

➔ *Terminale littéraire. Littérature et langages de l'image*

MME DE LAFAYETTE/ BERTRAND TAVERNIER

La Princesse de Montpensier

Édition avec dossier
de Camille Esmein-Sarrazin
et Jean-Damien Mazaré

n° 9782081412569 • 4,90 €



La Princesse de Montpensier

I. Introduction

• *La Princesse de Montpensier* au programme de terminale littéraire

Dans le cadre de l'objet d'étude « Littérature et langages de l'image », les élèves de terminale littéraire sont invités à étudier *La Princesse de Montpensier* de Mme de Lafayette et le film homonyme de Bertrand Tavernier. Ce programme leur permettra de découvrir un cas exemplaire d'adaptation, dans la mesure où le réalisateur a cherché une fidélité maximale à l'œuvre de Mme de Lafayette, qui n'est pas un simple pré-texte, mais bien la matière même d'un film s'attachant à retracer exactement le parcours émotionnel des protagonistes de la nouvelle, en respectant les données psychologiques imaginées par l'auteur ainsi que le contexte historique, lequel interfère largement avec l'intrigue sentimentale.

Toutefois, les élèves pourront aisément constater que le film, pour fidèle qu'il soit à la nouvelle, n'en constitue pas moins une œuvre originale : la brièveté même du texte a nécessité un travail d'amplification, le scénario développant certains silences de l'écriture classique, et s'autorisant parfois quelques libertés avec la trame narrative du récit, pour mieux en montrer la modernité et l'actualité auxquelles certaines données culturelles et idéologiques (la préciosité, le jansénisme) pourraient aujourd'hui faire écran.

Outre qu'elle permettra de comparer deux « langages » différents, l'étude conjointe des deux œuvres sera l'occasion de rendre les élèves sensibles aux spécificités de chaque art, tout en appréciant le dialogue qui se noue entre deux regards singuliers. Ils approfondiront ainsi leur compréhension des mécanismes complexes qui président à la création, entre jeux d'influences et liberté du créateur. Cette démarche leur sera facilitée par le caractère accessible des deux œuvres au programme : l'étude de la nouvelle leur permettra de mobiliser des connaissances acquises en classe de première, *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette étant fréquemment étudiée, en œuvre intégrale ou en extraits, dans le cadre de l'objet d'étude « Le personnage de roman, du XVII^e siècle à nos jours ». Par ailleurs, la grande jeunesse des héros, mise en évidence par Bertrand Tavernier qui s'attache à donner aux personnages la fraîcheur et la fougue de l'adolescence, ainsi que le mouvement permanent qui anime le film, nourri des codes du western, sont de nature à les séduire et à leur faire sentir que l'analyse des passions menée par Mme de Lafayette n'a rien perdu de son acuité.

L'édition GF-Flammarion de la nouvelle constitue un support qui les guidera dans la confrontation des deux œuvres. La présentation et l'annotation établies par Camille Esmein-Sarrazin éclaircissent en effet les éventuelles difficultés que pourraient soulever le contexte d'écriture de l'œuvre de Mme de Lafayette et la langue du XVII^e siècle. Quant au dossier cinématographique proposé par Jean-Damien Mazaré, il contient de nombreux documents, précieux pour l'étude comparée du texte et de l'image : un entretien avec Bertrand Tavernier permet de cerner au plus près les intentions du réalisateur ; un précieux tableau synoptique présentant les différentes séquences du long métrage met l'accent de manière très concrète sur les pro-

cédés spécifiques des « langages de l'image » (langage visuel et langage sonore) ; des extraits du scénario mettent en évidence les liens étroits qui existent entre littérature et cinéma – les élèves pourront ainsi comparer deux modes d'écriture contrastés ; et un cahier de photogrammes extraits du film et commentés leur fournit des exemples précis d'analyses de l'image.

Les pistes de travail offertes par les œuvres mises au programme d'une part, et par l'édition GF-Flammarion d'autre part, sont donc extrêmement riches et nombreuses. La séquence qui suit se propose d'en explorer les principales, dans ce qui pourrait être une première approche conjointe du film et de la nouvelle, avec pour objectif la découverte de leurs grands enjeux et la mise en place d'une méthodologie permettant de mener une analyse comparée.

• Les œuvres et leur contexte

Publiée anonymement en 1662, *La Princesse de Montpensier* de Mme de Lafayette fait date dans l'histoire de la littérature : elle met pour la première fois en scène des personnages historiques dont elle romance la vie privée (seul Chabannes est un être de fiction, et encore porte-t-il le nom de la grand-mère de Renée d'Anjou, la « vraie » princesse de Montpensier). Le récit, qui fait alors grand bruit, inaugure le genre des « nouvelles historiques et galantes », qui rompt avec les romans héroïco-galants et baroques de Gomberville, de La Calprenède, et de Georges et Madeleine de Scudéry. Marquée, comme les récits de cette dernière, par les raffinements psychologiques de la préciosité, *La Princesse de Montpensier* explore cependant la carte de Tendre en empruntant des chemins nouveaux, moins allégoriques et plus sombres.

L'adaptation qu'en propose Bertrand Tavernier en 2010 met en lumière les violences indissociées d'une époque et d'une intrigue. Cinéaste engagé, curieux de toutes les formes de cinéma, notamment nord-américain, comme l'ont prouvé son activité de critique et le documentaire *Voyage à travers le cinéma français* (2016), Tavernier, avant *La Princesse de Montpensier*, a déjà réalisé plusieurs films à caractère historique, notamment *Que la fête commence...* (1975), *La Passion Béatrice* (1987), *Capitaine Conan* (1996) et

Laissez-passer (2002). Comme ses précédents longs métrages, *La Princesse de Montpensier* mêle à l'exactitude de la reconstitution une énergie toute contemporaine, et une méditation sur l'insoumission et les conditions de la liberté.

II Tableau synoptique de la séquence

Séances	Supports	Objectifs	Activités
Séance 1	La première de couverture ; les photogrammes ; l'ensemble de la nouvelle et du film.	Formuler des hypothèses sur la nouvelle et son adaptation. Définir les horizons d'attente des deux œuvres.	Lecture de l'image fixe. Écriture argumentative.
Séance 2	Les photogrammes ; l'ensemble de la nouvelle.	Identifier les principes de l'adaptation.	Analyse comparée du texte et de l'image.
Séance 3	La nouvelle, du début à « une haine qui ne finit qu'avec leur vie » (p. 39-41), et de « Le duc de Guise, occupé du désir de venger la mort de son père » à la fin (p. 79-80) ; le film, du début à 3'17, et de 128'27 à la fin ; « Adapter Mme de Lafayette : le regard de Bertrand Tavernier » (p. 125-136).	Comprendre et interpréter la structure des deux œuvres.	Lecture de l'image animée. Lecture comparée.
Séance 4	L'extrait 4 du scénario et son commentaire (« En proie aux passions », p. 160-165) ; la nouvelle, de « Elle répondit à leurs louanges avec toute la modestie imaginable » à « et partit avec le duc d'Anjou » (p. 51-52).	Percevoir les spécificités de l'écriture scénaristique. Interpréter la représentation du pouvoir.	Lecture analytique. Lecture comparée.

Séances	Supports	Objectifs	Activités
Séance 5	La Présentation (p. 16-17) ; le sixième photogramme et son commentaire ; l'extrait 2 du scénario (« Désir d'émancipation ou marivaudage ? », p. 145-152) ; l'ensemble de la nouvelle.	Étudier l'évolution des représentations de l'héroïne.	Analyse comparée du texte et de l'image.
Séance 6	La section « Histoire et fiction » du Dossier (p. 83-87) ; la nouvelle, de « L'écuyer du duc de Guise lui avait rapporté la vérité » à « il fut bien aise de se voir vengé par la fortune » (p. 78-79) ; le film, de 114'13 à 119'25 ; le deuxième et le quatrième photogrammes et leurs commentaires.	Comprendre le contexte. Interpréter son traitement.	Lecture de l'image fixe et animée. Lecture comparée.
Séance 7	La nouvelle, de « Le mariage du roi avec la fille de l'empereur » à « les appela tous deux » (p. 60-61) ; l'ensemble du film, en particulier de 93'30 à 97'25 ; le tableau synoptique (p. 175-183).	Interpréter les motifs de la danse et de la chevauchée.	Analyse comparée. Repérage et analyse de motifs récurrents.
Séance 8	L'ensemble des deux œuvres.	Réaliser une synthèse de la séquence. S'entraîner à l'épreuve du baccalauréat.	Réponse à une question type bac.

III Déroutement de la séquence

SÉANCE I

Introduction : *La Princesse de Montpensier*, en mots et en images

Supports : • La première de couverture.

• Les photogrammes.

• L'ensemble de la nouvelle et du film.

Objectifs : • Formuler des hypothèses sur la nouvelle et son adaptation.

• Définir les horizons d'attente des deux œuvres.

• Travail préparatoire

Les élèves auront lu la nouvelle de Mme de Lafayette en notant leurs impressions de lecture et leurs éventuelles questions, supports à un échange oral qui permettra de vérifier la compréhension du texte et d'interroger leur ressenti.

• Rédaction d'un paragraphe argumentatif

On leur demandera ensuite de choisir, parmi les photogrammes proposés dans le cahier photos, celui qui selon eux constituerait la meilleure illustration de la nouvelle, et de justifier leur choix dans un paragraphe argumenté. Quelques paragraphes seront lus à la classe et pourront donner lieu à un débat qui permettra de mettre en lumière les aspects du texte que Bertrand Tavernier a conservés et mis en avant dans son adaptation.

• Analyse de la première de couverture

On proposera alors à la classe d'observer l'illustration de première de couverture, en cherchant à définir la vision qu'elle propose de la nouvelle de Mme de Lafayette. Ce travail sera l'occasion de définir la notion d'horizon d'attente (la représentation d'une œuvre que le lecteur ou le spectateur peut construire au préalable, en fonction de

ses connaissances, de ses habitudes culturelles, des codes d'un genre et de son imaginaire).

Au premier plan de l'illustration figure une photographie de Mélanie Thierry, extraite du film de Bertrand Tavernier. Sa silhouette isolée des décors du film et de la présence d'autres personnages indique la place prépondérante que le récit confère à une protagoniste féminine. L'illustration fait ainsi écho au titre de la nouvelle, qui se réduit au nom de son personnage principal, en mettant l'accent sur sa place dans la société et dans l'histoire : un titre indiquant une très haute noblesse est associé au nom de l'une des figures les plus en vue de la cour de Louis XIV, celui de la Grande Mademoiselle (on pourra sur ce point renvoyer les élèves à la Présentation de Camille Esmein-Sarrazin, p. 16-17). Ce statut aristocratique et historique du personnage transparaît également dans l'illustration, par la magnificence de la tenue de Mélanie Thierry et par son maintien digne, qui rappelle les poses adoptées dans les portraits de cour. À cette occasion, on pourra proposer une comparaison avec le portrait d'Élisabeth d'Autriche par Clouet : les élèves pourront observer de grandes similitudes dans les poses des deux femmes, et on leur rappellera que le mariage de cette reine de France sert de toile de fond à l'un des épisodes clés de la nouvelle (la scène du bal). La dimension intime du personnage, absente du titre de la nouvelle (le prénom du personnage n'est pas donné) se devine cependant dans l'illustration : on invitera les élèves à observer l'expression et le regard énigmatiques de la jeune comédienne, ainsi que le rosissement de son teint pâle, qui laisse imaginer un certain trouble.

L'arrière-plan de l'illustration fait écho à la carnation de l'héroïne : les pétales de la rose rappellent la couleur de sa peau. Cette fleur symbolique suggère une intrigue sentimentale, mais aussi la fragilité du personnage : elle évoque le célèbre poème de Ronsard, « Mignonne, allons voir si la rose... ». Cette ode est un poème de séduction, mais aussi un rappel du passage inéluctable du temps et de la fragilité de la jeunesse, que laissent entrevoir les craquelures qui recouvrent l'arrière-plan. L'impression générale de douceur qui se dégage de l'illustration est ainsi assombrie par une menace sourde, que traduisent aussi les couleurs éteintes de la rose et l'assombrissement graduel de l'image.

L'horizon d'attente que dessine la première de couverture est donc celui d'un récit centré sur une héroïne d'exception, dans lequel l'histoire et l'amour se mêleront. Le lecteur peut pressentir que le cadre de l'intrigue sera un milieu social élevé mais contraignant, et supposer que cette contrainte ne sera pas étrangère aux dangers et aux obstacles que devra vraisemblablement affronter l'héroïne.

• Visionnage de l'adaptation

Cette analyse servira de support au visionnage du film de Bertrand Tavernier : on demandera aux élèves de déterminer si cette adaptation répond à l'horizon d'attente défini par la nouvelle. Ils remarqueront que l'on retrouve dans le long métrage le cadre historique, l'intrigue amoureuse et le portrait d'une jeunesse menacée dans le cadre étouffant de la cour, mais dans une tonalité bien différente, plus explicite. Ainsi que le note Camille Esmein-Sarrazin dans sa Présentation : « Ce qui est tu, ou dit entre les lignes de la nouvelle, est livré au grand jour afin de montrer la tension incessante qui parcourt l'histoire » (p. 31). Ils pourront également remarquer que le motif de la rose est exploité par Bertrand Tavernier, avec les mêmes connotations ambivalentes que sur la première de couverture, dans la scène où Chabannes avoue son amour à Marie (voir le troisième photogramme).

SÉANCE 2

L'adaptation, belle infidèle ?

Supports : • Les photogrammes.

• L'ensemble de la nouvelle.

Objectif : • Identifier les principes de l'adaptation.

• Travail préparatoire

On aura demandé aux élèves de rédiger un paragraphe dans lequel ils auront défini le mot « adaptation » et expliqué ce qu'ils attendent d'une adaptation cinématographique. Quelques textes seront lus à la classe, qui pourront donner

lieu à un débat. On soulignera à cette occasion que si l'adaptation, dans son acception strictement artistique, est la transposition d'une œuvre d'un domaine ou d'un genre à un autre, le terme revêt aussi un sens plus large, qui désigne la faculté d'évoluer pour être en harmonie avec un milieu, une époque, une situation... L'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire n'est donc pas la simple « traduction », purement illustrative, d'un récit dans un langage visuel : elle propose aussi une lecture, une interprétation de l'œuvre source, conditionnée par le regard du réalisateur, par ses convictions et le contexte dans lequel il conçoit son film.

• Comparaison des photogrammes et du texte de la nouvelle

Les élèves seront ensuite invités à rechercher dans la nouvelle de Mme de Lafayette les passages auxquels correspondent les huit photogrammes présentés dans le cahier photos, et à classer ces photogrammes en fonction du rapport qu'ils entretiennent avec le texte. On mettra ainsi au jour quatre cas de figure.

L'illustration

• Le troisième photogramme illustre directement la phrase : « Mais il trouva en elle une tranquillité et une froideur pires mille fois que toutes les rigueurs à quoi il s'était attendu : elle ne prit pas la peine de se mettre en colère » (p. 44). L'expression de Mélanie Thierry traduit le mécontentement et le trouble contenus de la princesse à qui Chabannes vient de déclarer son amour, tandis qu'une rose symbolise l'atmosphère de séduction fragile qui baigne la scène.

• De même, le septième photogramme, où Chabannes, devant une tapisserie représentant Éros et Psyché, refuse de sortir de la chambre de Marie après avoir aidé Guise à fuir et alors qu'il sait que le prince est sur le point d'entrer, correspond à la phrase : « [...] il se résolut, par une générosité sans exemple, de s'exposer pour sauver une maîtresse ingrate et un rival aimé » (p. 75). La prise de vue focalise à cet instant l'attention du spectateur, comme celle du lecteur, sur la réaction du comte, dont la tapisserie symbolise l'amour « sans exemple », héroïque.

L'amplification. Les deuxième, sixième et huitième photogrammes développent des épisodes brièvement suggérés par le texte de Mme de Lafayette, auxquels le film donne plus d'extension.

- La scène où l'on voit Guise sur le champ de bataille correspond à la phrase : « Ce fut dans cette guerre que le duc de Guise commença à avoir des emplois considérables et à faire connaître qu'il passait de beaucoup les grandes espérances qu'on avait conçues de lui » (p. 48). Il est à noter que Bertrand Tavernier exploite deux fois cette allusion à la renommée militaire de Guise : il fait du spectateur le témoin de sa valeur au combat, puis, dans la scène du colporteur qui proclame la gloire du duc, montre le plaisir que la nouvelle cause à Marie et la contrariété qu'en ressent Chabannes.

- La scène où Guise et Marie se cachent et sont pris d'un fou rire complice correspond à la phrase : « Quoiqu'ils ne se fussent point parlé depuis si longtemps, ils se trouvèrent pourtant accoutumés ensemble et leurs cœurs se remirent aisément dans un chemin qui ne leur était pas inconnu » (p. 59). L'atmosphère sensuelle et joyeuse est bien la même dans la nouvelle et dans le film, mais Bertrand Tavernier imagine le détail d'un dialogue que la nouvelle ne fait que suggérer.

- La chevauchée éperdue du prince qui va annoncer à Marie la mort de Chabannes pourrait correspondre à la phrase : « Ce lui fut encore un nouvel accablement d'apprendre la mort du comte de Chabannes, qu'elle sut bientôt par les soins du prince son mari » (p. 80). Cependant, Bertrand Tavernier imagine cette cavalcade qui exprime toute la violence des sentiments du prince, à peine suggérés dans la nouvelle par le mot « soins », qui peut dénoter un certain empressement.

L'ellipse comblée. Le premier photogramme s'inscrit dans une ellipse du texte de Mme de Lafayette. Dans la nouvelle, la nuit de noces est passée sous silence, comme les festivités du mariage, le tout étant résumé en une phrase : « Elle épousa donc le jeune prince de Montpensier qui, peu de temps après, l'emmena à Champigny » (p. 41). Bertrand Tavernier montre au contraire de manière frontale ce rituel brutal que les bienséances, au XVII^e siècle, obligeaient à

occulter : une servante tend aux pères des deux jeunes époux un drap taché de sang, preuve que le mariage a bien été consommé et que la jeune femme est arrivée vierge au mariage. Cette scène peut être perçue comme une dénonciation du sort réservé aux femmes dans une société qui étouffe leurs désirs et leurs sentiments.

L'ajout. Les quatrième et cinquième photogrammes correspondent à des épisodes qui n'existent pas dans la nouvelle.

- La scène où Chabannes, les mains encore ensanglantées après avoir découpé un porc, répond aux questions de Marie sur les motifs profonds de la guerre montre la jeune femme soucieuse de comprendre le monde qui l'entoure, ce que rien n'indique chez Mme de Lafayette. Les seules conversations avec Chabannes dont le contenu soit indiqué sont d'ordre sentimental : « Elle vécut avec lui avec la même bonté qu'elle avait accoutumé ; elle lui reparla, quand l'occasion en fit naître le discours, de l'inclination qu'elle avait eue pour M. de Guise » (p. 45).

- Le duel entre Guise et Montpensier, interrompu par Anjou, n'a pas lieu dans la nouvelle, où Guise fuit prudemment les soupçons de Montpensier : « le duc se retira pour guérir la jalousie de ce prince » (p. 56). L'ajout de cette scène est pour Bertrand Tavernier l'occasion de souligner la rivalité des trois jeunes hommes qui entourent Marie, tout en rappelant que la querelle amoureuse se double d'un rapport de forces hiérarchique.

SÉANCE 3

Parcours, d'une guerre à l'autre

Supports : • La nouvelle, du début à « une haine qui ne finit qu'avec leur vie » (p. 39-41), et de « Le duc de Guise, occupé du désir de venger la mort de son père » à la fin (p. 79-80).

- Le film, du début à 3'17, et de 128'27 à la fin.

- « Adapter Mme de Lafayette : le regard de Bertrand Tavernier » (p. 125-136).

Objectif : • Comprendre et interpréter la structure des deux œuvres.

• Travail préparatoire

Une moitié de la classe aura résumé la nouvelle de Mme de Lafayette, et l'autre moitié le film de Bertrand Tavernier. La comparaison des résumés permettra à tous de constater que le film respecte la structure linéaire du récit, dont il reprend les grandes étapes sans en modifier le déroulement chronologique.

• Lecture analytique

Tout d'abord, on proposera aux élèves de comparer l'*incipit* et l'*excipit* de la nouvelle, et de définir le parcours qu'ils tracent.

Ils remarqueront ainsi que ces deux passages clés du récit mettent l'accent sur la violence et la mort, « désordres » publics et privés se superposant, comme l'indique explicitement l'*incipit*, et comme le suggère l'*excipit*. C'est en effet parce qu'il est occupé à « venger la mort de son père », assassiné au siège d'Orléans, que le duc de Guise se déprend de la princesse de Montpensier. La guerre a donc indirectement un impact sur l'intrigue sentimentale.

La mort du père se devine d'ailleurs dès les premières lignes de la nouvelle : le lecteur comprend que le duc de Guise est orphelin lorsqu'il apprend que « le cardinal de Lorraine son oncle [...] lui tenait lieu de père ». L'absence d'une véritable figure d'autorité rend plus évident encore le caractère incontrôlable et passionné du duc de Guise, souligné au début comme à la fin du récit. En effet, les deux seuils de la nouvelle mettent l'accent sur ce personnage et sur le trouble qu'il apporte dans la vie de la princesse de Montpensier. L'héroïne éponyme est cependant beaucoup plus présente dans l'*excipit*, qui porte un jugement moral sur son expérience malheureuse, dont elle semble au moins en partie responsable. En contrepoint apparaît la figure exemplaire de Chabannes, « le plus parfait ami qui fut jamais ».

En dépit de sa linéarité narrative, le récit offre donc une structure circulaire, début et fin se faisant écho : les malheurs de la princesse sont ainsi déjà contenus en germe dans l'*incipit*, ce qui confère à la nouvelle une dimension tragique.

• Analyse de l'image animée

On proposera ensuite à la classe de visionner le début et la fin du film de Bertrand Tavernier pour déterminer s'il a respecté cette structure.

Les élèves observeront que le réalisateur a conservé cet effet de boucle, ainsi que la présence forte de la mort et de la violence : après le carton (texte apparaissant à l'écran) qui fait coïncider le début de l'action avec la reprise de la guerre, la première image du film est un gros plan sur un cadavre, suivi par une scène de bataille et de massacre. Il s'achève dans un paysage de neige, sublime mais désolé, où Marie vient se recueillir sur la tombe de Chabannes, avant de souhaiter, en voix *off*, une vie « brève ». Le personnage de Nicolas, compagnon de Chabannes, assure le lien entre les deux séquences, de même que le commentaire de Marie en voix *off*, qui établit également un parallèle entre les « désordres » de la guerre et ceux de l'amour : « Comme François de Chabannes s'était retiré de la guerre, je me retirerai de l'amour ».

La circularité tragique est donc là encore bien présente, mais elle est recentrée sur Chabannes. On pourra à ce propos rappeler que Bertrand Tavernier le fait mourir en protégeant une femme enceinte, acte de courage par lequel il rachète en quelque sorte son crime initial. Le film respecte donc la structure de la nouvelle, tout en lui imprimant une signification renouvelée.

• Synthèse

Enfin, on demandera aux élèves d'interpréter les choix du réalisateur à l'aide du texte reproduit **p. 125-136**. Ils comprendront ainsi que les modifications apportées par Bertrand Tavernier sont motivées par des considérations psychologiques et idéologiques. Il s'agit tout d'abord de donner plus d'épaisseur au personnage de Chabannes, dont la nouvelle célèbre le dévouement amoureux, mais guère les prises de position pacifistes : Bertrand Tavernier juge « vague » et « abstraite » la justification de son changement de camp et souhaite par conséquent « préciser dans un prologue les raisons qui [le] conduisent à abandonner la guerre » (**p. 128**), de manière à faire de lui un modèle de tolérance et d'humanisme. Par ailleurs, le réalisateur refuse la condamnation

morale de son héroïne qui, dans le film, apparaît surtout comme victime des circonstances et d'une société oppressive. Il ménage par conséquent une « fin ouverte [...] pour laisser le spectateur libre de son jugement » (p. 133).

SÉANCE 4

Les jeux de l'amour et du pouvoir

Supports : • L'extrait 4 du scénario et son commentaire (« En proie aux passions », p. 160-165).

• La nouvelle, de « Elle répondit à leurs louanges avec toute la modestie imaginable » à « et partit avec le duc d'Anjou » (p. 51-52).

Objectifs : • Percevoir les spécificités de l'écriture scénaristique.
• Interpréter la représentation du pouvoir.

• Travail préparatoire

On aura demandé aux élèves d'effectuer une recherche documentaire sur le personnage du duc d'Anjou, futur Henri III. Ces recherches pourront donner lieu à un exposé ou à un échange oral. La classe remarquera ainsi que le film comme la nouvelle sont proches de la réalité historique du personnage (chef de l'armée royale victorieux à Jarnac et Moncontour, destiné au trône de Pologne), plus que de la légende qui s'est construite autour d'Henri III et de ses « mignons ».

• Lecture analytique

Les élèves procéderont à la lecture analytique de l'épisode du séjour d'Anjou et de sa suite à Champigny. On leur proposera de construire un plan répondant à la question : « Quelle image des rapports sociaux Mme de Lafayette propose-t-elle dans cet extrait ? » Si nécessaire, on mettra en évidence les éléments suivants.

La place de la femme, à la fois centrale et en retrait.

La princesse de Montpensier est, dans cet extrait, seule parmi les hommes, et son rôle de maîtresse de maison lui assigne une place importante : elle doit faire les « honneurs

de chez elle ». Les codes sociaux lui imposent cependant une grande discrétion : elle doit conserver « toute la modestie imaginable ». Elle est pourtant, par sa beauté et sa grâce, le centre de tous les regards, ce qui la place dans une situation inconfortable puisqu'elle éveille malgré elle la jalousie de son mari. Sa position de sujet dans la phrase « Enfin elle ne plut que trop à ses hôtes » suggère que l'opinion la rendra responsable de cet état de fait.

Le vernis imparfait de la courtoisie. Les rapports sociaux sont ici dominés par les règles de l'hospitalité : le prince et la princesse de Montpensier sont tenus de recevoir le frère de leur roi, et cette charge est supposée être pour eux un honneur. Cependant, ces codes sociaux sont perturbés par la violence des passions, d'où une situation d'hypocrisie généralisée (les élèves pourront relever le lexique de la dissimulation) : Chabannes, Guise et Anjou cachent leur attirance pour la princesse, celle-ci cache son amour pour Guise, et le prince de Montpensier cache sa jalousie. Toutefois, ces sentiments ne sont qu'imparfaitement rentrés, en particulier chez Montpensier, qui ne rend pas à Anjou tous les honneurs dus à son rang, comme le montre la litote : « le prince son mari ne faisant point de violence pour l'y retenir ».

Le pouvoir souterrain d'un futur roi. Dans cet extrait, destiné avant tout à révéler les tentatives de Guise pour se rapprocher de la princesse, Anjou occupe une place presque aussi secondaire que Chabannes. Cependant, tout traduit sa supériorité et sa puissance : il fait l'objet d'un éloge (« fort galant et fort bien fait »), il est celui qui décide de la durée du séjour, il est le centre des attentions (la princesse se montre plus sensible à ses louanges qu'à celles de Guise, non seulement parce qu'elle veut masquer son amour, mais aussi en raison du respect qu'elle doit à un prince de sang) et sa présence suscite la « crainte » : « il en rejeta la cause sur la crainte de ne pouvoir recevoir un si grand prince selon sa qualité et comme il l'eût souhaité ». Sous des dehors « galants », la présence d'Anjou rappelle donc le pouvoir effrayant de la famille royale.

• Comparaison avec le scénario

On procédera ensuite à une comparaison de ce texte avec l'extrait 4 du scénario. Les élèves pourront s'aider du commentaire de Jean-Damien Mazaré.

Ils pourront tout d'abord observer les spécificités de l'écriture scénaristique : en l'absence de voix *off* donnant accès aux pensées des personnages, les analyses psychologiques qui occupent la majeure partie du texte de Mme de Lafayette doivent être suggérées par les dialogues et le jeu des corps. Le désir d'Anjou, par exemple, s'exprime ainsi de façon beaucoup plus explicite, de manière galante d'abord, puis presque grivoise.

On remarquera néanmoins que ce choix n'est pas uniquement dicté par les contraintes du genre. Si les séquences 77 et 78 suivent de très près le texte de Mme de Lafayette, les séquences d'intérieur (79 à 81) s'en écartent légèrement pour se centrer sur Anjou, laissant Guise plus en retrait. Bertrand Tavernier construit ainsi la figure complexe d'un futur roi à la fois séduisant et inquiétant. Tout en étant familier avec son entourage (comme le note Jean-Damien Mazaré, il partage avec sa suite une « conversation de caserne ou de vestiaires », p. 160), il est autoritaire et conscient de sa supériorité (il « arbitre » les conversations, ordonne à ses amis comme à des domestiques : « Mettez une bûche », p. 165). De même, il apparaît comme raffiné (il est le seul à utiliser une fourchette, et se pose en amateur d'art éclairé), mais la brutalité de ses remarques grivoises dénote la violence des désirs d'un homme accoutumé à être satisfait. Ainsi, Bertrand Tavernier accentue l'atmosphère opprimente suggérée par Mme de Lafayette, en montrant le poids du pouvoir et des codes hiérarchiques sur les sentiments. Anjou apparaît comme un soupirant redoutable pour Marie, et il n'est pas sans rappeler le régent libertin de *Que la fête commence*.

• Prolongement

On pourra proposer une comparaison entre le duc d'Anjou joué par Raphaël Personnaz et celui qu'incarne Pascal Gregory dans *La Reine Margot* de Patrice Chéreau (1994).

SÉANCE 5

« Princesse, très chère Marie, enfant... » :
visages d'une héroïne

- Supports :**
- La Présentation (p. 16-17).
 - Le sixième photogramme et son commentaire.
 - L'extrait 2 du scénario (« Désir d'émancipation ou marivaudage ? », p. 145-152).
 - L'ensemble de la nouvelle.
- Objectif :**
- Étudier l'évolution des représentations de l'héroïne.

• Travail préparatoire

On aura demandé aux élèves de relire les pages 16 et 17 de la Présentation de Camille Esmein-Sarrazin et de résumer l'usage que Mme de Lafayette fait de la biographie du personnage réel qui donne son nom à la nouvelle. Ils retiendront ainsi que l'auteur demeure relativement fidèle à la vérité biographique tout en l'infléchissant légèrement pour composer une intrigue à la fois forte et vraisemblable : elle passe sous silence la naissance du fils de la princesse, et imagine une passion amoureuse que rien n'atteste mais que rien ne dément, la vie de Renée d'Anjou demeurant largement méconnue.

• Rédaction d'un paragraphe argumentatif

Les élèves répondront à la question suivante : « Selon vous, quel regard Mme de Lafayette porte-t-elle sur son héroïne ? » Ils justifieront leur propos en s'appuyant sur des extraits précis du texte. Ce travail donnera lieu à un échange oral, au cours duquel on mettra en évidence la complexité de l'image construite par Mme de Lafayette. Elle fait de la princesse un personnage « extraordinaire » (adjectif fréquemment employé dans le récit), fascinant par sa grande noblesse et sa beauté hors du commun : lorsque Guise et Anjou la découvrent sur la barque, son « trouble » la fait « paraître aux yeux de ces princes dans une beauté qu'ils [croient] surnaturelle » (p. 50). Si la beauté du personnage est amplement soulignée, son comportement fait rarement l'objet d'un commentaire de la part de la narratrice. La maxime « L'on est bien faible quand on est amoureux »

(p. 69), destinée à expliquer les réactions de Chabannes, peut cependant s'appliquer également à la princesse, et semble témoigner d'un subtil équilibre de compassion et de réprobation. Le combat entre passion et vertu qui déchire la princesse est en effet de nature à la rendre touchante et attachante, voire admirable, mais elle ne fait pas moins d'elle l'objet d'un jugement moral sévère au dénouement : « Elle mourut en peu de jours, [...] une des plus belles princesses du monde et qui aurait été la plus heureuse si la vertu et la prudence eussent conduit toutes ses actions » (p. 80). Mme de Lafayette met donc les qualités hyperboliques de son héroïne au service d'une réflexion pessimiste sans concession sur les dangers de la passion.

• Analyse comparée du texte et de l'image

On demandera ensuite à la classe de déterminer si l'image de la princesse de Montpensier proposée par Bertrand Tavernier est identique à celle qu'offre la nouvelle, en s'appuyant sur l'analyse du sixième photogramme et du deuxième extrait du scénario.

Le sixième photogramme montre un moment de complicité amoureuse entre Marie et Guise. Ainsi que le souligne le commentaire de Jean-Damien Mazaré, la princesse brave en cet instant les interdits sociaux et les menaces formulées par la reine. Nulle condamnation pourtant dans la manière dont Bertrand Tavernier filme cet échange : le monde est renvoyé hors-champ, et le décor architectural isole les deux jeunes gens pour une brève idylle au cours de laquelle le spectateur entrevoit le bonheur qu'ils auraient pu partager. À la sensualité de la scène se mêle une joie presque enfantine, déculpabilisée. Bertrand Tavernier accorde ainsi à son héroïne un droit au plaisir que l'idéologie du XVII^e siècle rend impensable dans la nouvelle de Mme de Lafayette.

Le deuxième extrait du scénario innove également par rapport au personnage littéraire, tout en respectant sa complexité. La légèreté espiègle de la jeune fille reparait dans la scène 50B, où Marie danse avec Jeanne dans le jardin. Mais ses échanges avec Chabannes révèlent en elle une avidité de savoir absente de la nouvelle : elle désire apprendre à écrire, s'intéresse aux mouvements des astres – et, à travers eux, à l'ordre du monde et de la société –, et pratique

la géométrie. Toutefois, la scène 52, au cours de laquelle elle herborise avec Chabannes, est moins l'occasion de découvrir la botanique, que semble vouloir lui enseigner le comte, que de s'instruire des choses du cœur. Se met alors en place un jeu ambivalent avec Chabannes, auquel elle se confie à demi tout en se montrant capable de dissimulation (« Il ressemblait à Henri de Guise/... Mais ce n'était pas lui », p. 152). Le sujet de la conversation brouille le rapport maître-élève pour instaurer une discrète atmosphère de séduction, cruelle pour Chabannes, épris de Marie mais tenu au silence. Cependant, le scénario ne permet pas de déterminer si ce jeu est conscient ou non de la part de Marie. Bertrand Tavernier, tout en délivrant la princesse du jugement sévère que le dénouement de la nouvelle formule à son encounter, préserve sa complexité et sa densité.

Le personnage évolue donc fortement du texte au film : chez Mme de Lafayette, il est le support d'une réflexion morale marquée par les exigences rigoureuses du jansénisme, tandis que Bertrand Tavernier porte un regard féministe sur le personnage. Les termes qui le désignent témoignent de cette évolution : Bertrand Tavernier lui donne un prénom, « Marie », dont il gomme partiellement les connotations religieuses en imaginant le surnom de « Mariette », que Guise donne à la princesse. Il fait d'une grande aristocrate l'égale des spectateurs, invités à l'empathie. Les élèves constateront ainsi qu'une même donnée biographique peut donner lieu à des lectures idéologiquement très contrastées.

• Prolongement

On pourra proposer une comparaison entre le traitement réservé par Bertrand Tavernier à la princesse de Montpensier et celui de la princesse de Clèves dans le film *La Belle Personne* de Christophe Honoré (2008) : bien que le réalisateur fasse le choix d'actualiser l'intrigue en la situant dans un lycée parisien, il demeure plus proche de la réflexion morale sur le sentiment amoureux construit par Mme de Lafayette.

SÉANCE 6

« Désordres », « massacre » et « ruine » : une toile de fond sanglante

Supports : • La section « Histoire et fiction » du Dossier (p. 83-87).

• La nouvelle, de « L'écuyer du duc de Guise lui avait rapporté la vérité » à « il fut bien aise de se voir vengé par la fortune » (p. 78-79).

• Le film, de 114'13 à 119'25.

• Le deuxième et le quatrième photogrammes et leurs commentaires.

Objectifs : • Comprendre le contexte.
• Interpréter son traitement.

• Travail préparatoire

On aura demandé aux élèves de répondre à la question suivante, « Quelle place les événements historiques occupent-ils dans le film et la nouvelle ? », en s'aidant de la section « Histoire et fiction » du Dossier. On les amènera ainsi à prendre conscience que les événements ne constituent pas seulement un arrière-plan. Ils permettent de situer le récit et de donner une épaisseur temporelle à l'évolution des sentiments des protagonistes : les différentes batailles sont autant de repères qui rendent sensible le passage du temps. Par ailleurs, ils ont une influence directe sur la destinée des personnages : l'absence ou la présence du prince de Montpensier auprès de sa femme sont dictées par ses obligations militaires, qui avivent sa jalousie, et Chabannes meurt pendant le massacre de la Saint-Barthélemy. Mais, en retour, l'intrigue sentimentale retentit elle aussi sur la marche de l'histoire : selon Mme de Lafayette, ce serait pour prouver sa fidélité à la princesse de Montpensier que Guise refuserait la main de Marguerite, rendant ainsi possible le mariage de celle-ci avec Henri de Navarre, événement décisif de l'histoire de France.

• Analyse comparée

On proposera aux élèves de comparer le traitement réservé à la nuit de la Saint-Barthélemy dans la nouvelle et dans le

film. Ils remarqueront que, dans le récit comme dans son adaptation, l'événement historique est vu à travers le prisme des tourments privés des personnages : chez Mme de Lafayette, la crise historique correspond à la crise personnelle que traverse la princesse, et dont la fièvre est le symptôme ; chez Bertrand Tavernier, la voix *off* de Chabannes écrivant à Marie se mêle aux cris et au fracas du massacre. Dans les deux cas, la mort de Chabannes cristallise le pathétique de la situation. La nouvelle multiplie les adverbes intensifs et les adjectifs évaluatifs, relativement rares dans un récit qui se caractérise par sa grande économie de moyens : « cet horrible massacre si renommé », « le pauvre comte de Chabannes », « cette même nuit qui fut *si funeste* », « ce pitoyable spectacle » ; nous soulignons). Dans le film, le pathétique naît de la confiance émouvante du comte en voix *off*, ainsi que de la bravoure du personnage, qui rachète sa faute initiale en sauvant une femme enceinte. Les qualités du personnage sont ainsi mises en évidence au moment de sa mort, qui n'en paraît que plus déchirante. Les circonstances qui l'accompagnent sont des ajouts du cinéaste : de manière générale, il amplifie la séquence de la Saint-Barthélemy, que Mme de Lafayette résume en deux formules allusives : « cet horrible massacre si renommé par toute l'Europe », « la ruine des huguenots ». Les langages littéraire et cinématographique diffèrent ici profondément : l'un privilégie la suggestion, sollicitant la mémoire et l'imagination du spectateur, l'autre recourt à la monstration et produit un effet de sidération visuelle. Cependant, le cinéma peut lui aussi laisser au spectateur une marge d'interprétation : tandis que le récit explicite les réactions du prince de Montpensier lorsqu'il découvre le corps de Chabannes, le film conserve au personnage une certaine opacité.

• Analyse de l'image

On proposera ensuite à la classe de déterminer quelle image le film de Bertrand Tavernier offre des guerres de Religion, en s'appuyant sur l'étude du deuxième et du quatrième photogrammes, ainsi que sur leurs commentaires.

Les élèves constateront que l'accent est mis sur la violence et l'absurdité des combats : dans le deuxième photogramme, Guise n'apparaît pas comme une figure héroïque,

mais comme un combattant parmi d'autres : il est à pied, et le sang et la saleté ont rendu sa tenue et son visage semblables à tous les autres. La lutte se fait au corps à corps ; elle est sauvage et confuse, d'autant plus que la scène est baignée de fumée. Dès lors, il devient presque impossible de distinguer catholiques et protestants, ce qui renforce l'impression d'une absence totale de sens dans cette scène cruelle. Le quatrième photogramme se déroule dans une atmosphère en apparence beaucoup plus paisible : à l'issue d'une chasse, Marie questionne Chabannes et s'efforce de comprendre la raison profonde des guerres de Religion. La brutalité de celles-ci est rappelée par le sang que le comte a sur les mains : ce détail visuel rappelle le massacre du prologue, mais aussi l'absurdité de la guerre. Alors même que Chabannes tente de fournir une explication rationnelle – entreprise impossible puisque la foi est en jeu, ce pourquoi ses explications échouent –, il apparaît souillé par la violence, dans un engrenage inextricable.

Cette méditation sur la violence est loin de concerner uniquement les conflits du XVI^e siècle : comme le rappelle le commentaire du deuxième photogramme, Bertrand Tavernier filme les guerres de Religion en reprenant des codes qui ne sont pas ceux du cinéma historique. Il suggère par là une réflexion atemporelle sur l'absurdité dévastatrice de la sauvagerie humaine. Cette part de modernité est déjà lisible dans la nouvelle de Mme de Lafayette, qui offre une lecture tragique des guerres : en mettant sur le même plan, dès la première phrase du récit, les « désordres » de la guerre et ceux de l'amour, elle enveloppe dans un même fatalisme toute forme de violence, qu'elle soit politique ou passionnelle.

SÉANCE 7

Le mouvement des corps, entre « routes immuables » et « effroyables collisions »

- Supports :**
- La nouvelle, de « Le mariage du roi avec la fille de l'empereur » à « les appela tous deux » (p. 60-61).
 - L'ensemble du film, en particulier de 93'30 à 97'25.
 - Le tableau synoptique (p. 175-183).
- Objectif :**
- Interpréter les motifs de la danse et de la chevauchée.

• Travail préparatoire

On aura demandé aux élèves d'effectuer une recherche sur les scènes de bal dans la littérature romanesque, afin de leur faire prendre conscience qu'il s'agit d'une scène topique, qui marque généralement une étape forte dans l'évolution des relations amoureuses, de la rencontre (*La Princesse de Clèves*, 1678) à la séparation (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, 1964) en passant par la désillusion (*Madame Bovary*, 1857). C'est également un moment où les sphères intimes et publiques se croisent, la danse occasionnant un rapprochement des corps qui est cependant réglé par les lois de la chorégraphie et le poids des regards.

• Lecture comparée

On procédera ensuite à une comparaison de la scène du bal dans la nouvelle et dans le film.

Les élèves remarqueront tout d'abord que, comme dans l'ensemble du film, Bertrand Tavernier a étoffé l'épisode imaginé par Mme de Lafayette, en ajoutant notamment des plans sur les préparatifs, avec l'arrivée haute en couleurs du chameau, et en intégrant à ce bal les personnages du prince de Montpensier, dont il souligne la jalousie inquiète, et de Catherine, qui lui permet de transposer les commentaires par lesquels la nouvelle signale la supériorité de la princesse (à la remarque « Le roi fit un ballet où dansaient Madame et toutes les princesses. La princesse de Montpensier

pouvait seule lui disputer le prix de la beauté », sont substitués les compliments de Catherine, motivés par la nécessité de détourner l'attention du prince de Montpensier).

La principale modification apportée par le réalisateur consiste néanmoins à filmer, non le bal lui-même, mais ses coulisses : hormis la toute fin du ballet des nymphes, il ne montre jamais la salle de danse. Il s'en justifie par un souci de vraisemblance : « En agissant [...] au vu et au su de tout le monde (même s'il y avait des paravents et des piliers), Marie risquait de passer pour une écervelée » (« Adapter Mme de Lafayette : le regard de Bertrand Tavernier », p. 131). Ce choix a cependant d'autres conséquences. Tout d'abord, il rend invisible le roi, dont la puissance se fait fortement sentir dans la nouvelle, mais qui dans le film n'est jamais montré, et dont on ne parle que pour rappeler qu'il est malade. La force d'Anjou, son successeur, ne s'en fait donc que plus nettement sentir.

Par ailleurs, il substitue aux mouvements codifiés de la danse, que l'on entrevoit au début, un autre ballet, celui des sentiments, avec des personnages qui se cherchent, se suivent, s'esquivent, se fuient. Les mouvements de caméra, qui accompagnent les personnages à hauteur d'homme, puis les quittent pour donner à voir, en plongée, le mouvement d'ensemble, mettent en évidence le vertige de cette dangereuse valse-hésitation, propice aux malentendus, au gré des changements de cavaliers.

• Repérage et interprétation de motifs récurrents

On soulignera ainsi que, si la danse n'est pas – ou peu – montrée, d'autres mouvements peuvent revêtir la même portée symbolique. Les élèves pourront remarquer que, dans le film, les corps se groupent ou se déplacent souvent par des mouvements d'ensemble circulaires, qu'on les invitera à repérer en s'aidant du tableau synoptique. Ils pourront notamment relever le caractère chorégraphié des duels (Guise-Mézières, et par deux fois Guise-Montpensier), la ronde des domestiques autour du lit lors de la nuit de noces, celle des hommes autour de Marie à Montsurbrac, puis celle des « satellites » autour du duc d'Anjou, ou encore le cercle des suivantes autour de la reine. Ces mouvements ou groupements sont toujours le signe de rapports de supériorité et

de subordination, comme dans les ballets de cour, dont le roi constitue le véritable centre. Ils font ainsi écho aux réflexions de la reine, et surtout de Chabannes, sur les mouvements des astres, considérations d'ailleurs reprises par Marie qui a bien compris qu'elles étaient transposables aux humains.

Cette circularité n'est cependant pas le seul mode de déplacement qui structure le film. Marqué par l'esthétique du western, comme le signale Jean-Damien Mazaré (Dossier, p. 115), il montre aussi de nombreuses chevauchées, qui s'opposent à la danse sociale : les plans en extérieur contrastent avec l'atmosphère confinée des châteaux, l'urgence de la cavalcade avec les circonvolutions obligées des rapports sociaux, la relative solitude des cavaliers avec le poids constant des regards, à la cour ou en famille. De nouveau, on invitera les élèves à en effectuer le relevé à l'aide du tableau synoptique. Ils pourront remarquer que la chevauchée peut être un moment de liberté (celle de Marie, renvoyée à Montsurbrac, mais libérée de la surveillance de son époux), bien qu'il s'agisse surtout d'un moment de danger (les poursuites sur le champ de bataille dans la séquence d'ouverture, la course éperdue de Montpensier porteur de la lettre de Chabannes, et qui chute brutalement, ayant tué d'épuisement son cheval).

Les mouvements des personnages, ici encore mis en valeur par les mouvements de caméra, induisent ainsi une tension, inhérente à une société dans laquelle les pulsions individuelles entrent en conflit avec les impératifs sociaux : « Asservis à des routes immuables », les personnages ne peuvent cependant s'y soumettre et courent donc inévitablement à « d'effroyables collisions [...] entraînant d'effroyables malheurs » (p. 148).

SÉANCE 8

Évaluation et synthèse

- Support :** • L'ensemble des deux œuvres.
- Objectifs :** • Réaliser une synthèse de la séquence.
• S'entraîner à l'épreuve du baccalauréat.

• Sujet

En 1974, le cinéaste Éric Rohmer affirme dans la préface de ses *Six Contes moraux* : « Il n'existe pas de scénarios originaux. » Votre étude de *La Princesse de Montpensier* de Mme de Lafayette et de son adaptation par Bertrand Tavernier vous permet-elle de confirmer cette vision des rapports entre littérature et cinéma ?

• Analyse du sujet

Éric Rohmer subordonne le cinéma à la littérature : tout aurait déjà été dit ou écrit, et les réalisateurs composeraient uniquement des variations sur des motifs préexistants. Pareille affirmation est surprenante de la part d'un réalisateur. Éric Rohmer a souvent puisé son inspiration dans la littérature. Mais, s'il a parfois réalisé des adaptations avec une grande fidélité à ses textes sources (*Perceval le Gallois* [1978], *Les Amours d'Astrée et de Céladon* [2007]), il a le plus souvent imaginé des intrigues nouvelles dans lesquelles ses modèles littéraires transparaissent de manière tantôt avouée (Blaise Pascal dans *Ma nuit chez Maud* [1969]), tantôt plus discrète (Alfred de Musset dans les *Comédies et proverbes* [1981-1987], et en particulier dans *Les Nuits de la pleine lune* [1984]). On pourra rappeler aux élèves ces éléments de contextualisation qui les aideront à interpréter la citation, délibérément paradoxale, et qui sera donc à questionner.

• Exemple de plan

Il s'agira de mesurer la part d'originalité du film de Bertrand Tavernier autant que de montrer sa fidélité à la nouvelle de Mme de Lafayette, mais aussi de se demander où réside l'originalité d'un film : affirmer qu'elle ne dépend

pas du scénario suppose implicitement qu'elle relève du langage visuel et auditif déployé par le réalisateur.

IV. Orientations bibliographiques

On consultera avec profit la bibliographie établie par Camille Esmein-Sarrazin (p. 193-199). Tout à la fois sélective et complète, elle offre un accès aisé aux études essentielles sur la nouvelle de Mme de Lafayette et son contexte, ainsi que sur le film de Bertrand Tavernier.

Esther PINON