman et les illustrations diffusent « une représentation stéréotypée des relations entre les hommes et les femmes. »<sup>36</sup> De cette manière, les planches illustratives sont également présentes pour répondre à un certain horizon d'attente du lecteur.

Solomko prend le parti d'illustrer une femme ancrée dans le stéréotype de genre à un moment où, justement, ce stéréotype tente d'être déconstruit. Pour rappel, un stéréotype de genre est « une opinion généralisée ou un préjugé quant aux attributs ou caractéristiques que les femmes et les hommes possèdent ou doivent posséder et aux rôles qu'ils jouent ou doivent jouer. »<sup>37</sup> Au moment où le travail de l'artiste russe paraît, nous sommes dans les années 20, dans les Années folles, période durant laquelle la femme s'affirme et se libère davantage. Au sortir de la Première Guerre mondiale, les femmes assument de plus en plus les tâches des hommes qu'elles ont dû exercer durant cette guerre. Elles se débrouillent seules dans les travaux manuels tels que le travail dans les champs, le travail dans les usines, ou encore le travail dans les bureaux. Elles ne sont désormais plus cantonnées aux tâches domestiques. Toutefois, notons qu'au retour des hommes du front, nombre d'entre elles reviennent à la gestion de leur foyer. Par ailleurs, elles participent progressivement à la vie politique. D'un point de vue vestimentaire, la coupe à la garçonne, les grands décolletés et la jupe plus courte

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>35</sup> TILLEUIL Jean-Louis, *Cours de Sociologie de la littérature (LROM2740)*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2020-2021.

<sup>36</sup> LEGRAND Amélie, *op. cit.*, p. 324.

<sup>37</sup> Haut-Commissariat des Nations unies aux droits de l'homme, Le HCDH, les droits des femmes et l'égalité des genres, « Stéréotypes liés au genre », <https://www.ohchr.org/fr/women/gender-stereotyping> (page consultée le 23 juin 2022).

s'imposent. Les corps commencent à se dénuder notamment par le raccourcissement des maillots de bain et des jupes. Dès lors, les illustrations de Serge de Solomko contrastent avec l'image de la femme véhiculée au début du XX<sup>e</sup> siècle. Il reste fidèle au récit de Madame de La Fayette et l'image qu'elle transmet des relations homme/femme à travers son récit. Il n'effectue pas de transposition du récit dans son époque, contrairement à Étienne Drian, nous le verrons. Solomko se concentre sur la dimension littéraire de l'œuvre.

Il est important de montrer de quelle manière Madame de La Fayette entretient les stéréotypes de genre à travers son récit, bien qu'elle tente de les déconstruire par son écriture féminine. Ensuite, il convient d'observer de quelle manière cela se retrouve au sein des illustrations de Serge de Solomko et de comprendre cette démarche de continuité et de fidélité entre les deux médiums. Tout d'abord, d'un point de vue textuel, le roman de *La Princesse de Clèves* dépeint les attitudes et les comportements qui dirigent la vie d'une femme à la cour ainsi que les changements qui caractérisent son évolution.

Les écrits de Madame de Lafayette reflètent non seulement le statut purement politique, juridique et social de la femme. [...] Ils tiennent aussi à nous faire comprendre la nature problématique de l'émoi personnel et psychologique que rencontre toute femme lorsqu'elle essaye de fonctionner au cœur de la structure sociale dominante pendant l'Ancien Régime.<sup>38</sup>

En effet, la structure sociale qui régit la société d'Ancien Régime et la vie de la femme se base sur le phénomène de hiérarchie patriarcale. La princesse de Clèves se soumet aux exigences de cette structure patriarcale. Elle réalise ce qu'on attend d'elle, et plus particulièrement ce que sa mère attend d'elle. C'est grâce à cela qu'elle aura une vie accomplie. Madame de Chartres éduque sa jeune fille selon les principes de vertu, contrairement à la corruption de la cour, dans le but d'honorer un bon mariage et de ne pas bouleverser l'ordre social. Lors de son mariage avec le prince de Clèves, on exige d'elle qu'elle soit soumise à son mari, qu'elle lui soit fidèle, même dans le cas où le mariage est une affaire politique. La princesse a le devoir de satisfaire et de convenir, pendant toute sa vie, à

---

<sup>38</sup> SPAGNOLO Tabitha, *Au carrefour du roman et de l'histoire : des points tournants du statut de la femme dans La Princesse de Montpensier et La Princesse de Clèves de Madame de Lafayette*, Thèse de maîtrise (arts), Vancouver, The University of British Columbia, 1997, p. 66, via <https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0087772> (page consultée le 15 juin 2022).

cette hiérarchie patriarcale, bien que quelques obstacles, tels que sa passion pour le duc de Nemours, interviennent dans le cours de son existence. Pour illustrer cette position à laquelle la femme est tenue, il faut s'attarder sur trois périodes importantes dans la vie de la princesse de Clèves : l'éducation, le mariage et le veuvage.

Premièrement, durant la période d'Ancien Régime, le niveau d'éducation varie selon le rang social. La situation sociale et économique de la noblesse et de la bourgeoisie leur offre la possibilité d'obtenir une bonne éducation, contrairement aux paysans et aux artisans. Cela se complique lorsqu'il s'agit d'évoquer les conventions de l'éducation pour les femmes. Dans *La Princesse de Clèves*, la question de l'éducation est centrale. Celle-ci est prise en charge par Madame de Chartres, puisque la figure paternelle est décédée quelques années plus tôt. Bien qu'elle utilise des manières peu orthodoxes pour l'éducation de sa fille, puisqu'elle lui révèle les dangers de la cour où demeure « une sorte d'agitation sans désordre [...], qui la rendait très agréable, mais aussi très dangereuse pour une jeune personne »<sup>39</sup>, Madame de Chartres veille à lui inculquer les valeurs et les concepts traditionnels, à savoir les bonnes mœurs, la vertu, l'amabilité et la bienséance. À cela, elle travaille également à cultiver son esprit et sa beauté. Cette éducation vise le comportement d'une honnête femme. Dès lors, depuis son enfance jusqu'à son mariage, la jeune femme est sous la tutelle de la famille. En général, il s'agit de la tutelle du père, mais dans *La Princesse de Clèves* celui-ci est décédé. L'éducation est donc déléguée à la mère. D'ailleurs, c'est par ce lien entre la mère et la fille que la princesse de Clèves choisira de ne pas céder au désir qui l'anime au profit du devoir et des souhaits familiaux. La mère insiste également sur le fait de résister à son soi intérieur, de renier ses sentiments et ses désirs : « elle lui faisait voir aussi combien il était difficile de conserver cette vertu, que par une extrême défiance de soi-même et par un grand soin de s'attacher à ce qui seul peut faire le bonheur d'une femme, qui est d'aimer son mari et d'en être aimée. »<sup>40</sup> Le devoir est donc le mot opérant dans la décision finale de Madame de Clèves, le devoir de modeler son comportement sur les instructions de sa mère. L'héroïne principale se soumet donc constamment à une personne qui détient le droit de l'instruire, puisqu'après le mariage, cette dernière passe sous la tutelle de son mari.

Deuxièmement, le mariage est une affaire politique, économique et sociale. Il est généralement organisé afin de maintenir des liens et des alliances entre différentes familles de

---

<sup>39</sup> LA FAYETTE Madame de, *op. cit.*, p. 34.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 27.

la noblesse. Il s'agit de négociations organisées entre les différents chefs de famille, c'est-à-dire les hommes. Le mariage est donc une institution sociale régie par le chef de famille. Dans cette conception du mariage, la femme, et l'épouse plus particulièrement, doit « exister et fonctionner au cœur du mariage pour pouvoir porter et élever les enfants qui sont le fruit de cette union. »<sup>41</sup> Elle est alors définie en fonction de son rôle central au sein de la famille dans laquelle elle est obligée de vivre en équilibre avec son mari. Dès lors, le désir, la passion, la jalousie ne sont pas admis au sein de cette institution. La femme doit rester digne de son mari. Par ailleurs, il n'est pas rare qu'au sein de ces relations maritales les sentiments amoureux n'existent pas entre les deux conjoints. Toutefois, ils peuvent exister, mais à l'écart du mariage. C'est le cas pour la princesse de Clèves qui n'éprouve aucun sentiment pour son mari, le prince de Clèves, mais qui, contrairement, en éprouve pour le duc de Nemours. En ne cédant pas à la tentation du duc de Nemours, la princesse de Clèves parvient à maintenir, aux yeux du lecteur, l'idéal vertueux de la femme mariée.

Troisièmement, nous avons vu que le statut de la femme est défini par rapport à celui des hommes. Toutefois, lorsque le mari décède, le statut de la femme peut changer et subir quelques transformations inattendues. En effet, n'étant plus sous la tutelle d'un homme, la femme accède à une période d'indépendance approuvée par la société de cour. La femme devient en quelque sorte libre, mais cela demeure temporaire. En effet, selon Christian Biet, héritant d'un grand pouvoir et d'une grande liberté, la femme devient un « véritable danger public »<sup>42</sup>. Elle est incapable de se gouverner seule. Dès lors, on exige d'elle qu'elle retrouve rapidement un mari et qu'elle se contraigne une nouvelle fois aux lois du mariage. Donc là aussi, on voit que « l'influence patriarcale [...] réussit à se réintroduire dans la situation malgré le statut soi-disant libre de la veuve. »<sup>43</sup> Par ailleurs, si la femme ne se marie pas à nouveau, elle peut faire le choix de s'écarter et de se retirer de la société, en entrant dans un couvent, par exemple. Dans ce cas, elle renonce également à son indépendance et aux droits qu'elle obtenait sur les affaires de son mari défunt. La femme n'est donc jamais totalement un être à part entière et libre. Cela est lisible dans le texte de Madame de La Fayette. Prenons l'exemple de Madame de Chartres, personnage secondaire de l'intrigue. Cette dernière est mère et veuve. Toutefois, il faut remarquer que cette femme n'est pas qualifiée explicitement

---

<sup>41</sup> SPAGNOLO Tabitha, *op. cit.*, p. 31.

<sup>42</sup> BIET Christian, « De la veuve joyeuse à l'individu autonome », dans *Dix-septième siècle*, n°187, 1995, p. 314.

<sup>43</sup> SPAGNOLO Tabitha, *op. cit.*, p. 53.

de veuve par le texte : « Son père était mort jeune, et l'avait laissée sous la conduite de Mme de Chartres, sa femme, dont le bien, la vertu et le mérite étaient extraordinaires. »<sup>44</sup> C'est seulement au moment où l'auteure, Madame de La Fayette, décrit la mort de Monsieur de Chartres que le lecteur comprend que Madame de Chartres est veuve. La femme, et son statut sont caractérisés à travers l'homme. Donc soit en se remarquant, soit en se retirant de la société, la femme du XVII<sup>e</sup> siècle et la princesse de Clèves, plus précisément, demeurent des êtres infantiles qui n'accéderont jamais à l'autonomie totale et au statut d'indépendance que les femmes d'aujourd'hui connaissent.

Le texte de Madame de La Fayette nous propose donc une description complète et complexe des différentes étapes de la vie de la femme au XVII<sup>e</sup> siècle. Il met en lumière la structure sociale de l'époque de l'Ancien Régime qui est basée principalement sur le phénomène de l'autorité patriarcale à laquelle la femme est soumise d'un point de vue politique, juridique et même social. Cela demeure donc un stéréotype de genre puisque nous avons l'idée préconçue que la société d'Ancien Régime était effectivement organisée de cette manière : « [la] femme mariée doit se livrer à la tutelle de son mari qui accepte, au moment des noces, d'assumer la responsabilité pour son comportement en société, pour son bien-être et pour son éducation continuée. »<sup>45</sup> Ce stéréotype reproduisant des discours sexués maintenant l'ordre social dominant selon lequel la société d'Ancien Régime est majoritairement patriarcale et en défaveur des femmes, est retransmis au sein des illustrations de Solomko.

Désormais, d'un point de vue visuel, nous tentons d'analyser et d'étudier la façon dont Solomko retransmet à travers le médium de l'image cette structure sociale et patriarcale, autrement dit, cette organisation et cette hiérarchie stéréotypée qui attribue un rôle précis à chaque membre qui la compose. Nous voyons s'affirmer de façon récurrente une tendance qui consiste à préserver les valeurs traditionnelles. Cela a pour effet de renforcer cet ordre social et traditionnel et, plus précisément, le couple féminin/masculin. Avant tout, il faut remarquer que, dès l'ouverture de l'ouvrage illustré, le lecteur est confronté au portrait d'une jeune femme dans un médaillon situé sur la page de titre (fig. 9). Selon notre hypothèse, il s'agirait de la princesse de Clèves. Le médaillon dans lequel se situe le portrait de la jeune femme est présenté comme un bijou mettant en valeur le visage féminin. En effet, celui-ci est serti de

---

<sup>44</sup> LA FAYETTE Madame de, *op. cit.*, p. 26.

<sup>45</sup> SPAGNOLO Tabitha, *op. cit.*, p. 68.

pierres précieuses et de roses, symbole de l'amour et de la passion. L'importance est donc mise sur la femme, sur la princesse de Clèves, sur l'héroïne principale du roman. Dès le début du récit, le lecteur sait qu'il s'agit d'un récit autour de la femme et de sa condition au sein du couple et de la société.

Par ailleurs, de manière transversale, nous constatons donc dans le travail de l'artiste russe que très peu d'illustrations reproduisent des scènes dans lesquelles les femmes existent seules. En effet, elles sont toujours représentées accompagnées d'un homme, excepté la scène illustrant le moment précédent le décès de Madame de Chartres (fig. 10). L'illustration représente la princesse de Clèves au chevet de sa mère. Cette dernière, vêtue de blanc, met en garde sa jeune fille contre les dangers de la passion. Le discours est d'ailleurs rempli d'injonctions adressées à Mademoiselle de Chartres. La mère dépeint des tableaux très sombres des personnes qui se laissent aller aux sentiments interdits. Pour le reste des illustrations, force est de constater que la femme, en général, n'est jamais seule, y compris pour les plus petites illustrations insérées au sein du texte. Que ce soit dans la scène chez le joaillier, la scène de bal, la scène du vol du portrait, la scène de fin où le duc de Nemours est allongé sur un banc, la femme est accompagnée d'un homme, de près ou de loin. Les illustrations mettant en scène un homme sont numériquement supérieures. Dans la société d'Ancien Régime, la femme est sous l'autorité du père et ensuite sous l'autorité du mari. La femme vit à travers l'homme.

Cette infériorité de la femme se distingue également dans les illustrations de Solomko. Si nous regardons la scène de l'aveu, par sa posture, la princesse de Clèves, occupe un statut inférieur à celui de l'homme puisqu'elle se trouve agenouillée devant lui. Elle prend une position de soumission et d'abaissement. D'ailleurs, l'artiste russe choisit de représenter particulièrement ce moment-là de l'épisode de l'aveu, et non la suite, le moment où Monsieur de Clèves relève sa femme. Nous verrons chez Drian que la princesse de Clèves n'occupe pas la même position dans la scène de l'aveu. Bien au contraire, celle-ci est transformée en une sorte de statue en forme de sphinx adoptant une position largement supérieure par rapport à l'homme. Pour revenir à Solomko, il en est de même pour la scène du vol du portrait dans laquelle nous pouvons observer la position largement dominante du duc de Nemours qui se situe en retrait et au-dessus de la princesse de Clèves.

De plus, les portraits féminins s'intègrent au « sein d'espaces dévolus au féminin, contribuant à enfermer l'indépendance des femmes dans les rôles assignés à la maternité, aux

activités du paraître. »<sup>46</sup> Lorsqu'elles sont seules, elles sont souvent représentées au sein d'espaces clos, voire intimes, comme la chambre dans le cas de *La Princesse de Clèves*. L'espace privé est ainsi réservé aux femmes. Cela se confirme dans l'illustration de la scène de la mort de Madame de Chartres dans laquelle aucun homme n'est représenté (fig. 10). Cela s'illustre également dans la scène de la canne des Indes dans laquelle nous apercevons la princesse de Clèves dans son intérieur privé à Coulommiers (fig. 6). Toutefois, dans les espaces publics, les femmes du récit sont toujours représentées en compagnie d'un homme. Nous pouvons prendre l'exemple de la scène du bal dans laquelle la princesse de Clèves est accompagnée de son mari (fig. 11). L'espace public est donc réservé aux hommes. Dès lors, le couple opposé féminin/masculin établit un parallèle avec la dichotomie de l'espace privé/public, organisant socialement la cour d'Henri II. En effet, cette catégorisation des sphères sociales et privées est une manière de penser la division du monde et de l'organiser, dans une répartition relativement complémentaire des rôles et des tâches. La femme est donc assignée à l'espace privé, la rendant de cette manière infantile puisqu'elle est privée de toute participation politique dans l'espace public et ne peut se trouver seule au sein de cet espace réservé à la gent masculine.

Par ailleurs, nous évoquons l'ordre social à respecter par la princesse de Clèves grâce, notamment, aux préceptes inculqués par Madame de Chartres. Cet ordre et ce maintien de la hiérarchie nous semblent retransmis à travers les illustrations grâce aux cadres monumentaux dessinés par l'artiste russe. En effet, nous l'avons déjà mentionné, les illustrations principales de l'œuvre se trouvent au sein de cadres et donc, par définition, elles sont limitées et restreintes dans l'espace qui leur est dédié. Elles ne débordent pas. Il n'y a pas d'extravagance ni de frivolité. Nous nous situons dans la constance et le maintien de la tradition, contrairement aux illustrations d'Étienne Drian.

Enfin, si nous nous concentrons sur les femmes représentées par Serge de Solomko, notons qu'elles sont illustrées selon les canons de beauté de l'époque. De manière générale, la jeune femme a une chevelure blonde, le teint pâle, voire blanchâtre, les joues et les lèvres rosées. Elle est peinte dans des tenues traditionnelles de la cour française d'Henri II. Cet

---

<sup>46</sup> DELILLE Damien, « Stéréotypes de genre et construction visuelle de l'artiste au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Romantisme* [en ligne], vol. 1, n°187, 2020, pp. 90-105, <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2020-1-page-90.htm> (page consultée le 02 juillet 2022).

accent mis sur les atouts extérieurs comme le physique ou la richesse sont des conditions pour exister au sein de cette société de cour. Tout comme dans la société d'Ancien Régime dans laquelle les apparences, le paraître et la dissimulation priment, les illustrations mettent l'accent explicitement sur les aspects extérieurs : les décors, les costumes, les accessoires, les bijoux, les postures, etc. D'un point de vue textuel, cette beauté et cette richesse requises sont évoquées dès les premières lignes du roman : « La magnificence et la galanterie n'ont jamais paru en France avec tant d'éclat que dans les dernières années du règne de Henri second. »<sup>47</sup>

## 2.4. La fonction mémorielle des illustrations

Au-delà des stéréotypes véhiculés par les illustrations, Solomko renforce ce phénomène de « cliché » en choisissant de n'illustrer que les scènes canoniques du roman. Dans l'ordre chronologique, il illustre la scène de la rencontre entre le prince de Clèves et Mademoiselle de Chartres chez le joaillier, la mort de Madame de Chartres, le vol du portrait de la princesse de Clèves, l'aveu de Madame de Clèves à son mari et l'épisode de la canne des Indes à Coulommiers. D'autres épisodes sont représentés, mais ils nous paraissent secondaires par rapport aux précédents qui ont une valeur importante pour le déroulement de la narration puisque ce sont des épisodes qui ont des conséquences significatives dans le récit. Roland Barthes nomme cela des « noyaux ». Il nous apprend également que

le récit se construit par l'agencement variable de motifs, définis comme unités élémentaires d'intrigue et de séquences, c'est-à-dire de suites combinatoires. Il passe par ces « scènes à faire » qui sont pour lui des nécessités internes. Ainsi, la fiction narrative apparaît comme « une combinaison de stéréotypes narratifs identifiables, qui fonctionnent dans le texte comme des micro-schémas directeurs, susceptibles de s'engrener les uns dans les autres ». Ces stéréotypes sont autant de signes reconnaissables que l'auteur destine au lecteur pour répondre à l'horizon d'attente.<sup>48</sup>

Il faut rappeler qu'en sociologie de la littérature, l'horizon d'attente est

le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte

---

<sup>47</sup> LA FAYETTE Madame de, *op. cit.*, p. 17.

<sup>48</sup> LEGRAND Amélie, *op. cit.*, p. 309.

de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.<sup>49</sup>

Dans notre cas, les illustrations traditionnelles et stéréotypées de Serge de Solomko agissent et renforcent l'horizon d'attente du lecteur. Avant même de débiter la lecture de l'ouvrage de Madame de La Fayette, et en visualisant simplement les gravures, le public est capable d'anticiper le récit et de déceler le genre de l'histoire, une histoire sentimentale en ce qui nous concerne. Le lecteur peut également resituer l'histoire dans un espace spatio-temporel grâce au réalisme historique que l'illustrateur pratique. Roland Barthes parle même de « gestus » historique qui dépend chez Solomko d'un « vérisme archéologique »<sup>50</sup> qui se répand aussi bien dans les décors que dans les costumes. Dès lors, les illustrations témoignent silencieusement du contexte historique dans lequel le récit se déroule. Par ailleurs, ces mises en scène stéréotypées et traditionnelles de la dichotomie féminin/masculin permettent de maintenir cette organisation structurelle du monde qui nous entoure et de notre vie sociale. En effet, dans la période durant laquelle Solomko illustre et publie l'œuvre de Madame de La Fayette illustrée (1925), cela permet un maintien des valeurs traditionnelles par le biais de la représentation stéréotypée de l'axe féminin/masculin et de son fonctionnement. De ce fait, l'illustration de scènes traditionnelles et ordonnées permet de garder une certaine conformité durant une période bouleversée par les changements provoqués par la Première Guerre mondiale.

Par ailleurs, les gravures correspondant à l'horizon d'attente du lecteur renforcent également la mémoire collective autour de *La Princesse de Clèves*, et inversement, la mémoire collective alimente et entretient les horizons d'attente du lecteur. Le concept de « mémoire collective » provient d'Halbwachs (1925 – 1994) qui le définit comme un ensemble de souvenirs partagés par un groupe. Ces souvenirs constituent des balises et des repères pour les lecteurs et leur confèrent un sentiment identitaire et d'appartenance à un groupe social. Ici, il s'agit d'appartenir à un groupe dont le patrimoine est riche en classiques de la littérature et ces classiques sont dignes d'être remémorés à travers des ouvrages illustrés.

---

<sup>49</sup> GIREL Sylvia, « Horizon(s) d'attente », dans *Le lexique socius* [en ligne], 2014-2016, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/43-horizon-s-d-attente> (page consultée le 09 juillet 2022).

<sup>50</sup> LEPLATRE Olivier, « Au seuil de l'image : illustrer et réillustrer La Princesse de Clèves au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Littératures classiques* 108-109, 2022, à paraître.

Notons que Solomko a probablement puisé son inspiration dans cette mémoire collective et s'est inspiré de ses prédécesseurs pour la production de ses gravures. En effet, nous avons vu que les éditions illustrées du roman de Madame de La Fayette sont nombreuses et diverses. Plusieurs d'entre elles manifestaient déjà des illustrations traditionnelles, comme celles de Garnier (1889) qui affirme un « naturalisme expressif »<sup>51</sup> dans ses gravures du roman de *La Princesse de Clèves*. Si nous prenons la scène de l'aveu représentée par Garnier (fig. 12), nous remarquons que l'illustrateur opte également pour une gravure teintée de réalisme historique. Le prince de Clèves occupe la même position que dans les illustrations de Solomko, c'est-à-dire la tête enfoncée dans la paume de sa main. La princesse de Clèves se trouve également agenouillée aux côtés de son mari. Solomko, lui-même, s'est donc très certainement inspiré de ce fond collectif de productions illustrées afin de les perpétuer dans la mémoire collective. En outre, les successeurs de Solomko perpétuent cette démarche éditoriale. En effet, si nous prenons l'exemple de Maurice Leloir, qui illustre *La Princesse de Clèves* un an après Solomko, nous constatons qu'il se situe dans la même veine historique que l'artiste russe. Dans une des rares études concernant les illustrations du roman de Madame de La Fayette, Olivier Leplâtre mentionne que

[c]ette attention éditoriale soutenue portée à Madame de Lafayette contribue au processus, du reste complexe et contrasté, de patrimonialisation du XVII<sup>e</sup> 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 nationale. L'auteur de *La Princesse de Clèves* et de *Zaïde* y prend sa place, témoin d'une forme d'Âge d'or de la littérature, représentant aussi d'un certain art du roman moderne et surtout exemple, à côté de Madame de Sévigné principalement, des attraits de l'écriture féminine.<sup>52</sup>

La citation évoque ici le phénomène de patrimonialisation qui désigne le processus de création de patrimoines, entendu comme « ce qui est transmis à une personne, une collectivité, par les ancêtres, les générations précédentes, et qui est considéré comme un héritage commun. »<sup>53</sup> En réalisant des illustrations de la sorte, Solomko entretient ce patrimoine culturel. Cela est possible notamment grâce à la fonction mémorielle que nous

---

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> *Idem.*

<sup>53</sup> « Patrimoine », dans *Le Trésor de la langue française* [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/patrimoine>, (page consultée le 10 juillet 2022).

attribuons à son travail. En effet, les illustrations de Serge de Solomko constituent des archives d'images récurrentes, de par leur réalisme historique, notamment, et par leur représentation stéréotypée du couple homme/femme. Dès lors, envisager les gravures de l'artiste russe sous l'angle mémoriel, c'est une manière de se souvenir d'un contexte social, historique et même littéraire. En effet, les illustrations témoignent visuellement du travail de Madame de La Fayette, mais également du cadre historique dans lequel elle a écrit le récit et dans lequel il se déroule. Il entretient cette image propre au XVII<sup>e</sup> siècle durant lequel la femme écrivain prend de plus en plus ses marques, mais également la hiérarchie patriarcale qui structure la société d'Ancien Régime. Dès lors, le travail de Solomko est présent pour honorer le travail de la femme auteure, Madame de La Fayette, et pour perpétuer, actualiser et transmettre aux générations futures ce canon de la littérature française dans le patrimoine littéraire national.

À côté de ces volumes privilégiant la reconstitution historique et la relation de complémentarité entre le texte et l'image, d'autres volumes richement illustrés prennent le parti de ne pas se préoccuper de cette coloration réaliste et historique. Ces volumes proposent une relation d'interprétation entre le texte et l'image. L'artiste expose alors une lecture très personnelle de l'ouvrage qu'il illustre à travers des images originales. Ces ouvrages révèlent des éléments sous-jacents, qui ne seraient pas lisibles à première vue dans le texte original de Madame de La Fayette. Cela sera le cas pour les deux prochains illustrateurs que nous étudions : Étienne Drian et Christian Lacroix.

### 3. L'AMANTE

L'édition de *La Princesse de Clèves* illustrée et gravée par Drian en 1929 a été éditée au format in-4 par la maison d'édition d'art Devambez, sous la direction artistique d'Édouard Chimot. L'édition tirée à 180 exemplaires est composée de vingt eaux-fortes.

L'ouvrage présente de très belles illustrations pleine page et quelques-unes insérées en début et fin de chaque partie. Les planches illustratives sont en noir et blanc. L'illustrateur prend le parti de représenter des épisodes connus de la narration, autrement dit, des épisodes canoniques comme la scène de l'aveu, du vol du portrait, de la canne des Indes, mais il fait également le choix de représenter quelques épisodes inhabituels comme le passage chez l'astrologue, la scène de tournoi par exemple. Nous verrons que Drian propose une interprétation très personnelle du récit de Madame de La Fayette.

Il est évident que Drian ne propose pas des illustrations traditionnelles comme l'a fait Solomko. Pourtant, les deux artistes sont contemporains l'un de l'autre. Comme nous l'avons vu, Solomko respecte et honore le texte en reproduisant fidèlement ce que la narration évoque. Dans le cas de Drian, le style est différent et requiert un effort interprétatif supplémentaire. Il va plus loin que ce que le texte dit. Ses illustrations possèdent donc une fonction interprétative, contrairement à Solomko qui, à travers ses images, propose une fonction mémorielle de l'œuvre de Madame de La Fayette. Drian met en évidence la dimension sous-jacente du texte, « faisant ainsi advenir à l'image les implicites du texte, si nombreux dans le roman. »<sup>54</sup> À travers des eaux-fortes personnelles et originales, l'artiste français « choisit de placer l'ensemble de ses images sous le signe du jeu et du spectacle, imprégnés de sensualité et d'érotisme, c'est-à-dire travaillées par la circulation du désir et du pouvoir pris par les personnages les uns sur les autres. »<sup>55</sup>

#### 3.1. Étienne Drian

Adrien Désiré Étienne, dit Drian, est un dessinateur, graveur, décorateur et illustrateur français né en Lorraine en 1885 et décédé en 1961.

---

<sup>54</sup> GUIDERDONI Agnès, *op. cit.*

<sup>55</sup> *Idem.*

Lorsqu'il arrive à Paris en 1900, il entame ses études à l'Académie Jullian. Là, il apprend le dessin et les techniques de gravure. Il montre une préférence pour la gravure sur cuivre et présente ses premières œuvres réalisées avec cette technique au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1902. Ensuite, il sera attiré par le pastel et intégrera cette nouvelle technique à son savoir-faire. Il exposera régulièrement au Salon jusqu'en 1911.

Par ailleurs, Adrien Désiré Étienne est relativement proche du couturier Paul Poiret, qui aidera à la création et au développement de l'artiste, ainsi que de Sacha Guitry, acteur, auteur et cinéaste français. En outre, l'artiste français collabore en tant qu'illustrateur avec la revue *Femina* et le catalogue *Printemps* en 1908. D'ailleurs, les robes qu'il dessina pour la revue *Femina* furent portées lors de l'inauguration des locaux de l'entreprise sur les Champs-Élysées. Il travaille avec plusieurs autres magazines par la suite, parmi lesquels les *Feuillets d'Arts*, puis l'*Illustration*, *Harper's Bazaar*, *Les Costumes Parisiens* ou encore la *Gazette du Bon Ton*.

En 1909, il fait partie de la Société de la Gravure en couleur. En 1912, Drian propose des illustrations de mode pour la *Vie heureuse* et pour d'autres revues révélant principalement des « femmes frêles, revêtues de robes dont il évoque délicatement la texture, les froissements, le vaporeux. »<sup>56</sup> Durant la Première Guerre mondiale, il continuera d'ailleurs à illustrer des femmes.

Durant la période des Années folles, il poursuit son activité d'illustrateur. En même temps, il développe une passion pour le pastel et décide donc d'exposer ses œuvres dans le cadre de la Société des pastellistes français. À partir de 1923, il expose régulièrement à la galerie Charpentier, et ce jusque dans les années 50. Durant son parcours, il exposera également à la galerie Devambez qui apprécie ses dessins et ses aquarelles.

Durant la Seconde Guerre mondiale, Étienne Drian s'éloigne de Paris, pour ensuite revenir après la libération et participer à la rénovation du Théâtre Antoine en peignant notamment le rideau de scène. Il continue à exposer à la galerie Charpentier et à la galerie Devambez et il poursuit également ses activités d'illustrateur et de portraitiste. Drian meurt en 1961.

---

<sup>56</sup> GARNIER Guillaume, « DRIAN Adrien Désiré ETIENNE dit (1885-1961) », dans *Encyclopaedia Universalis* [en ligne] <https://www.universalis.fr/encyclopedie/drian/>, (page consultée le 29 juin 2022).

Adrien Désiré Étienne, dit Drian, est un peintre qui réinterprète la mode Art déco, mouvement artistique né dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, son style est très ornemental, vif, souple et fleuri, ce qui témoigne de son sens du raffinement et de la décoration. Il est réputé pour peindre le chic et le typique de la Parisienne, tout comme le faisaient Jean-Gabriel Domergue et Helleu, à qui il est régulièrement comparé. En effet, pour ses figures féminines, il privilégie les formes allongées et curvilignes permettant d'illustrer parfaitement la mode parisienne, sophistiquée, élégante et raffinée de l'époque de l'entre-deux-guerres. Il va même réinterpréter l'esthétique des garçonnnes des Années folles dans ses illustrations. Cela se répercute également dans la vie de l'artiste qui n'hésite pas à donner des fêtes représentatives de l'anticonformisme qui domine au sein de la société des années 20 et plus particulièrement dans le milieu de la mode. Par ailleurs, Drian illustre des romans, des contes, il crée des vitrines aux États-Unis, il décore le bureau de Molyneux, il crée des fresques pour Elsie de Wolfe, il peint à l'huile et enfin, il peint des portraits d'acteurs et actrices de théâtre. Tout ceci nous démontre un artiste polyvalent ayant pour ligne directrice l'illustration de la mode parisienne des années 20 au sein de ses créations diverses et variées.

Étienne Drian illustre le roman de *La Princesse de Clèves* en 1929. L'ouvrage illustré a été édité au format in-4 par la maison d'édition d'art Devambez, sous la direction artistique d'Édouard Chimot. Les vingt eaux-fortes en noir et blanc qui la composent évoquent à première vue cet intérêt pour la mode parisienne des Années folles ainsi qu'un certain intérêt porté sur la femme qui est particulièrement mise en avant sous diverses formes. Les illustrations évoquent également les fêtes, les jeux et les spectacles caractéristiques de cette période d'euphorie, d'amusement et d'effusion des plaisirs. En effet, les Années folles étaient une période d'intenses activités culturelles, sociales et artistiques. Alors, Drian actualise le roman de Madame de La Fayette à travers le prisme des années 1920. Il donne à voir une position de la femme qui semble assez différente et en décalage par rapport à ce que le roman nous donne à lire et par rapport à ce que la femme du XVII<sup>e</sup> siècle occupe comme position. De plus, il suffit d'un premier regard pour comprendre que les illustrations d'Étienne Drian s'engagent à dévoiler plus que ce que le texte initial suggère au lecteur, nous verrons de quelle manière.

### **3.2. Du côté de la critique féministe : généralités**

Feminist critics argue that Mme. de Clèves achieves a great personal victory in her choice to reject passion for the sake of

repos. Well-known scholars such as Nancy Miller, Marianne Hirsch, Peggy Kamuf, and Harriet Stone see the Princess de Clèves as a heroine who takes control of her situation in a social structure where women usually have little control. These authors argue that the Princess' struggle throughout the novel against her erotic desire and her final decision to turn away from Nemours and from society altogether is favorable for the heroine.<sup>57</sup>

Avant tout, il faut noter que la critique littéraire féministe est un mouvement qui s'installe au début du XX<sup>e</sup> siècle. C'est une sorte de critique littéraire qui prend forme grâce à la théorie féministe. Les principes de la politique féministe s'appliquent alors au sein de la littérature. Cette critique a tendance à reprendre les canons de la littérature française et à analyser la « manière dont la littérature dépeint le récit de la domination masculine en explorant les forces économiques, sociales, politiques et psychologiques ancrées dans la littérature. »<sup>58</sup> Elle s'appuie également à étudier les écritures féminines et les femmes écrivaines. Dans le cas de l'ouvrage de Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, la critique féministe se penche sur la pratique littéraire de l'auteure et sur « la représentation de la condition féminine dans la littérature ; en particulier la représentation de personnages féminins fictifs. »<sup>59</sup> Dès lors, la citation ci-dessus postule que le roman de Madame de La Fayette est passé par le filtre de la critique féministe. En effet, elle affirme que le choix de rejeter les passions et les désirs pour le repos représente pour la princesse la véritable victoire. Les partisans de ce point de vue voient dans ce geste la possibilité pour la princesse de Clèves de prendre entièrement le contrôle de sa vie dans une société où la femme est soumise à la loi patriarcale. Par ailleurs, il faut noter un élément important évoqué dans cette citation que nous n'avions pas évoqué précédemment, il s'agit du désir érotique. C'est autour de cette notion que se basera l'analyse des illustrations d'Étienne Drian.

---

<sup>57</sup> GROSSMAN KUPPER Nelly, « A woman's choice : Duty and desire in *La Princesse de Clèves* », dans *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 55, 2001, p. 95, via <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00397700109598307?journalCode=vsym20>, (page consultée le 02 mai 2022).

<sup>58</sup> « Critique féministe littéraire », dans *Wikipédia* [en ligne] [https://fr.wikipedia.org/wiki/Critique\\_f%C3%A9ministe\\_litt%C3%A9raire#cite\\_note-1](https://fr.wikipedia.org/wiki/Critique_f%C3%A9ministe_litt%C3%A9raire#cite_note-1), dernière mise à jour le 16 mai 2022 (page consultée le 11 juillet 2022).

<sup>59</sup> *Idem.*

### 3.3. Le désir érotique

Pour en revenir au texte de Madame de La Fayette, la princesse de Clèves choisit, lors de sa décision finale, le repos. Elle renonce dès lors à la passion et à la réalisation concrète de son désir érotique avec le duc de Nemours. Toutefois, cette dimension érotique n'est pas totalement absente. En effet, bien que la princesse de Clèves ne réalise pas son désir dans le cercle social qui l'entoure, la critique féministe affirme qu'elle entend le réaliser dans son fantasme : « the princess foregoes realizing her desire in the physical sense ; turning away from reality, she cultivate her passion for Nemours in a private world of fantasy. »<sup>60</sup> C'est ce que Drian met au goût du jour au cœur de ses illustrations. Ces arguments sont avancés pour contester la perspective traditionnelle, établie depuis la création et la publication du roman, qui voit le rejet par l'héroïne du duc de Nemours comme invraisemblable et la condamne ou la plaint pour son sacrifice. Nancy Miller, par exemple, s'oppose à des partisans de la critique traditionnelle en déclarant qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, la femme est destinée à être un être incompris. En effet, nous avons vu que le XVII<sup>e</sup> siècle était un siècle condamnant l'amour érotique, privilégiant à la place le mariage, l'éducation et la famille. La critique féministe voit alors dans le choix et le refus de la princesse de Clèves de se donner au duc de Nemours de la crédibilité et la possibilité de préserver son désir érotique dans le fantasme, là où la critique traditionnelle voyait en ce geste de l'incohérence et de l'incompréhension.

Par ailleurs, nous avons vu que les nombreuses fois lors desquelles la princesse de Clèves s'en allait de la cour étaient pour échapper à la passion et au désir qui la consumait, et de cette manière, respecter les indications de sa mère. Toutefois, Miller nous propose une autre lecture. La princesse se retire de la cour non pas parce qu'elle souhaite échapper à la passion, mais parce qu'elle veut la savourer à sa manière, seule, et à l'abri des nombreux regards de la cour. En fuyant la réalité de la cour, elle cultive et entretient sa passion pour le duc de Nemours dans un endroit privé, dans un monde de rêve et de fantasme. D'ailleurs, ce monde de rêve et de fantasme est représenté à plusieurs reprises par Drian à travers ses illustrations et, plus particulièrement, à travers des gravures aux tonalités nocturnes. Généralement, la nuit est le moment où les secrets et les mystères se révèlent. C'est le moment de tous les plaisirs et toutes les fantaisies. Dès lors, cette dimension occulte et mystérieuse transparait à travers la scène de la prédiction astrologique rapportée par Henri II

---

<sup>60</sup> GROSSMAN KUPPER Nelly, *op. cit.*, p. 97.

(fig. 13), par exemple. D'ailleurs, Drian semble être le seul illustrateur à avoir reproduit cette scène. Cette atmosphère nocturne est également transmise à travers la scène de l'aveu (fig. 14) dans laquelle nous apercevons un gentilhomme, la main sur le cœur, s'inclinant devant un sphinx dont la tête pourrait être celle de la princesse, sous un ciel étoilé et un croissant de lune, emblème d'Henri II. Notons que la figure du sphinx est le symbole du mystère et du secret. Une dernière illustration peut être évoquée pour illustrer cette ambiance fantasmagorique, c'est celle qui se situe en bandeau et en ouverture de la seconde partie. Nous y voyons des colonnes avec en arrière-plan un ciel sombre et étoilé (fig. 16).

Pour revenir à Nancy Miller, cette dernière ajoute que le refus du duc de Nemours n'est pas un refus du désir, au contraire, elle choisit de le préserver et de le garder pur. En outre, il ne faut pas occulter la dimension du devoir longuement explicitée dans la partie précédente concernant les illustrations de Serge de Solomko. En effet, la princesse de Clèves est constamment partagée entre le devoir de respecter l'ordre social et la hiérarchie régissant la société de cour, et le désir qui l'anime. Cette dualité entre devoir et désir apparaît dans les illustrations de Drian, nous le verrons. Ce dernier n'oublie pas cette dimension du respect de l'ordre social. Toutefois, il va plus loin en rendant explicite la seconde dimension, celle du désir.

D'un point de vue textuel, l'héroïne principale n'évoque que très rarement l'expression de ses sentiments et de ses passions. Dans le cas où elle le fait, elle les révèle de manière inconsciente et involontaire. Prenons l'exemple de la scène du portrait dérobé. La princesse de Clèves s'aperçoit du vol qui est en train de se dérouler sous ses yeux, mais elle ne dit rien. Elle laisse le duc de Nemours s'emparer de son portrait. C'est une manière pour elle d'affirmer ce qu'elle ressent pour le duc. Ses sentiments se révèlent également lorsque le duc tombe de son cheval et que la princesse, dans un élan de panique, croit qu'il est gravement blessé. Elle s'inquiète de l'état du duc et dévoile alors l'attention qu'elle porte à cet homme. La scène la plus évidente est celle de la lettre. Cette lettre écrite par Mme de Thémises était initialement adressée au vidame de Chartres, mais elle fut attribuée par erreur au duc de Nemours. L'auteur de la lettre accuse le vidame de Chartres de l'avoir rendue victime de ses jeux de séduction. La princesse de Clèves, interceptant cette lettre d'amour, est prise par un grand sentiment de rage et de jalousie pensant que cette lettre est de la plume du duc de Nemours. Cette erreur de destinataire met en lumière tout le désir et l'affection que la princesse a pour le duc :

Elle avait ignoré jusqu'alors les inquiétudes mortelles de la défiance et de la jalousie ; elle n'avait pensé qu'à se défendre d'aimer M. de Nemours et elle n'avait point encore commencé à craindre qu'il en aimât une autre. Quoique les soupçons que lui avait donnés cette lettre dussent effacés, ils ne laissèrent pas de lui ouvrir les yeux sur le hasard d'être trompée et de lui donner des impressions de défiance et de jalousie qu'elle n'avait jamais eues. Elle fut étonnée de n'avoir point encore pensé combien il était peu vraisemblable qu'un homme comme M. de Nemours, qui avait toujours fait paraître tant de légèreté avec les femmes, fût capable d'un attachement sincère et durable. Elle trouva qu'il était presque impossible qu'elle pût être contente de sa passion. « Mais quand je le pourrais être, disait-elle, qu'en veux-je faire ? Veux-je la souffrir ? Veux-je y répondre ? Veux-je m'engager dans une galanterie ? Veux-je manquer à M. de Clèves ? Veux-je me manquer à moi-même ? Et veux-je enfin m'exposer aux cruels repentirs et aux mortelles douleurs que donne l'amour ? Je suis vaincue et surmontée par une inclination qui m'entraîne malgré moi. Toutes mes résolutions sont inutiles ; je pensai hier tout ce que je pense aujourd'hui et je fais aujourd'hui tout le contraire de ce que je résolus hier. <sup>61</sup>

Dans ce passage, nous observons une princesse confrontée à elle-même découvrant pour la première fois le sentiment de jalousie amoureuse. Par ce nouveau sentiment, elle se rend compte des dangers de l'amour et qu'il peut faire souffrir. Malgré toutes ses précautions, elle ne parvient pas à éteindre cette passion, qui est décrite comme une force qui défie sa volonté, et c'est à travers ce passage que ses sentiments amoureux sont révélés au grand jour. La dernière phrase explicite cette division et ce tiraillement entre le respect du devoir, de la vie vertueuse inculquée par la mère et la réalisation du désir. Il ne faut pas oublier la scène de la canne des Indes lors de laquelle la princesse de Clèves se retrouve nue en train de contempler un tableau du duc de Nemours. Cette scène sexualisée et érotisée expose également le désir que la princesse a pour le duc.

Toute cette dimension érotique présente de manière sous-jacente dans le texte, nous la retrouvons dans les eaux-fortes de l'artiste français d'un point de vue explicite. En effet, plusieurs scènes illustrées nous montrent une jeune femme nue, sensuelle, à la poitrine apparente. Cette femme se trouve aux antipodes de la jeune femme présentée dans le texte de

---

<sup>61</sup> LA FAYETTE Madame de, *op. cit.*, pp. 147-148.

Madame de La Fayette. Elle n'a « ni les traits ni l'allure de la jeune fille vertueuse et modeste que le texte nous propose [...] ». <sup>62</sup> Prenons l'exemple de la scène de la rencontre entre Mademoiselle de Chartres et le prince de Clèves (fig. 15). Drian propose, en regard du texte, une jeune femme sous forme de Vénus anadyomène presque entièrement nue. Cette déesse sortant des eaux expose une allure sensuelle, voire presque érotique. Il s'agit d'une jeune femme « assurée de sa séduction, qui s'offre littéralement en spectacle telle une actrice ou une danseuse de cabaret, s'inscrivant dans le réseau d'images festives du reste du volume » <sup>63</sup>, nous le verrons. D'autres illustrations exposent le corps sensuel de la femme. En effet, dès l'ouverture du volume illustré, le lecteur est confronté à une jeune femme à la poitrine nue portant autour du cou une croix. Ce désir se trouve également dans l'illustration où nous voyons des mains qui tentent d'attraper la lettre sans jamais la toucher, ou bien la femme qui plonge ses mains dans une boîte pleine de bijoux et dont la poitrine est suggérée en transparence. Ceci est signe de faste, de richesse et non de vertu et de simplicité.

### **3.4. Une toile de fond festive et spectaculaire**

Cette dimension érotique s'inscrit dans le réseau d'images festives et spectaculaires, reconstituant de cette manière l'univers de la cour. La cour du roman est un miroir de la cour réelle dans laquelle évolue Madame de La Fayette. Tout ce qui est évoqué à propos de cette société dans le roman rejoint la réalité vécue par les lecteurs. Le monde de la cour au XVII<sup>e</sup> siècle est notamment constitué de fêtes, de bals, de tournois. Nous pourrions comparer cela à un grand théâtre mettant en scène des acteurs qui jouent chacun leur rôle. La cour est un *theatrum mundi*. Les apparences, les masques et la dissimulation sont les mots d'ordre pour pouvoir exister au sein de cette société. Pour correspondre à cette organisation sociale, les personnages sont en constante représentation, cachés derrière un masque, protégeant leurs émotions, leur moi intime pour préserver leurs propres intérêts. Le respect des apparences fait partie des conventions sociales établies. Dans le texte de Madame de La Fayette, la cour est décrite comme un lieu de « magnificence » dès les premières pages de l'ouvrage. Par ailleurs, prenons l'exemple de la scène du tournoi où nous pouvons lire : « Tous les princes et seigneurs ne furent plus occupés que du soin d'ordonner ce qui leur était nécessaire pour

---

<sup>62</sup> GUIDERDONI Agnès, *op. cit.*

<sup>63</sup> *Idem.*

paraître avec éclat [...]. »<sup>64</sup> Pour autant, ces apparences sont parfois trompeuses : « Si vous jugez sur les apparences en ce lieu-ci, [...] vous serez souvent trompée : ce qui paraît n'est presque jamais la vérité. »<sup>65</sup> Par ailleurs, cette trame de fond festive est couplée d'images et de figures de jeux « synthétisant sous une forme quasi emblématique la représentation de cet univers de cour comme un échiquier sur lequel s'échangent les différentes positions des personnages par une circulation autour de la princesse. »<sup>66</sup> En effet, la cour est un lieu de divertissement où les relations entre les hommes et les femmes sont régies par un jeu de pouvoir pris par les individus les uns sur les autres. Les relations sont des jeux de désir et de pouvoir. C'est une sorte de parade sociale qui permet l'affirmation du pouvoir de chacun.

D'un point de vue illustratif, cette dimension festive et spectaculaire se retrouve très bien dans les illustrations de Drian. En effet, à plusieurs reprises, nous retrouvons des éléments visuels rappelant le divertissement, la fête et les jeux en tant que tels. Par exemple, dans l'ouverture de la seconde partie, nous pouvons apercevoir un bilboquet entremêlé avec la lettrine « V » (fig. 16). La troisième partie est introduite par un bandeau dans lequel se trouve un jeu de cartes étalé de façon à apercevoir clairement le visage des personnages dessinés dessus (fig. 17). Il s'agit des personnages des différentes aventures amoureuses que le vidame raconte au duc de Nemours : on reconnaît Henri II, roi de France, ayant des airs d'Henri VIII (roi d'Angleterre), Catherine de Médicis ainsi que le vidame. Ce jeu de cartes rappelle également les figures d'un jeu de tarot, instrument de divination. Par ailleurs, l'image du damier d'échiquier revient à deux reprises dans le jeu d'illustrations de Drian. La première fois, il apparaît en regard du texte au moment de la scène de rencontre entre Mademoiselle de Chartres et le prince de Clèves (fig. 15). Sur le dallage noir et blanc, on y aperçoit au centre une jeune femme sensuelle et de part et d'autre, le duc de Nemours et le prince de Clèves s'inclinant pour lui faire un baiser sur la main. La seconde fois, le damier apparaît lors d'une scène de bal (fig. 18). Les personnages sont répartis sur les différentes cases et portent les attributs des différentes pièces d'un jeu d'échecs : roi, reine, cavalier, tour et fou. « L'échiquier est [...] une scène sur laquelle se produit le spectacle de la cour et de ses intrigues »<sup>67</sup>, où les personnages sont des pions, dirigés par une seule et même personne, où ils se trouvent également masqués et déguisés pour préserver leurs vrais sentiments. Notons

---

<sup>64</sup> LA FAYETTE Madame de, *op. cit.*, p. 111.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>66</sup> GUIDERDONI Agnès, *op. cit.*

<sup>67</sup> *Idem.*

qu'au centre de cette scène se tient une femme autour de laquelle ne se trouvent que des hommes. Cela renforce la tension autour de la femme qui demeure l'objet de tous les désirs.

Ensuite, cette toile de fond est couplée par des images rappelant l'ambiance des cabarets dans la période des Années folles, mélangée à l'ambiance des fêtes données à la période de la Renaissance. En effet, parmi les jeux d'illustrations proposés par Drian, une eau-forte se distingue. Elle présente un gigantesque char de fête sur lequel trône une femme (fig. 19). Il est éclairé par des flambeaux et escorté par des chevaux majestueux. Au premier plan, nous apercevons une « figure noire de Cybèle polymaste couronnée de tours, rappelant le vers de Du Bellay, "Telle que dans son char la Berecynthienne / Couronnée de tours [...]" »<sup>68</sup>.

Toutes ces illustrations prouvent que la cour est un lieu où le divertissement, la fête et le spectacle rythment la vie quotidienne. Tout cela donne lieu à des comportements faussés par les apparences et le paraître. En effet, la cour est l'endroit où il faut constamment maîtriser l'image qu'on donne de soi. Les apparences comptent plus que la réalité. Toutefois, bien que la cour soit un lieu de jeux, de spectacles, de relations de pouvoir, de dissimulations où les apparences priment afin de protéger ses propres émotions, il n'en demeure pas moins que les véritables sentiments transparaissent à travers non seulement le récit de Madame de La Fayette, mais également à travers les illustrations d'Étienne Drian. Le roman s'attache aussi à décrire l'envers du décor, c'est-à-dire ce qui se cache derrière les apparences. D'une part, cela est divulgué par cette ambivalence dans les illustrations de Drian représentant ce dilemme entre le devoir et le désir, comme nous l'avons vu. D'autre part, cela se révèle également à travers les jeux de regards et par le travail de cadrage particulier des illustrations.

### **3.5. La dualité de la princesse de Clèves**

Il est évident que le roman de Madame de La Fayette est empreint de cette ambivalence et de cette dualité flagrante en grande partie à cause du dilemme vécu de manière permanente par la princesse de Clèves, c'est-à-dire respecter la morale traditionnelle, rester fidèle à son mari et ne pas céder à la passion qu'elle éprouve pour le duc de Nemours. Cette ambivalence s'illustre également à la cour qui est un lieu de « galanterie ». Ce terme désigne à la fois un comportement respectueux, mais également un comportement séducteur

---

<sup>68</sup> *Idem.*

et dangereux pour la vertu des jeunes femmes comme Mademoiselle de Chartres. Par ailleurs, nous avons vu que la cour était un milieu dans lequel les apparences et le paraître priment. Cette ambivalence se retrouve alors dans le comportement des personnages qui composent cette cour et agissent de manière à cacher leurs sentiments véritables.

Précédemment, nous avons vu de quelle manière Drian illustre la dimension érotique de manière explicite à travers ses dessins. De manière implicite, l'artiste français s'engage à la faire transparaître à travers ses illustrations de *La Princesse de Clèves* et, plus précisément, à travers l'ambivalence et la dualité. Contrairement à Solomko, chez qui nous étions plutôt du côté du respect de l'ordre, du devoir, nous nous situons ici plutôt dans la démonstration du désir, des sentiments, autrement dit, les illustrations brisent les recommandations de Madame de Chartres faites à sa fille.

Premièrement, cela se remarque par le choix des couleurs pour les eaux-fortes : le noir et le blanc. Ce sont deux couleurs antagonistes qui représentent explicitement la dualité. Ensuite, dès l'ouverture du roman illustré par Étienne Drian, le lecteur est confronté à cette dualité. En effet, en regard de la première partie, nous pouvons voir une jeune femme portant une croix autour du cou, de façon bien visible (fig. 20). Elle porte également une collerette rappelant celles portées par les femmes à la cour au XVII<sup>e</sup> siècle. Jusque-là, nous sommes face à une représentation qui semble plus conforme à l'image de la princesse de Clèves proposée dans le texte de Madame de La Fayette. Toutefois, la jeune femme représentée dans l'illustration est presque entièrement nue. Elle semble porter sur elle un drap laissant apparaître en transparence sa poitrine. Cela entre donc en décalage avec les premières observations. En outre, la jeune femme est entourée d'une licorne, à sa gauche, et d'un paon, à sa droite. Elle se situe entre la fidélité et la vérité d'un côté, et l'orgueil et l'apparence de l'autre. Elle porte également comme coiffe une aigrette, intermédiaire entre la corne de la licorne et l'aigrette du paon. « Cette dame à la licorne et au paon, à l'expression lointaine, presque mélancolique, offre déjà tous les signes de l'antagonisme qui l'habite. »<sup>69</sup> Dès les premières pages, nous comprenons la dimension sous-jacente du tiraillement qui anime la princesse de Clèves durant tout le roman.

Par ailleurs, une seconde illustration révèle cette dualité. Il s'agit de la rencontre entre Mademoiselle de Chartres et le prince de Clèves chez le joaillier italien. En miroir du texte, la

---

<sup>69</sup> *Idem.*

jeune femme est représentée avec des aspects de Vénus anadyomène (fig. 15). Elle, aussi, est presque entièrement nue. Nous retrouvons ici le motif du dallage noir et blanc rappelant le damier d'un échiquier. Deux hommes se trouvent de part et d'autre de cette femme sensuelle. À sa droite se trouve le duc de Nemours. À sa gauche se trouve le prince de Clèves. Les deux hommes semblent s'incliner face à la jeune femme, lui faisant ainsi un baisemain. Cette sorte de déesse sortie tout droit de l'eau n'expose pas les mêmes traits ni la même allure qui nous sont présentés dans le texte de Madame de La Fayette. À la place d'une jeune femme vertueuse et chaste, nous trouvons une jeune femme assurée, sensuelle, assumant sa nudité et ainsi son caractère de séductrice. En s'exposant de cette manière, celle-ci rappelle les danseuses de cabaret très peu vêtues des années 20. Dès lors, cette Vénus s'inscrit dans le réseau d'images spectaculaires et festives que nous avons déjà analysées précédemment. Si nous regardons plus précisément, nous pouvons voir que la princesse n'est pas entièrement nue et porte sur son bras droit, du côté du duc de Nemours, un grand tissu noir parsemé d'étoiles et de croissants de lune. Cela rappelle effectivement la dimension occulte et mystérieuse évoquée plus tôt. Aux pieds de la jeune femme et dans les plis de cet énorme drapé se cache un putto tenant une pomme. Le cupidon semble étouffé par ce drap « tel cet amour que la jeune femme cherche désespérément à étouffer »<sup>70</sup>. L'indice de la pomme nous permet également d'affirmer que la gravure d'Étienne Drian s'apparente à un jugement de Pâris. Dans la mythologie grecque, le jugement de Pâris désigne un épisode important mettant en scène trois déesses : Héra, Athéna et Aphrodite s'affrontant pour savoir laquelle des trois est la plus belle. Le rôle de Pâris, prince troyen, est de les départager en leur remettant une pomme d'or. Il désigne alors Aphrodite (équivalent de Vénus), qui, pour le convaincre, lui a promis en échange la plus belle femme du monde, Hélène. Cet épisode préfigure la guerre de Troie puisque la conséquence de cela est l'enlèvement d'Hélène à son mari Ménélas par le prince troyen et donc, le déclenchement de la guerre. La représentation de ce jugement dans les illustrations évoque non seulement le choix difficile que la princesse de Clèves doit effectuer entre les deux hommes qui la courtisent, tout comme Pâris doit le faire, mais il montre également que cette princesse aux aspects de Vénus est aussi Hélène, enlevée à son mari Ménélas par Pâris, déclenchant de cette manière la terrible guerre de Troie.

Il est intéressant de voir que dans le roman, la princesse est présentée comme une victime, elle n'est pas libre de ses choix, on lui impose ce mariage, mais elle semble d'accord

---

<sup>70</sup> *Idem.*

avec cela. Elle demeure dans l'obéissance de sa mère comme toute fille de bonne famille de l'époque. Elle se refuse complètement et résiste au duc de Nemours. Or, dans ce qui est représenté ici, cette Vénus est active, elle est nue, offerte. Les hommes sont presque à ses pieds. La position de la femme est différente. C'est une interprétation de la part de l'artiste français.

Une troisième illustration évoque cette dualité, cette ambivalence, voire cette énigme irrésolue qui rythme tout le roman. Il s'agit de la gravure insérée face au texte correspondant à la scène de l'aveu (fig. 14). Visuellement, sous un ciel étoilé et un croissant de lune, nous voyons un sphinx surélevé dont la tête est celle d'une femme et pourrait être celle de la princesse de Clèves. De manière générale, le sphinx de l'Égypte ancienne représente l'intelligence et la prudence symbolisées par la tête de la femme, mais également la force représentée par le corps de l'animal. Une autre hypothèse est celle du sphinx grec symbolisant la féminité pervertie, la vanité tyrannique, destructrice, et évoquant l'énigme et le secret. D'ailleurs, dans la mythologie grecque, on raconte qu'un jour, Œdipe se trouva devant un sphinx et dut répondre à une énigme posée par ce sphinx. Face à ce monument, nous apercevons un homme s'inclinant devant ce sphinx et portant la main sur le cœur. Cela pourrait faire référence au duc de Nemours qui se trouve, tout comme Œdipe, face à une énigme, une femme qui lui échappe pour une raison qu'il ignore. Au pied de la statue se trouve un lévrier qui lève la tête vers cette étrange princesse. Le lévrier est généralement le symbole de la fidélité. De ce fait, nous pouvons donc imaginer que l'homme présent sur l'illustration pourrait également être le prince de Clèves qui s'interroge sur la fidélité de son épouse. Il restera dans le questionnement jusqu'au moment de sa mort. Par ailleurs, en comparaison avec l'illustration que nous avons étudiée précédemment, l'homme s'incline à nouveau devant la femme. Cela entre en contradiction avec les illustrations de Serge de Solomko dans lesquelles la femme se trouvait à genoux devant son mari. Ici, la situation s'inverse et l'homme s'incline devant la jeune femme. Drian défend la figure de la femme de son temps.

Dès lors, au sein de ce jeu d'illustrations synthétisant l'univers festif, spectaculaire, de dissimulation et de mystère, la gravure mettant en scène l'aveu « emblématise l'énigme irrésolue qu'est tout le roman, énigme que pose la princesse à tous les personnages gravitant

autour d'elle, mais aussi à elle-même et au lecteur. »<sup>71</sup> Autrement dit, la gravure confirme le débat intérieur qui anime la princesse. Les trois illustrations étudiées dans cette partie exposent chacune cette ambivalence, ce débat. D'un point de vue plus général, elles constituent chacune la face intérieure et extérieure de la princesse, et du récit. La princesse-Vénus-Hélène et la princesse-sphinx sont l'endroit et l'envers du récit. Elles illustrent cette dualité et une « parfaite symétrie de la première n'étant que l'extériorité de l'irrésolution de l'énigme de la seconde. »<sup>72</sup> Toutes ces illustrations ne manquent pas non plus d'exposer au grand jour le désir refoulé de la princesse de Clèves, notamment par l'exposition du corps nu, par des postures et des allures sensuelles affirmées.

Du début à la fin de l'ouvrage illustré par Étienne Drian, c'est-à-dire, du frontispice à la scène de l'aveu (ou la princesse-sphinx) en passant par la scène de la rencontre entre Mademoiselle de Chartres et le prince de Clèves (ou la princesse-Vénus-Hélène), la princesse de Clèves « est placée sous le signe d'une impossibilité, de "l'indécision à l'existence" : impossibilité de saisir sa vraie nature, toujours entre deux et jamais à aucun, énigme pour tous, à commencer pour elle-même. »<sup>73</sup>

### 3.6. Le désir à travers le regard

Avant de procéder à l'étude de la thématique du regard dans le récit de *La Princesse de Clèves*, il paraît utile de définir les termes relatifs au regard que sont : voir, admirer, observer et épier. Selon le *Trésor de la langue française*, le verbe transitif « voir » signifie « enregistrer l'image de ce qui se trouve dans le champ visuel, d'une manière passive, sans intention préalable ; en percevoir la forme, la couleur, la position, le mouvement »<sup>74</sup>. Le verbe transitif « admirer » signifie « considérer quelqu'un ou quelque chose avec un sentiment d'étonnement mêlé de plaisir exalté et d'approbation, le plus souvent motivé par la supériorité qu'on lui reconnaît dans divers domaines de la vie intellectuelle, esthétique, morale, etc. »<sup>75</sup> Toujours selon le *Trésor de la langue française*, le verbe « observer » signifie « considérer

---

<sup>71</sup> *Idem.*

<sup>72</sup> *Idem.*

<sup>73</sup> *Idem.*

<sup>74</sup> « Voir », dans *Le Trésor de la langue française* [en ligne] <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?14;s=1671191460;r=1;nat=;sol=3;> (page consultée le 19 juillet 2022).

<sup>75</sup> « Admirer », dans *Le Trésor de la langue française* [en ligne] <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1671191460;> (page consultée le 19 juillet 2022).

avec attention, avec application »<sup>76</sup>. Enfin, « épier » signifie « observer attentivement et à son insu quelqu'un, ses faits et gestes »<sup>77</sup>. Le point commun de ces verbes est qu'ils concernent tous les quatre la faculté du regard. Toutefois, l'intensité de celui-ci varie selon les nuances des termes évoqués. Par ailleurs, force est de constater que ces verbes transitifs sont fréquemment énoncés dans le texte de Madame de La Fayette, et cela dès le début. En effet, la vue est soulignée par la répétition dans les premiers moments qui suivent la rencontre. Ici, le verbe « voir » est à prendre au sens passif du terme, comme l'énonce la définition ci-dessus : « de sorte que, se voyant souvent, et se voyant l'un et l'autre ce qu'il y avait de plus parfait à la cour, il était difficile qu'ils ne se plussent infiniment »<sup>78</sup>. Notons que cet extrait évoque que c'est le hasard, le fait de voir qui déclenche l'amour et non le fait de regarder activement.

### 3.6.1. La cour et le regard

Nous l'avons vu précédemment, la société de cour est une société d'apparences et de paraître, dans laquelle tous les excès sont possibles tel le voyeurisme du duc de Nemours. Il s'agit de miser sur la magnificence pour devenir l'objet de convoitise de l'être aimé : « Tous les princes et seigneurs ne furent plus occupés que du soin d'ordonner ce qui leur était nécessaire pour paraître avec éclat et pour mêler, dans leurs chiffres ou dans leurs devises, quelque chose de galant qui eût rapport aux personnes qu'ils aimaient. »<sup>79</sup> D'ailleurs, le duc de Nemours incarne l'être de cette société, puisque c'est un être d'apparences qui aime tout ce qui fait fi de la morale. Les yeux et le regard constituent alors l'accessoire indispensable des courtisanes et des courtisans. En effet, ceux-ci ne cessent de se regarder, de s'observer lors de spectacles quotidiens : bals, tournois, fêtes, etc. Cela se remarque dès le début du texte de Madame de La Fayette lorsque Mademoiselle de Chartres est introduite à la cour par sa mère. La jeune femme devient alors l'objet de tous les regards : « Elle était néanmoins exposée au milieu de la cour [...]. Tout ce qu'il y avait d'hommes jeunes et galants la voyait [...]. »<sup>80</sup> Dans ce contexte, un simple regard peut tout ébranler s'il est intercepté par quelqu'un d'autre. Un seul regard peut dénoncer, révéler des amants. Un simple regard peut alimenter les

---

<sup>76</sup> « Observer », dans *Le Trésor de la langue française* [en ligne] <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1671191460>; (page consultée le 19 juillet 2022).

<sup>77</sup> « Épier », dans *Le Trésor de la langue française* [en ligne] <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?136;s=1671191460;r=5;nat=;sol=1>; (page consultée le 19 juillet 2022).

<sup>78</sup> LA FAYETTE Madame de, *op. cit.*, p. 49.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 44.

rumeurs s'il est mal compris. Le moindre détail mal perçu et mal interprété par la société de cour peut déclencher le désordre. Dans ce cas, nous pouvons noter l'exemple de l'épisode de la lettre. Celle-ci a soi-disant été vue tombante de la poche du duc de Nemours. En réalité, celle-ci appartenait au vidame de Chartres. Ce malentendu provoqua alors un grand sentiment de jalousie chez la princesse de Clèves.

Donc, de manière générale, la cour surveille et scrute le moindre comportement, le moindre geste pour révéler les mystères qui se déroulent en cachette à la cour. « Le regard est le *sine qua non* de l'existence à la cour. »<sup>81</sup>

### **3.6.2. D'un point de vue textuel, une scène de rencontre explicite**

Prenons pour exemple la scène de rencontre entre la princesse de Clèves et le duc de Nemours, qui nous semble exploiter au mieux cette thématique du regard.

Elle passa tout le jour des fiançailles chez elle à se parer, pour se trouver le soir au bal et au festin royal qui se faisait au Louvre. Lorsqu'elle arriva, l'on admira sa beauté et sa parure ; le bal commença et, comme elle dansait avec M. de Guise, il se fit un assez grand bruit vers la porte de la salle, comme de quelqu'un qui entrait et à qui on faisait place. Mme de Clèves acheva de danser et, pendant qu'elle cherchait des yeux quelqu'un qu'elle avait dessein de prendre, le roi lui cria de prendre celui qui arrivait. Elle se tourna et vit un homme qu'elle crut d'abord ne pouvoir être que M. de Nemours, qui passait par-dessus quelques sièges pour arriver où l'on dansait. Ce prince était fait d'une sorte qu'il parut difficile de n'être pas surpris de le voir quand on ne l'avait jamais vu, surtout ce soir-là, où le soin qu'il avait pris de se parer augmentait encore l'air brillant qui était dans sa personne ; mais il était difficile aussi de voir Mme de Clèves pour la première fois sans avoir un grand étonnement. M. de Nemours fut tellement surpris de sa beauté que, lorsqu'il fut proche d'elle, et qu'elle lui fit la révérence, il ne put s'empêcher de donner des marques de son admiration. Quand ils commencèrent à danser, il s'éleva dans la salle un murmure de louanges. Le roi et les reines se souvinrent qu'ils ne s'étaient

---

<sup>81</sup> KNOWLTON DE PREE Julia, « Analyse du regard dans *La Princesse de Clèves* », dans *Romance Notes*, vol. 35, n°2, p. 145, via [https://www.jstor.org/stable/43802273#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/43802273#metadata_info_tab_contents) (page consultée le 01 août 2022).

jamais vu, et trouvèrent quelque chose de singulier de les voir danser ensemble sans se connaître. Ils les appelèrent quand ils eurent fini, sans leur laisser le loisir de parler à personne, et leur demandèrent s'ils n'avaient pas bien envie de savoir qui ils étaient, et s'ils ne s'en doutaient point.

« Pour moi, Madame, dit M. de Nemours, je n'ai pas d'incertitude ; mais comme Mme de Clèves n'a pas les mêmes raisons pour deviner qui je suis que celles que j'ai pour la reconnaître, je voudrais que Votre Majesté eût la bonté de lui apprendre mon nom.

- Je crois, dit Mme la Dauphine, qu'elle le sait aussi bien que vous savez le sien.

- Je vous assure, Madame, reprit Mme de Clèves, qui paraissait un peu embarrassée, que je ne devine pas si bien que vous pensez.

- Vous devinez fort bien, répondit Mme la Dauphine ; et il y a même quelque chose d'obligeant pour M. de Nemours à ne vouloir pas avouer que vous le connaissez sans l'avoir jamais vu. »<sup>82</sup>

À travers cet extrait et cette scène du bal organisé en l'honneur des fiançailles du roi de France, nous remarquons que le regard est dominant, notamment par la répétition du verbe voir : « l'on admira sa beauté et sa parure », « elle se tourna et vit un homme », « ce prince était fait d'une sorte qu'il parut difficile de n'être pas surprise de le voir quand on ne l'avait jamais vu », « il était difficile aussi de voir Madame de Clèves », etc. De cette manière, nous comprenons que tout passe à travers le regard. Il constitue la seule forme de communication non verbale, un échange silencieux entre les deux personnages. Ceux-ci « portent l'un vers l'autre des regards d'admiration mutuelle »<sup>83</sup>, ils s'éblouissent mutuellement et se situent eux-mêmes au centre des regards de la cour. Les autres sont des témoins oculaires de cette scène.

---

<sup>82</sup> LA FAYETTE Madame de, *op. cit.*, pp. 46-48.

<sup>83</sup> LEOPOLD Sandrine, *L'écriture du regard dans la représentation de la passion amoureuse et du désir*, Bern, Peter Lang Ltd, 2016, p. 104.

### 3.6.3. Le regard, moteur de l'amour et de l'intrigue

Cette scène, et plus précisément le regard, déclenche la passion amoureuse entre le duc de Nemours et la princesse de Clèves. Comme nous venons de le mentionner, cette naissance ne se fait qu'à travers le regard puisqu'aucune communication verbale et physique ne se fait entre la princesse et le duc. Puisqu'ils ne peuvent échanger et se toucher, c'est donc en effet par le biais du regard que naissent les sentiments amoureux. Toutefois, « l'acte de regarder porte un certain bonheur limité ; [...] c'est un acte vide, qui ne fait que rappeler au sujet amoureux la vanité et le silence de son désir. »<sup>84</sup> Cette naissance de l'amour à travers le regard se produit également quelques pages plus tôt lorsque Mademoiselle de Chartres se trouve chez le bijoutier italien avec sa mère. Le prince de Clèves se trouvant aussi sur place, tombe amoureux instantanément de la jeune fille alors qu'il ne lui a adressé la parole à aucun moment. Grâce à cette première impression visuelle, les sentiments apparaissent et font alors de Mademoiselle de Chartres un objet de désir, une quête.

Le regard constitue alors une alternative au fait que le duc de Nemours et la princesse de Clèves ne peuvent échanger et se toucher, autrement dit, le regard est une alternative à une « telle situation où la passion mène à l'impasse du désir [...] ». <sup>85</sup> La faculté de voir constitue alors pour les deux protagonistes le moyen de s'unir dans le silence et le secret. Ils créent une intimité réelle dans la distance. Pour résumer,

[p]uisque la rencontre ne peut se placer dans la réalité du discours et des gestes, elle s'effectue donc par le regard qui a le pouvoir de transcender les barrières interpersonnelles au sein d'un groupe sans briser la loi du secret, représentant ainsi un moyen de rapprocher les personnages sur le plan intime tout en maintenant la distance.<sup>86</sup>

Désormais, chaque scène de rencontre sera une tension opposant le silence à la puissance communicative du regard qui anéantit la distance physique séparant les deux individus. Prenons la scène du tournoi lors de laquelle le duc de Nemours a un accident :

Le coup que ce prince s'était donné lui causa un si grand éblouissement qu'il demeura quelque temps la tête penchée sur

---

<sup>84</sup> KNOWLTON DE PREE Julia, *op. cit.*, p. 145.

<sup>85</sup> LÉOPOLD Sandrine, *op. cit.*, p. 101.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 105.

ceux qui le soutenaient. Quand il la releva, il vit d'abord Mme de Clèves ; il connut sur son visage la pitié qu'elle avait de lui et il la regarda d'une sorte qui put lui faire juger combien il en était touché.<sup>87</sup>

À nouveau, l'échange des regards constitue un moment privilégié et d'intimité pour les deux personnages. Celui-ci n'est possible que dans la distance. Cette séparation permet un rapprochement par le médium du regard. Grâce à cela, le duc de Nemours parvient à déceler ce que la princesse ressent grâce aux marques d'inquiétude que celle-ci pose sur lui. Par-là, nous comprenons qu'elle se soucie du bien-être de l'homme et donc, nous comprenons son attachement pour lui. Par ailleurs, le lien entre les deux amants est également créé par la couleur jaune de l'écharpe portée lors du tournoi par le duc de Nemours « tenant lieu de substitut à la parole interdite, car le jaune s'avère être la couleur que Madame de Clèves, étant blonde, regrette de ne pouvoir porter. »<sup>88</sup>

Le partage des sentiments à travers le regard s'illustre également dans la scène du portrait dérobé. En effet, puisque le duc et la princesse sont cantonnés à des rôles de spectateurs l'un de l'autre sans jamais qu'aucune rencontre physique ne s'établisse, le duc va trouver une alternative en volant le portrait de la princesse de Clèves. Puisqu'il ne peut pas posséder la princesse, il utilise le portrait comme substitut de l'être aimé : « Il y avait longtemps que M. de Nemours souhaitait d'avoir le portrait de Mme de Clèves. Lorsqu'il vit celui qui était à M. de Clèves, il ne put résister à l'envie de le dérober à un mari qu'il croyait tendrement aimé [...]. »<sup>89</sup> Le portrait, appartenant au prince de Clèves, devient l'objet de la convoitise du duc. D'ailleurs, la princesse de Clèves est témoin de ce vol. En effet, le regard des deux protagonistes se croise. Elle le voit et n'agit pas. Elle laisse le duc voler son portrait et symboliquement, elle laisse voler sa personne. Par le croisement des regards, ils deviennent complices de ce vol : « M. de Nemours se tourna à ces paroles ; il rencontra les yeux de Mme de Clèves, qui étaient encore attachés sur lui, et il pensa qu'il n'était pas impossible qu'elle eût vu ce qu'il venait de faire. »<sup>90</sup> Cela laisse l'occasion au duc et à la princesse d'effectuer une sorte de rencontre idéale et distante par l'intermédiaire du portrait. Nous assistons là à une

---

<sup>87</sup> LA FAYETTE Madame de, *op. cit.*, p. 112.

<sup>88</sup> LÉOPOLD Sandrine, *op. cit.*, p. 107.

<sup>89</sup> LA FAYETTE Madame de, *op. cit.*, p. 106.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 107.

sorte d'infidélité imaginaire puisque la princesse laisse son portrait en possession du duc, elle se donne au duc ; ceci afin de pallier cette impossible rencontre effective et physique.

Une dernière scène illustre le désir à travers le regard. Il s'agit de l'épisode de la canne des Indes. Réfugiée dans sa demeure à Coulommiers, étendue sur son lit, les cheveux défaits et presque nue, la princesse de Clèves contemple le portrait du duc de Nemours. C'est donc à travers cette contemplation que le désir transparait. Puisque la rencontre ne peut s'effectuer aux yeux de tout le monde, elle choisit de s'éloigner du regard de la cour afin de pouvoir laisser libre cours à sa passion et à son désir. Cette fuite pourrait également être interprétée comme une volonté d'échapper aux croisements de regards avec le duc de Nemours et, de cette manière, de résigner cette rencontre et ce désir distants qui feraient d'elle une femme adultère. Le seul moyen pour elle de se sauver est d'échapper au plaisir de se voir. Néanmoins, c'est un moyen pour elle de maintenir l'échange amoureux dans une sorte de fantasme « tout en préservant une distance qui sauve de la faute. »<sup>91</sup> Par ailleurs, en se retirant de la cour, la princesse de Clèves devient une personne difficile à voir pour le duc de Nemours. C'est pour cette raison que le duc décide de la suivre et de l'espionner afin de garder cette communication sans contact. Le duc de Nemours, devenu voyeur, profite de la scène qu'il est en train de contempler en cachette. C'est à travers son regard masculin que le lecteur perçoit le désir féminin. En effet, l'expérience sensuelle et passionnelle qu'est en train de vivre la princesse de Clèves en contemplant le tableau du duc de Nemours et en manipulant la canne des Indes ornée de rubans jaunes, est transmise au lecteur par le voyeurisme du duc de Nemours. C'est donc grâce à la contemplation du portrait du duc que le désir est accompli pour la princesse. C'est également grâce à la contemplation en secret de la jeune femme que le désir est accompli pour le duc. « Ainsi, tapi dans l'ombre, il surveille sa victime, sans que celle-ci puisse même tenter de se défendre, pour essayer de surprendre sur le fait et dans leur authenticité la plus absolue des attitudes de l'être aimé qui témoignent de ses sentiments. »<sup>92</sup>

Dès lors, le récit de Madame de La Fayette est construit sur le thème du refus de la satisfaction du désir, ce qui correspond notamment aux exigences morales de l'héroïne et de sa mère. Néanmoins, il est également construit sur le thème du regard amoureux qui permet l'échange et la circulation du désir bien que les personnages en soient interdits. D'une

---

<sup>91</sup> LÉOPOLD Sandrine, *op. cit.*, p. 108.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 134.

certaine manière, la princesse et le duc diront leur amour à travers ce mode communicatif secret et non-verbal et en recevront les marques de réciprocité. C'est principalement par ce refus de concrétisation physique de l'amour que la flamme du désir sera entretenue puisque chacun n'aura jamais accès à l'autre, mais chacun continuera de contempler l'autre. C'est donc par le regard que le désir et la passion sont maintenus.

Il est important de préciser qu'à l'époque, il n'est pas rare de considérer le regard comme véhicule de l'amour. En effet, ce concept est largement exploité au XVI<sup>e</sup> siècle, notamment chez le philosophe de la Renaissance Marsile Ficin et dans son commentaire sur le *Banquet* de Platon. Dans ce texte, il explique sa vision néo-platonicienne de l'amour. Il s'inspire de la théorie des esprits vitaux de Galien. Selon Ficin, l'amour naît du regard et c'est par ce regard que se transmet la maladie d'amour. « [L]e regard est un des facteurs physiologiques directement impliqué dans la propagation de la passion. »<sup>93</sup> Cette tradition selon laquelle le regard est vecteur de propagation de la maladie d'amour dans les corps existe alors depuis Galien, s'est perpétuée jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle et même plus tard dans les écrits de Madame de La Fayette. En effet, il suffit de voir comment ce regard agit physiquement sur le corps des personnages, bien que ceux-ci n'établissent aucun contact physique entre eux. Il leur provoque des rougeurs, des malaises, des troubles : « elle ne le voyait plus qu'avec un trouble dont il s'apercevait aisément. »<sup>94</sup> Le regard est alors offensif.

Toutefois, le regard ne constitue pas seulement le vecteur de l'amour, il est également un des moteurs principaux de l'action et de l'histoire. En effet, il ne faut pas oublier que l'histoire de *La Princesse de Clèves* constitue avant tout la narration d'échanges de regards interdits. De prime à bord, l'acte de regarder constitue un geste sans conséquence. Il s'agit d'une simple communication non-verbale, parfois même non-contrôlée. Toutefois, lorsque le regard devient réciproque et affirme les sentiments de l'un et de l'autre, celui-ci devient un acte dangereux et interdit, puisqu'il pourrait s'agir de tromperie. Ces regards interdits font donc avancer l'intrigue. Ils ont un rôle révélateur. Puisqu'ils sont interdits, ils ne font pas seulement naître l'amour, ils le révèlent au grand jour, ils dévoilent ce désir interdit. Alors, « l'acte de se voir devient pour ces deux personnages une source de plaisir et d'angoisse en même temps. »<sup>95</sup> Cela donne alors lieu à la fuite d'un des personnages hors de la cour qui

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>94</sup> LA FAYETTE Madame de, *op. cit.*, p. 100.

<sup>95</sup> KNOWLTON DE PREE Julia, *op. cit.*, p. 148.

essaye en vain de renoncer aux plaisirs en échappant à ces regards interdits. Ce faisant, la princesse de Clèves cherche également à fuir le regard omniprésent et pesant de la cour.

### 3.6.4. Application aux illustrations

Nous comprenons alors que la thématique du regard est omniprésente chez Madame de La Fayette dans son œuvre de *La Princesse de Clèves*. Cette dimension scopique est exploitée par Drian au sein de ses illustrations de la princesse.

Cela se remarque notamment par le choix intéressant du cadrage des illustrations. Prenons comme exemple la scène du tournoi (fig. 21) dans laquelle nous apercevons en premier plan des hommes de dos, qui eux-mêmes regardent le tournoi qui se situe alors en second plan. Le lecteur se situe au même niveau que les spectateurs. Cette gravure donne l'illusion d'un écran de cinéma. Le lecteur-spectateur a alors l'impression d'assister à une projection dans une salle de cinéma. Olivier Leplâtre affirme que « comme sur un écran, se découpent les ombres un peu pâlies des cavaliers, doublant un premier plan apparemment plus réel. »<sup>96</sup> Une autre gravure donne l'impression au lecteur-spectateur d'assister à une projection de cinéma. Il s'agit de la gravure ouvrant la première partie du récit (fig. 22). Au loin, on aperçoit les jambes d'un roi ou d'un prince et le bas d'une robe de femme, d'une reine ou d'une princesse. Le cadrage assez spécial s'apparente à celui du cinéma. On a comme un arrêt sur image. Comme si la caméra faisait un plan du bas vers le haut et que le spectateur avait mis pause à cette hauteur. Cela laisse au lecteur le choix d'interprétation, c'est comme un jeu. À lui de deviner. Ce type de cadrage intègre le lecteur au sein de la société de cour dans laquelle les apparences et le paraître sont des conditions primordiales pour pouvoir exister. Le lecteur participe alors aux différents jeux de regards qui circulent au sein de la cour. Par les illustrations de Drian, le lecteur devient spectateur et acteur du monde qui l'entoure.

Par ailleurs, une autre scène joue avec le cadrage, il s'agit de la scène du portrait dérobé (fig. 23). On y aperçoit le duc de Nemours en train de voler le portrait de la princesse. Face à lui se trouve un miroir. Ce miroir participe à un cadrage assez pictural, à un arrêt sur image. Tandis que le décadre du premier plan, laissant apparaître seulement une partie de l'avant-bras du duc de Nemours, ajoute un effet de furtivité, de rapidité à l'action qui est en

---

<sup>96</sup> LEPLATRE Olivier, « Illustrer *La Princesse de Clèves* : scènes textuelles/scènes visuelles », *op. cit.*

train de se dérouler sous nos yeux. Cette succession de plans permet la circulation d'une sorte d'énergie et atténue l'impression de réalité. En effet, les plans changent la perception, réorganisent l'image. Ils ne dépendent plus de « divisions géométriques qui structurent l'image et permettent de positionner des personnages pour des combinaisons scopiques. »<sup>97</sup> Cela ouvre alors la voie vers le rêve et l'imagination. En effet, la scène du portrait volé illustrée par Drian semble défier les lois de la réalité. Le duc de Nemours semble se dédoubler. Le lecteur a l'impression que celui-ci sort du miroir pour attraper le portrait qu'il essaye lui-même d'obtenir dans le premier plan. Le lecteur pourrait également penser qu'il s'agit d'une personne tierce essayant à son tour d'entrer en concurrence avec le duc et d'attraper le portrait de la jeune femme. Nous avons donc un personnage dont l'identité semble dédoublée et dont le geste semble se répondre, se toucher ou voire se concurrencer dans une atmosphère étrange. D'ailleurs, certains illustrateurs, comme Drian, ont compris que le thème du récit de Madame de La Fayette « sondait l'imagination assaillie de désirs et que, dans un monde social préoccupé par l'obsession de voir et d'être vu, la passion devait entrer, se vivre et peut-être s'égarer dans le champ des images. »<sup>98</sup> Quant à la position du lecteur, celui-ci pourrait être associé au personnage qui demeure dans le fond de la scène. Il s'agirait d'une femme, la princesse de Clèves sûrement, en pleine contemplation de son rapt.

Dans un récit où le non-verbal prime, les illustrations, donc le visuel, permettent de comprendre ce qui se passe dans le texte de manière sous-jacente. En effet, les illustrations rendent visible ce que le texte tente de garder caché et secret. Il s'agit d'explorer et d'analyser des éléments visuels et perceptifs qui ne seraient eux-mêmes pas perceptifs dans le texte de Madame de La Fayette, c'est-à-dire le désir, la passion, l'érotisme et la sensualité en majeure partie. Car, comme le cite Olivier Leplâtre dans son analyse des éditions illustrées de *La Princesse de Clèves*,

en dehors de quelques scènes où prédomine l'échange verbal, comme dans la scène de l'aveu, ce sont principalement les situations scopiques qui intéressent l'illustration ; des situations qui mettent le regard au cœur de la complication, de l'échec ou de l'aporie de la communication, principalement entre Nemours et la princesse et entre les époux de Clèves.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> *Idem.*

<sup>98</sup> *Idem.*

<sup>99</sup> *Idem.*

Étienne Drian réalise alors un travail de « figurabilité », c'est-à-dire qu'il transmet à travers les illustrations ce qui se cache de manière sous-jacente dans le texte. Il rend visibles le désir, l'érotisme et la sensualité en deçà de la représentation littérale. Un autre illustrateur effectue également ce travail de figurabilité. Il s'agit de Christian Lacroix, couturier français, qui illustre *La Princesse de Clèves* en 2018 aux Éditions Gallimard. En effet, les différentes séquences illustratives de l'artiste dévoilent d'autres éléments qui se cachent dans le texte de Madame de La Fayette, nous verrons maintenant de quels éléments il s'agit.

## 4. LA PRINCESSE

Les illustrations de Christian Lacroix sont les plus récentes de notre corpus. En effet, l'édition de *La Princesse de Clèves*, illustrée par le couturier, est parue dans la prestigieuse collection « Blanche » de Gallimard en 2018, en grand format (250 x 325 mm). Sorti en octobre, le livre a rapidement trouvé sa place au pied du sapin de Noël parmi les cadeaux de fêtes de fin d'année en raison de sa qualité de « beau livre ». En effet, l'ouvrage est richement illustré, et cela « de manière très variée, tant par les techniques utilisées que par la disposition »<sup>100</sup> des diverses illustrations. Nous pouvons apercevoir une profusion de la couleur, mais également du noir. Les techniques et matières employées sont nombreuses telles que la gouache, l'aquarelle, l'acrylique, l'encre de Chine, les collages et le patchwork... Quant à la mise en page et à la disposition des illustrations, nous retrouvons une alternance entre des illustrations en pleine page, demi-page ou encore en marge ; elles se mêlent au texte d'origine. Il s'agit alors de parler d'iconotexte. Ce concept, développé par Alain Montandon dans les années 90, détermine la relation d'interdépendance entre le texte et l'image au sein du même médium, le livre. Il désigne un dispositif composé étroitement d'images et de textes, les deux entretenant un lien de nécessité. Autrement dit, le texte et l'image constituent une unité indissoluble.

L'artiste est un ancien grand couturier français originaire d'Arles, mais c'est aussi un dessinateur, peintre et un costumier, notamment pour la Comédie-Française et l'opéra. Portant également un intérêt particulier pour les livres, la littérature classique et le théâtre, il prend le parti d'illustrer et de s'approprier le roman de Madame de La Fayette et d'en proposer une nouvelle lecture. On peut dégager deux sources dans lesquelles Lacroix puise son inspiration pour réaliser ses illustrations : d'une part, le monde arlésien dont il est originaire, empreint de tauromachie, et d'autre part l'histoire de la mode à la cour et l'histoire de l'art. Il habille ses personnages de vêtements d'époque tout en s'inspirant d'artistes tels que Picasso, Tinguely, Bronzino, Vélasquez, Arcimboldo, Giacometti et bien d'autres. Ce sont des tenues qui rappellent le style élégant de la cour, des robes imposantes, des bijoux, des tissus et des broderies pour les femmes, des pourpoints, des armures, des collerettes, des capes pour les hommes. Christian Lacroix fait donc usage de la modernité pour décrire l'ancienneté. Tout en faisant référence à l'Histoire, il propose de nouvelles formes, une réécriture personnelle et

---

<sup>100</sup> GUIDERDONI Agnès, *op. cit.*

affiche une modernité dans une oscillation entre présent et passé. Par ailleurs, ces sources d'inspiration ne sont pas uniquement utilisées lors de son travail sur l'œuvre de Madame de La Fayette, elles sont revendiquées par l'artiste lui-même lors de la création de ses vêtements depuis le début des années 80.

Tout cet univers visuel, singulier, propre à Christian Lacroix, que nous pourrions décrire comme imaginaire, magique, féérique, chevaleresque et même courtois, est présent dans les illustrations et expose au grand jour l'amour interdit et les désirs insatisfaits présents en surface dans l'œuvre de Madame de La Fayette. Nous sommes donc très loin de la représentation réaliste et historique telle que Solomko la pratique. L'artiste-couturier fait le choix de ne pas faire de représentations vraisemblables des scènes importantes du roman. Il ne fait pas d'illustrations mimétiques qui reproduisent ce que le texte dit. Tout cela nous laisse penser que Christian Lacroix s'approprie et offre à ses lecteurs une représentation personnelle, idéalisée et imaginaire de la *Princesse de Clèves*. Ce faisant, il lui associe d'une certaine façon les valeurs du conte de fées merveilleux et même du récit courtois. De cette manière, Christian Lacroix ne jouerait-il pas avec les limites du genre littéraire du roman ? N'est-il pas en train d'attribuer des caractéristiques du conte à l'ouvrage de Madame de La Fayette initialement qualifié de premier roman psychologique ou de nouvelle et donc de proposer une interprétation nouvelle du récit ? Avant de répondre à ces questions, il est nécessaire de connaître notre illustrateur et ses influences.

## **4.1. Christian Lacroix**

Christian Lacroix est né en 1951 à Trinquetaille, non loin de la ville d'Arles. Cette Provence natale deviendra la référence centrale de toutes ses créations. Sa famille avait un goût très marqué pour l'élégance vestimentaire et la mode.

À 18 ans, Lacroix entame des études d'histoire de l'art à la faculté des Lettres à Montpellier. Plus tard, il monte à Paris et il présente son mémoire à la Sorbonne, ayant pour sujet « Le costume à travers la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle ». Passionné par l'art du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle, il poursuit ses études à l'École du Louvre dans le but de devenir conservateur de musée. Toutefois, grâce à sa rencontre avec Jean-Jacques Picart, attaché de presse de grandes maisons de luxe, les portes du monde de la mode s'ouvrent à lui et lui offrent son premier emploi dans la grande maison Hermès. En 1981, Christian Lacroix entre chez le couturier Jean Patou, et six ans plus tard, il inaugure sa propre maison de couture portant son

propre nom grâce au soutien de Bernard Arnault. « La Provence, les Cévennes (Tarabias), l'Espagne, Venise, Londres, les traditions gitanes, les corridas, la Camargue, les couleurs chaudes, les costumes et traditions du XVIII<sup>e</sup> siècle, du XIX<sup>e</sup> siècle et XX<sup>e</sup> siècle, les contes de fées l'inspirent. »<sup>101</sup> En 1992, le succès grandissant, le grand couturier s'adjoint l'aide de Marie Seznec, ancienne égérie devenue styliste, afin de diriger les collections haute-couture de la maison Lacroix. Au fil du temps, ses créations se diversifient ; il se lance dans l'art de la maison, dans une collection de prêt-à-porter pour homme, il va même jusqu'à collaborer avec la compagnie Air France afin de réaliser les uniformes du personnel aérien. Il dessinera également des timbres pour la Poste et des illustrations pour le dictionnaire Larousse. L'artiste ne s'arrête pas là et se lance dans la création de costumes de scène pour le théâtre et l'Opéra de Paris : *Chantecler*, *Les Noces de Figaro*, *Carmen*, *Phèdre*, *Cassandre*, *Othello*, *Don Juan*, *Les Enfants du paradis*, *Cyrano de Bergerac*, *Bérénice*, *Cendrillon*, etc.

En 2005, la maison Lacroix ne parvient plus à obtenir un résultat financier satisfaisant, ce qui provoque la vente de la maison au groupe américain Falic Fashion Group. Malgré cela, l'inspiration et le talent de Christian Lacroix ne semblent pas s'être arrêtés nets, puisqu'il poursuit ses créations en s'adonnant notamment à l'illustration du roman de Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves* publié chez Gallimard en 2018 et dont il est question ici.

## **4.2. Le costume et l'importance du vêtement chez Lacroix et dans ses illustrations**

De manière générale, nous l'avons vu, Lacroix puise son inspiration dans l'histoire de la mode. Les costumes de cour demeurent donc une source évidente pour la réalisation des œuvres de l'artiste, que ce soit pour ses collections de prêt-à-porter, pour ses créations pour le théâtre ou l'opéra ou même pour ses illustrations. Il puise son inspiration plus particulièrement dans les costumes de la cour de France au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans les costumes de la cour d'Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle ainsi que dans les costumes de la cour de Perse. Par ailleurs, n'oublions pas que sa source d'inspiration première demeure son univers natal, arlésien et provençal incluant une pointe de taumachie. Tout cet univers est mis en évidence dans les illustrations conçues pour *La Princesse de Clèves*. Nous pouvons dès lors

---

<sup>101</sup> « Christian Lacroix », dans *Babelio* [en ligne], <https://www.babelio.com/auteur/Christian-Lacroix/56115> (page consultée le 15 mars 2022).

appliquer à son travail d'illustrateur, le travail qu'il effectue en tant que couturier et costumier. Cela se confirme d'abord par un simple constat visuel, mais également par la conception de la mode de l'artiste qui est historique et qui consiste à allier tradition et modernité.

Ce grand couturier traduit le costume de cour soit dans une imitation directe par une reprise des formes, des couleurs et des textiles historiques, soit dans une réécriture personnelle qui utilise alors des matières contemporaines et des formes actuelles et joue de superpositions et de mélanges innovants qui conduisent à des effets similaires à ceux de l'habit de cour.<sup>102</sup>

Les illustrations de Lacroix sont donc davantage tournées vers le travail du costume et du vêtement de cour et de scène. Cela met en avant son goût prononcé pour le spectaculaire, la théâtralité, la mise en scène voire la dramatisation et met en lumière une certaine tension entre le corps et le vêtement, entre l'être et son apparence. Ici, le texte est donc relégué au second plan.

Tout d'abord d'un point de vue visuel, les illustrations des femmes aux pages 20 et 123 (fig. 24 et fig. 25) rappellent les robes que portaient les femmes à la cour espagnole au XVII<sup>e</sup> siècle. Ces grandes robes à paniers, ou à vertugadins, qui recouvrent et amplifient les hanches de la femme affichent un contraste entre le haut du corps très étroit et le bas très ample. Cela nous rappelle les peintures de Vélasquez mettant en scène la cour de Philippe IV, comme celui des *Ménines* (fig. 26) et celui du *Portrait de l'Infante Marguerite* (fig. 27). Le portrait de Madame de Tournon à la page 56 (fig. 28) fait, quant à lui, référence aux costumes féminins traditionnels arlésiens et gitans, d'une part, et d'autre part, aux costumes de cour perses grâce à la grande coiffe qu'arbore cette jeune femme. Nous pourrions rapprocher cela du haut de la robe de mariée de la collection haute-couture automne-hiver 2002-2003 présentant une très grande coiffe (fig. 29). Cela évoque non seulement le costume persan, mais aussi celui des « shahs safavides et celui des *Mille et Une Nuits...* »<sup>103</sup> Lacroix s'inspire également des costumes de la cour française du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment avec les robes aux manches bouffantes et dont le col remonte très haut et est surmonté d'une collerette, ce qui a

---

<sup>102</sup> VILLELONGUE Martine, « De l'influence du costume de cour sur la création haute couture de Christian Lacroix », dans *Apparence(s)* [en ligne], n°6, 2015, <https://journals.openedition.org/apparences/1336>, (page consultée le 23 mars 2022).

<sup>103</sup> *Idem.*

pour effet d'enfermer le personnage et de le raidir. Cela rappelle également le portrait de Marina Vlady dans le film de Jean Delannoy, nous le verrons plus tard. Par ailleurs, Lacroix porte une attention toute particulière au choix du tissu, à l'ornement ainsi qu'aux accessoires. Il réserve une grande place à « la richesse des effets décoratifs, qu'ils soient incorporés aux textes ou qu'ils l'accompagnent, tels les accessoires de tête, les parures ou les bijoux, dans une exubérance ornementale et une puissance chromatique. »<sup>104</sup> Prenons pour exemple le profil de la femme à la page 193 (fig. 30). Le profil majestueux de la princesse de Clèves, associant fleurs, bijoux, oiseaux, motifs ornementaux, empreint de couleurs et faisant penser à un portrait d'Arcimboldo, rappelle le luxe, l'élégance et le faste des cours.

Nous le voyons à travers quelques illustrations, Lacroix joue avec cette histoire du costume de cour, mais ajoutons également qu'il fait de nombreuses références aux costumes qu'il a créés pour le théâtre et l'opéra. Une analyse d'Agnès Guiderdoni permet de mettre en lumière cet effet d'« intericonicité »<sup>105</sup>. Le même portrait de Madame de Tournon à la page 56 (fig. 28) évoque les costumes conçus pour l'opéra *Carmen* en 1989 (fig. 31). Par ailleurs, les illustrations en pleine page du cardinal de Lorraine aux pages 23 et 156 (fig. 32 et fig. 33) rappellent le masque de *Don Giovanni* (2006) (fig. 34) créé pour l'opéra ainsi que le Iago d'*Othello* (1995) (fig. 35). Le cardinal de Lorraine, lui, est noyé dans une effusion de tissu rouge, évoquant son autorité, tandis que les personnages de théâtre et d'opéra sont, à leur tour, noyés dans une effusion de tissu, mais cette fois-ci dans « un noir profond ». Le portrait de la princesse lors de l'épisode de la canne des Indes (fig. 36) montre une silhouette alanguie portant une tenue tombante, allégée, fluide et sensuelle. La fluidité du tissu et les couleurs pastels nous rappellent la robe de Tamiri dans *Il Re pastore* (2006) (fig. 37). L'illustration de la princesse en page 74 (fig. 38) nous évoque Donna Anna dans *Don Giovanni*, avec sa collerette, sa robe à paniers noire (fig. 39), qui entre en contraste avec les illustrations pleines de couleurs. Ce personnage d'opéra tombe lui aussi sous le charme de quelqu'un dont elle ne devrait pas. Toutes ces références « introduisent non seulement une forme d'intericonicité, mais à travers elle, également une intertextualité ; ce qu'on pourrait appeler une "intericonotextualité" »<sup>106</sup>. Madame de Tournon serait alors une nouvelle Carmen, le cardinal de Lorraine deviendrait un masque ou bien un nouveau Iago. Quant à la princesse de Clèves, elle s'apparenterait à une nouvelle Donna Anna.

---

<sup>104</sup> *Idem.*

<sup>105</sup> GUIDERDONI Agnès, *op. cit.*

<sup>106</sup> *Idem.*

Par ailleurs, il semble qu'une image médiatrice ait marqué l'esprit du couturier, celle de Marina Vlady dans l'adaptation de *La Princesse de Clèves* par Jean Delannoy (fig. 40). Ce que Lacroix ne nie pas :

Alors, une princesse sur les planches ? Oui et non. En revanche, le souvenir du film de Jean Delannoy, daté de 1961, avec Marina Vlady et Jean Marais, est encore frais. « Cocteau avait participé au scénario et c'est Pierre Cardin qui en avait fait les costumes. Et cette couverture de Paris Match, où l'on voit Marina Vlady tout habillée en princesse, elle est gravée dans la mémoire. »<sup>107</sup>

L'image de l'actrice dans son corset serré, dont le col de la robe remonte extrêmement haut, dont les manches sont bouffantes et volumineuses et dont les tissus sont luxueux revient régulièrement au fil de la lecture. Cela rappelle également les tenues que portaient les femmes à la cour française au XVII<sup>e</sup> siècle. Retenons notamment les illustrations des personnages féminins aux pages 20, 74, 98, 143, 181 (fig. 24, 38, 41, 42, 43).

En plus des références aux costumes de cour et aux costumes de scène, Christian Lacroix fait également référence à l'histoire de l'art dans ses illustrations de *La Princesse de Clèves* en s'inspirant de nombreux artistes tels que Bronzino, Arcimboldo, Picasso, Vélasquez, Tinguely, Bacon, Giacometti ou bien encore François Clouet. Il emprunte donc aux artistes leurs œuvres et il propose une nouvelle lecture du roman grâce aux différentes techniques et accords qu'il utilise pour la création de ses illustrations : des collages, des bricolages, l'emploi de matériaux innovants et de techniques modernes comme le patchwork, etc. Citons quelques exemples. La technique du collage et du patchwork s'illustre dans le portrait actualisé de *Lucrezia Panciatichi* de Bronzino (fig. 44) aux pages 71 et 183 (fig. 45 et fig. 46). Le tableau met en avant cette position d'élite en exposant le raffinement de sa robe et de ses bijoux, à deux reprises. Cependant, le visage de la femme représentée est découpé et remplacé par un autre. Grâce au collage et à la superposition de tissu, ses vêtements sont modifiés. La technique du collage et du patchwork est de nouveau utilisée pour deux portraits en pied que nous retrouvons en vis-à-vis aux pages 122 et 123 (fig. 47). Ces deux personnages, appartenant vraisemblablement à la cour espagnole de par leurs vêtements, sont

---

<sup>107</sup> GARY Nicolas, « Noces extraordinaires : Christian Lacroix illustre *La Princesse de Clèves* », dans *Actualité* [en ligne], 17 mars 2018, <https://actualitte.com/article/16703/reseaux-sociaux/noces-extraordinaires-christian-lacroix-illustre-la-princesse-de-cleves> (page consultée le 30 mars 2022).

complètement défigurés, déstructurés et redessinés à la manière de Bacon, mais ils sont également « rhabillés »<sup>108</sup> par l'ajout de manches, d'imposants bijoux, de tissus divers, etc. Une autre référence marquante est celle à François Clouet et plus particulièrement au portrait qu'il fait de François I<sup>er</sup> sur son cheval. De nouveau, cette référence se trouve être actualisée au sein de *La Princesse de Clèves* (fig. 48) par des collages, des superpositions de tissus, etc. Par ailleurs, Lacroix fait référence à l'artiste Picasso lorsqu'il illustre un chevalier sur son cheval (fig. 49) faisant particulièrement penser au Don Quichotte, ou bien à Arcimboldo avec le portrait final de la princesse (fig. 30).

Toutes ces références et ce jeu autour des costumes de cour, des costumes de théâtre et des costumes d'opéra provoquent subtilement une sorte de théâtralisation et de spectacularisation du roman. De plus, ces références sont mêlées à des emprunts à différents artistes, peintres, etc. Il fait usage de la modernité pour décrire le passé. « Lacroix joue avec cette histoire du vêtement d'une part au moyen des collages et bricolages déjà évoqués, et d'autre part en transfigurant le vêtement des personnages portraiturés en costume de scène »<sup>109</sup>. Par ailleurs, l'importance du vêtement est telle que nous en oublions les corps qui les portent. Les corps ne sont pas visibles dans les illustrations, si bien que même dans la scène la plus sensuelle et érotique du roman, l'épisode de la canne des Indes, le corps ne transparait pas. « On observe plutôt une récession des corps dans l'extériorité foisonnante des vêtements, ornés à profusion. »<sup>110</sup> Le corps devient accessoire au vêtement. Cela se confirme dans l'illustration finale du portrait de la princesse de Clèves composée d'ornements, de bijoux et de décorations. Le corps est relégué au second plan et existe uniquement grâce au vêtement. De plus, très souvent, les visages ne sont pas identifiables. Lacroix illustre une sorte de modèle de femmes qui se décline, mais il y a un continuum entre elles. Il reprend généralement la silhouette de la même femme, comme un mannequin lors d'un défilé qui présenterait diverses créations : « Un même et unique mannequin revêtait jusqu'à ne plus bouger la collection tout entière en strates successives. »<sup>111</sup> Ici, cela provoque donc une sorte de focalisation sur le costume et sur le vêtement plutôt que sur l'être qui le porte. On en oublie l'intériorité et les sentiments caractéristiques du genre littéraire du roman psychologique. D'ailleurs, plus tôt, nous affirmions que le portrait de la femme à la page 56

---

<sup>108</sup> GUIDERDONI Agnès, *op. cit.*

<sup>109</sup> *Idem.*

<sup>110</sup> *Idem.*

<sup>111</sup> Citation issue de l'article de Madame GUIDERDONI Agnès, *op. cit.*

(fig. 28) était Madame de Tournon, mais cela n'est qu'une hypothèse émise en lisant le texte. Elle pourrait très bien représenter la princesse de Clèves. Tous ces éléments mettent en avant cette représentation théâtrale de l'œuvre dans laquelle les personnages sont constamment en représentation, portent un masque et jouent le rôle qui leur est attribué dans une société de cour d'Ancien Régime dans laquelle démonstration de sentiments et évocation du désir sont interdites et complètement refoulées. Seuls le paraître et les apparences comptent : « la merveille des apparences est le masque fascinant, mais illusoire des comportements, où la vie privée n'existe qu'à peine et où le moi profond, empreint de désirs, est refoulé dans ses innombrables secrets. »<sup>112</sup> Cet effet de spectacularité est renforcé par l'usage du noir. En effet, même si nous notons l'usage large de la couleur au sein des illustrations de Christian Lacroix, il ne faut pas négliger celles présentées en noir. Pour l'artiste, le noir « confère à ses créations une puissance scénographique et aux femmes qui les portent la dignité d'un port altier. »<sup>113</sup> Par exemple, cela se note particulièrement dans la représentation des paysages à la page 127 (fig. 50). Le noir entre en contraste avec la palette de couleurs en arrière-fond. Grâce à ce contraste, les éléments en noir sont facilement repérables. Cela confère alors une dimension étrange, obscure et tragique aux personnages et aux châteaux. En outre, cette utilisation du noir évoque la dimension janséniste de l'œuvre. En effet, Madame de La Fayette semble avoir été très sensible à ce courant de pensée austère et à ses idées pessimistes concernant la condition humaine. Selon les jansénistes, l'humain est pécheur. Il est responsable du péché originel et possède très peu de chance d'accéder à la rédemption. Pour ce faire, il doit mener une vie irréprochable loin des tentations et de la superficialité. Cette dimension s'illustre dans la décision finale de la princesse qui fuit la cour, lieu du péché, de la superficialité et de l'orgueil, pour lutter contre la passion et le désir qui l'animent. En se retirant au couvent, elle se soumet à sa morale intérieure et rejette la morale sociale de la cour. Le noir rappelle donc la dimension sombre et pessimiste de ce mouvement religieux.

Toute cette spectacularisation et « hyper-théâtralisation » des personnages de *La Princesse de Clèves* entretient une lecture visuelle de l'ouvrage de Madame de La Fayette et alimente l'univers imaginaire, merveilleux, chevaleresque, courtois que confectionne Christian Lacroix. Une aura féérique se dégage de ces illustrations. « C'est cette vision qu'il

---

<sup>112</sup> LEPLATRE Olivier, « Illustrer *La Princesse de Clèves* : scènes textuelles/scènes visuelles », *op. cit* (Consultée le 04 avril 2022).

<sup>113</sup> VILLELONGUE Martine, *op. cit.*

réinterprète dans l'univers textile qu'il tire du roman de Madame de La Fayette. »<sup>114</sup> Dès lors, tous ces éléments visuels nous permettent déjà de deviner une toile de fond basée sur cet univers féérique, courtois, merveilleux, etc.

### **4.3. *La Princesse de Clèves*, nouveau conte de fées ?**

*La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette est qualifiée de premier roman psychologique moderne en raison des descriptions précises des sentiments et des passions des personnages. L'auteure, par son regard omniscient, nous livre leur intériorité. Ces analyses psychologiques sont novatrices pour l'époque. Toutefois, nous postulons ici, au regard des illustrations de Christian Lacroix, que l'œuvre de Madame de La Fayette revêt les traits caractéristiques d'une œuvre chevaleresque « avec une conception, si ce n'est courtoise, du moins très idéalisée de l'amour, proche même du conte de fées. C'est un des traits dominants des illustrations les plus récentes, réalisées par Christian Lacroix en 2018. »<sup>115</sup> Avant tout, nous établirons donc un rapide rappel concernant l'idéal courtois. Ensuite, nous analyserons le récit de Madame de La Fayette à la lumière des caractéristiques du conte de fées et nous appliquerons nos résultats aux illustrations de Lacroix.

#### **4.3.1. Inspiration de la matière courtoise**

L'idéal courtois est un idéal de vie développé dans les cours françaises entre le XII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle, marqué par les valeurs de mesure, de modération, de générosité, de discrétion et d'élégance. Le mot « courtoisie » s'entend dans deux acceptions : l'une sociale et l'autre morale. D'un point de vue social, la courtoisie exprime un art de vivre, des manières de se comporter et un mode de vie adapté à la cour. D'un point de vue moral, la courtoisie désigne les qualités d'un individu. Cela s'exprime par une « politesse de conduite et d'esprit fondée sur la générosité, la loyauté, la fidélité et qui se manifeste par la bonté, la douceur, l'humilité envers les dames, mais aussi par un souci de renommée, par le refus du mensonge, de l'envie et de toute lâcheté. »<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> LEPLATRE Olivier, « Illustrer *La Princesse de Clèves* : scènes textuelles/scènes visuelles », *op. cit.* (Consultée le 04 avril 2022).

<sup>115</sup> GUIDERDONI Agnès, *op. cit.*

<sup>116</sup> ZUMTHOR Paul, « Courtoisie », dans *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/courtoisie/>, (page consultée le 13 avril 2022).

La courtoisie concerne également, de manière plus précise, les rapports amoureux entre un homme et une femme. C'est une nouvelle conception de l'amour qui s'installe au Moyen Âge. Par ailleurs, il faut établir une distinction entre les traditions des cours du Nord et du Sud de la France. Dans le Nord, l'art d'aimer est assez subtil. On y retrouve les vertus de la générosité, de discrétion et de fidélité mutuelle. Les passions doivent être maîtrisées. Dans le Sud, l'amour courtois revêt une dimension plus sentimentale et érotique. La femme prend une place très importante. Elle devient l'objet du désir de l'amant. L'homme est au service de sa dame ; il en est son vassal. L'amour repose sur les notions de passion, de désespoir, de plaisir et de souffrance. Pour conquérir sa dame, le chevalier doit faire preuve de bravoure et maîtriser les bonnes manières. Cet amour est adultère, il ne se réalise pas dans le mariage et le désir sexuel reste omniprésent.

Cet idéal courtois se développe en littérature au même moment dans les cours du Nord et du Sud de la France grâce aux trouvères et aux troubadours. La littérature courtoise est donc « une littérature raffinée [...] célébrant l'amour et les exploits chevaleresques. »<sup>117</sup> On retrouve cette courtoisie à travers la poésie lyrique. Le poète chante son amour pour sa dame en la plaçant sur un piédestal. Il lui est totalement dévoué. Il multiplie également les obstacles : la relation doit se faire en dehors du mariage, la dame doit être mariée et elle doit être de haut rang. Pour obtenir les faveurs de celle-ci, le poète doit subir des épreuves. Cela le pousse à se surpasser ; il y a donc une dimension transcendante de cet amour. Celui-ci est également basé sur le désir charnel et la frustration de ne pouvoir actualiser cette relation.

Plus tard, au XVII<sup>e</sup> siècle, nous retrouvons une sorte de nostalgie de ces valeurs courtoises. Cela se traduit notamment à travers un nouveau concept qui est la galanterie. Elle se développe dans les salons après une période de troubles, la Fronde, et prône un retour à une société basée sur l'élégance. La galanterie est donc une esthétique littéraire portée par les Précieuses, groupe de femmes de grand mérite et de grande vertu. Cette esthétique galante reprend le sentiment amoureux littéraire. Elle revendique la grandeur absolue de la dame et l'amant est à son service. C'est un style moyen autour duquel se cristallise la notion de douceur et donc de raffinement et d'élégance. La galanterie ne touche pas uniquement les lettres, mais aussi les mœurs. Dès lors, cette nouvelle notion se constitue par le discours du bel esprit, ingénieux, poli, à l'opposé de la gravité lourde du pédant, mais sans superficialité

---

<sup>117</sup> « Courtois », *Le Lexis : Le dictionnaire érudit de la langue française*, Paris, Larousse, 2014.

ou frivolité, et dont le sérieux repose sur la finesse. L'homme galant est sociable, honnête et sincère. Il fait attention à son hygiène, sa tenue vestimentaire et son art de converser et d'écrire. C'est également un amant qui se donne au service d'une maîtresse.

Cette nouvelle esthétique galante reprend les valeurs courtoises médiévales. Nous pouvons appeler cela la « néo-courtoisie ». Madame de La Fayette a recours à ces valeurs courtoises passées, mais elle les remet au goût du jour pour correspondre à son époque. Nous verrons que ce procédé de « mise à jour », ou plutôt d'actualisation est utilisé par Christian Lacroix.

### 4.3.2. Précurseur du conte de fées

Nous pouvons établir un lien avec la matière courtoise et les contes de fées littéraires de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle puisque ceux-ci puisent dans la matière du merveilleux médiéval et dans la matière chevaleresque, nous le verrons. Dès lors, avant de s'intéresser aux illustrations, revenons d'abord au texte lui-même afin de comprendre l'interprétation que nous pouvons tirer des dessins de Lacroix. *La Princesse de Clèves* est un récit qui pourrait être associé au genre littéraire du conte. Bien qu'il soit initialement reconnu comme premier roman psychologique moderne par l'exploration des sentiments et de l'intériorité des personnages, le texte présente divers critères du conte de fées.

En nous référant à une étude menée par Esther Benureau<sup>118</sup>, nous pouvons mettre en évidence certaines caractéristiques du conte de fées littéraire féminin se retrouvant également dans le récit de Madame de La Fayette et qui nous permettrait d'affirmer qu'il y a des affinités, des homologues avec le genre littéraire du conte de fées. Le partage entre le roman et le conte est donc remis en question et nous voyons affleurer des éléments du conte littéraire au sein de l'œuvre de Madame de La Fayette.

Rappelons tout d'abord que le conte est un « récit d'aventures imaginaires destiné à distraire, à instruire en amusant »<sup>119</sup>. Nous retenons volontiers la date de 1690 comme date d'apparition du conte de fées littéraire, notamment grâce à l'œuvre de Madame d'Aulnoy et

---

<sup>118</sup> BENEURAU Esther, *Le conte de fées littéraire féminin de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, Mémoire de maîtrise (études littéraires), Montréal, Université du Québec, 2009, 120 p., <https://archipel.uqam.ca/1877/1/M10738.pdf> (page consultée le 12 avril 2022).

<sup>119</sup> « Conte », dans *Le Trésor de la langue française* [en ligne] <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=852319140>; (page consultée le 24 mars 2022).

son histoire merveilleuse « L'Île de la Félicité » intégrée dans une œuvre plus large nommée *Histoire d'Hypolite, comte de Douglas*. Bien que le XVII<sup>e</sup> siècle soit le siècle du Classicisme et des règles par excellence, il ne faut pas oublier « [l]es fantaisies baroques aux grandes fêtes illuminées de Versailles, [l]es feux d'artifice de Vau aux prestiges des opéras et à leur débauche d'effets spéciaux »<sup>120</sup> qui enivraient le public aristocratique « d'enchantements et de surprises »<sup>121</sup>. Ce goût pour le féérique et le merveilleux est donc bien présent durant le XVII<sup>e</sup> siècle. Toutefois, l'intérêt porté aux contes de fées et au merveilleux ne date pas de cette fin de siècle. En effet, cela provient de différentes sources et origines. Tout d'abord, une première origine pourrait être le conte littéraire, souvent « facétieux ou grivois », tel qu'il est pratiqué par les conteurs italiens ou La Fontaine en France. Ensuite, on peut penser aux contes populaires provenant d'une tradition féminine, orale et paysanne. Enfin, cela proviendrait également de la culture galante, précieuse et mondaine marquée par le goût du raffinement et des histoires d'amour compliquées.<sup>122</sup> De ce mélange naît le conte de fées littéraire français de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, une hypothèse est émise par Tony Gheeraert<sup>123</sup> quant à l'émergence de cette mode du conte de fées au XVII<sup>e</sup> siècle : celle du retour du romanesque. En effet, l'écriture romanesque a évolué au cours du XVII<sup>e</sup> siècle en France avec une tendance à évacuer le merveilleux et le romanesque dont on avait hérité à travers des romans qui s'inspiraient encore de la matière médiévale et chevaleresque. Le roman, qu'on associait généralement à ce merveilleux, ne parvient pas à se combiner avec la nouvelle esthétique classique développée dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle qui demandait rigueur, sobriété et rationalité. Toutefois, cette tendance n'est pas la même au fur et à mesure du siècle. En effet, bien qu'on commence déjà à se lasser des récits chevaleresques, le début du XVII<sup>e</sup> entretient ce goût pour l'extravagant grâce aux romans pastoraux (*L'Astrée* d'Honoré d'Urfé). Le début du siècle est également marqué par le roman comique et picaresque notamment avec le *Don Quichotte* (1614-1618) et *L'Histoire comique de Francion* de Charles Sorel (1623). Ces romans s'inscrivent dans l'esthétique baroque. Ensuite, sous le règne de Louis XIII, nous voyons un léger renouveau pour le goût du chevaleresque dans le roman héroïque et le roman précieux. Parmi eux, nous pouvons citer *Clélie, histoire romaine*

---

<sup>120</sup> GHEERAERT Tony, « Naissance d'un genre improbable : "le conte de fées littéraire français" », dans *Hypotheses* [en ligne], 18 août 2021, <https://merveilles.hypotheses.org/107> (page consultée le 02 avril 2022).

<sup>121</sup> *Idem.*

<sup>122</sup> *Idem.*

<sup>123</sup> GHEERAERT Tony, « Des contes, avec quoi l'on amuse les dames de Versailles », dans *Hypotheses* [en ligne], 18 août 2021, <https://merveilles.hypotheses.org/111> (page consultée le 07 août 2022).

de Madeleine de Scudéry. Ceux-ci mettent en scène des personnages historiques multipliant les scènes de rencontres amoureuses et les aventures invraisemblables. Enfin, le règne de Louis XIV indique la fin de ces longs romans-fleuves caractérisés par de nombreuses descriptions. Nous entrons alors dans l'esthétique classique. Le roman se raccourcit, se resserre, se rationalise. Les longues aventures héroïques et amoureuses disparaissent également du paysage littéraire à partir de 1650. Dès lors, l'évacuation du merveilleux, des extravagances, des frivolités, de l'invraisemblable s'accroît sur la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. En 1660-1670, une littérature plus profonde et sombre au niveau des histoires amoureuses domine : la nouvelle historique et galante, notamment grâce à la plume de Madame de La Fayette. D'ailleurs, celle-ci et son ouvrage *La Princesse de Clèves* sont souvent considérés comme représentatifs de cette évolution, comme un point pivot, un jalon important. C'est la raison pour laquelle on dit que *La Princesse de Clèves* constitue le premier roman moderne. Le conte de fées, dont la teneur galante subsiste, s'engage donc à restaurer ce merveilleux, ces fins heureuses et ce romanesque oubliés. Ce processus pourrait être mis en parallèle avec la démarche de Christian Lacroix qui est d'insérer à nouveau du merveilleux dans le roman par le biais des illustrations, nous le verrons.

Le XVII<sup>e</sup> siècle est un siècle qui voit les femmes progressivement prendre la plume, notamment dû à l'échec de la Fronde qui engendre des circonstances favorables à l'émergence de la femme-auteure, qui avait auparavant un accès et une influence restreints au sein du domaine littéraire. De plus en plus, on se tourne vers des valeurs mondaines dirigées par les femmes de la noblesse et de la haute bourgeoisie, tout en délaissant les valeurs héroïques traditionnelles. Elles se tournent davantage vers des genres littéraires mineurs privilégiant le divertissement, le plaisir et relevant d'une sociabilité mondaine. C'est dans ce contexte que naissent l'œuvre de Madame de La Fayette ainsi que les contes de fées littéraires féminins. Toutefois, la production des contes de fées littéraires féminins se concentre essentiellement dans la dernière décennie du siècle et est particulièrement rédigée par des femmes. Cela témoigne d'ailleurs d'un « véritable phénomène de mode »<sup>124</sup>.

Tout d'abord, les contes de fées mettent davantage l'accent sur la description des festivités et des bals donnés à la cour. Cela revient de manière assez récurrente, tout comme dans la *Princesse de Clèves* qui expose à plusieurs reprises des bals et des fêtes illustrant la

---

<sup>124</sup> BENUREAU Esther, *op. cit.*, p. 22.

sensibilité mondaine du XVII<sup>e</sup> siècle. Un autre élément caractéristique des contes de fées de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle est le décor architectural : châteaux et autres bâtiments dans le même style. Ceci est un topos de l'univers galant repris dans les contes de fées de la fin du siècle. L'habitat des personnages de ce genre littéraire montre « une unité dans l'hyperbole en ce qu'ils proposent la répétition des mêmes types d'habitats somptueux et exubérants. »<sup>125</sup> Les châteaux et les résidences secondaires dans le même style se présentent comme le lieu privilégié des actions des personnages des contes. « Prolongeant les constructions monumentales ostentatoires, les espaces naturels apparaissent modelés et modélisés selon les mêmes principes d'une démonstration esthétique de la profusion et de la magnificence. »<sup>126</sup> Tout ceci est présent dans le texte de Madame de La Fayette dès l'ouverture du texte : « La magnificence et la galanterie n'ont jamais paru en France avec tant d'éclat que dans les dernières années du règne de Henri second. »<sup>127</sup> Cela est également repris dans l'univers visuel de Christian Lacroix. La répétition de ces châteaux et de ces bâtiments somptueux permet de mettre en place un univers idéalisé et d'exalter le faste et la magnificence de la cour. Cette splendeur est évoquée dans le texte de Madame de La Fayette lors de la visite de Madame et Mademoiselle de Chartres chez le joaillier italien. Cet intérêt pour les pierres précieuses, les richesses est un trait que nous retrouvons dans les contes de fées et parallèlement dans les illustrations de Christian Lacroix qui exalte ces richesses en ajoutant par collage des ornements, des étoffes et des bijoux hors normes, par exemple.

Le traitement du merveilleux caractérise le conte de fées. Le but est de provoquer du plaisir et du divertissement en passant du réel au merveilleux et de proposer quelque chose de « ludique » au lecteur. Cela passe par l'exagération et la particularisation, par la présence de personnages étranges et surnaturels. Dans le cas de la *Princesse de Clèves*, cela n'apparaît pas de prime abord. L'ambiance profonde et sombre de l'œuvre sert à prévenir des méfaits de l'amour et de la passion. Le but n'est donc pas de divertir. Toutefois, nous notons l'usage de termes hyperboliques décrivant la beauté de la princesse : « Il parut alors une beauté à la cour, qui attira les yeux de tout le monde, et l'on doit croire que c'était une beauté parfaite, puisqu'elle donna de l'admiration dans un lieu où l'on était si accoutumé à voir de belles

---

<sup>125</sup> ROUSSEAU Christine, « Les topoï de l'imaginaire galant dans les contes de fées du XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Études et recherches en philologie. Série langues romanes* [en ligne], n°14, 2013, p. 2, <http://www.philologie-romane.eu/files/5215/0271/5693/Rousseau.pdf> (page consultée le 26 février 2022).

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>127</sup> LA FAYETTE Madame de, *op. cit.*, p. 17.

personnes »<sup>128</sup>, ce qui a pour effet de mettre en évidence le personnage, de distinguer l'héroïne de toutes les autres femmes. La vertu et la beauté sont des motifs du conte de fées. « [...] la noble inconnue qui assortit des pierreries, parai[t] naître plutôt d'un conte de fées que d'une nouvelle dont la fin ne laisse aucune place à l'émerveillement. »<sup>129</sup> Par ailleurs, dans les illustrations de Lacroix, nous retrouvons cette échappée du réel notamment grâce à ces personnages qui sortent de l'ordinaire. Cela surprend quelque peu le lecteur. Lacroix nous propose « des illustrations marginales dont les formes proliférantes et non identifiables se laisseraient aisément nommer chimères. »<sup>130</sup> Prenons l'exemple des portraits de *Lucrezia Panciatichi* (fig. 45 et fig. 46). Le visage de la jeune femme est complètement déstructuré au point que nous pouvons dire qu'elle arbore un visage chimérique, qui n'appartient pas à la réalité et relève donc du conte et de l'imaginaire. Le cas se représente pour les deux portraits en pleine page et d'inspiration espagnole (fig. 47). Leurs visages sont étranges, voire effrayants. Cela nous laisse penser à des êtres irréels et abstraits.

Par ailleurs, nous avons vu dans les conditions d'émergence du genre littéraire français que le conte puisait ses sources dans la matière précieuse, galante et mondaine. Le mouvement de la préciosité a donc influencé les contes de fées et nous en retrouvons inévitablement des traces, notamment le modèle de l'intrigue amoureuse. « Un autre topos des contes de fées est précisément la scène de la rencontre et du coup de foudre entre le prince charmant et la belle inconnue, sous les lumières d'un bal où assistent les rois et les reines, dans le tournoiement des robes magnifiques et le scintillement des pierreries. »<sup>131</sup> D'ailleurs, c'est cette scène de première rencontre qui importe ; elle « sert de prétexte à un déploiement de sensibilité »<sup>132</sup>. Comme dans les grands romans précieux, le conte de fées met en avant l'amour dans son débat philosophique et littéraire entre raison et passion, comme c'est le cas dans *La Princesse de Clèves*. Par exemple, dans le conte *Le Prince Lutin* de Marie-Catherine

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>129</sup> DUBOIS François-Ronan, « Du conte de fées au pessimisme moral : la scène de rencontre dans *La Princesse de Clèves* » [en ligne], dans CAPONE Carine, LORMIER Juliette, ZAMORANO Julie (éd.), *La Rencontre*, Presses Universitaires du Septentrion, 2014 (Actes), pp. 39-48, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01015566/document> (page consultée le 03 mars 2022).

<sup>130</sup> GUIDERDONI Agnès, *op. cit.*

<sup>131</sup> LASSALLE Thérèse, « Les apories d'un roman exemplaire, ou du rapport entre les apories de la passion et les impasses des stratégies narratives dans *La Princesse de Clèves* », dans FERRAND Nathalie, WEIL Michèle (éd.), *Homo narrativus : Recherches sur la topique romanesque dans les fictions de langue française avant 1800*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2001, pp. 257-270, <https://books.openedition.org/pulm/1351?lang=fr> (page consultée le 03 mars 2022).

<sup>132</sup> BENUREAU Esther, *op. cit.*, p. 61.

d'Aulnoy, la fée choisit de s'enfuir dans l'Île des Plaisirs tranquilles pour échapper à la passion amoureuse qui l'anime, tout comme la princesse de Clèves fuit la cour pour se détourner et ne pas fléchir devant les sentiments qu'elle porte au duc de Nemours. Elle s'éloigne dans le but de conserver son honneur et sa vertu et dans le but de maintenir son engagement envers le prince de Clèves à qui elle est mariée : « Alors que fées et princesses sont retenues par leur souci du devoir et de l'honneur, le rôle des personnages masculins sera désormais de fléchir la rigueur de ces dames et de les convertir à l'amour [...] ». <sup>133</sup> L'amour vertueux est celui exempt de toute passion.

En outre, les contes de fées de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle « sont fortement contaminés par une tradition romanesque de l'analyse sentimentale » <sup>134</sup>, prenant donc exemple sur *La Princesse de Clèves*. Le conte suit les traces du roman d'analyse en accordant de l'importance à l'expression des sentiments, au pathétique, aux émotions, etc. Le conte se focalise sur les conflits intérieurs des personnages tourmentés par les passions et le désir. Le conte de fées s'inspire donc des œuvres des Précieuses et plus précisément du roman de Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves* :

On le voit : alors que les contes de fées féminins s'inscrivent dans une littérature de divertissement mondain où prévalent le plaisir de l'imagination et de la sensibilité amoureuse, ils se réclament également, dans leur tentative de saisir les mouvements intérieurs du cœur, de révéler une certaine nature humaine. Le propos de ces « bagatelles » que sont les contes de fées, n'est donc plus uniquement de divertir, mais également d'instruire <sup>135</sup>.

#### 4.3.3. Analyse du récit selon la structure de Propp

D'un autre point de vue, nous pouvons retrouver au sein du texte de *La Princesse de Clèves* une structure analogue à celle des contes de fées, se basant sur le modèle élaboré par Propp dans sa *Morphologie du conte* (1928). Nous nous baserons sur l'étude menée par Juliette Frølich intitulée « *La Princesse de Clèves* » ou la magie du conte <sup>136</sup>. Cette structure

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>136</sup> FRØLICH Juliette, « *La Princesse de Clèves* ou la magie du conte », dans *Orbis Litterarum*, vol. 34, n°3, 1979, pp. 208-226.

clé a pour particularité d'être identique d'un conte à l'autre. Propp relève donc des unités narratives de base qu'il appelle « fonctions » ; il y en a 31. Les premières fonctions relevées par Propp sont l'éloignement et l'interdiction. Dans le récit de Madame de La Fayette, l'éloignement prend l'aspect de la mort de Madame de Chartres, tandis que l'interdiction s'apparente aux conseils et aux instructions que cette dernière délivre à sa fille avant de mourir. Elle lui prie de ne pas succomber à ses passions et de quitter rapidement la cour, ce que Mademoiselle de Chartres respectera jusqu'au moment de la transgression. En effet, la jeune princesse obéit aux demandes de son mari et revient à la cour : « Il est temps que vous voyiez le monde, et que vous receviez ce nombre infini de visites dont aussi bien vous ne sauriez vous dispenser. Mme de Clèves consentit à son retour et elle revint le lendemain. »<sup>137</sup> Dans la suite de la liste des fonctions de Propp, il indique les fonctions d'interrogation et d'information où l'on apprend davantage sur l'agresseur et la victime. Dans notre cas, l'agresseur est le duc Nemours et la victime est la princesse de Clèves. Le duc de Nemours est vu comme celui qui tente d'attaquer et qui tend des pièges à la princesse, ce qu'elle essaye d'éviter. Cela se remarque notamment lors de la scène du portrait. Cette scène met également en lumière les fonctions de tromperie, de complicité et de méfait. En effet, le duc de Nemours tente de tromper la princesse lorsqu'il lui vole le portrait. Cette dernière le repère et devient alors complice de ce vol. Pour finir, le méfait se désigne par le fait que le duc de Nemours porte préjudice au prince de Clèves en volant le portrait de sa femme et qu'il réussit son forfait :

Il y avait longtemps que M. de Nemours souhaitait d'avoir le portrait de Mme de Clèves. Lorsqu'il vit celui qui était à M. de Clèves, il ne put résister à l'envie de le dérober à un mari qu'il croyait tendrement aimé ; [...] Mme de Clèves aperçut par un des rideaux, qui n'était qu'à demi fermé, M. de Nemours, le dos contre la table, qui était au pied du lit, et elle vit que, sans tourner la tête, il prenait adroitement quelque chose sur la table. Elle n'eut pas de peine à deviner que c'était son portrait, et elle en fut si troublée que Mme la Dauphine remarqua qu'elle ne l'écoutait pas et lui demanda tout haut ce qu'elle regardait. M. de Nemours se tourna à ses paroles ; il rencontra les yeux de Mme

---

<sup>137</sup> LA FAYETTE Madame de, *op. cit.*, p. 87.

de Clèves, qui étaient encore attachés sur lui, et il pensa qu'il n'était pas impossible qu'elle eût vu ce qu'il venait de faire.<sup>138</sup>

En volant le portrait de la princesse, le duc de Nemours vole la femme à son mari. Le portrait est donc un substitut de la princesse de Clèves. La princesse est passive et ne demeure qu'un objet aliéné. À partir de l'épisode de la lettre, nous avons un retournement de situation et la princesse de Clèves devient active, elle sort de son état d'aliénation, elle prend donc le rôle du quêteur, de l'héroïne. Cette dernière passe « l'épreuve » lors de la scène de l'aveu. Cela lui demande du courage et la met en péril. Dans son analyse, « Propp observe une variante intéressante : au cours de l'épreuve, "un être hostile essaye d'anéantir le héros". »<sup>139</sup> Celle-ci est présente dans le récit de *La Princesse de Clèves*. Cet être hostile est le duc de Nemours et plus globalement, l'ensemble de la société de la cour, qui révèle au grand public le secret de la princesse. Le héros ne parvient donc pas à « vaincre » l'être hostile. À la suite de la fonction de l'épreuve succède celle de la réception de l'objet magique. Intervient alors le personnage du donateur qui est chargé de la transmission de l'objet magique. Ce rôle est endossé par Monsieur de Clèves, qui va permettre de redresser le tort subi. En effet, en mourant, il « rend justice à sa femme et reconnaît sa vertu et sa dignité »<sup>140</sup>. Ce faisant, il recompose donc le portrait de sa femme, volé auparavant par le duc de Nemours. Il rétablit donc l'objet magique. Toutefois, notons que cet acte ne se fait pas sans condition. En effet, Monsieur de Clèves demande à son épouse de garder fidélité même après sa mort, ce qu'elle fera. La princesse se voit donc investie d'un devoir qui la mènera au duel verbal. Ce duel verbal voit s'affronter l'agresseur et le héros, donc le duc de Nemours et la princesse, dont l'issue sera la victoire de cette dernière puisqu'elle respecte son engagement.

Une autre fonction mise en évidence est la réparation du méfait. Dans le cas du texte de Madame de La Fayette, la réparation du méfait s'établit par la réhabilitation du portrait de la princesse. « Nemours sera ainsi amené à faire un portrait de la princesse qui est strictement identique à celui que possédait M. de Clèves »<sup>141</sup>, c'est-à-dire le portrait d'une femme parfaite tant sur le plan physique que moral, d'un être idéal et vertueux.

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, pp. 106-107.

<sup>139</sup> FRØLICH Juliette, *op. cit.*, p. 215.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 218.

Enfin, trois fonctions finales sont visibles au sein du texte : le retour, la poursuite et le secours. La phase de retour peut parfois prendre l'aspect d'une fuite, ce qui est le cas de la princesse de Clèves. Celle-ci prend la décision de s'éloigner définitivement de l'univers de la cour, ce qui est un moyen efficace de renoncer à ses passions et à son amour pour le duc de Nemours. De cette manière, le héros est sauvé et la fin du texte le prouve :

Elle lui fit dire [...] qu'elle voulait bien qu'il sût, qu'ayant trouvé que son devoir et son repos s'opposaient au penchant qu'elle avait d'être à lui, les autres choses du monde lui avaient paru si indifférentes qu'elle y avait renoncé pour jamais ; qu'elle ne pensait plus qu'à celles de l'autre vie et qu'il ne lui restait aucun sentiment que le désir de le voir dans les mêmes dispositions où elle était.<sup>142</sup>

Sans entrer tout à fait dans les détails, nous voyons donc que la structure du récit de la *Princesse de Clèves* s'apparente à la structure du conte, comme Propp l'analyse.

#### **4.3.4. Application aux illustrations**

Cette première analyse textuelle nous permet de comprendre l'interprétation sous-jacente que Christian Lacroix élabore du texte de *La Princesse de Clèves*. Au niveau des illustrations, une toile de fond claire se dégage : celle des romans courtois et chevaleresques et des contes de fées.

Tout d'abord, Lacroix rend explicites les éléments du conte merveilleux contenus dans le récit de *La Princesse de Clèves*. Nous retrouvons çà et là des châteaux inspirés de ceux tirés des contes de fées et de l'univers de Walt Disney tel qu'il est représenté au cinéma à partir des années 1950 (par exemple, fig. 51). Ils font ainsi penser au château de *La Belle au bois dormant*. Ils reviennent comme un leitmotiv permettant de donner « une toile de fond à l'ensemble du roman, comme un décor de scène, dont la tonalité chromatique et l'éclairage changent en fonction des scènes qui sont censées s'y dérouler. »<sup>143</sup> Cela permet également d'ancrer le lecteur dans un univers qui lui est familier. Un autre élément revient de manière assez récurrente. Il s'agit des cavaliers accompagnés de leur monture se promenant à travers les pages du roman. D'une part, ce sont des chevaliers inspirés des tournois, d'autre part, ce

---

<sup>142</sup> LA FAYETTE Madame de, *op. cit.*, pp. 241-242.

<sup>143</sup> GUIDERDONI Agnès, *op. cit.*

sont des chevaliers assimilables au célèbre Don Quichotte. Pour la représentation de ces cavaliers, Lacroix s'inspire de ceux de Picasso en y ajoutant une touche de tauromachie. Les cavaliers en mouvement sont représentés sur leurs chevaux cabrant sur leurs pattes arrière : dans un tourbillon de gouache bleue, verte, parme et mauve, deux cavaliers chargent avec fougue comme un prince charmant à la recherche de sa princesse (fig. 52). Un dernier élément participe au déploiement de l'univers merveilleux et féérique ; ce sont les personnages chimériques décrits précédemment.

En outre, d'autres éléments visuels nous permettent d'affirmer que Lacroix procède à l'actualisation de l'idéal courtois dans ses illustrations, comme celui de la lettre (fig. 53). Ici, Lacroix fait de la lettre une illustration. La typographie ne suit pas celle du texte principal et elle est délimitée par des enluminures, toujours avec son coup de crayon moderne, mais qui rappelle les enluminures médiévales. Pour revenir à la représentation des cavaliers, Christian Lacroix illustre un chevalier sur sa monture (fig. 49), établissant un parallèle avec le *Don Quichotte* de Picasso (fig. 54). En représentant ce cavalier, il met en évidence les valeurs chevaleresques liées à l'idéal courtois : le courage et l'audace. C'est comme s'il avait passé une épreuve de chevalier et c'est ce qui est représenté ici. On retrouve cette dimension chevaleresque et donc courtoise à travers ses peintures. De plus, ces cavaliers sont souvent repris dans d'autres illustrations au cours de l'histoire, également comme un leitmotiv.

Enfin, la figure féminine de la princesse de Clèves est également un élément permettant d'illustrer les valeurs courtoises médiévales. De manière générale, la figure féminine prend une place importante dans les illustrations de Christian Lacroix tout comme elle prend une place importante dans l'idéal courtois et dans les contes de fées. En effet, elle est souvent représentée en pleine page pour montrer sa grandeur. Cette grandeur est incarnée à travers l'usage récurrent des couleurs. Les figures masculines sont, en revanche très souvent dessinées et peintes en noir. Cela crée un contraste entre les personnages qu'on retrouve dans les valeurs courtoises ; la dame est issue d'un rang social élevé tandis que l'amant est plutôt considéré comme son vassal. L'actualisation du portrait de *Lucrezia Panciatichi* de Bronzino révèle cette position d'élite en exposant le raffinement de sa robe et de ses bijoux (fig. 45). Cependant, en utilisant la technique du collage, l'artiste enlève de l'original le collier sur

lequel est inscrite la phrase « Amour sans fin »<sup>144</sup>. L'amour sans fin n'existerait pas, tout comme l'amour de l'amant envers sa dame qui ne s'accomplira pas. Cette grandeur est davantage mise en évidence lorsque la figure féminine est représentée en dialogue avec une figure masculine. Une illustration parvient notamment à souligner ce phénomène. Le profil majestueux de la princesse de Clèves, associant fleurs, bijoux, oiseaux, motifs ornementaux, couleurs et faisant penser à un portrait d'Arcimboldo, emplit toute la page (fig. 30). En face de son visage, le duc de Nemours en noir et n'occupant qu'une infime partie de la page ; et à côté de lui, une partie du texte mise en évidence : « Quoi, Madame, une pensée vaine et sans fondement vous empêchera de rendre heureux un homme que vous ne haïssiez pas ? » (fig. 55) La princesse de Clèves renonce de vivre son amour avec le duc de Nemours. Elle fait le choix de lui dire non. Ce choix pourrait paraître négatif, mais l'illustration démontre le contraire en mettant en évidence la beauté, la vertu, la noblesse et l'immensité de la princesse. Elle ne souffre pas de ce choix, contrairement au duc de Nemours. Cela révèle une part de réinterprétation de l'illustrateur. C'est une autre conception du bonheur que celle offerte par la société courtoise médiévale qui est de se marier avec un époux et de lui rester fidèle. Madame de Chartres l'enseignait d'ailleurs à sa fille en conseillant « de s'attacher à ce qui seul peut faire le bonheur d'une femme, qui est d'aimer son mari et d'en être aimée. »<sup>145</sup> Elle n'est plus la jeune princesse naïve et passive, c'est une héroïne moderne et maîtresse de son destin.

Nous avons donc la représentation d'une femme, d'une princesse tirée des contes de fées et sublimée par le vêtement qu'elle porte. À la lumière de la matière courtoise et du conte de fées littéraires, cette femme semble inaccessible tant d'un point de vue moral que d'un point de vue physique. L'importance est mise sur son costume, sur sa beauté, sur sa représentation au sein de l'univers contraint de la cour. Une femme idéale en somme.

---

<sup>144</sup> « Lucrezia Panciatichi by Bronzino » via <https://www.demedicigioielli.com/en/lucrezia-panciatichi-by-bronzino/>, (page consultée le 13 avril 2022).

<sup>145</sup> LA FAYETTE Madame de, *op. cit.*, p. 27.

# CONCLUSION

*La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette parue en 1678 est une œuvre qui continue d'être étudiée et analysée aujourd'hui, malgré certaines critiques de dirigeants de l'État français, notamment. Il n'est pas rare que le texte de Madame de La Fayette soit l'objet d'interprétations et d'analyses et que ces analyses soient plus particulièrement portées sur la femme et sa condition au sein du couple et de la société. Toutefois, nous avons l'ambition dans ce présent travail d'aller plus loin et de poursuivre cette analyse du statut de la femme à travers un médium supplémentaire, c'est-à-dire au sein des éditions illustrées de *La Princesse de Clèves*. Il a donc été question d'étudier la représentation de la femme dans les illustrations datant du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècles de l'œuvre de Madame de La Fayette.

Au fil des siècles, le roman *La Princesse de Clèves* a connu de nombreuses actualisations et adaptations, soit cinématographiques, soit littéraires, soit graphiques. Pour cette étude, nous nous sommes essentiellement concentrés sur trois œuvres illustrées : celle de Serge de Solomko (1925), celle d'Étienne Drian (1926) et celle de Christian Lacroix (2018). Avant de procéder à l'analyse concrète de ce corpus d'illustrations, nous avons jugé nécessaire d'établir un point théorique concernant le livre illustré. Il fut intéressant de découvrir la chronologie des techniques utilisées pour illustrer un livre. Nous avons également vu qu'il n'était pas aisé d'établir une définition précise de ce médium. À la suite de cela, il fut possible d'énoncer les différentes typologies de l'illustration et les différents rapports qu'il peut y avoir entre le texte et l'image. Tantôt, l'illustration adopte une fonction complémentaire par rapport au texte, tantôt elle adopte une fonction d'interprétation. Ces deux fonctions se trouvent au sein de notre corpus d'étude.

Tout d'abord, nous avons étudié la représentation de la femme en tant qu'épouse, c'est-à-dire la position de la femme ancrée dans les mœurs, schématisée et stéréotypée. Pour ce faire, nous nous sommes intéressés aux illustrations de Serge de Solomko qu'il publie en 1925. Cet artiste russe adopte un style très réaliste, voire historique dans ses gravures. Il propose donc des illustrations traditionnelles, cadrées, collant au sens littéral du texte de Madame de La Fayette. À travers ces illustrations réalistes, il rend compte de la réalité historique de la cour d'Henri II et du roman *La Princesse de Clèves*, dans les moindres détails. En ce qui concerne la représentation de la femme, il nous propose une vision de la femme ancrée dans le stéréotype de genre, ce qui entre en contradiction avec la vision de la

femme véhiculée au moment où il illustre l'œuvre de Madame de La Fayette, c'est-à-dire les années 20. Dans les illustrations de Solomko, la princesse de Clèves est vêtue d'habits d'époque, elle affiche sa beauté et sa richesse, elle est rarement seule... Par ailleurs, d'un point de vue moral, la princesse se conforme aux principes inculqués par sa mère. Durant les différentes étapes de sa vie, la jeune femme obéit à l'ordre social établi lors de la période de l'Ancien Régime, c'est-à-dire un ordre social majoritairement patriarcal et en défaveur des femmes. Cette structure stéréotypée du couple homme/femme correspond à l'horizon d'attente du lecteur. Cette actualisation de l'œuvre de l'auteure du XVII<sup>e</sup> siècle à travers les illustrations permet également de l'ancrer dans la mémoire collective et de la faire traverser les siècles. Nous affirmons donc que les illustrations de Solomko ont une fonction mémorielle et cela est rendu possible grâce à la représentation réaliste et stéréotypée. C'est une manière de se souvenir d'un contexte social, historique, même littéraire et ainsi d'inscrire l'ouvrage de Madame de La Fayette dans le patrimoine culturel et littéraire national.

Ensuite, nous avons analysé la représentation de la femme en tant qu'amante, c'est-à-dire une position de la femme affichant son désir et transgressant les normes qui lui sont imposées. Cette représentation de la femme correspond aux illustrations originales d'Étienne Drian (1926). Il est nécessaire de rappeler que, contrairement à Solomko, Drian a pour objectif de mettre en avant les effets de sens cachés dans le texte de Madame de La Fayette, en l'occurrence le désir érotique. Sur une toile de fond festive, spectaculaire et ludique synthétisant l'univers de la cour, Drian nous propose des illustrations placées sous le signe de la sensualité et du désir. Notons qu'il le fait à travers le prisme des Années folles, période d'émancipation féminine. Pourtant, ce désir semble peu présent dans le récit de *La Princesse de Clèves* puisque la jeune femme est mariée au prince de Clèves et doit lui rester fidèle. Toutefois, rappelons que les personnages agissent dans une société dans laquelle le paraître et les apparences priment. Ils ne nous dévoilent pas leurs réels sentiments. Le désir entre la princesse et le duc est donc caché. Cependant, Drian prend le parti de rendre visible ce qui ne l'est pas. Il le fait en proposant des illustrations dans lesquelles l'ambiguïté, l'ambivalence et la dualité entre le devoir et le désir sont présentes. Nous avons tantôt affaire à une princesse de Clèves-Vénus-Hélène, tantôt à une princesse de Clèves-sphinx, tantôt à une princesse se situant à mi-chemin entre la vérité et l'apparence et assumant pleinement sa sensualité. Cette ambivalence révèle l'éternel combat moral auquel la princesse doit faire face : se conformer à ce qu'on attend d'elle ou succomber au désir qui la consume. Le désir transparait également à travers le regard. C'est par ce moyen que les amants parviennent à établir une connexion, une

communication. Ils se réunissent dans la distance et c'est par là que naissent les sentiments amoureux et se partage le désir. Nous avons vu que la thématique du regard est présente dans les illustrations à travers le cadrage particulier qui défie parfois les lois de la réalité et invite le lecteur à exploiter son imagination. Ce faisant, Drian saisit toute la complexité du texte de Madame de La Fayette. Dans une société de cour dans laquelle la passion et le désir ne peuvent se vivre explicitement, l'illustrateur décide de les transposer dans le champ des images.

Enfin, nous avons exposé un troisième type de représentation de la femme. Il s'agit de la princesse, entendue comme un personnage sorti tout droit des contes de fées. Pour cela, nous nous sommes penchés sur les illustrations récentes de Christian Lacroix. La particularité de l'illustrateur est qu'il travaille ses illustrations dans le corps du texte. L'un et l'autre constituent une unité indissociable. Il y ajoute également son interprétation personnelle, tout comme Drian, ce qui permet de rendre compte de l'implicite du texte de Madame de La Fayette. Il renouvelle la lecture de *La Princesse de Clèves* à la lumière des valeurs courtoises et des contes de fées littéraires. D'une part, l'idéal courtois est transmis à travers l'iconologie des cavaliers se promenant à travers le roman, par exemple. Lacroix met également l'accent sur la figure féminine, ce qui correspond au schéma courtois dans lequel la dame est sublimée et inaccessible. D'autre part, le conte de fées est reproduit à travers l'iconologie des châteaux inspirés de l'univers de Walt Disney, des personnages chimériques, des chevaliers, mais également à travers l'image de la femme qui, par son habillement, rappelle l'actrice Marina Vlady dans le film *La Princesse de Clèves* de Jean Delannoy. Notons que la création de ces deux univers est rendue possible grâce au travail que Lacroix effectue sur le costume et sur le vêtement. Cela a pour effet la spectacularisation et la théâtralisation du roman et permet donc l'entretien de cet univers féérique et chevaleresque. Par ailleurs, cette actualisation à la lumière du merveilleux et du féérique permet également une relecture de l'histoire littéraire en jouant avec les limites du conte de fées et du roman.

En conclusion, ces trois artistes masculins nous proposent trois interprétations et trois représentations de la femme totalement différentes les unes des autres. L'un reste fidèle au texte, tandis que les autres interprètent le récit de Madame de La Fayette et le transmettent à travers leurs dessins. Il est intéressant de voir que plusieurs lectures sont possibles et cela dépend également des influences et du contexte social et artistique dans lequel l'artiste évolue. Les trois artistes ont en commun de s'intéresser à la vision de la femme. Celle-ci constitue le point central de leurs illustrations. Chacun semble questionné par le récit de

l'auteure et désire véhiculer la vision qui lui convient le mieux. Par ailleurs, cette attention éditoriale portée à *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette permet de la maintenir dans le paysage littéraire actuel. À travers les nombreuses adaptations et actualisations du roman, l'œuvre du XVII<sup>e</sup> siècle devient universelle et intemporelle. L'interprétation est sans cesse renouvelée. Dès lors, il serait intéressant dans une prochaine étude de se pencher sur les actualisations et les adaptations d'un autre « type » du roman de Madame de La Fayette. Autrement dit, il s'agirait d'analyser les adaptations utilisant un autre médium que le livre illustré, c'est-à-dire les adaptations cinématographiques, théâtrales ou encore la bande dessinée afin d'y déceler d'autres lectures originales du texte.

# BIBLIOGRAPHIE

## Corpus

- LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, Paris, Gallimard, 1958 (Livre de Poche Classique).
- LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrations en couleurs par Serge de Solomko, Paris, Librairie des Amateurs, A. Ferroud – F. Ferroud Successeur, 1925.
- LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée de vingt eaux-fortes originales, gravées par Étienne Drian, Paris, éditions d'art Devambez, 1929.
- LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves illustrée par Christian Lacroix*, Paris, Gallimard, 2018.

## Dictionnaires, encyclopédies

*Le Lexis : le dictionnaire érudit de la langue française*, Paris, Larousse, 2014, 2109 p.

*Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], <http://atilf.atilf.fr/>

## Articles imprimés

- BIET Christian, « De la veuve joyeuse à l'individu autonome », dans *Dix-septième siècle*, n°187, 1995, pp. 307-330.
- CAMPBELL John, « La « modernité » de *La Princesse de Clèves* », dans *Seventeenth-Century French Studies*, vol. 29, n° 1, 2007, pp. 63-72.
- DUBOIS François-Ronan, « Pertinences et apories d'une lecture féministe de *La Princesse de Clèves* au regard de la théorie *queer* », dans *Romanica Silesiana*, vol. 8, n°1, 2013, pp. 129-137.
- FOULON Pierre-Jean, « Le livre illustré. Définitions, théories, regards », dans *Les Cahiers de Mariemont*, vol. 26, 1995, pp. 7-49.
- FRØLICH Juliette, « *La Princesse de Clèves* ou la magie du conte », dans *Orbis Litterarum*, vol. 34, n°3, 1979, pp. 208-226.
- GUIDERDONI Agnès, « D'une illustration à l'autre : récits figurés de *La Princesse de Clèves* au XX<sup>e</sup> et au XXI<sup>e</sup> siècle », dans *Littératures classiques* 108-109, 2022, à paraître.

- HAASE-DUBOSC Danielle, « La filiation maternelle et la femme-sujet au 17<sup>ème</sup> siècle : lecture plurielle de *La Princesse de Clèves* », dans *Romanic Review*, vol. 78, n° 4, 1987, pp. 432-460.
- HOUSSAYE Henry, « Le livre illustré », dans *Revue des Deux Mondes*, vol. 24, n° 4, 1877, pp. 927-944.
- KNOWLTON DE PREE Julia, « Analyse du regard dans *La Princesse de Clèves* », dans *Romance Notes*, vol. 35 n°2, pp. 145-151.
- LEPLATRE Olivier, « Au seuil de l'image : illustrer et réillustrer *La Princesse de Clèves* au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Littératures classiques*, 108-109, 2022, à paraître.
- REID Martine, « L'histoire littéraire au prisme du « genre » », dans *Le Français aujourd'hui*, vol. 2, n° 193, 2016, pp. 25-32.
- ROULSTON Christine, « La déception du regard dans *La Princesse de Clèves* », dans *Dalhousie French Studies*, vol. 32, 1995, pp. 19-32.
- SAILLARD Olivier, « Christian Lacroix », dans *La Pensée de midi*, vol. 2, n°2, 2000, pp. 20-27.
- SAMSON LE MEN Ségolène, « Quant au livre illustré », dans *Revue de l'art*, vol. 44, 1979, pp. 85-111.
- SCHIFFER Karin, « A la recherche d'une voix féminine : Étude de *La Princesse de Montpensier* et de *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette », dans *Paroles gelées*, vol. 11, n°1 ; 1993, pp. 17-30.
- YOUSEFI BEHZADI Majid, « La Princesse de Clèves de Madame de La Fayette : du moralisme classique au sensualisme romantique », dans *Recherches en Langue et Littérature Françaises*, vol. 11, n°20, 2017, pp. 225-240.
- ZANONE Damien, « Introduction » au dossier « Questions de genre au XIX<sup>e</sup> siècle », coordonné par Christine Planté et Damien Zanone, n°179 de la revue *Romantisme (Littératures – Arts – Sciences – Histoire)*, mars 2018, pp. 5-11.
- ZOBERMAN Pierre, Genre et littérature au XVII<sup>e</sup> siècle : *La Princesse de Clèves* et ses enjeux politiques, dans *Lublin studies in modern languages and literature*, vol. 1, n°43, 2019, pp. 5-14.

### Articles numériques

- Bnf, Paris, « Livres illustrés et livres d'artistes » [en ligne], <https://www.bnf.fr/fr/livres-illustres-et-livres-dartistes> (page consultée le 19 mai 2022).

- CAMPAIGNOLLE-CATEL Hélène, LE MEN Ségolène, SIMON-OIKAWA Marianne, « Illustrer ? Introduction », dans *Revue Textimage* [en ligne], n°12, Automne 2020, [https://www.revue-textimage.com/18\\_illustrer/introduction3.html](https://www.revue-textimage.com/18_illustrer/introduction3.html) (page consultée le 16 juin 2022).
- COUDREUSE Anne, « La Princesse de Clèves » illustrée par Christian Lacroix, dans *Nonfiction* [en ligne], 6 décembre 2018, <https://www.nonfiction.fr/article-9675-la-princesse-de-cleves-illustree-par-christian-lacroix.htm> (page consultée le 13 octobre 2021).
- DELILLE Damien, « Stéréotypes de genre et construction visuelle de l'artiste au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Romantisme* [en ligne], vol. 1, n°187, 2020, pp. 90-105, <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2020-1-page-90.htm> (page consultée le 02 juillet 2022).
- DUBOIS François-Ronan, « La construction d'une posture féministe *a posteriori* : le cas de Madame de Lafayette », dans *Revue Postures* [en ligne], Dossier « En territoire féministe : regards et relectures », n° 15, 2012 <https://revuepostures.com/fr/articles/dubois-15> (page consultée le 14 juin 2022).
- DUBOIS François-Ronan, « Du conte de fées au pessimisme moral : la scène de rencontre dans La Princesse de Clèves » [en ligne], dans CAPONE Carine, LORMIER Juliette, ZAMORANO Julie (éd.), *La Rencontre*, Presses Universitaires du Septentrion, 2014 (Actes), pp. 39-48, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01015566/document> (page consultée le 03 mars 2022).
- FABRE Clarisse, « Et Nicolas Sarkozy fit la fortune du roman de Mme de La Fayette », dans *Le Monde* [en ligne], 29 mars 2011, [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/03/29/et-nicolas-sarkozy-fit-la-fortune-du-roman-de-mme-de-la-fayette\\_1500132\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/03/29/et-nicolas-sarkozy-fit-la-fortune-du-roman-de-mme-de-la-fayette_1500132_3476.html) (page consultée le 09 juin 2022).
- GARNIER Guillaume, « DRIAN Adrien Désiré ETIENNE dit (1885-1961) », dans *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/drian/> (page consultée le 29 juin 2022).
- GARY Nicolas, « Noces extraordinaires : Christian Lacroix illustre *La Princesse de Clèves* », dans *Actualité* [en ligne], 17 mars 2018, <https://actualite.com/article/16703/reseaux-sociaux/noces-extraordinaires-christian-lacroix-illustre-la-princesse-de-cleves> (page consultée le 30 mars 2022).
- GENUIST Paul, « *La Princesse de Clèves* est-elle ouverte au discours féministe ? », dans *Cahiers de la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle* [en ligne], n° 8, 1986, pp. 231-247, [https://www.persee.fr/doc/licla\\_0248-9775\\_1986\\_num\\_8\\_1\\_1075](https://www.persee.fr/doc/licla_0248-9775_1986_num_8_1_1075) (page consultée le 13 octobre 2021).

- GHEERAERT Tony, « Naissance d'un genre improbable : "le conte de fées littéraire français" », dans *Hypotheses* [en ligne], 18 août 2021, <https://merveilles.hypotheses.org/107> (page consultée le 02 avril 2022).
- GHEERAERT Tony, « Des contes, avec quoi l'on amuse les dames de Versailles », dans *Hypotheses* [en ligne], 18 août 2021, <https://merveilles.hypotheses.org/111> (page consultée le 07 août 2022).
- GIREL Sylvia, « Horizon(s) d'attente », dans *Le lexique socius* [en ligne], 2014-2016, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/43-horizon-s-d-attente> (page consultée le 09 juillet 2022).
- GRANDE Nathalie, *Mme de Lafayette, ou les passions subjuguées*, dans *SIEFAR* [en ligne], 2021, <http://siefar.org/wp-content/uploads/2021/03/Bio-Lafayette-NG-janvier-2020.pdf> (page consultée le 23 janvier 2022).
- GROSSMAN KUPPER Nelly, « A woman's choice : Duty and desire in *La Princesse de Clèves* », dans *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 55, 2001, pp. 95-105, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00397700109598307?journalCode=vsym20> (page consultée le 02 mai 2022).
- Haut-Commissariat des Nations unies aux droits de l'homme, Le HCDH, les droits des femmes et l'égalité des genres, « Stéréotypes liés au genre », <https://www.ohchr.org/fr/women/gender-stereotyping> (page consultée le 23 juin 2022).
- LEPLATRE Olivier, « Illustrer *La Princesse de Clèves* : scènes textuelles/scènes visuelles », dans *Malice* [en ligne], n°12, 2021, <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/illustrer-princesse-cleves-scenes-textuelles-scenes-visuelles> (page consultée le 19 mai 2022).
- ROUSSEAU Christine, « Les topoï de l'imaginaire galant dans les contes de fées du XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Etudes et recherches en philologie. Série langues romanes* [en ligne], n°14, 2013, 16 p., <http://www.philologie-romane.eu/files/5215/0271/5693/Rousseau.pdf> (page consultée le 26 février 2022).
- SAUQUET Sarah, « La Princesse de Clèves : individu, morale et société », dans *Gallica* [en ligne], 24 juillet 2020, <https://gallica.bnf.fr/blog/24072020/la-princesse-de-cleves-individu-morale-et-societe?mode=desktop> (page consultée le 25 août 2021).
- VILLELONGUE Martine, « De l'influence du costume de cour sur la création haute couture de Christian Lacroix », dans *Apparence(s)* [en ligne], n°6, 2015, <https://journals.openedition.org/apparences/1336>, (page consultée le 23 mars 2022).
- ZUMTHOR Paul, « Courtoisie », dans *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/courtoisie/> (page consultée le 13 avril 2022).

- « Christian Lacroix », dans *Babelio* [en ligne], <https://www.babelio.com/auteur/Christian-Lacroix/56115> (page consultée le 15 mars 2022).
- « Critique féministe littéraire », dans *Wikipédia* [en ligne], dernière mise à jour le 16 mai 2022, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Critique\\_f%C3%A9ministe\\_litt%C3%A9raire#cite\\_note-1](https://fr.wikipedia.org/wiki/Critique_f%C3%A9ministe_litt%C3%A9raire#cite_note-1) (page consultée le 11 juillet 2022).
- « Drian », dans *Les Atamanes* [en ligne] <https://www.lesatamanes.com/artistes/drian> (page consultée le 15 août 2022).
- « Femmes », dans « Section de français », dans *UNIL* [en ligne] <https://www.unil.ch/fra/fr/home/menuguid/litterature-moderne/histoire-litteraire/ressources/xvie-et-xviie-siecles-creich/femmes.html> (page consultée le 13 juin 2022).
- « Lucrezia Panciatici by Bronzino » via <https://www.demedicigioidelli.com/en/lucrezia-panciatici-by-bronzino/> (page consultée le 13 avril 2022).
- « Serge de Solomko », dans *Caisse à lire* [en ligne] <https://caisse-a-lire.com/wp/2021/09/21/serge-de-solomko/> (page consultée le 28 juin 2022).
- « Sergueï Solomko », dans *Wikipédia* [en ligne], dernière mise à jour le 21 juin 2022, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Sergue%C3%AF\\_Solomko](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sergue%C3%AF_Solomko), (page consultée le 28 juin 2022).

## Monographies

- BOGAERT-DAMIN Anne-Marie, *Le livre illustré : histoire et techniques*, Bibliothèque Universitaire Moretus Plantin, Namur, 1985.
- CHAPCO Ellen J., « La cour et le cabinet : l'espace-femme dans *La princesse de Montpensier*, *La princesse de Clèves* et *La Comtesse de Tende* de madame de La Fayette », dans FERRAND Nathalie, WEIL Michèle (éd.), *Homo narrativus : Recherches sur la topique romanesque dans les fictions de langue française avant 1800* [en ligne], Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2001, pp. 245-255, <https://books.openedition.org/pulm/1349?lang=fr> (page consultée le 13 mai 2022).
- LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, préface E. Bricon, illustrations en couleurs, par Maurice Leloir, Paris, imprimé pour les membres de la « Société des femmes bibliophiles », Maison du Livre, 1926.
- LACROIX Christian, PINASA Delphine, KAHANE Martine, *Christian Lacroix, costumier*, Paris, Éditions du Mécène, 2007.

- LASSALLE Thérèse, « Les apories d'un roman exemplaire, ou du rapport entre les apories de la passion et les impasses des stratégies narratives dans *La Princesse de Clèves* », dans FERRAND Nathalie, WEIL Michèle (éd.), *Homo narrativus : Recherches sur la topique romanesque dans les fictions de langue française avant 1800*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2001, pp. 257-270, <https://books.openedition.org/pulm/1351?lang=fr> (page consultée le 03 mars 2022).
- LAUFERT Laurie, ROCHEFORT Florence (dir.), *Qu'est-ce que le genre ?*, Paris, Payot et Rivages, 2014.
- LEGRAND Amélie, *Des romancières sous la Restauration. Genre et réception*, Classiques Garnier, Paris, 2018, (Masculin/féminin dans l'Europe Moderne, 17).
- LEOPOLD Sandrine, *L'écriture du regard dans la représentation de la passion amoureuse et du désir*, Bern, Peter Lang Ltd, 2016.
- MONTANDON Alain, « Préface », dans Montandon Alain (éd.), *Signe/Texte/Image*, Césura Lyon Edition, Meyzieu, 1990, pp. 7-12.
- PLANTÉ Christine, FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique (dir.), *Le genre comme catégorie d'analyse : sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- REID Martine (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle, I*, Paris, Gallimard, 2020, (Folio).

## Mémoires, thèses, travaux

- BENUREAU Esther, *Le conte de fées littéraire féminin de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, Mémoire de maîtrise (études littéraires), Montréal, Université du Québec, 2009, 120 p., <https://archipel.uqam.ca/1877/1/M10738.pdf> (page consultée le 12 avril 2022).
- DELHAYE Claire, *La princesse de Clèves, une princesse « néo-courtoise » ?*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2019-2020, 20 p.
- NEŽIĆ Sara, *L'Étude des personnages et des valeurs dans le roman de La Princesse de Clèves de Madame de Lafayette*, Mémoire de master, Zagreb, Université de Zagreb, 2013, 87 p., [http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/4642/1/Sara\\_Nezic\\_Diplomski.pdf](http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/4642/1/Sara_Nezic_Diplomski.pdf) (page consultée le 15 août 2022).
- SPAGNOLO Tabitha, *Au carrefour du roman et de l'histoire : des points tournants du statut de la femme dans La Princesse de Montpensier et La Princesse de Clèves de Madame de Lafayette*, Thèse de maîtrise (arts), Vancouver, The University of British Columbia, 1997, 79 p., <https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0087772> (page consultée le 15 juin 2022).

VANDERMARLIERE Julie, *Le statut du personnage féminin dans l'œuvre de Mme de Lafayette : tradition et évolution*, Mémoire de maîtrise (langue et littérature), Gand, Université de Gand, 2018-2019, 79 p., [https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/782/368/RUG01-002782368\\_2019\\_0001\\_AC.pdf](https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/782/368/RUG01-002782368_2019_0001_AC.pdf) (page consultée le 28 janvier 2022).

### **Cours universitaire**

TILLEUIL Jean-Louis, *Cours de Sociologie de la littérature (LROM2740)*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2020-2021.

# TABLE ET SOURCES DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, Amsterdam, Jean Wouters, 1695, frontispice.

Fig. 2 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, gravure de Van der Gucht Gérard et Van der Bank Jean, dans Croxall Samuel, *A select collection of novels & histories*, vol. 2, Londres, John Watts, 1729.

Fig. 3 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, gravure de Taylor Isaac, dans *A collection of novels, selected and revised by Mrs. Griffith*, vol. 2, Londres, G. Kearsly, 1777, frontispice.

Fig. 4 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrations en couleurs par Serge de Solomko, Paris, Librairie des Amateurs, A. Ferroud – F. Ferroud Successeur, 1925, p. 133.

Fig. 5 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrations en couleurs par Serge de Solomko, Paris, Librairie des Amateurs, A. Ferroud – F. Ferroud Successeur, 1925, p. 73.

Fig. 6 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrations en couleurs par Serge de Solomko, Paris, Librairie des Amateurs, A. Ferroud – F. Ferroud Successeur, 1925, p. 181.

Fig. 7 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, préface E. Bricon, illustrations en couleurs par Maurice Leloir, Paris, imprimé pour les membres de la « Société des femmes bibliophiles », Maison du Livre, 1926, page de titre.

Fig. 8 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrations en couleurs par Serge de Solomko, Paris, Librairie des Amateurs, A. Ferroud – F. Ferroud Successeur, 1925, frontispice.

Fig. 9 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrations en couleurs par Serge de Solomko, Paris, Librairie des Amateurs, A. Ferroud – F. Ferroud Successeur, 1925, page de titre.

Fig. 10 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrations en couleurs par Serge de Solomko, Paris, Librairie des Amateurs, A. Ferroud – F. Ferroud Successeur, 1925, p. 49.

Fig. 11 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrations en couleurs par Serge de Solomko, Paris, Librairie des Amateurs, A. Ferroud – F. Ferroud Successeur, 1925, p. 141.

Fig. 12 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, préface A. France, un portrait et douze compositions de Jules Garnier et gravées par A. Lamotte, Paris, Librairie L. Conquet, 1889, p. 209.

Fig. 13 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée de vingt eaux-fortes originales, gravées par Etienne Drian, Paris, éditions d'art Devambez, 1929, p. 69.

Fig. 14 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée de vingt eaux-fortes originales, gravées par Etienne Drian, Paris, éditions d'art Devambez, 1929, p. 157.

Fig. 15 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée de vingt eaux-fortes originales, gravées par Etienne Drian, Paris, éditions d'art Devambez, 1929, p. 13.

Fig. 16 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée de vingt eaux-fortes originales, gravées par Etienne Drian, Paris, éditions d'art Devambez, 1929, p. 49.

Fig. 17 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée de vingt eaux-fortes originales, gravées par Etienne Drian, Paris, éditions d'art Devambez, 1929, p. 95.

Fig. 18 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée de vingt eaux-fortes originales, gravées par Etienne Drian, Paris, éditions d'art Devambez, 1929, p. 109.

Fig. 19 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée de vingt eaux-fortes originales, gravées par Etienne Drian, Paris, éditions d'art Devambez, 1929, p. 133.

Fig. 20 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée de vingt eaux-fortes originales, gravées par Etienne Drian, Paris, éditions d'art Devambez, 1929, frontispice.

Fig. 21 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée de vingt eaux-fortes originales, gravées par Etienne Drian, Paris, éditions d'art Devambez, 1929, p. 53.

Fig. 22 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée de vingt eaux-fortes originales, gravées par Etienne Drian, Paris, éditions d'art Devambez, 1929, p. 3.

Fig. 23 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée de vingt eaux-fortes originales, gravées par Etienne Drian, Paris, éditions d'art Devambez, 1929, p. 101.

Fig. 24 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée par Christian Lacroix, Paris, Gallimard, 2018, p. 20.

Fig. 25 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée par Christian Lacroix, Paris, Gallimard, 2018, p. 123.

Fig. 26 : VELASQUEZ Diégo, *Les Ménines*, 1656. Huile sur toile, 320 x 276 cm. Madrid, Musée du Prado.

Figure 27 : VELASQUEZ Diégo, *L'Infante Marguerite*, 1659. Huile sur toile, 125,5 x 106 cm. Vienne, Musée de l'histoire de l'art.

Fig. 28 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée par Christian Lacroix, Paris, Gallimard, 2018, p. 56.

Fig. 29 : Christian Lacroix, collection haute couture automne-hiver 2002-2003. Modèle n°39 : robe de mariée à bustier, basque et jupe en brocart coq de roche rebrodé sur fond d'organza rosé appliqué de dentelle métallique, manches articulées couleur or.

Fig. 30 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée par Christian Lacroix, Paris, Gallimard, 2018, p. 193.

Fig. 31 : LACROIX Christian, PINASA Delphine, KAHANE Martine, *Christian Lacroix, costumier*, Paris, Éditions du Mécène, 2007, p. 52.

Fig. 32 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée par Christian Lacroix, Paris, Gallimard, 2018, p. 23.

Fig. 33 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée par Christian Lacroix, Paris, Gallimard, 2018, p. 156.

Fig. 34 : LACROIX Christian, PINASA Delphine, KAHANE Martine, *Christian Lacroix, costumier*, Paris, Éditions du Mécène, 2007, p. 70.

Fig. 35 : LACROIX Christian, PINASA Delphine, KAHANE Martine, *Christian Lacroix, costumier*, Paris, Éditions du Mécène, 2007, p. 114.

Fig. 36 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée par Christian Lacroix, Paris, Gallimard, 2018, p. 170.

Fig. 37 : LACROIX Christian, PINASA Delphine, KAHANE Martine, *Christian Lacroix, costumier*, Paris, Éditions du Mécène, 2007, p. 86.

Fig. 38 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée par Christian Lacroix, Paris, Gallimard, 2018, p. 74.

Fig. 39 : LACROIX Christian, PINASA Delphine, KAHANE Martine, *Christian Lacroix, costumier*, Paris, Éditions du Mécène, 2007, p. 72.

Fig. 40 : DELANNOY Jean, *La Princesse de Clèves*, 1961.

Fig. 41 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée par Christian Lacroix, Paris, Gallimard, 2018, p. 98.

Fig. 42 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée par Christian Lacroix, Paris, Gallimard, 2018, p. 143.

Fig. 43 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée par Christian Lacroix, Paris, Gallimard, 2018, p. 181.

Fig. 44 : BRONZINO, *Lucrezia Panciatichi*, vers 1540. Huile sur panneau de bois, 102 x 85 cm. Florence, Galerie des Offices.

Fig. 45 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée par Christian Lacroix, Paris, Gallimard, 2018, p. 71.

Fig. 46 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée par Christian Lacroix, Paris, Gallimard, 2018, p. 183.

Fig. 47 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée par Christian Lacroix, Paris, Gallimard, 2018, pp. 122-123.

Fig. 48 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée par Christian Lacroix, Paris, Gallimard, 2018, p. 134.

Fig. 49 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée par Christian Lacroix, Paris, Gallimard, 2018, p. 84.

Fig. 50 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée par Christian Lacroix, Paris, Gallimard, 2018, p. 127.

Fig. 51 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée par Christian Lacroix, Paris, Gallimard, 2018, p. 158.

Fig. 52 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée par Christian Lacroix, Paris, Gallimard, 2018, pp. 80-81.

Fig. 53 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée par Christian Lacroix, Paris, Gallimard, 2018, pp. 93-94.

Fig. 54 : PICASSO, *Don Quichotte*, 1955. Dessin à l'encre de Chine, 42,8 x 37,5 cm. Saint-Denis, un exemplaire est conservé au Musée d'Art et d'Histoire Paul Éluard.

Fig. 55 : LA FAYETTE Madame de, *La Princesse de Clèves*, illustrée par Christian Lacroix, Paris, Gallimard, 2018, p. 192.

# ILLUSTRATIONS

Fig. 1. *Amourettes du Duc de Nemours et Princesse de Clèves*



Fig. 2. Scène de la canne des Indes

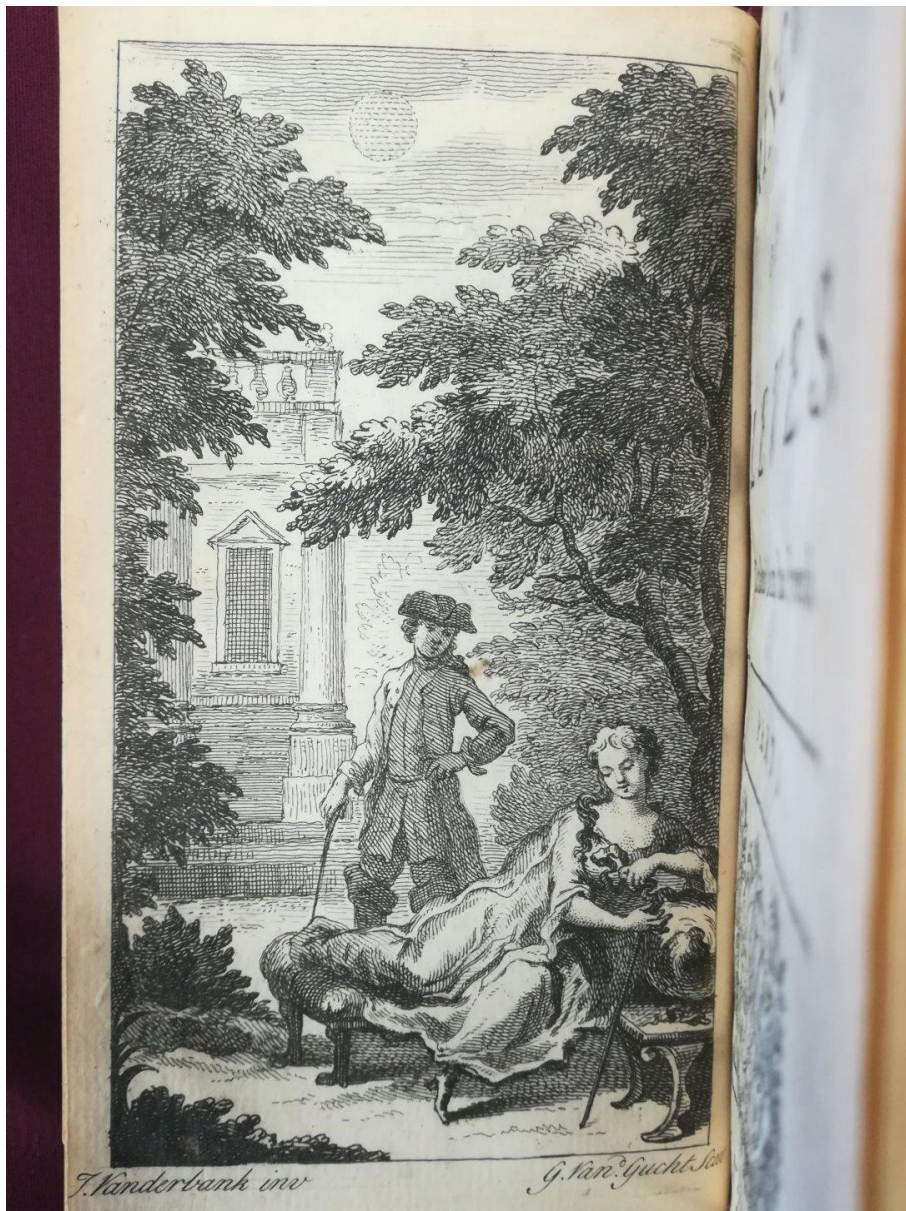


Fig. 3. *L'aveu*

Frontispiece.

Vol. 2.



*J. Taylor del. et sculp.*

THE PRINCESS OF CLEVES

*Published by G. Kearsly N<sup>o</sup> 46, Fleet Street Aug<sup>t</sup> 1, 1777.*

Fig. 4. *L'aveu*

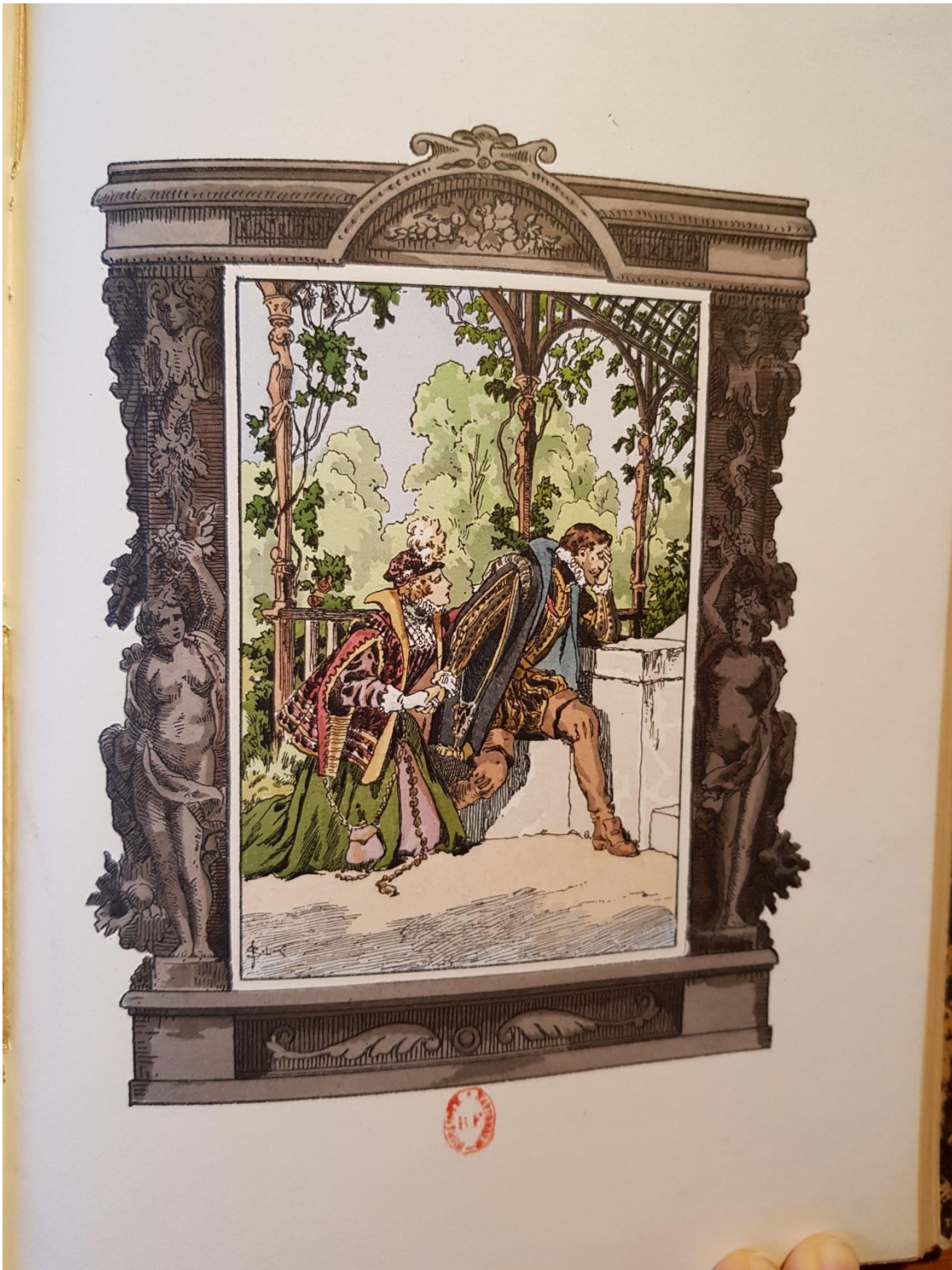


Fig. 5. Visite de M. de Nemours à Mme de Clèves

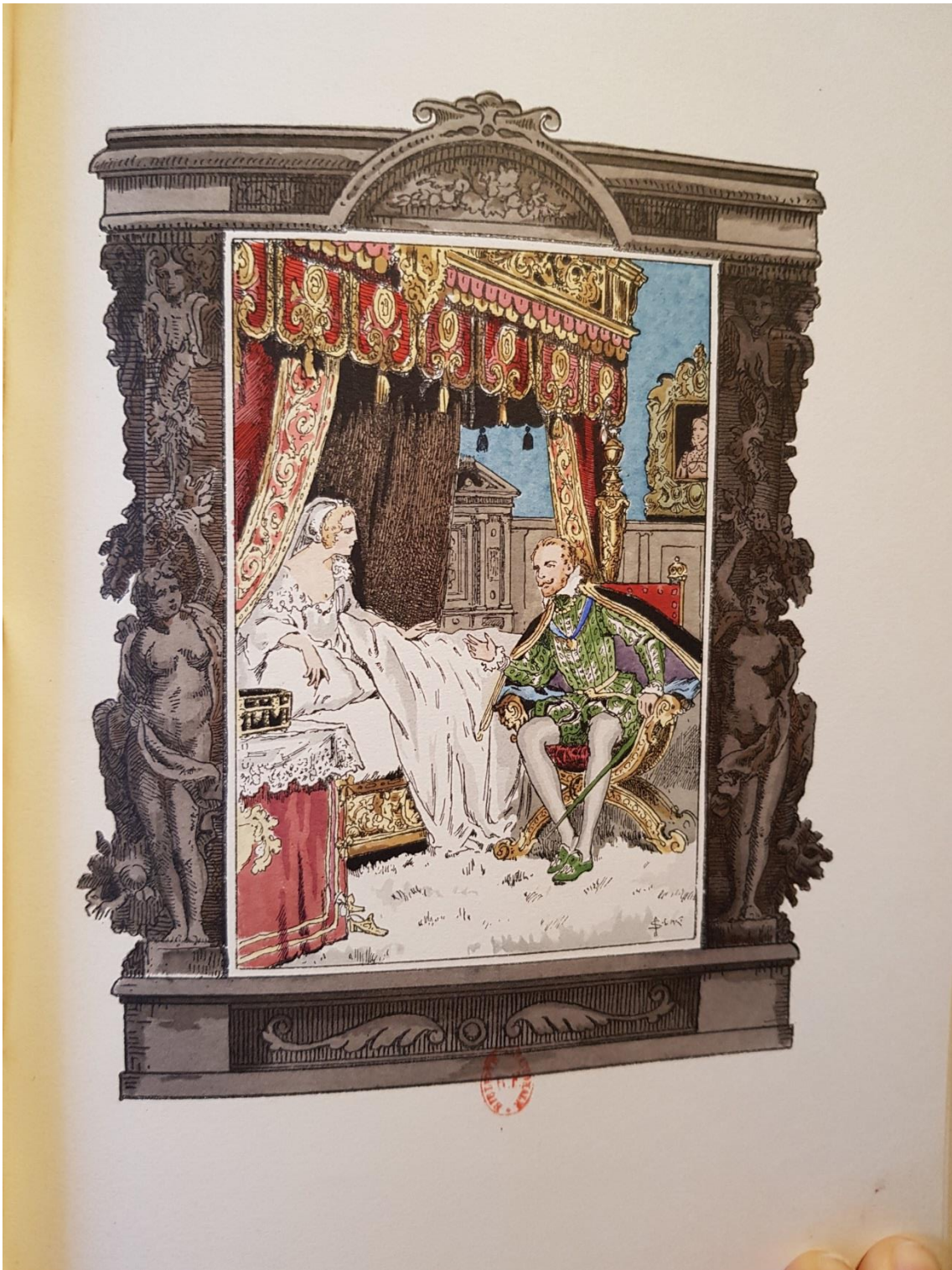


Fig. 6. *La canne des Indes*

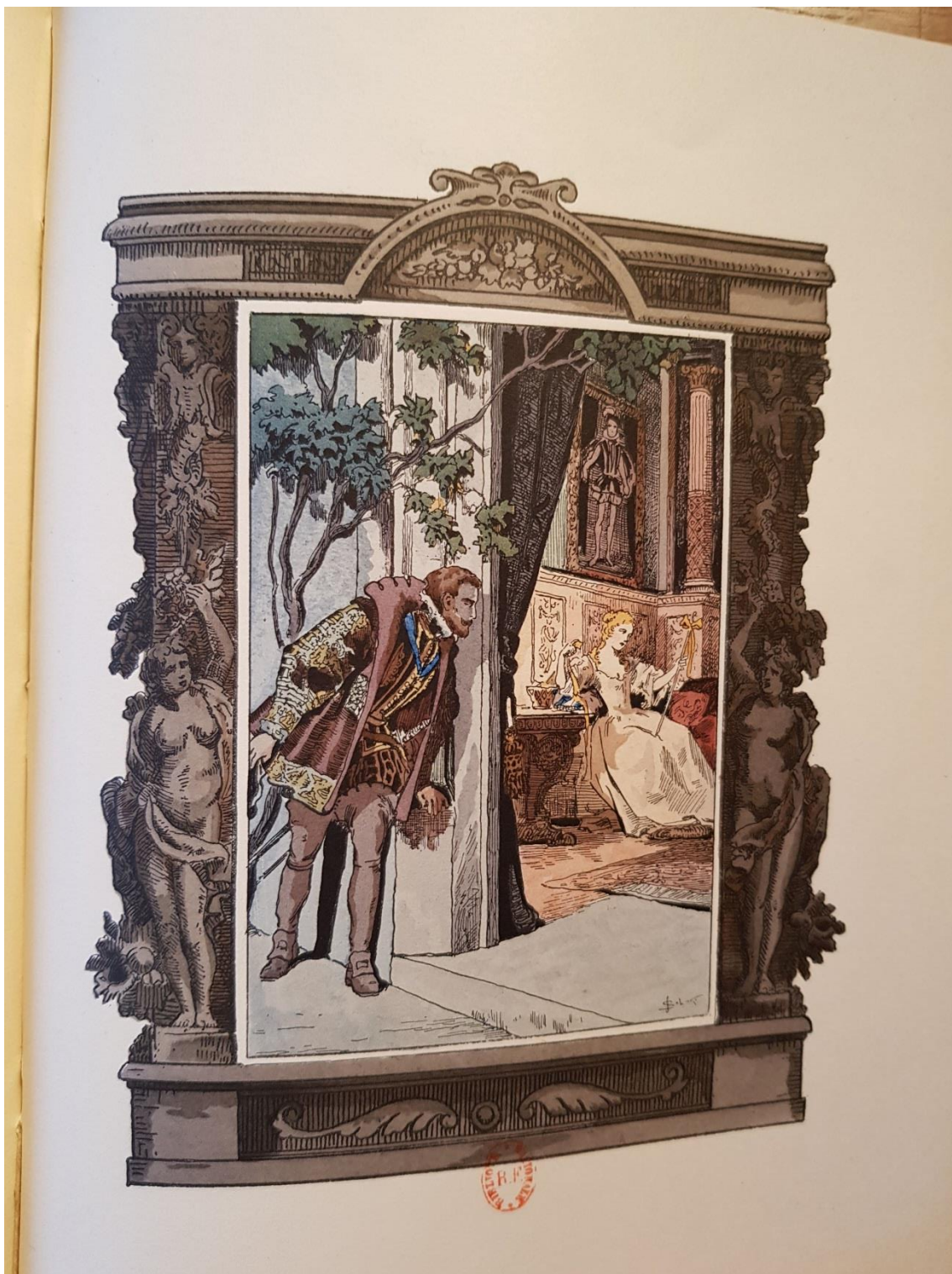


Fig. 7. Profil de la princesse de Clèves

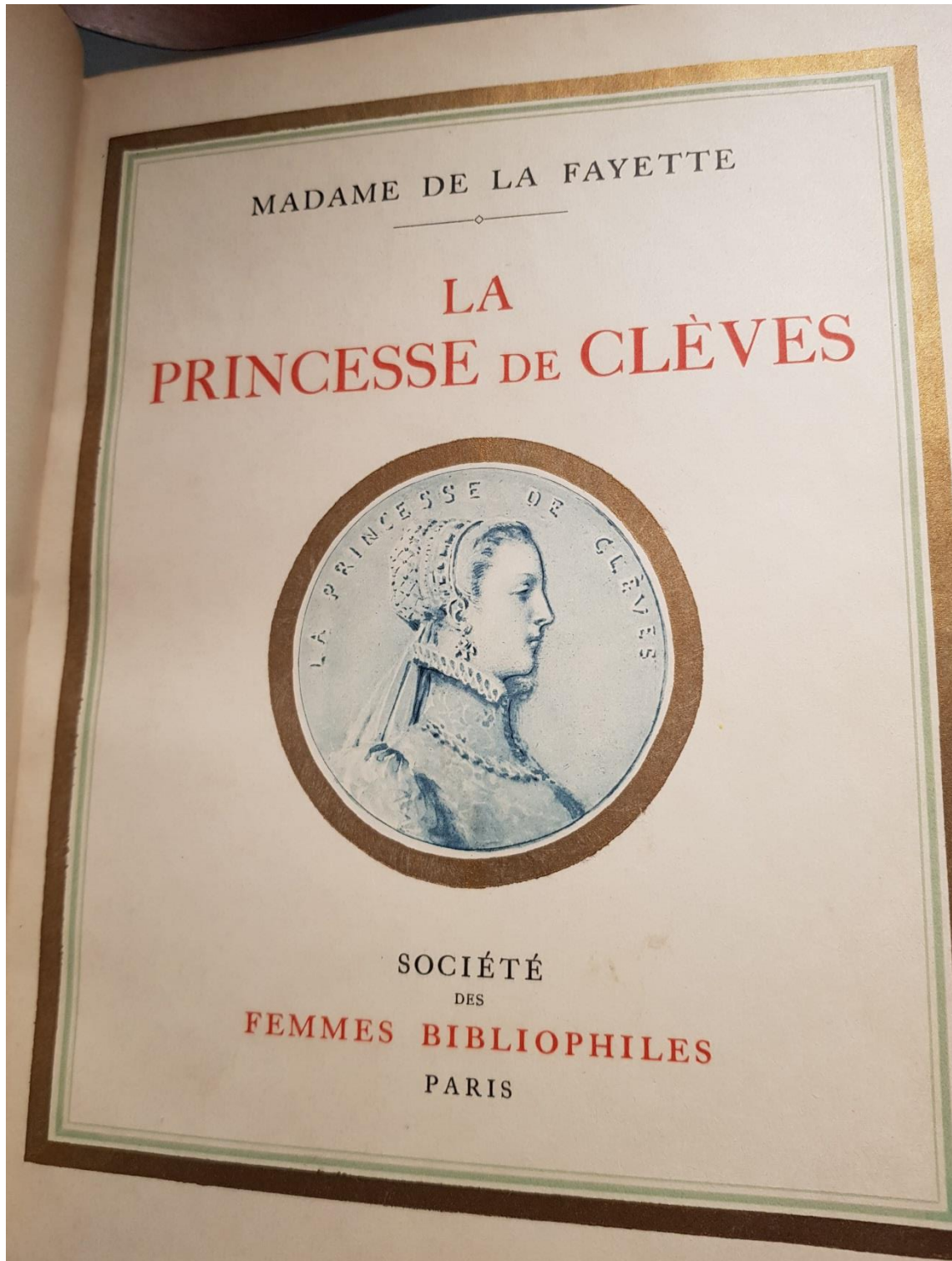


Fig. 8. *Portrait de Madame de La Fayette*



Fig. 9. *Portrait de la princesse de Clèves*



Fig. 10. *Maladie et mort de Madame de Chartres*



Fig. 11. *Le prince et la princesse de Clèves au bal*



Fig. 12. *L'aveu*



Fig. 13. *Prédictions de l'astrologue*

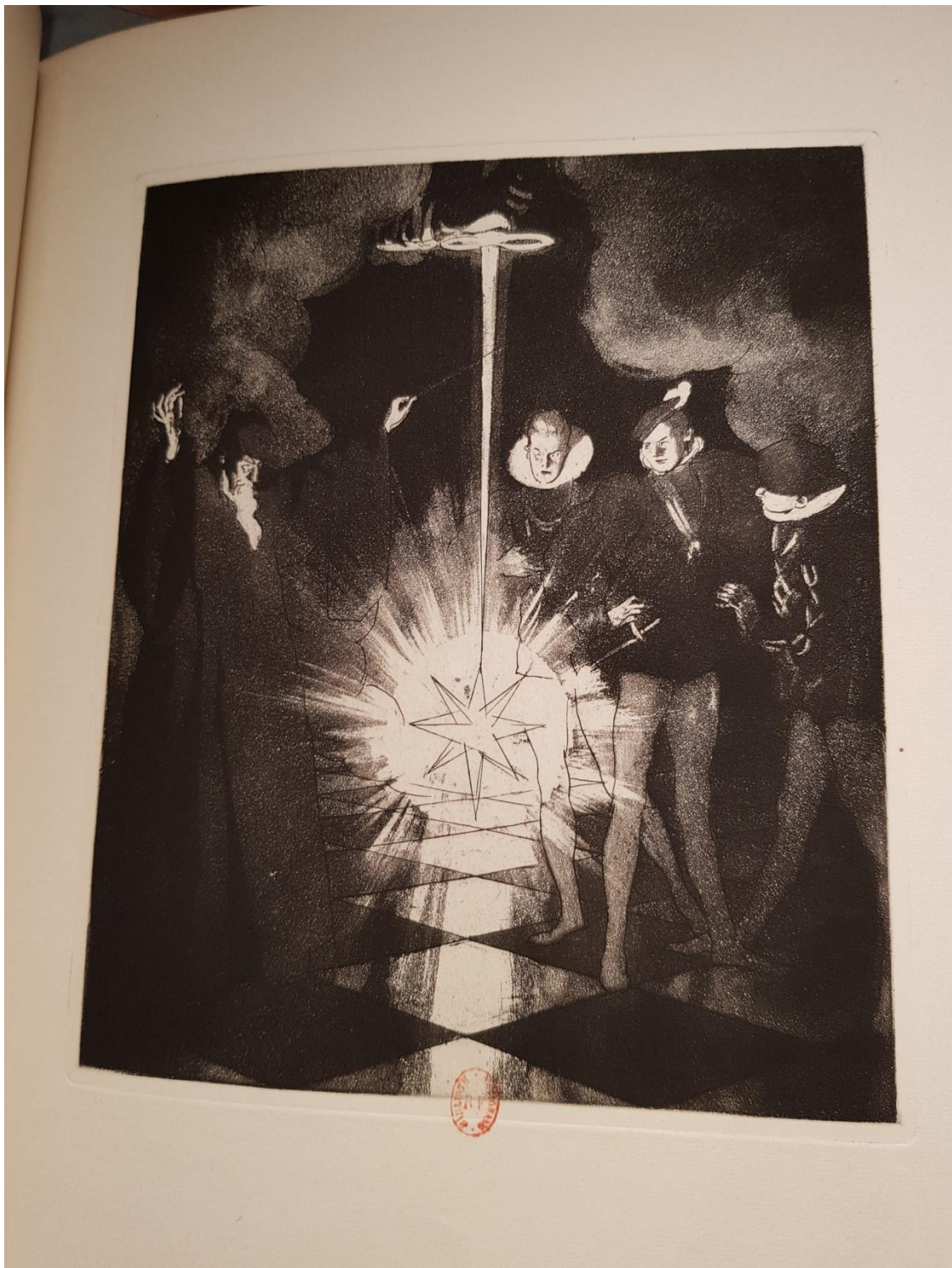


Fig. 14. *L'aveu*

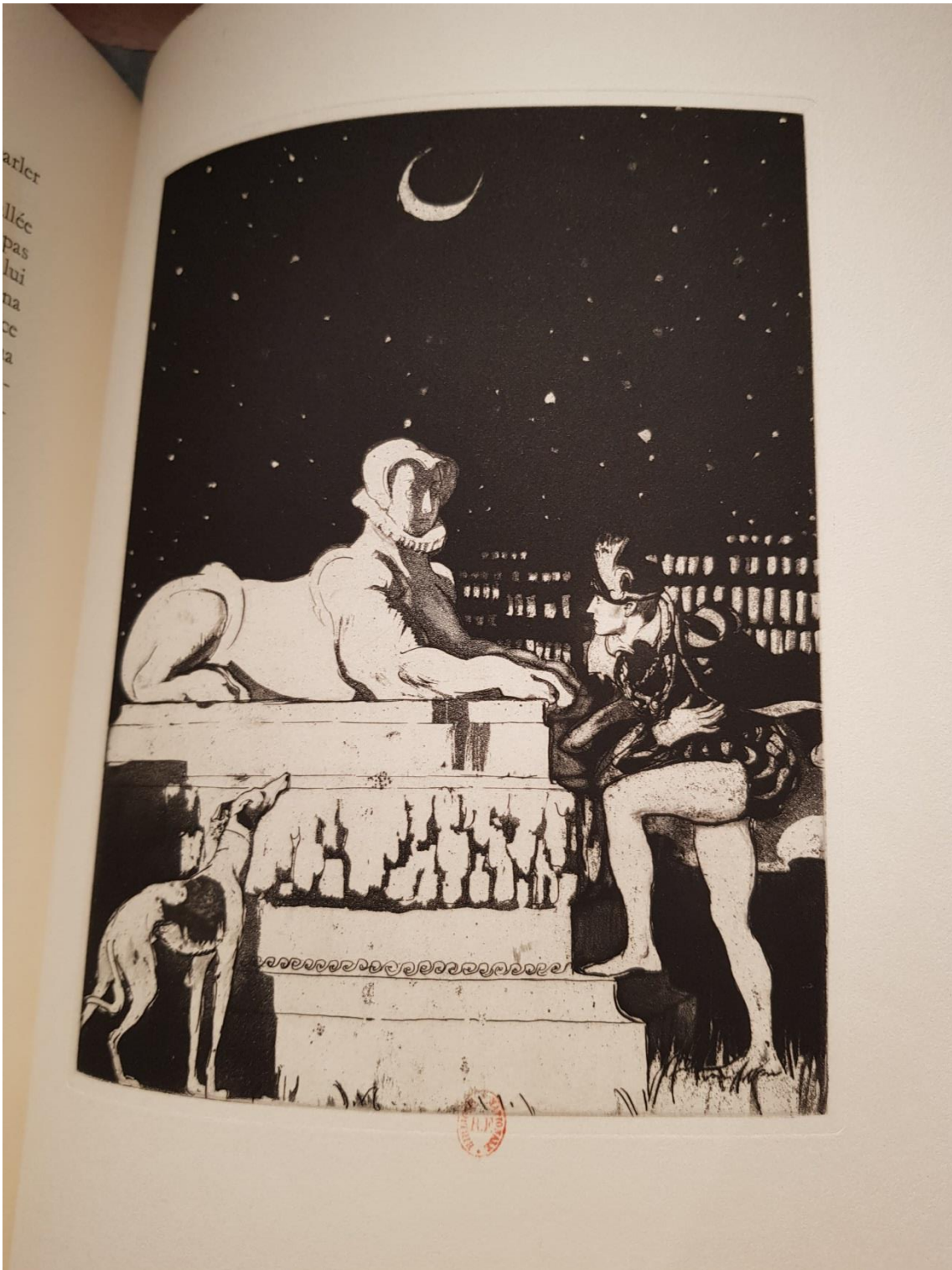


Fig. 15. *Scène de rencontre chez l'Italien*

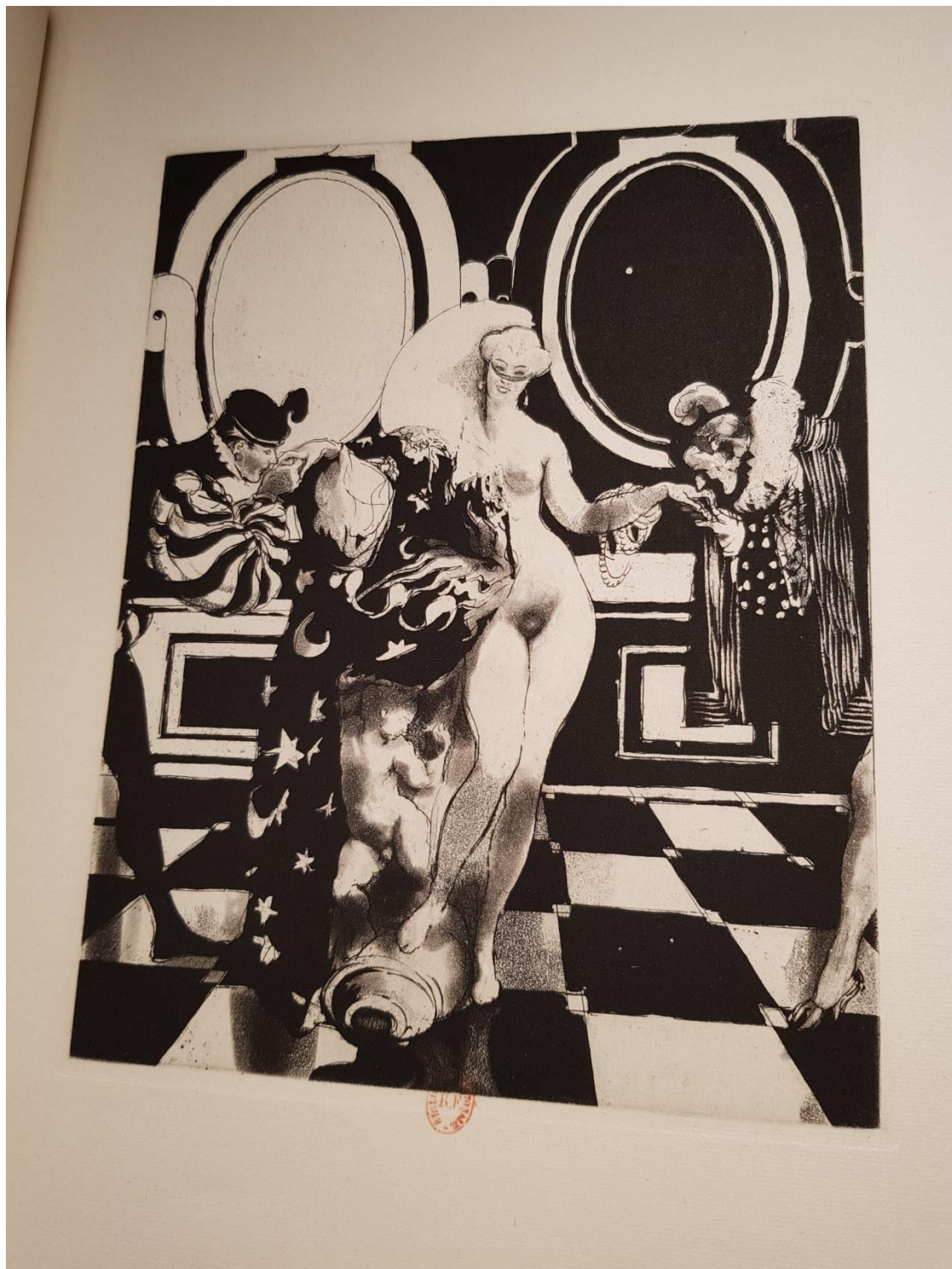
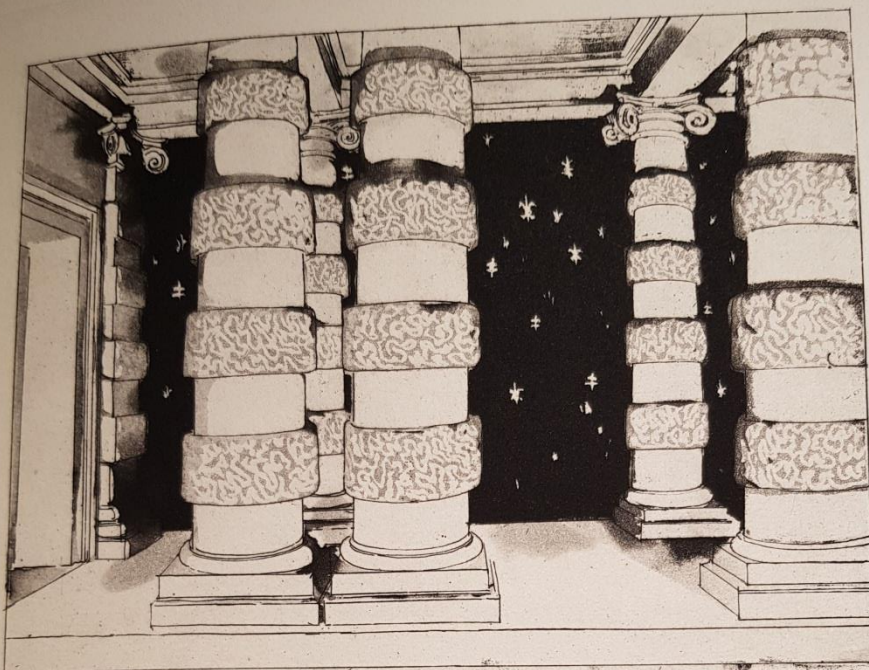
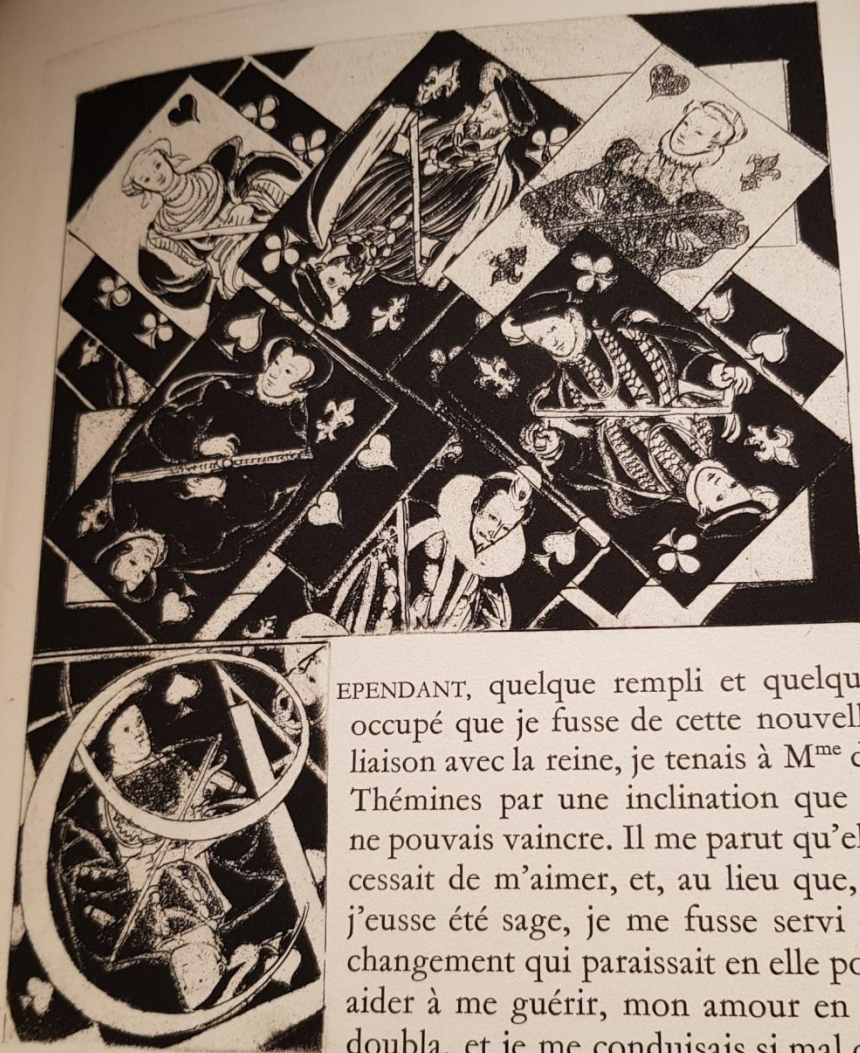


Fig. 16. *Le bilboquet*



OUS savez l'amitié qu'il y a entre Sancerre et moi; néanmoins il devint amoureux de M<sup>me</sup> de Tournon, il y a environ deux ans, et me le cacha avec beaucoup de soin, aussi bien qu'à tout le reste du monde; j'étais bien éloigné de le soupçonner. M<sup>me</sup> de Tournon paraissait encore inconsolable de la mort de son mari et vivait dans une retraite austère. La sœur de Sancerre était presque la seule personne qu'elle vît, et c'était chez elle qu'il en était devenu amoureux.

Fig. 17. *Jeu de cartes*



PENDANT, quelque rempli et quelque occupé que je fusse de cette nouvelle liaison avec la reine, je tenais à M<sup>me</sup> de Thémis par une inclination que je ne pouvais vaincre. Il me parut qu'elle cessait de m'aimer, et, au lieu que, si j'eusse été sage, je me fusse servi du changement qui paraissait en elle pour aider à me guérir, mon amour en redoubla, et je me conduisais si mal que la reine eut quelque connaissance de cet attachement. La jalousie est naturelle aux personnes de sa nation, et peut-être que cette

Fig. 18. *Scène de bal sous forme d'échiquier*

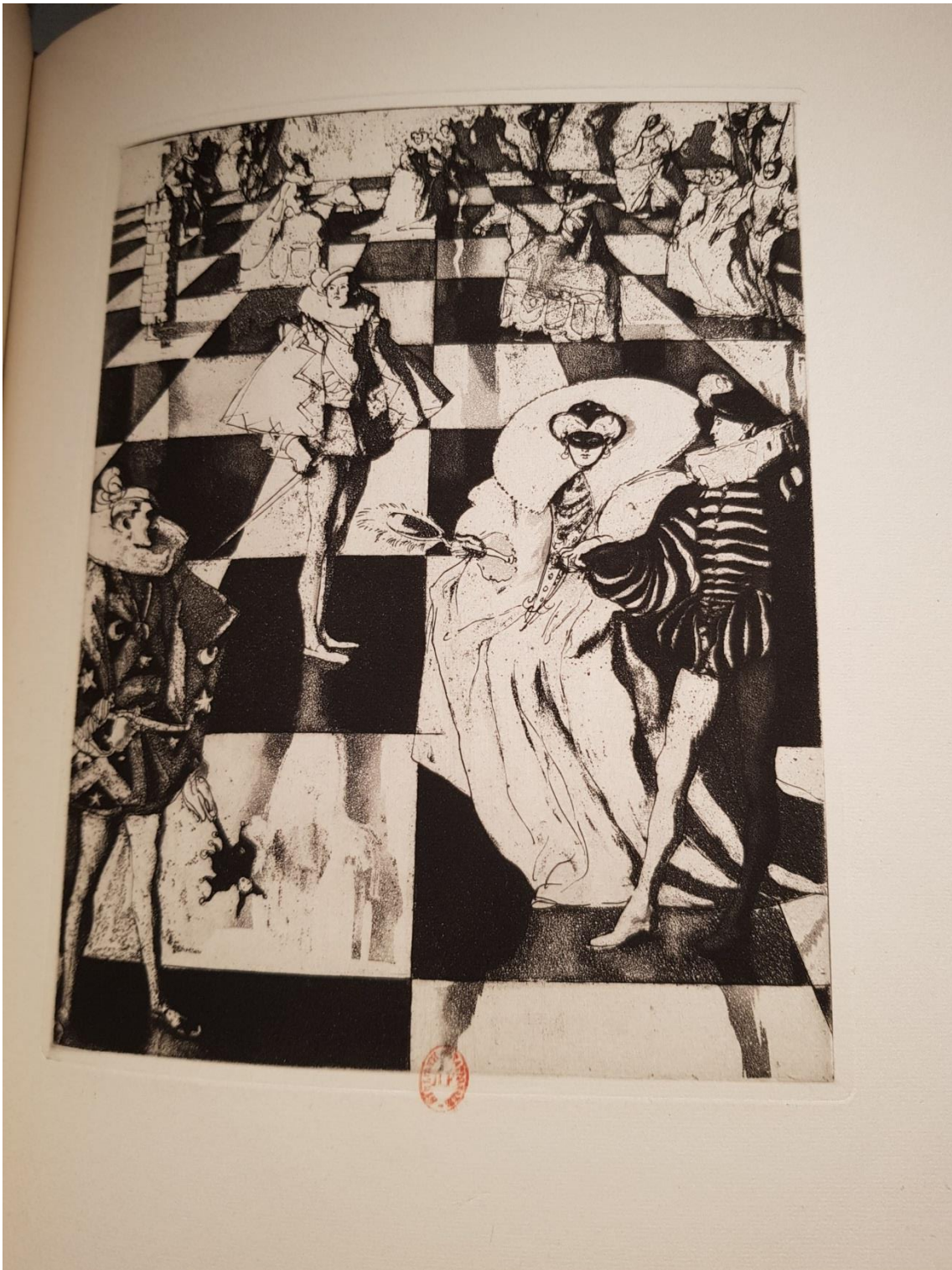


Fig. 19. *Procession d'un char*

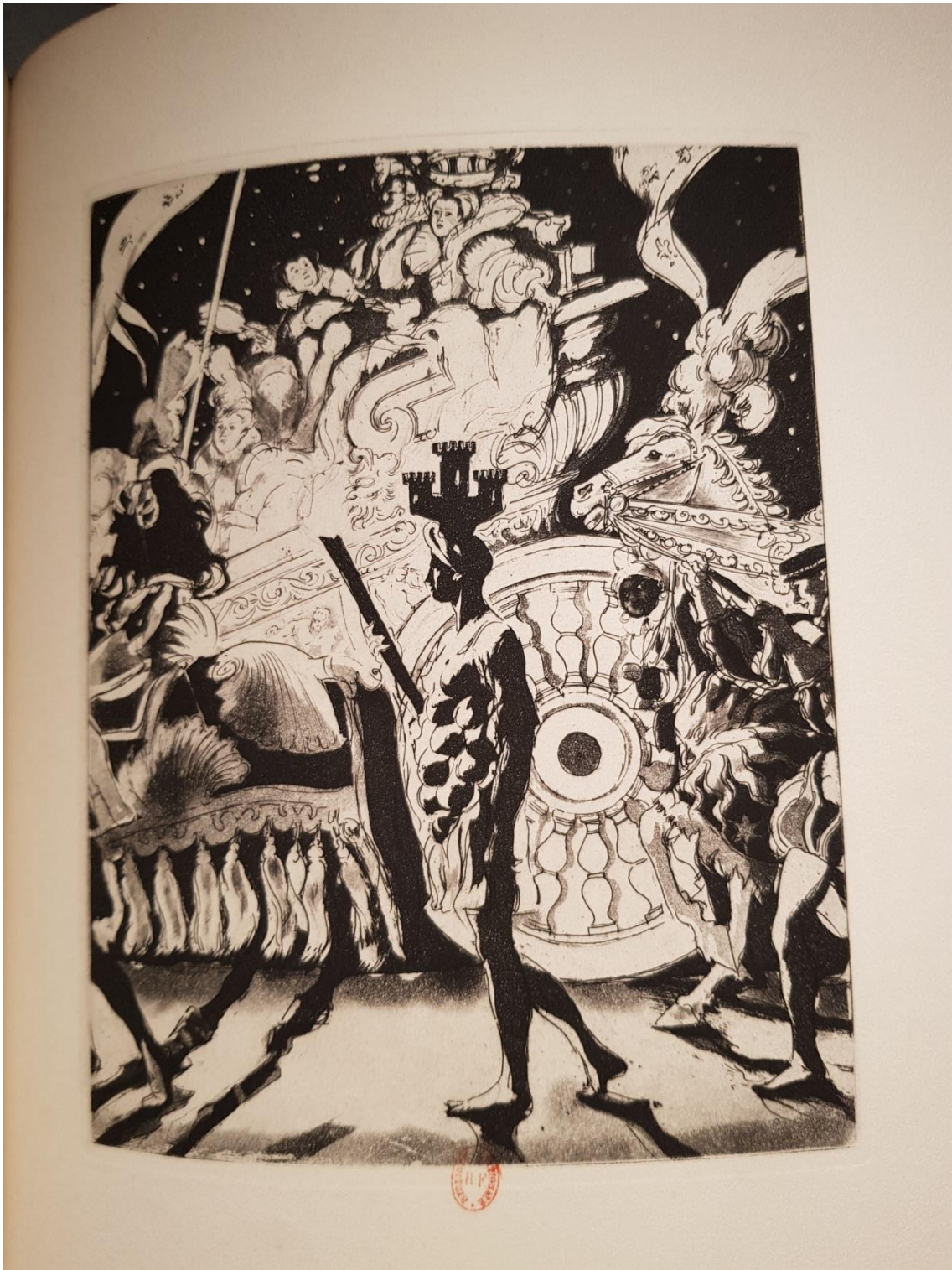


Fig. 20. *Entre vérité et apparence*

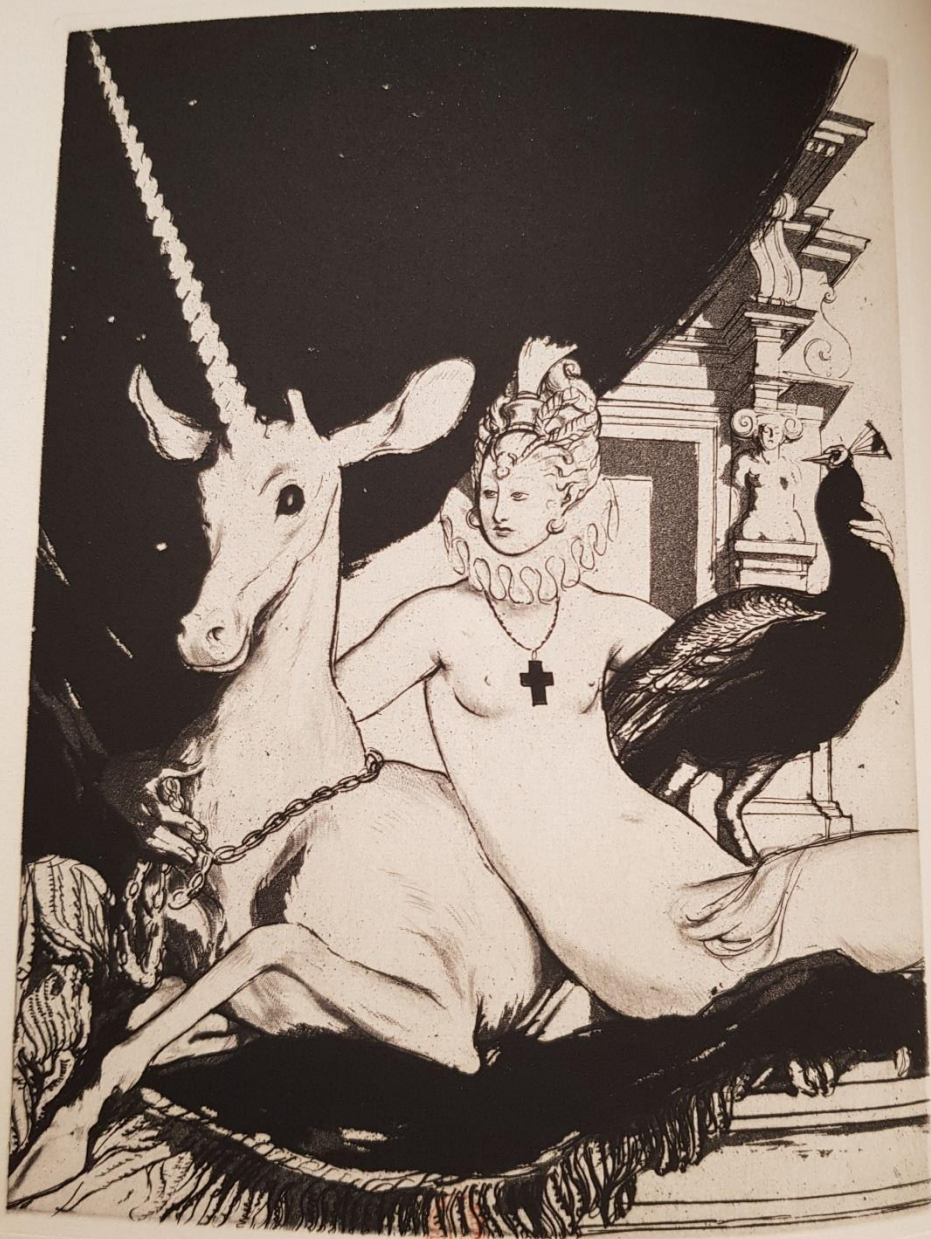


Fig. 21. *Le tournoi*

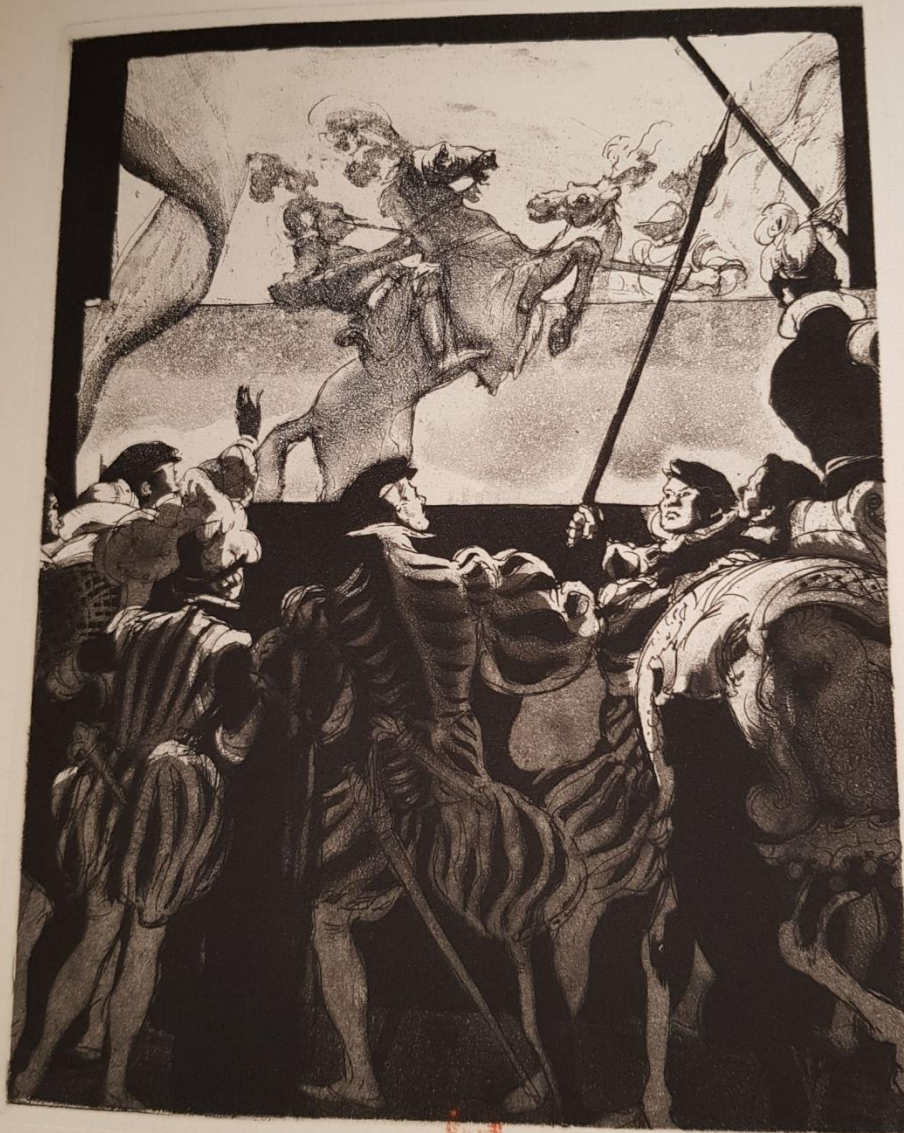
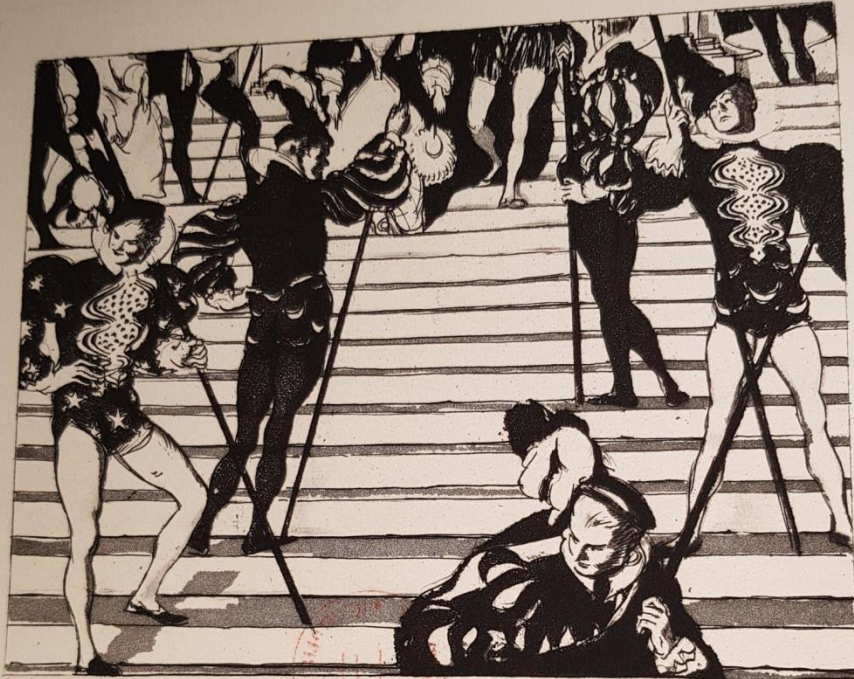


Fig. 22. *La cour des Valois*



A magnificence et la galanterie n'ont jamais paru en France avec tant d'éclat que dans les dernières années du règne de Henri second. Ce prince était galant, bien fait et amoureux : quoique sa passion pour Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois, eût commencé il y avait plus de vingt ans, elle n'en était pas moins violente, et il n'en donnait pas des témoignages moins éclatants.

Comme il réussissait admirablement dans tous les exercices du corps, il en faisait une de ses plus grandes occupations : c'étaient

Fig. 23. *Le portrait dérobé*

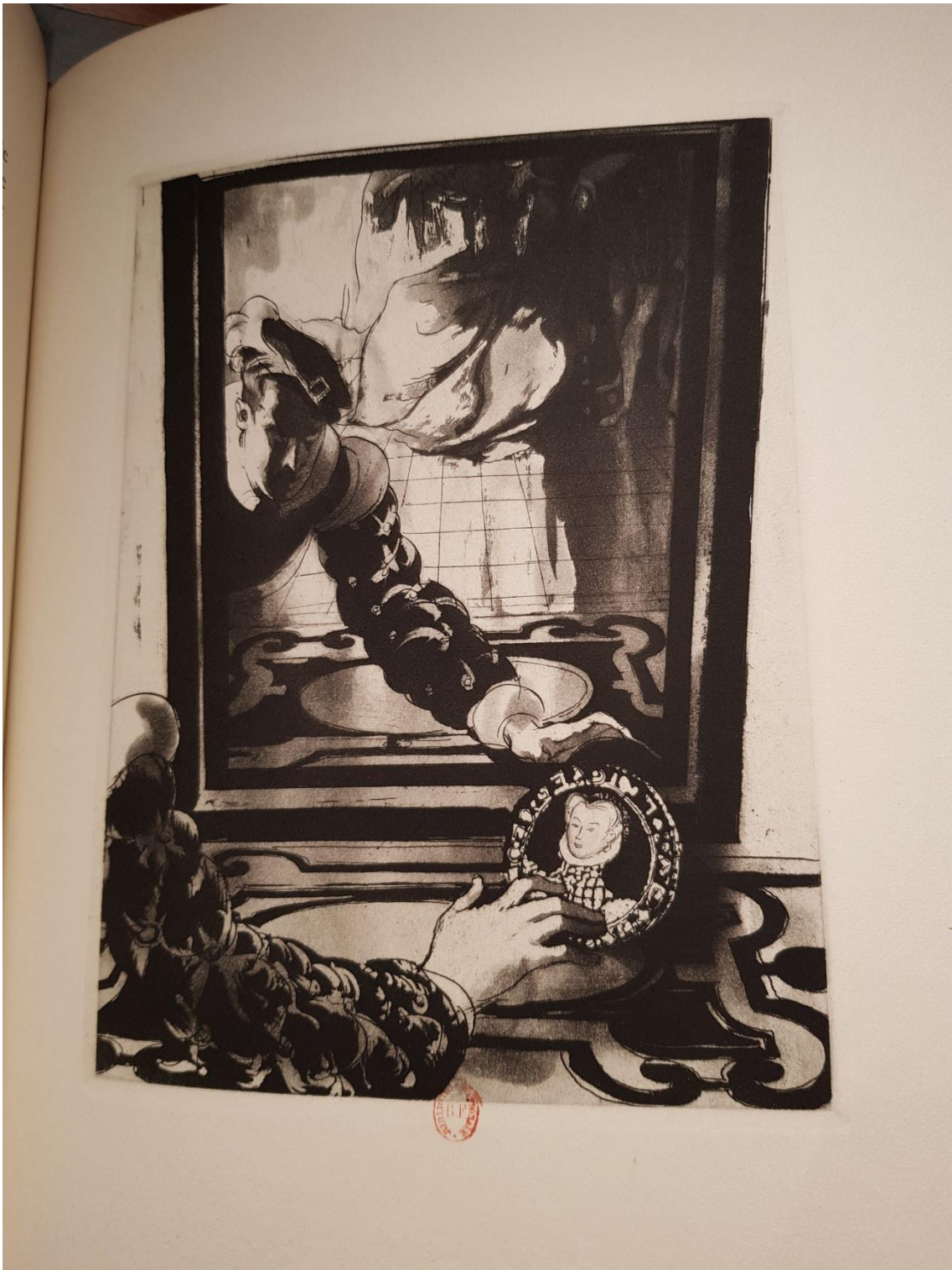


Fig. 24. *La princesse de Clèves en robe d'inspiration espagnole*



Fig. 25. *Personnage féminin décomposé et en robe d'inspiration espagnole*



Fig. 26. *Les Ménines*



Fig. 27. *L'Infante Marguerite*



Fig. 28. *Madame de Tournon*



Fig. 29. *Collection haute couture automne-hiver 2002-2003, modèle n°39*



Fig. 30. *Profil majestueux*



Fig. 31. Carmen



Fig. 32. *Cardinal de Lorraine*



Fig. 33. *Cardinal de Lorraine*



Fig. 34. *Don Giovanni*



Fig. 35. *Iago*



Fig. 36. *Épisode de la canne des Indes*



Fig. 37. Tamiri

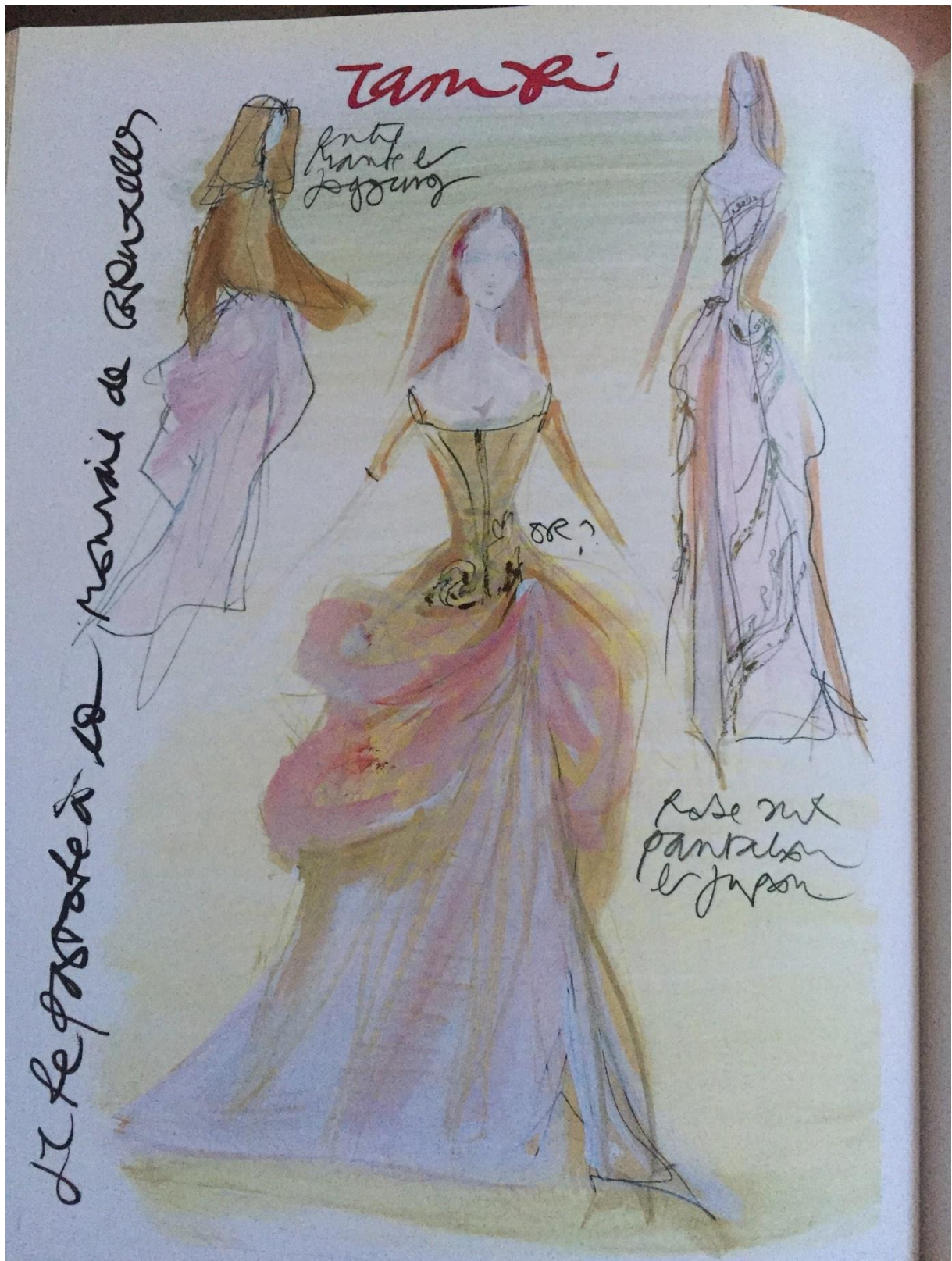


Fig. 38. *La princesse de Clèves en Donna Anna*



avait pour ce Prince, lui donnait un trouble dont elle n'é  
Les paroles les plus obscures d'un homme qui plaît, de  
tation, que des déclarations ouvertes d'un homme qu  
demeurait donc sans répondre, et M. de Nemours se  
silence, dont il n'aurait peut-être pas tiré de mauvais  
de M. de Clèves n'eût fini la conversation et sa visite.

Ce Prince venait conter à sa femme des nouvelles  
elle n'avait pas une grande curiosité pour la suite de  
était si occupée de ce qui venait de se passer, qu'

Fig. 39. *Donna Anna*



Fig. 40. *Marina Vlady dans le rôle de la princesse de Clèves*



Fig. 41. *Personnage féminin en vêtement du XVII<sup>e</sup> siècle*



Fig. 42. *Personnage féminin en vêtement du XVII<sup>e</sup> siècle*

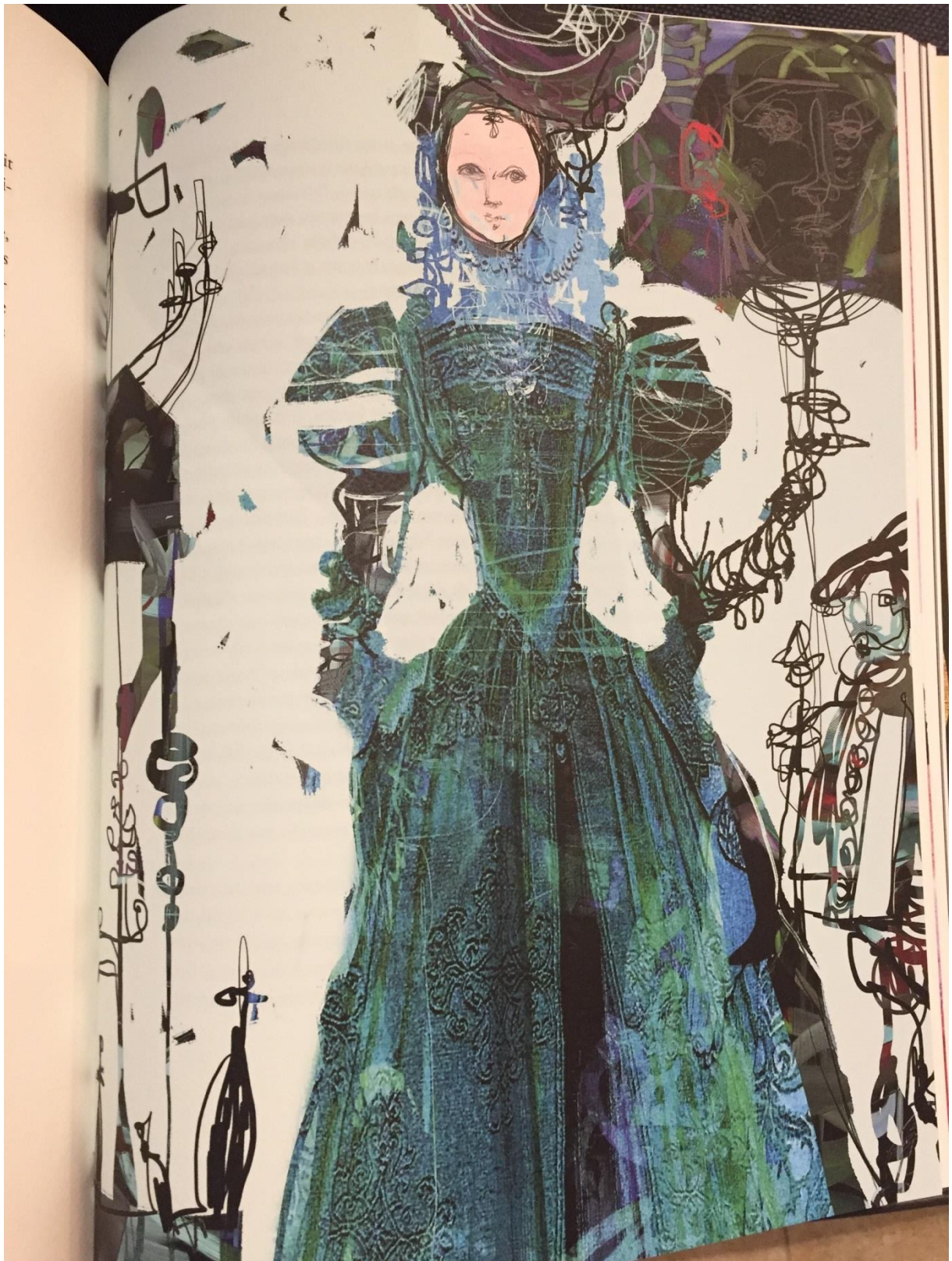


Fig. 43. *Personnage féminin en vêtement du XVII<sup>e</sup> siècle*

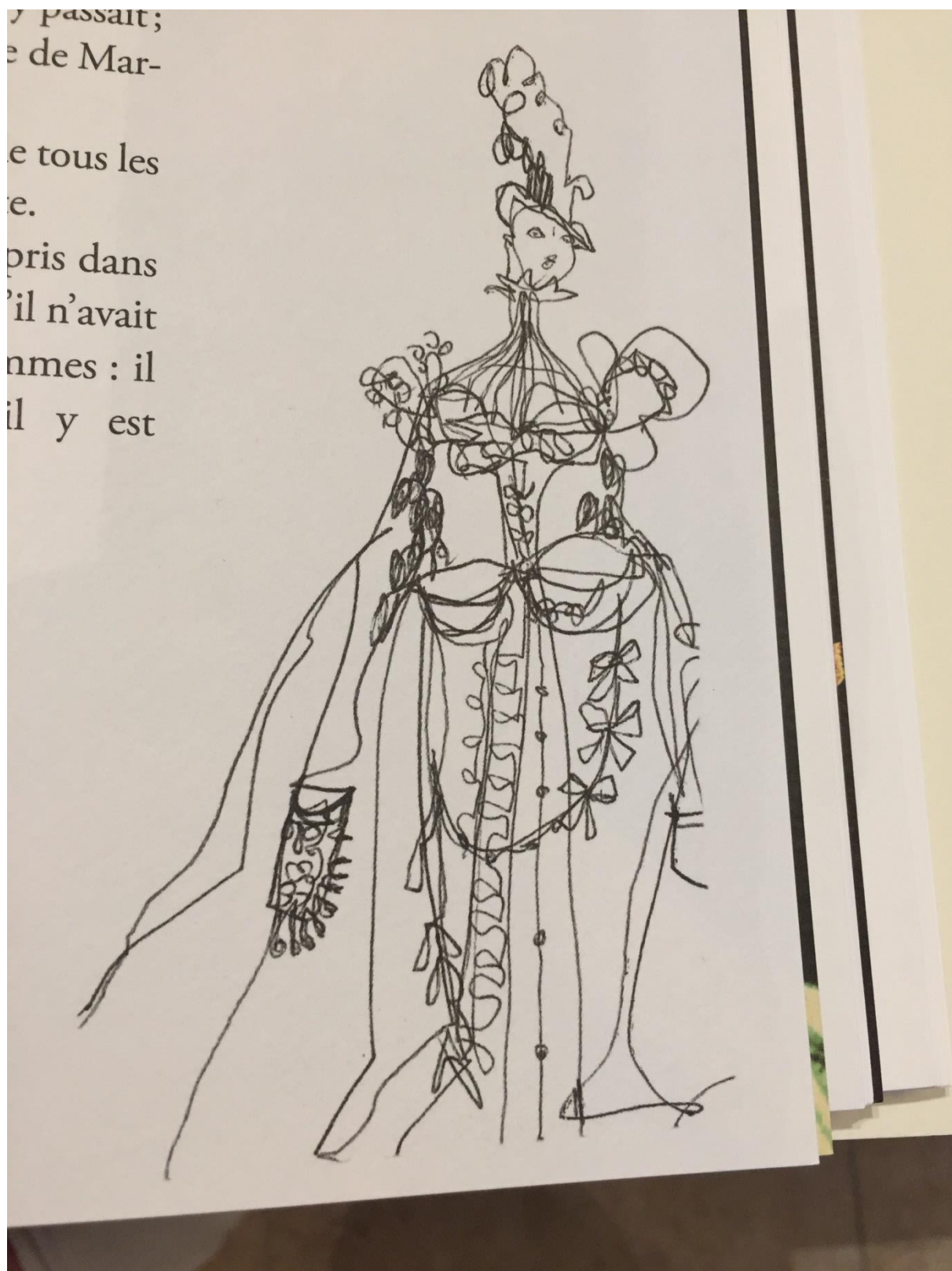


Fig. 44. *Lucrezia Panciatichi*



Fig. 45. *Portrait actualisé de Lucrezia Panciatichi*



Fig. 46. *Portrait actualisé de Lucrezia Panciatichi*

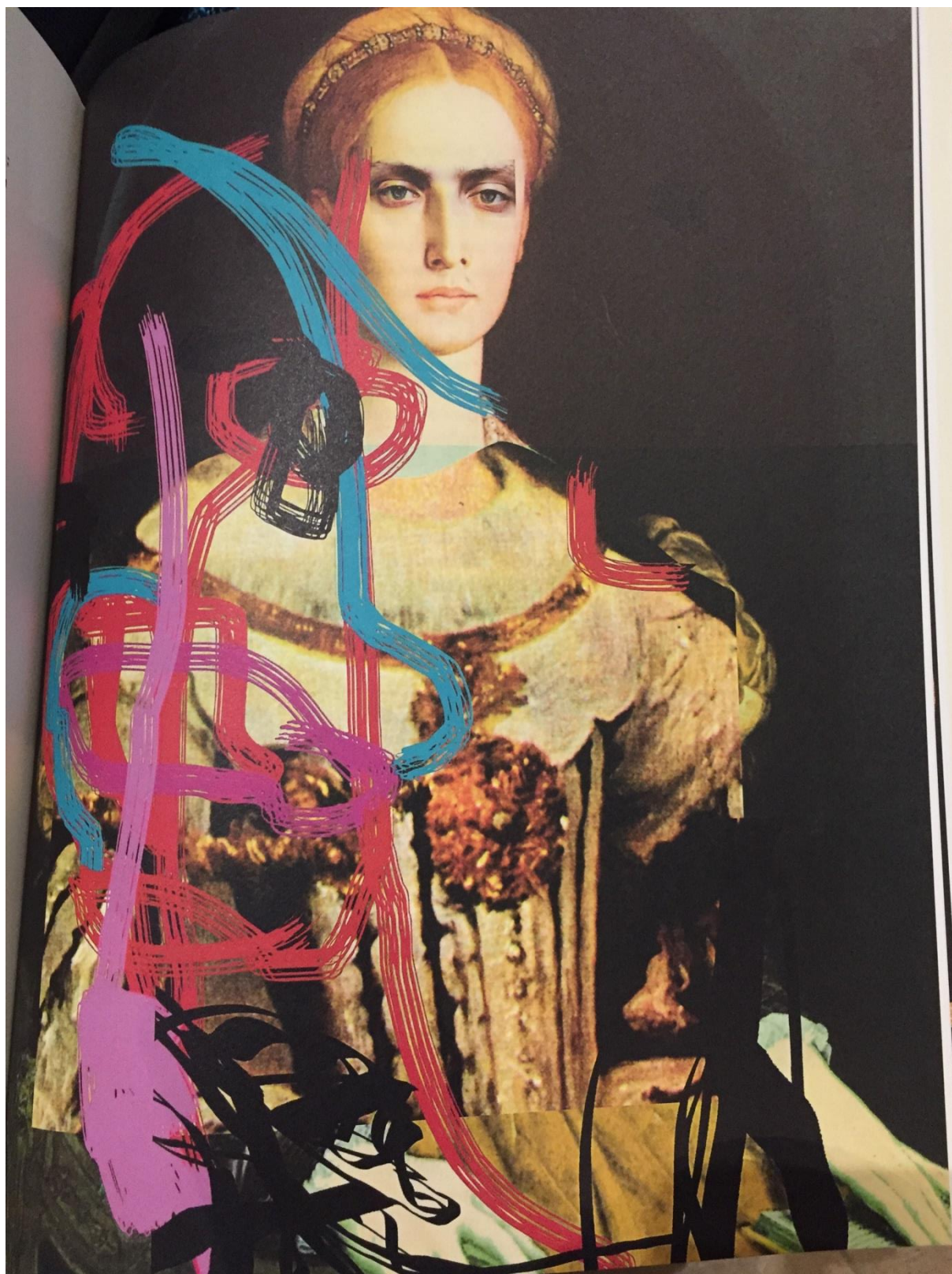


Fig. 47. *Couple déstructuré*



Fig. 48. *Portrait de François I<sup>er</sup>*



Fig. 49. *Cavalier errant aux allures de Don Quichotte*



Fig. 50. *Paysage contrasté*

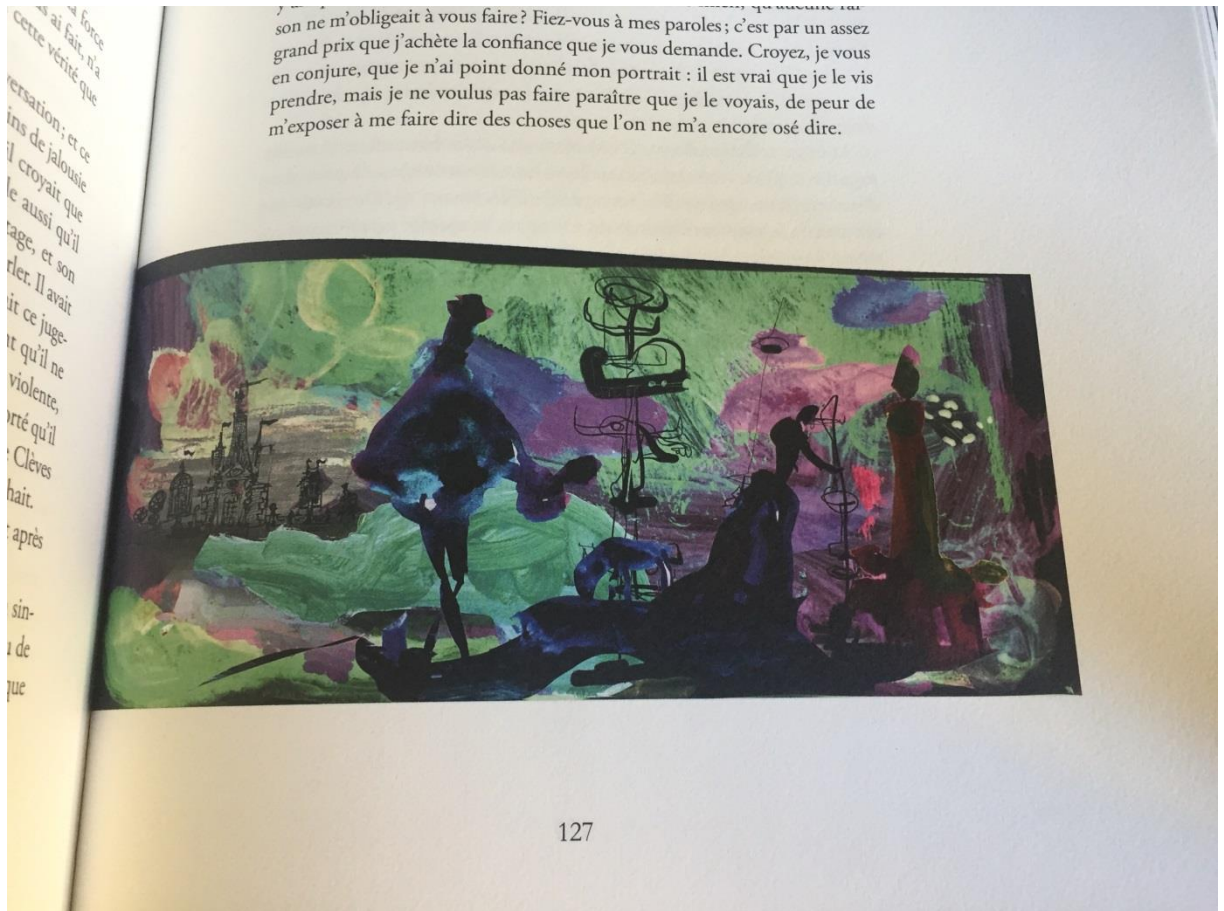


Fig. 51. *Châteaux-forts*



Fig. 52. *Cavaliers*



Fig. 53. *La lettre*

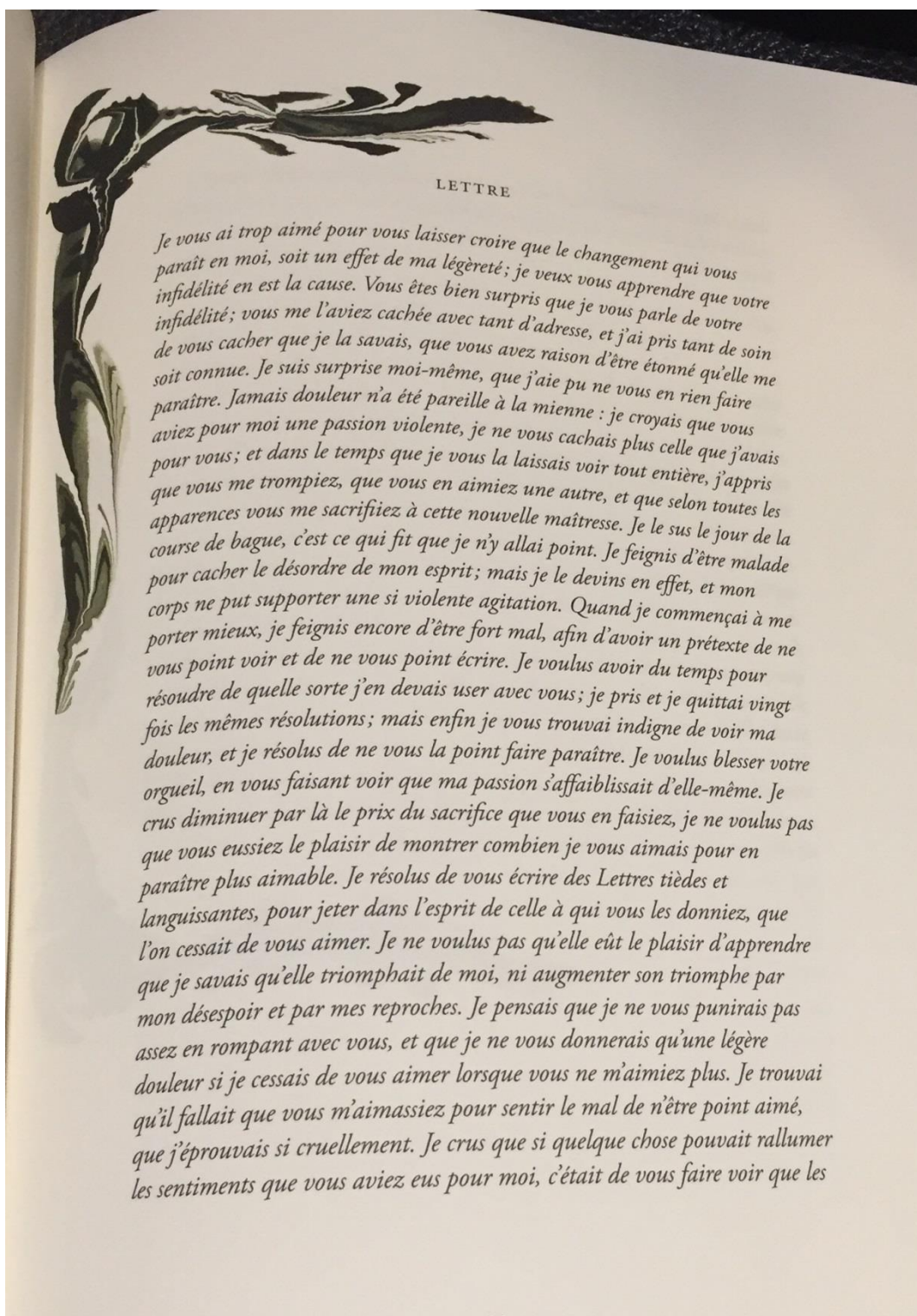


Fig. 54. *Don Quichotte et Sancho Panza*



Fig. 55. *Personnage masculin en noir*

Quoi, madame,  
une pensée vaine  
et sans fondement vous  
empêchera de rendre  
heureux un homme  
que vous ne haïssez pas?





UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN  
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | [www.uclouvain.be/fial](http://www.uclouvain.be/fial)