

**TEXTE LITTÉRAIRE ET INTERTEXTE PICTURAL: L'ÉDUCATION DU REGARD,
DANS *LA PRINCESSE DE CLEVES* (1678)**

Celina Maria Moreira de Mello – UFRJ

Introduction

Comment articuler une approche des mécanismes singuliers de production de sens – une approche sémiologique - et la lecture de l'inscription sociale et historique de l'oeuvre d'art? Comment prendre en compte, dans l'interprétation d'un texte littéraire, qui se définit en tant que réseau signifiant, la dimension discursive de celui-ci et les marques institutionnelles et matérielles d'une oeuvre?

Prise entre l'exercice de la critique textuelle et les exigences d'une science des signes, la question qui se tourne vers la production des sens nous a menée à un travail sur certaines marques de l'émergence du texte, de son énonciation et de ses stratégies de légitimation qui prend appui également sur les apports de l'Analyse du Discours. Il s'agit d'une approche interdisciplinaire, qui tente de rendre compte, à la fois, d'un irréductible *umbilicus* du signe et de son potentiel signifiant qui trouve ses références dans certaines propositions de l'oeuvre de Roland Barthes, telles que le découpage en lexies et la définition et l'exploration des codes de lecture, qui sont par le critique proposés dans *S/Z* (1970), lecture de *Sarrasine*, conte de Balzac, mais aussi dans la référence à la psychanalyse lacanienne et à la théorie du sujet. Certains postulats qui ont orienté ce travail de recherche sont à retenir : d'une part, l'impossibilité de tracer des frontières qui permettent de cerner une compréhension dite interne ou immanente du texte. C'est-à-dire que malgré la fortune de la nouvelle critique des années mil neuf cent soixante et la richesse de lecture que les approches immanentes du texte littéraire ont rendue possible, il est temps de considérer que le discours littéraire se définit dans l'histoire de certaines culturelles et par ses aspects institutionnels – et non pas comme l'actualisation dans une parole intransitive d'un idéal absolu, celui de la littérarité. Et d'autre part, anticipant les objections des tenants des lectures intuitives, sensibles ou inspirées, nous affirmerons l'impossibilité d'un contact direct avec les oeuvres littéraires (c'est-à-dire, d'un imaginaire qui persiste concernant l'expérience individuelle d'une lecture unique d'une oeuvre singulière), puisque celles-ci se trouvent irréductiblement prises dans un réseau discursif individuel, mais aussi bien collectif, traversées par la dimension symbolique,

qui, tous comptes faits, correspond non seulement au concept freudien de castration mais aussi bien aux limites du "pluriel du texte".

Ces questions d'un ordre théorique semblent particulièrement porteuses dans le cadre d'un travail de recherche qui interroge les relations entre la littérature française et la peinture. Reprenant, très rapidement, l'histoire de certaines approches de ce domaine particulier de réflexion, nous rappelons que, dans un premier temps, celui de la tradition académique, ces relations étaient vues dans la perspective du *parangon*, exercice rhétorique qui consiste à comparer la peinture et la sculpture et qui s'est progressivement étendu aux parallèles entre la littérature et la peinture. Le *parangon* a produit un ensemble de doctrines sur l'inter-sémiosis, littérature/peinture, qui se rattachent à ce que l'on peut appeler, pour faire vite, *ut pictura poesis*, du célèbre vers d'Horace « la poésie est comme un tableau » (Lee, 1998). Ce sont là des poétiques comparées traitant la question sur le mode d'un parallélisme hiérarchisant entre le modèle et le résultat de son influence, où tantôt la Littérature servira de modèle à la Peinture, dans la tradition de la peinture académique, tantôt la Peinture sera source d'inspiration pour la Littérature, dans l'exercice réthorique de l'*ekphrasis* et des descriptions picturales dites transpositions d'art. Dans un deuxième temps, celui de notre modernité, nous pouvons constater l'apparition de poétiques qui proclament la spécificité de ces deux modes d'expression artistique et leur "autonomie", cependant que dans une perspective linguistique structurale les années soixante et soixante-dix du XXe siècle ont exploré les possibilités d'un regard sur l'oeuvre littéraire et picturale, dirigé par les théories du fonctionnement du signe. Néanmoins, on y postulera, presque simultanément, une sémiologie qui serait à usage exclusif : une sémiologie du temps, pour la Littérature, et une sémiologie de l'espace pour la Peinture, clivage qui d'une certaine façon récupère les débats académiques et philosophiques fondateurs de l'Esthétique des Lumières, au XVIIIe siècle. Le regard romantique sur ces différents domaines d'expression artistique reprend la comparaison entre domaine littéraire et domaine pictural, non plus à la recherche du domaine supérieur qui servirait de modèle à l'autre rival, mais en prônant leur 'égale' inscription dans le domaine de la *création* artistique, qui frappera la formule de la fraternité des arts.

Ces diverses approches oscillent entre une poétique structurale indifférente aux spécificités, aux transformations et aux ruptures formelles ou thématiques présentes

dans les oeuvres, et une vision historique ou plutôt socio-historique, définie d'une part par des séquences construites sur des rapports de succession ou de cause à effet, d'autre part par la tentation d'établir des inventaires de sources littéraires d'un tableau ou des sources iconographiques d'un texte littéraire, dans la perspective de la 'filiation' ou de l'*ekphrasis*. Par ailleurs, de tels travaux se concentrent surtout sur des auteurs et des peintres, des oeuvres littéraires et des tableaux appartenant respectivement aux canons de l'histoire littéraire et de l'histoire de l'art.

Une certaine sociologie discursive de l'art, qui met en valeur l'importance de la réception pour l'étude de la constitution de l'oeuvre – que celle-ci soit littéraire ou picturale –, a eu cependant comme conséquence de mettre l'accent sur la dimension sociale de cette constitution, la rattachant à des positions différentes dans le champ littéraire et à des conflits entre groupes luttant pour une position hégémonique dans le champ. Et vous aurez reconnu le travail de Pierre Bourdieu et la réflexion sur l'autonomisation du champ de l'art dans la lecture qui nous est proposée de *L'éducation sentimentale* de Flaubert, par *Les règles de l'art* (1992). Par ailleurs, les apports de l'Analyse du Discours, concernant en particulier le contexte de la situation d'énonciation et la scénographie énonciative du texte littéraire, dans les travaux de Dominique Maingueneau (1993, 2003, 2004), nous ont fourni la possibilité de construire l'espace discursif de la mise en perspective du champ littéraire et du texte pictural, et des stratégies mises en oeuvre pour une légitimation énonciative. Ce travail de recherche en littérature française, tourné vers les rapports entre la Littérature et la Peinture, tiendra donc compte du fait que l'art est une idéologie, que les oeuvres littéraires sont réécrites par les sociétés qui les lisent (Eagleton, 1983) et que les oeuvres d'art sont des valeurs et produisent des sens en constante oscillation dans le monde de la réception. Ainsi donc, cette conférence propose, pour les travaux de recherche en littérature française, un cadre théorique interdisciplinaire qui se construit dans le dialogue entre la Sémiologie barthésienne, pour laquelle les tableaux et les oeuvres littéraires sont des textes, c'est-à-dire des réseaux singuliers de production de sens, et une étude de l'énonciation de ces tableaux et de ces oeuvres qui tienne compte des mécanismes d'instauration et de légitimation de l'oeuvre d'art, fondée sur la sociologie de l'art de Bourdieu et le "contexte" historique et social, explorant la scénographie énonciative de celle-ci (Mello, 2004).

L'Analyse du Discours permettra ainsi d'articuler l'Histoire – inscrite dans la situation d'énonciation et l'inscrivant à son tour – l'oeuvre d'art et une position à la fois collective et singulière de l'oeuvre et de l'artiste qu'elle nomme, dans le champ. Comme le rappelle Dominique Maingueneau, la notion de position devra être comprise dans sa "double acception [...] ("prise de position" et "position militaire"), de manière à souligner le lien entre identité discursive et conflits interdiscursifs" (Maingueneau, 1996 : *sv.* position). Il s'agira alors de décrire et de comprendre les rapports entre la Littérature française et la peinture dans une perspective discursive, en mettant l'accent sur le dispositif de communication des oeuvres traversé par les rapports d'alliances, de tensions, voire de luttes et de légitimation réciproques, entre les deux champs. La question théorique centrale est celle de la *scénographie* de l'oeuvre (Maingueneau, 1993), à laquelle se rattachent les choix de genres, de thèmes et de style et qui suppose un projet de légitimation de positions dans le champ et donc une situation d'énonciation prise entre le désir de reconnaissance et celui d'une production signifiante originale. Cette situation d'énonciation, foncièrement dialogique, révèle un système d'alliances et de tensions entre le champ littéraire et le champ pictural, tout comme entre différents groupes d'un même champ.

1. Questions de méthodologie

Ce cadre théorique mène à quelques questions méthodologiques. Premièrement, quel sera le statut de la picturalité présente dans le texte littéraire, dans une lecture qui ne se limiterait pas au registre de la source iconographique du texte ? Deuxièmement, comment travailler sur une théorie des relations entre deux champs et faire en même temps un exercice de critique et d'interprétation, c'est-à-dire, comment traiter l'analyse de cas concrets, une fois ayant nommé le tableau ou le genre pictural dont le texte littéraire constitue une *ekphrasis* ?

Certains résultats de cette approche interdisciplinaire peuvent être illustrés par un bref aperçu de la lecture d'une transposition du thème pictural de la noble dame en sa toilette dans un passage descriptif de *La Princesse de Clèves* de Mme de La Fayette (1678). *La Princesse de Clèves* qui occupe dans le canon de la littérature française la place du premier roman moderne est proposé à la lecture comme un traité d'éducation

sentimentale qui avertit le lecteur (et surtout la lectrice) contre les dangers de la passion, l'amour-passion étant présenté comme une faiblesse qui détruit la volonté. Le roman se légitimerait donc, au départ, par ses visées pédagogiques qui le rattachent à une littérature édifiante.

L'histoire de *La Princesse de Clèves* se situe au XVI^e siècle, dans la Cour des Valois, sous le règne de Henri II, quoique le roman mette en scène les intrigues politiques et amoureuses de la Cour de Louis XIV. L'intrigue principale est assez simple : une jeune fille de la noblesse, Mademoiselle de Chartres, épouse le prince de Clèves. Une fois mariée – sans amour, selon les conventions de son groupe social –, elle tombera amoureuse du séduisant duc de Nemours. Pour fuir les dangers de la passion qui mettent en danger sa vertu et le salut de son âme, elle demande à son mari de l'aider et les ressorts de l'action se mettent en place, menant à un inévitable et tragique dénouement.

Le roman présente très peu de passages descriptifs, lesquels, dans une perspective rhétorique classique, informent le lecteur quant aux aspects scénographiques de l'action, quant à l'univers physique et social où circulent les personnages, et présentent des portraits physiques et moraux des personnages, dans la tradition du genre épideictique.

Les descriptions produisent un effet de visibilité axiologique, picturalement encodée. Bien plus que de simples *ekphrasis*, nous parlerons de descriptions picturales ou *iconotextes*, ou encore de tableaux textuels, tels qu'ils sont définis par Liliane Louvel (1997). Ceux-ci témoignent du prestige de la peinture académique à la Cour de Louis XIV, où étaient particulièrement appréciés les grands genres académiques qui sont la peinture d'histoire – présentant des sujets bibliques ou mythologiques - et le portrait officiel.

Les passages descriptifs sont plastiquement construits comme des tableaux qui présentent au lecteur des personnages dont les actions et les 'pensées' expriment et légitiment les codes des valeurs morales de leur groupe social. Les personnages se meuvent dans des espaces de visibilité reproduisant et surtout produisant une *vision du monde* dominante et traversée par ses propres contradictions. Les aspects plastiques du roman produisent la vision d'un monde auquel le lecteur est invité à participer et aux valeurs duquel le lecteur du roman est appelé à donner son adhésion.

2. La dame au bain

Nous commenterons un tableau textuel en particulier, le seul dans tout le roman qui exploite les ressources symboliques et expressives des jeux de lumière, du *pictural* et non pas du *linéaire*, pour reprendre les catégories du baroque définies par Heinrich Wölflin (1915). Il s'agit de la séquence où le duc de Nemours surprend la Princesse de Clèves dans le pavillon de chasse de sa maison de campagne, scène nocturne, soigneusement éclairée, qui se structure spatialement sur plusieurs plans. Dans l'introduction à la séquence, l'obscurité de la nuit est explicitement citée, contrastant avec le cabinet de la princesse dont l'éclairage guide le duc. Les fenêtres ouvertes – marqueur de picturalité – servent d'encadrement à la scène :

[...] sitôt qu'il fut dans ce jardin, il n'eut pas de peine à démêler où était Mme de Clèves. Il vit beaucoup de lumières dans le cabinet, toutes les fenêtres en étaient ouvertes [...]. (La Fayette, 1960, p. 131)

Au premier plan, au centre du tableau, Mme de Clèves, dont les cheveux, le visage, la gorge, tout comme les objets qui l'entourent sont décrits en fonction de l'éclairage de la scène. La visibilité de certains détails est mise en relief par l'absence de description du corps de Mme de Clèves et de la pièce où elle se trouve, entièrement plongés dans l'obscurité. Le passage au plan suivant se fait par le déplacement de la princesse, suivie du mouvement des yeux du duc, qui l'observe caché, focalisation du texte qui dédouble celle du narrateur, tandis que Mme de Clèves déplace avec elle la source de l'éclairage, un flambeau :

[...] elle prit un flambeau et s'en alla, proche d'une grande table, vis-à-vis du tableau du siège de Metz, où était le portrait de M. de Nemours; elle s'assit et se mit à regarder ce portrait avec une attention et une rêverie que la passion seule peut donner. (La Fayette, 1960, p. 132)

Dans ce *tableau* textuel qui nous est décrit par le narrateur, le clair-obscur assume une valeur symbolique, configurant visuellement la passion qui unit et la distance qui sépare les protagonistes. La description-tableau présente une *mise-en-abyme* : le duc, en position de voyeur, contemple une scène-tableau, tandis que la princesse contemple un 'vrai' tableau, cité par le texte, où se trouvent représentés le duc de Nemours et d'autres personnages de la cour, lors du siège de la ville de Metz. C'est une *mise-en-abyme* qui

place, dans le même encadrement, deux personnages-thèmes de la peinture académique classique, l'homme et la femme appartenant à une élite sociale et met en évidence, par contraste, le traitement divers que la peinture leur attribue. L'on peut opposer, premièrement, deux espaces qui semblent des synecdoques de la différence des rôles socialement attribués aux genres : le duc de Nemours est représenté dans un espace public ouvert, privilège du masculin, le champ de bataille (le siège de la ville de Metz), tandis que la princesse de Clèves est décrite dans un espace privé, de retraite et recueillement, le cabinet de la princesse dans le pavillon de chasse. Les occupations représentées s'y opposent également : la noble et virile mission de la guerre fait contraste avec les secrètes et apparemment futiles occupations d'une dame de la noblesse dans l'intimité de son cabinet.

Le narrateur ne s'attarde pas à décrire le tableau où se trouve représenté le duc, portrait d'apparat, genre qui consiste à représenter des membres de groupes sociaux importants, des hommes qui arborent les signes de leur fonction sociale ou bien qui sont représentés dans l'exercice de leurs fonctions (dans le cas présent, la guerre); il s'agit là d'un portrait collectif d'apparat, probablement équestre – « le cheval était considéré depuis toujours comme le privilège et l'attribut de la noblesse » (Schneider, 2002, p. 125) ; c'est une peinture généralement faite à l'huile, sur toile ou sur bois, dans la tradition de la peinture flamande, réaliste - et qui confère à l'image du duc une valeur de présence et de tangibilité, tout comme en définissant son domaine d'action, le tableau affirme son appartenance à un groupe social. Le tableau du siège de Metz est une commande de Diane de Poitiers, qui vise illustrer différents moments glorieux de la légende royale d'un roi « guerrier ». C'est ainsi que la princesse, qui avait fait copier ces tableaux, en quittant la cour pour sa maison de campagne à Coulomniers

[...] eut soin d'y faire porter de grands tableaux qu'elle avait fait copier sur des originaux qu'avait fait faire Mme de Valentinois pour sa belle maison d'Anet. Toutes les actions remarquables, qui s'étaient passées du règne du roi, étaient dans ces tableaux. Il y avait entre autres le siège de Metz, et tous ceux qui s'y étaient distingués étaient peints fort ressemblants. M. de Nemours était de ce nombre et c'était peut-être ce qui avait donné envie à Mme de Clèves d'avoir ces tableaux. (La Fayette, 1960, p. 129)

Vous pouvez comparer ce tableau textuel avec un tableau du Titien, peint en 1548, intitulé *L'empereur Charles Quint après la bataille de Mühlberg*, qui se trouve à Madrid, au Musée National del Prado, lequel inaugure ce type très particulier de portrait. D'après Norbert Schneider, dans son *Art du portrait* (2002), ce tableau innove par rapport aux tableaux équestres représentant des *condottieri* par « la dramatisation de la situation et son intégration narrative dans un événement, dans un acte de guerre [qui] est nouvelle. L'exercice du métier de soldat faisait partie des tâches essentielles du souverain. » (Schneider, 2002, p. 125).

La double focalisation présente dans la description de cette scène du roman fait tourner les yeux de tous vers son personnage principal, le clair-obscur objet du désir du duc, Mme de Clèves. Tableau unique dans tout le roman, tableau de genre peut-être, mais par certains aspects très proche du portrait érotique ou licencieux, selon une tradition de la peinture française de la Renaissance qui, suivant les modèles des peintres italiens, se sert de la mythologie et de l'histoire pour idéaliser les personnages représentés, dans des contextes poétiques ou allégoriques. Ces portraits, inscrits dans un système de mécénat, diffusent une symbolique plutôt politique ou érotique, selon qu'ils représentent des hommes ou des femmes. Ils obéissent à des canons généraux de la représentation du corps et de la beauté d'époque, qui font de l'exploration des volumes et du regard du modèle tourné vers le spectateur du tableau des moyens pour atteindre des objectifs plastiques, mais aussi bien de rapprochement entre le modèle et le spectateur.

En ce qui concerne la peinture française, nous rappelons l'importance de la première Ecole de Fontainebleau (1530-1571) : le château de Fontainebleau décore ses appartements des Bains – grande nouveauté en France à l'époque - avec la collection de portraits appartenant au roi, tableaux de la peinture italienne, qui contribuent à diffuser les représentations d'une nudité profane aux thèmes inspirés, dans un premier moment, par la mythologie antique. La décoration de ces appartements associe les sources, les déesses et les nymphes, les dieux et les hommes, la beauté et la passion (Chastel, 1991, p. 22-30). D'après André Chastel, dans son livre *Fontainebleau formes et symboles* (1991) :

Il y eut donc un cycle complet et varié, qui associait sur les thèmes attendus de la mythologie la nudité féminine, les divinités des eaux et les vicissitudes de l'amour. Ce fut là une sorte de spécialité bellifontaine. Son succès fut général et fort soutenu par l'estampe. Il est donc raisonnable d'en rapprocher la multiplication des tableaux sur le bain de Diane, comme celui de François Clouet. (Chastel, 1991, p. 24)¹

Nous connaissons quatre versions de ce tableau :

1. François Clouet, *Le bain de Diane*, ca 1558-1559. Huile sur toile, 136 X 196,5 cm. Musée des Beaux-Arts, Rouen.

Tableau narratif, qui serait d'après Trinquet, un portrait de Marie Stuart :

Le tableau illustrerait le mariage de la jeune femme avec le roi de France François II en avril 1558. Il serait à lire de droite à gauche : la jeune Marie se couvre du *flammeum*, le voile nuptial antique ; puis elle devient Vénus et Diane tout ensemble, désormais vêtue de la pourpre royale. A ses pieds Catherine de Médicis pleure la mort accidentelle de son époux le roi Henri II (Jollet, 1997, p. 273).

2. D'après François Clouet, *Diane au bain*, ca 1590. Huile sur toile, 97 X 130,5 cm. Musée des Beaux-Arts, Tours.

D'après Etienne Jollet : « Le tableau du musée de Tours présente quant à lui une figure de roi qui rappelle Henri IV et la femme au centre a les traits de Gabrielle d'Estrées : il s'agirait donc de l'adaptation d'un modèle antérieur . » (Jollet, 1997, p. 273)

3. D'après François Clouet, *Diane au bain*, ca 1559-1560 ?. Huile sur toile, 78 X 110 cm. Musée d'Art de São Paulo.

D'après Jollet, la troisième version est également tardive, elle se trouve au MASP, à São Paulo. Mais selon le catalogue de *L'art français et l'école de Paris* du MASP, sous les traits du chevalier qui représente François II l'on peut reconnaître ceux de François Ier, mort en 1547. (Marques, 1998, p. 17-18)

4. et finalement la version appartenant à Maurice Sulzbach, où le chevalier représenté est certainement Henri IV.

¹ François Clouet, Janet (1510-1572), fut « Peintre ordinaire et Valet de Chambre du Roi », des Valois, François Ier, Henri II, François II, Henri III et Charles IX.

Appartiennent également au genre du portrait érotique des tableaux dont les thèmes ne sont pas mythologiques et qui dériveraient du non moins célèbre tableau de François Clouet, *La dame au bain* (1571), lequel semble bien être à l'origine d'une véritable typologie de portraits de femmes aux seins nus procédant à leur toilette intime.² Ce tableau, signé Janet, qui se trouve à la National Gallery of Art de Washington, et qui est considéré le chef d'oeuvre de l'art de la Renaissance, représenterait pour les uns Diane de Poitiers, la favorite de Henri II, pour d'autres Marie Stuart. En ce qui concerne l'interprétation de ce tableau, d'après Jollet, c'est celle de l'historien de la littérature Trinquet, pour qui il s'agit d'un portrait satirique, qui fait autorité. La nudité prendrait une valeur dépréciative

dans un contexte qui identifie nudité et vie scandaleuse. [...] La nudité, la baignoire, la coupe de fruits évoquent une sensualité que les détracteurs de Marie Stuart ont eu tôt fait d'associer à sa beauté universellement reconnue. L'oeillet, symbole traditionnel des fiançailles, ferait allusion aux nombreux projets de mariage. La licorne aurait une double valeur symbolique : R. Trinquet l'associe à l'Ecosse (puisqu'elle figure sur les armoiries), mais aussi à la chasteté dont se prévaut Marie Stuart. (Jollet, 1997, p. 261)

Mais quelle que soit l'identité de la dame, celle-ci tient des *fleurs de la passion*, dans une allégorie dont le sens ne laisse aucun doute.

3. L'éducation du regard, apparition et disparition, pulsion et sublimation

Le passage descriptif du roman dont il est question ici s'inscrit donc dans ce genre pictural, le portrait galant, qui correspond à une scénographie historique de la Renaissance, tout en se constituant comme un *tableau baroque* qui s'offre au lecteur comme *objet a* (Lacan), objet support de désir. Sans pour autant négliger la dimension allégorique du *tableau* que l'on pourrait intituler *La passion vertueuse*. La scène ouvre ainsi à l'analyse de cette éducation du regard désirant proposée par un roman qui s'inscrit dans la lignée d'une littérature édifiante, où le pouvoir s'approprie le désir.

² À ce genre de tableau appartient, par exemple, *La toilette*, de Watteau, 44 X 37 cm. Ca 1720, Collection Wallace, Londres.

Il se rangea derrière une des fenêtres, qui servaient de porte, pour voir ce que faisait Mme de Clèves. Il vit qu'elle était seule; mais il la vit d'une si admirable beauté qu'à peine fut-il maître du transport que lui donna cette vue. Il faisait chaud, et elle n'avait rien, sur sa tête et sur sa gorge, que ses cheveux confusément rattachés. Elle était sur un lit de repos, avec une table devant elle, où il y avait plusieurs corbeilles pleines de rubans; elle en choisit quelques-uns, et M. de Nemours remarqua que c'étaient les mêmes couleurs qu'il avait portées au tournoi. Il vit qu'elle en faisait des noeuds à une canne des Indes, fort extraordinaire, qu'il avait portée quelque temps et qu'il avait donnée à sa soeur, à qui Mme de Clèves l'avait prise sans faire semblant de la reconnaître pour avoir été à M. de Nemours. (La Fayette, 1960, p. 131)

Selon les conventions de la haute peinture, la position frontale du corps révèle qu'il s'agit d'une exhibition qui vise un regard d'homme, une "offre de féminité", accentuée par le détail des cheveux qui s'associent à la sexualité et à la passion (Berger, 1987, p. 59). L'on pourrait dire, que nous avons là une "perte de mystère" (Berger, 1972), la nudité de la princesse la dépouillant, en quelque sorte, des attributs sociaux qui en font un objet interdit et inaccessible (et peut-être par là même désiré).

Les éléments de décoration qui l'entourent et surtout les objets qui se trouvent sur la table, la corbeille, les rubans à ses couleurs et la canne des Indes qui avait appartenu à M. de Nemours renforcent les aspects allégoriques du tableau, car ils correspondent aux caractéristiques du tableau emblématique, « celui dans lequel on place devant la figure un attribut qui en spécifie l'identité. » (Jollet, 1997, p. 261) Loin de la cour et des jeux d'apparence, se croyant à l'abri de tous les regards, la princesse de Clèves apparaît aux yeux du duc de Nemours, et aux yeux du lecteur, comme une femme amoureuse, qui confirme par ses occupations clairement substitutives d'un rapport sexuel, sa passion interdite pour le duc.

Le caractère plastique de la scène et le genre pictural dans laquelle celle-ci s'inscrit renvoient ce *tableau* textuel à l'espace historique décrit par le roman et à ses personnages les plus illustres, Diane de Poitiers et Henri II, Marie Stuart et François II. Ce qui permet d'ailleurs et en quelque sorte de le légitimer, aux yeux du lecteur contemporain du roman. Constituant toutefois une exception dans le cadre d'une certaine tradition du nu, ce *tableau* démontre l'importance croissante qu'acquiert désormais la vision subjective, expression de l'humanisme individualiste de l'époque.

Le texte, exhibant une rare maîtrise de la tension entre fonds historique – la Cour des Valois – et l'actualité, c'est-à-dire le sintrigues de la Cour de Louis XIV, joue sur les valeurs symboliques du noir, qui envahit les portraits de Clouet – « fond noir, costume noir, des ombres qui se créent entre les diverses couches du costume » (Jollet, 1997, p. 222), accordant un volume au corps offert d'une femme qui se cache, et une sorte de fragile humanité à une vertu inexpugnable. Dans l'éclairage qui se déplace et la rapidité de la scène qui se défait par le mouvement de recul et de fuite de la princesse, l'on peut lire un trait d'éphémérité qui accentue l'impossibilité de 'toucher' cette femme. Elle a beau avoir été surprise, pendant quelques instants, dans une pose d'abandon, elle revient, très vite, à l'état d'objet inaccessible. Sur la scène désormais vide et sombre, l'on peut lire une victoire de la morale et de la mort.

La description de la nudité d'un corps blanc qui scintille dans l'obscurité et que nous percevons grâce à l'*ekphrasis* d'un genre pictural et sa rapide disparition illustrent à merveille les théories freudiennes concernant les rapports entre pulsions et sublimation. L'Art assume souvent dans la vie sociale une fonction pédagogique, faisant miroiter devant nos yeux des objets supports de désir (objet *a*), nous apprenant quels objets désirer et comment. L'Idéologie produit de ce fait des *modèles offerts au désir* qui sont construits et diffusés par diverses Institutions, la Famille, l'École, l'Église, et actuellement par les *mass média* – parmi lesquelles l'on comprend le champ de l'Art. Les romans, les nouvelles, les films, les tableaux résultent de la construction d'images du Réel, dont l'une des fonctions consiste à nous apprendre vers quels objets nous devons nous mouvoir affectivement (quels sont les objets qui vont nous émouvoir?). Et nous rappellerons Roland Barthes et l'un de ses *Fragments d'un discours amoureux* :

Montrez-moi qui désirer – INDUCTION – L'être aimé est désiré parce qu'un autre ou d'autres ont montré au sujet qu'il est désirable: tout spécial qu'il soit, le désir amoureux se découvre par induction. [...]

Le corps qui va être aimé est, à l'avance, cerné, manié par l'objectif, soumis à une sorte d'effet zoom, qui le rapproche, le grossit et amène le sujet à y coller le nez : n'est-il pas l'objet scintillant qu'une main habile fait miroiter devant moi et qui va m'hypnotiser, me capturer?" (Barthes, 1977, p. 163)

Dans cette perspective, nous pouvons lire les passages descriptifs-*tableaux* présents dans *La princesse de Clèves* comme servant à illustrer et à renforcer les modes d'appréhension du Réel propres à un certain groupe social – en position dominante - ,

dans un espace historique donné. Ces passages sont construits en accord avec les *modèles offerts au désir* de ce groupe social, celui des courtisans contemporains du roman, et ses modes de concevoir et de donner à voir des valeurs morales et esthétiques.

Ces descriptions se rattachent à un modèle de représentation et de construction de l'espace, celui de la perspective, vu comme réaliste et objectif. Cependant, nous savons bien que toute prétention à des modes de représentation "réalistes" n'est qu'illusion. Par ailleurs, l'une des fonctions des textes descriptifs dans l'économie du roman consiste à donner aux personnages et aux espaces, c'est-à-dire à un monde de fiction, visibilité et crédibilité. L'espace du roman sera alors construit et peuplé en accord avec les codes rhétoriques et picturaux néo-classiques et baroques, qui sont appréciés et légitimés par ce groupe d'agents sociaux en position dominante.

Conclusion

L'approche sémiologique, produisant des réseaux signifiants, et une lecture tenant compte d'aspects socio-historiques et énonciatifs permettent d'affirmer que les descriptions dans *La princesse de Clèves* intègrent la scénographie énonciative du roman³ et s'organisent plastiquement en accord avec une vision du monde esthétiquement néo-classique. Le seul tableau érotique présent dans le roman, de par ses traits plastiques baroques, peut être lu comme l'indice d'un conflit entre deux systèmes esthétiques et axiologiques : l'opposition entre un monde réglé, segmenté et harmonieux, fait d'unité et de contrôle et un monde ouvert, mouvant, multiple, fait de zones d'ombres et de mystères.

Le film de Jean Delannoy⁴ - adaptation et scénario de Jean Cocteau – permet de mieux apprécier, par contraste, la construction plastique de la scénographie du roman. Le passage ici présenté est transposé en deux séquences. La première récupère la tradition picturale de *La Dame au bain*, par la présence de suivantes et de femmes de chambre qui coiffent la princesse et la (dés)habillent pour une nuit de sommeil. La seconde est

³ Selon Dominique Maingueneau un récit présuppose un narrateur et un narrataire qui partagent un temps et un espace. Cette scénographie énonciative articule l'œuvre et le monde. cf. Maingueneau, 1993, p. 121-135.

⁴cf. DELANNOY, Jean. *La princesse de Clèves*. 1960, UGC DA INTERNATIONAL. UGC Video, Film Office.

filmée en accord avec l'esthétique surréaliste : la Princesse déjà endormie, sourit en rêvant (au duc?) et se réveille surprise par la présence de l'aimé dans sa chambre. Cette séquence semble issue de l'indice textuel *rêverie* : « elle s'assit et se mit à regarder ce portrait avec une attention et une rêverie que la passion seule peut donner. » (La Fayette, 1960, p. 132) Le portrait qui représente le siège de Metz et le duc de Nemours disparaît de cette version filmée.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris, Seuil, 1970.
- _____. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil, 1977.
- BERGER, John & alii. *Modos de ver.* trad. Ana Maria Alves. São Paulo, Martins Fontes, 1987 (Penguin Books Ltd, 1972)
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris, Seuil, 1992.
- BRÊME, Dominique. *Fards et codes du grand-siècle*. In: *Visages du grand siècle; le portrait français sous le règne de Luis XIV*. BEAUX ARTS MAGAZINE. Hors série. juin 1997.
- CHASTEL, André. *Fontainebleau formes et symboles*. Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. trad. Waltensir Dutra. São Paulo, Martins Fontes, 1983 (Oxford, Blakwell Publisher). HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris, Hachette, 1993.
- HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l'artiste; artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris, Minuit, 1993.
- JOLLET, Etienne. *Jean & François Clouet*. Paris, Lagune, 1997.
- LACAN, Jacques. *Le séminaire de Jacques Lacan*. Livre VIII. Le transfert. Paris, Seuil, 1991.
- LA FAYETTE, Madame de. *La princesse de Clèves & La princesse de Montpensier*. Paris, Armand Colin, 1960 (1678).
- LEE, Rensselear W. *Ut pictura poesis; humanisme et théorie de la peinture: XVe – XVIIIe siècles*. trad. Maurice Brock. Paris, Macula, 1998 (W.W. Norton and Company Inc., 1967)
- LOUVEL, Liliane. *La description "picturale". POÉTIQUE*. Paris, Seuil, n° 112, nov. 1997.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le contexte de l'oeuvre littéraire*. Paris, Dunod, 1993.
- _____. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris, Seuil, 1996.
- _____. *Linguistique pour le texte littéraire*. 4 ed. Paris, Nathan, 2003.

_____. *Le discours littéraire*. Paris, Armand Colin, 2004.

MARQUES, Luiz (org.). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; arte francesa e escola de Paris*. São Paulo, MASP, 1998.

MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura*. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras/UFRJ & 7 Letras, 2004.

SCHNEIDER, Norbert. *L'art du portrait*. trad. Marie-Anne Trémeau-Böhm. Köln, Taschen, 2002 (Taschen, 1992)

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. trad. João Azenha Jr. São Paulo, Martins Fontes, 1989 (1915).