

UN COUP D'OEIL
SUR L'ACTUALITÉ
LA MISE EN SCÈNE DU
DISCOURS POLITIQUE

HISTOIRE
LES EXPOSITIONS
UNIVERSELLES DE
PARIS

LITTÉRATURE
LE THÉÂTRE DE LA
FONTAINE

PHILOSOPHIE
PARAÎTRE AU NATUREL

HISTOIRE DE L'ART
PORTRAIT DES GRANDS
DE CE MONDE

LA

DÉCEMBRE 2019 - NUMÉRO 1



LE THÉÂTRE
DU MONDE

Fugue

LF

SOMMAIRE



Un coup d'œil sur l'actualité

LA MISE EN SCÈNE DU DISCOURS POLITIQUE

5

Histoire

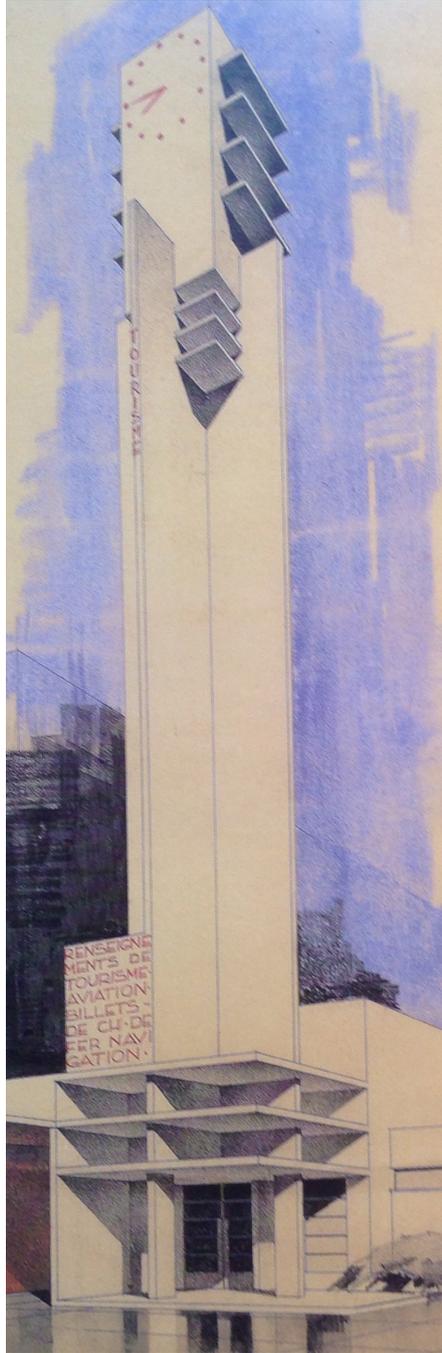
LES EXPOSITIONS UNIVERSELLES DE PARIS

9

Littérature

LE THÉÂTRE DE LA FONTAINE

13





Philosophie

PARAÎTRE AU NATUREL

17



Histoire de l'art

PORTRAIT DES GRANDS
DE CE MONDE

21



Sortir et lire

25

***Vous lisez La Fugue et aimez son contenu ?
Vous souhaitez aider cette revue ?***

***Vous pouvez soutenir
sa jeune équipe par vos
dons afin de financer ses
projets et accompagner
son développement.
Retrouvez-nous sur notre
site afin de nous soutenir.
Ajoutez votre pierre à
notre jeune édifice !***

***Vous souhaitez partager vos impressions ?
Répondre à un article?***

***N'hésitez pas à nous
envoyer votre mot par
mail ou via les réseaux
sociaux !***

Un coup d'œil sur l'Actualité

ACTEUR ET ORATEUR, LA MISE EN SCÈNE DU DISCOURS POLITIQUE

Jean Le Bret

Dans un monde politique où le paraître est, de plus en plus, régi par un marketing efficace et plus fortement convaincant que le discours en lui-même, la parole semble perdre en importance au profit de l'image renvoyée. Qu'en est-il alors de l'orateur politique, de son discours ? L'orateur n'est-il plus qu'un simple acteur ? De quoi cela est-il l'élément révélateur ?



Tout discours est une perpétuelle mise en scène

La mise en scène très forte de toutes les composantes d'un discours politique, du choix des mots au choix des vêtements, postures et gestes témoignent d'une volonté théâtrale d'agir de manière efficace sur nos émotions. Le discours politique suit cette logique de la manière la plus intéressée.

Si nous prenons par exemple le choix classique d'un costume noir par M. le Président Macron

(choix largement commenté par tout bon magazine people), celui-ci pose de manière non anodine le sérieux, la compétence, le professionnalisme d'un homme à qui le symbole du costume assure la confiance de son auditoire. De même, la gestuelle très large employée lors de ses discours de campagne, bras et mains tendus pour embrasser toute la foule présente, ainsi que le célèbre emploi du pronom possessif englobant : « Parce que c'est notre projet » sont autant de choix stratégiques posés dans le seul but d'emporter l'immédiate adhésion. Image et Discours ne font qu'un, tout discours est une perpétuelle mise en scène.



Shutterstock

Mais un discours trop spectaculaire, trop théâtrale représente à l'inverse un immense risque de décrédibilisation. Le souvenir du débat du second tour de la présidentielle suffit à le rappeler. Un orateur ne doit pas devenir un acteur et le discours doit primer sur la « mise en scène », sur l'action oratoire. Les gestes doivent correspondre au discours mais rester dignes et cohérents.

Adapter ses gestes à son discours, la mesure dans la mise en scène

La parole de l'orateur a en effet un poids que celle de l'acteur n'a pas : l'orateur, en se présentant face à son public, est investi d'une mission : celle de plaider une cause. Il doit défendre ses idées ou son parti, parfois son pays. Il doit convaincre un auditoire, et plus précisément, pousser ce dernier à l'action. Tandis que l'acteur ne doit que faire plaisir au public, le faire rire ou pleurer et ne court par après aucun risque politique, (s'il le fait, il peut perdre purement et simplement son statut artistique) : s'il est bon, il sera applaudi, et c'est tout.

Le rôle de l'acteur n'est à aucun moment de

persuader dans le but de maîtriser le pouvoir grâce à son éloquence. L'orateur adapte ses gestes à son discours, à la solennité du moment, à l'émotion qu'il souhaite véhiculer. Il assume un rôle éthique que l'acteur n'a pas à prendre.

Le corps de l'orateur, un corps mis en scène au profit du message transmis

Sa voix, ses gestes, sa mimique, censés être spontanés et incontrôlés, sont en fait très étudiés. Il s'inspire à la fois du monde du théâtre et de celui de la publicité. Son corps est un signe que le public analyse constamment et, le plus souvent, inconsciemment. Le corps doit se concilier la bienveillance de l'auditoire pour favoriser l'adhésion instantanée à la parole.

L'adresse aux Français du 31 décembre 2018 peut être un exemple fort de cette communication non verbale, élaborée minutieusement du fait de la nécessité d'apparaître qu'impose la diffusion d'une image télévisée de l'homme qui représente la France. Le Président y fait le choix (peu classique) de rester debout pendant les 16 minutes d'allocation, effectue des gestes de mains courtes et

secs, prononce un discours calme et expressif, fixe son regard sur la caméra et donc directement sur le téléspectateur. Tous ces éléments permettent au journal *La Croix* notamment de titrer : « *Vœux présidentiels, Emmanuel Macron ferme et déterminé* ».

Cependant, l'effet le plus marquant s'entend. Il suffit d'observer l'alternance des intonations : une emphase au moment de parler de la colère des Gilets jaunes, un apaisement au moment de l'énonciation des conséquences tirées de cette crise, une emphase en parlant du capitalisme libéral, un apaisement en énonçant des solutions etc. Une sorte de monologue où l'orateur traverse plusieurs émotions qu'il donne le plus possible l'impression de partager avec les Français. Ce monologue n'est pas sans rappeler un soliloque d'Hamlet et le jeu émotionnel alternatif qui l'accompagne. Ici, la voix surtout est mise en scène et participe de l'efficacité de la transmission non verbale du message.

La dualité orateur-acteur, marqueur d'une politique superficielle ?

L'orateur emprunte à l'acteur et réciproquement. L'acteur est un modèle pour l'homme politique parce que celui-ci doit faire appel aux émotions de son public et que l'expert en la matière se trouve être sur les planches. Mais cet acteur est aussi un repoussoir. Si les deux figures utilisent leur corps pour parler et leur voix pour transmettre des émotions, l'orateur ne doit cependant pas oublier que, de par son statut de représentant il porte un rôle éthique, une responsabilité et ne peut se permettre de risquer sa dignité.

Cette dualité permet de mettre en évidence un problème structurel à la politique française telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui. Le règne de la persuasion, de la publicité et du marketing, de la séduction à tout moment et s'adressant à tous pose en effet le sentiment, les émotions ou les passions comme paradigme de tout discours politique, imposant à l'orateur d'être toujours plus subtilement acteur. La politique se pratique alors de manière superficielle et tend à une simple manipulation psychologique.

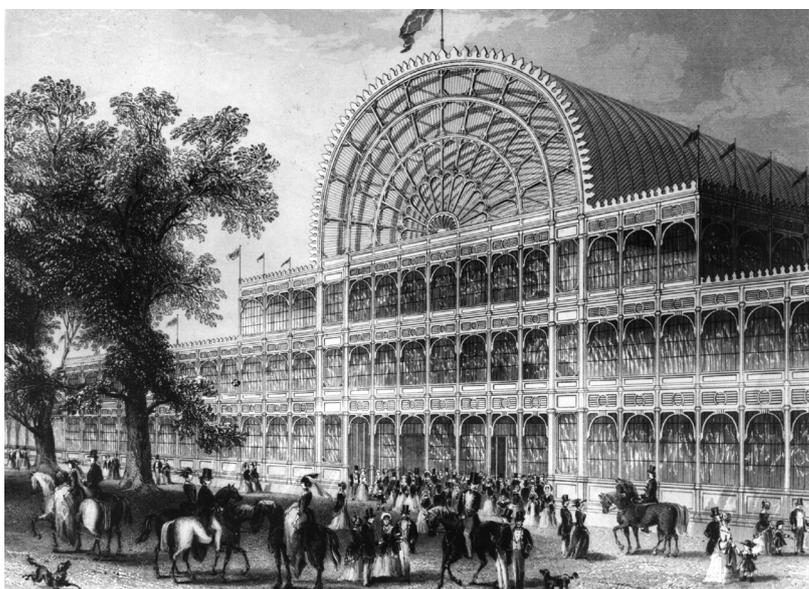
L'éducation républicaine n'était-elle pas censée permettre aux citoyens le discernement et les éclairer, afin qu'en intelligence leurs votes s'effectuent après un recul autant nécessaire que vital ? En enlevant l'enseignement de la rhétorique, art de la mise en scène de la parole par excellence, la réforme de 1904 a enlevé au citoyen la compréhension des mécanismes de la persuasion et de la mise en scène politique. La théâtralité évidente du discours politique maîtrisée asymétriquement souligne l'absence de cette discipline, les représentants s'adressant, non plus à la sagesse du peuple, mais bien à sa spontanéité émotionnelle, éliminant le bon sens au profit de l'exacerbation des passions. ■



Emmanuel Macron, lors de ses voeux aux Français, le 31 décembre 2018 ©Michel Euler - POOL - AFP

LA MISE EN SCÈNE D'UNE CAPITALE, LES EXPOSITIONS UNIVERSELLES DE PARIS

Hervé de Valous



Gettyimages Hulton Archive

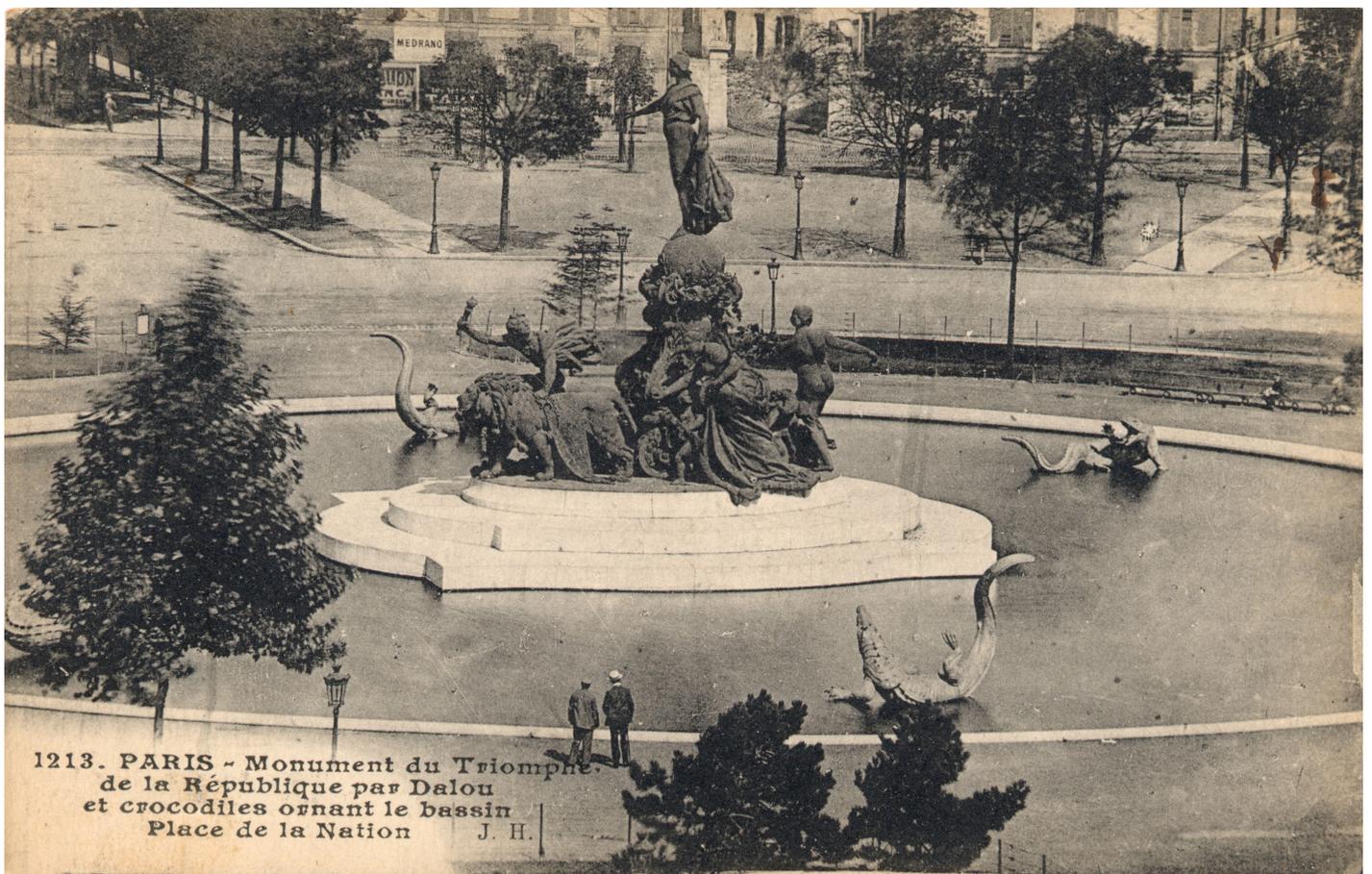
Au XIX^{ème} siècle, les pays européens, alors au faite de leur puissance, cherchent à rivaliser sur la scène internationale. Les expositions universelles sont le moyen pour les nations de rentrer dans un jeu du paraître.

Les nations ont toujours eu à cœur de se mettre en scène dans un esprit de compétition internationale. Nombreux sont les exemples : Alphonse le Grand, roi de Naples, recevant fastueusement l'empereur Frédéric III, l'entrevue du Drap d'or entre François I^{er} et Henri VIII, les grandes fêtes du château de Versailles, etc. Au XIX^{ème} siècle, l'Angleterre victorienne a l'idée d'étaler sa toute puissance commerciale, financière et industrielle au monde entier. C'est l'exposition universelle du Crystal Palace à Londres en 1851. Le succès est à la hauteur des ambitions britanniques avec six millions de visiteurs. Le monde entier est émerveillé. La France est enthousiasmée par l'initiative anglaise et est décidée à se montrer aux autres puissances par cette immense mise en scène

de la capitale et par ses savoir-faire nationaux. L'historien Alfred Fierro commente d'ailleurs : « Seuls un pays aussi fier de lui-même et un Etat aussi centralisé, aussi puissant et dépensier que la France de Napoléon III et de la III^{ème} République étaient disposés à assumer le déficit énorme de ce genre de manifestation ».

Le déficit relevé par la France Impériale

La France exploite plus que n'importe quelle autre nation ces expositions universelles. Sur les vingt-six que compte le XIX^{ème} siècle, la France en reçoit six, soit le quart. La première, une des plus notables, est celle de 1855. Tous les



attributs de la mise en scène sont revêtus et pensés pour paraître sur le grand théâtre du monde. Napoléon III, récemment proclamé empereur, veut rehausser le prestige de son Empire nouvellement né sur la scène internationale. Ce souci à la limite de l'obsessionnel est d'ailleurs une constante du régime. De plus la rivalité alors muette entre les deux grandes capitales européennes s'exprime dans cette compétition de la mise en scène. L'Etat prend à sa charge toutes les dépenses occasionnées. A cette exposition, le culte du machinisme s'y exprime pleinement ainsi qu'une foi sincère dans le progrès technique et l'amélioration de la condition humaine. Paris a, pour l'occasion, été transformé en ville futuriste puisqu'il est paré de la manière dont les gens conçoivent le Paris de 1955... Les frères Goncourt, tous deux écrivains, parlent de « *Babylone de l'avenir* ». Paris s'affirme comme capitale du monde. La réputation de la ville du baron Haussmann est toute tracée.

Les expositions universelles sont aussi le moment

d'une diplomatie habile comme en témoigne celle de 1867. Le Tsar Alexandre II, Bismarck, le roi Guillaume de Prusse, le prince de Galles se déplacent en France pour y admirer l'exposition. Ce sont en tout cinquante-sept chefs d'Etat et princes de sang qui se pressent à Paris. L'Empire en tire un prestige certain et salutaire. Les rencontres diplomatiques entre les réjouissances sont dans la droite lignée du concert européen. Les princes se montrent la journée et négocient dans les salons impériaux le soir. D'autant que les relations internationales sont encore tendues par l'expédition désastreuse du Mexique qui a pris fin en mars de la même année.

L'expérience républicaine de la mise en scène

Ces premières expériences françaises s'avèrent concluantes car d'autres expositions universelles ponctuent la vie parisienne jusqu'en 1900. Celle de

modernes. Il s'agit pour la France de renouer avec sa tradition de suprématie en matière de goût dont Paris est l'expression.

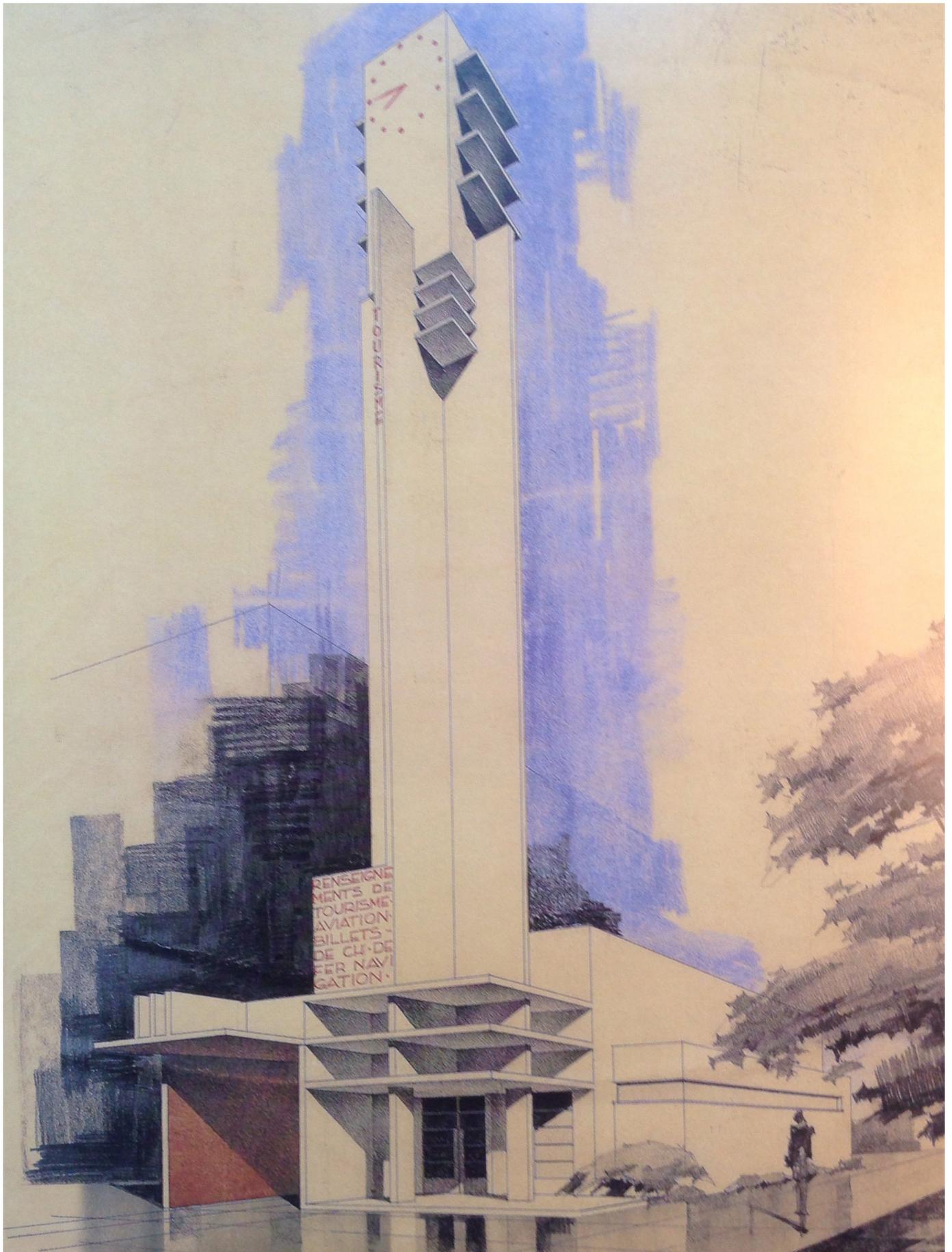
C'est une immense mise en scène de l'industrie de l'art et du luxe français ainsi que de Paris. Cette dernière, entre avril et octobre 1925 vit dans l'euphorie, et plus que jamais devient la capitale des "Années folles". Les étrangers sont en admiration devant la Ville Lumière. C'est dans la ville française que se définit les styles qui dominent tout l'entre-deux-guerres, à savoir le cubisme, le néoclassicisme et l'Art déco. Tout ce qui y est exposé est une source d'inspiration pour au moins vingt ans. L'objectif de faire une réelle leçon d'art pratique et vivant est rempli. La France prouve au monde entier son redressement spectaculaire depuis 1918. Elle semble avoir retrouvé toute sa superbe comme si la guerre n'avait été qu'une parenthèse dans le déroulement de son Histoire.

L'exposition de 1937 marque un tournant. Le Front populaire voudrait vanter la paix entre les peuples. Malgré cela les observateurs constatent le face à face de deux pavillons : celui de l'Union soviétique et celui du IIIème Reich. Paris, à l'image de la France, semble écrasé par les totalitarismes. ■

1889 est sans doute l'une des plus remarquables. En effet la IIIème République souhaite fêter le centenaire de la Révolution française comme il se doit. Les chiffres sont impressionnants : 60 000 exposants ; 958 752 mètres carrés d'espace... C'est dire si la République accorde de l'importance à l'événement. Cette exposition est nettement culturelle et clairement républicaine. La France entend montrer aux autres nations sa filiation maintenant pleine et assumée avec la Révolution. Nous pouvons noter ainsi l'inauguration d'une statue du sculpteur Jules Dalou représentant le triomphe de la République. La tour Eiffel est l'objet de comparaison anticléricale avec le Sacré-Cœur. Pour l'architecte Frantz Jourdain, proche de Gustave Eiffel, la gaité gauloise de l'une contraste avec l'ineffable tristesse de la basilique. La statue de Danton est aussi mise à l'honneur à côté de l'Odéon. Cette exposition est bel et bien le triomphe voire le sacre d'une jeune république que les autres pays ne peuvent que constater.

L'essoufflement nuancé des expositions au XXème siècle

Au XXème siècle les expositions n'ont plus le succès de jadis. Néanmoins, dans l'immédiat après- guerre, la France renoue avec cette vieille tradition. Un projet datant de 1911 et interrompu par la guerre, est ressuscité en 1925. Le succès est à la hauteur d'un pays qui vient de subir la plus formidable guerre de son Histoire. Cinq millions huit cent mille visiteurs ; vingt-et-un exposants. C'est le Salon des Arts décoratifs et industriels



Exposition internationale des arts déco et industriels modernes

LE THÉÂTRE DE LA FONTAINE

Ombeline Chabridon

« Je tiens le monde pour ce qu'il est, un théâtre où chacun doit jouer son rôle » (Le Marchand de Venise, I, 1). Les hommes ne seraient que des comédiens ; le monde, des tréteaux où leur hypocrisie est mise en scène ; cette société désespérée, un théâtre de marionnettes entre les mains du destin.

Platon le premier exprimait cette idée dans le mythe de la caverne : des hommes enfermés dans une grotte ne contemplent que des ombres. Mais ce n'est qu'au XVII^e siècle, avec Shakespeare, qu'apparaît l'expression de « théâtre du monde ». Ses tragédies sont traversées par cette question métaphysique qui revient, fondamentale, angoissante : « *La vie n'est qu'une ombre en marche, un pauvre acteur* » (*Macbeth*, V, 5). Les auteurs cherchent par là à exprimer l'aspect fictionnel, immatériel et vide de la vie.

Une mise en scène de la société

Les auteurs créent dans la littérature un miroir social, une caricature de la société. Celle-ci leur permet de mieux comprendre le monde, en prenant du recul et en le regardant comme au travers d'un écran : l'écran de la *mimesis* ou *représentation*. Cette prise de distance permet d'analyser et de dénoncer les failles de la société. Ainsi la littérature se présente-t-elle comme

politique (au sens grec du terme : relatif à la société) et didactique : le docere est indissociable du placere, l'instruire est indissociable du plaire.

C'est cette même éthique littéraire que l'on retrouve dans le genre de la fable. Cette forme d'écriture procure un divertissement certain, qui naît de son aspect anecdotique, mais elle comporte aussi une dimension didactique assumée : dénoncer et corriger un travers. La fable fonctionne comme un exemple, un moyen quasiment mnémotechnique d'autant plus efficace qu'il est imagé, et donc plaisant. Dans la préface de la première édition de ses Fables (1668), Jean de La Fontaine rappelle le caractère pédagogique de son œuvre : « *Je me sers d'animaux pour instruire les hommes* ». Il y a bien cette double dimension dans l'œuvre de La Fontaine. Et elle repose sur le même procédé de distanciation : par la mise en scène d'animaux, elle se présente comme une réflexion, et non comme un simple tableau, sur la société.



Gravure du Corbeau et du Renard par François Chauveau

Des animaux acteurs

La Fontaine, pour dépeindre la société humaine, choisit pour acteurs des animaux. C'est un procédé très efficace, à y réfléchir, pour atteindre le double but qu'il s'est fixé : divertir et instruire. En choisissant des animaux, La Fontaine convoque un imaginaire bien connu des lecteurs depuis les fabliaux médiévaux et le *Roman de Renart* : les animaux représentent des types de caractère bien particuliers, ce qui rend d'autant plus efficace la représentation, et plus rapide la compréhension du sens du texte. La fable repose sur un implicite contenu dans l'évocation-même de l'animal : le renard rusé, la colombe miséricordieuse, le lièvre craintif, la fourmi laborieuse. Le fabuliste ne perd pas de temps à caractériser ses personnages.

Les fables de La Fontaine se présentent comme une peinture du monde humain sous la forme d'une comédie noire. Sans être pessimistes, elles présentent le théâtre humain sans aucune idéalisation. Elles montrent, à la manière des *Caractères* de La Bruyère (XVII^{ème} siècle), des types sociaux qui s'ordonnent et s'harmonisent dans la vaste mise en scène du monde. C'est ce qu'on lit dans la fable « Le Bûcheron et Mercure » :

« (...) Faisant de cet ouvrage
Une ample comédie à cent actes divers,
Et dont la scène est l'Univers.
Hommes, Dieux, Animaux, tout y fait quelque rôle. »

Une esthétique de rôle

On peut parler d'une esthétique du rôle chez La Fontaine : ses personnages subissent souvent un malheur parce qu'ils ne sont pas restés en conformité avec les attributions de leur personnage. C'est le cas, pour citer un exemple fameux, de « La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf ».

La fable de « La Cigale et la Fourmi » mérite à cet égard une analyse plus précise. Elle est généralement mal interprétée, depuis que, dans *l'Emile* (1762), Rousseau fit de la fourmi le personnage antipathique de l'histoire, dont l'avarice est offerte à la réprobation du lecteur. C'est en réalité un malheureux contresens : tout repose sur l'interprétation que l'on fait du mot « prêteuse ». Il faut en effet considérer le sens premier du terme, qui est celui du XVIIe siècle : il signifie *usurier*. La cigale vient réclamer l'aide et la pitié de la fourmi, mais avec beaucoup de maladresse. Au lieu de s'adresser à elle avec humilité, elle emploie le vocabulaire du marchandage : « *Je vous paierai lui dit-elle, / Avant l'Oût, foi d'animal, / Intérêt et principal* ». Les termes employés ne laissent plus de doute : la cigale propose – pire, elle impose – un contrat à la fourmi, prise pour un vulgaire banquier. Sur un ton péremptoire, la cigale assigne à la fourmi le rôle d'usurier, métier qui, rappelons-le, était défendu par l'Eglise.

François Chauveau, metteur en scène

Il est intéressant d'analyser la représentation des fables de La Fontaine au XVIIe siècle par François Chauveau. Les fables, plus que tout autre texte, se prêtent à l'illustration. Mieux, à la *représentation*,

telle une mise en scène de théâtre. Derrière l'apparente simplicité de ces gravures, Chauveau parvient à traduire l'ambition de La Fontaine. Ses 118 vignettes, à l'instar des fables, fonctionnent comme un emblème : loin de tout pittoresque, de tout caractère anecdotique, elles ont une impressionnante dimension d'universalité. Dans la représentation du « Corbeau et du Renard » par exemple, le second-plan est révélateur : la présence d'une ruine confère à la gravure une grande solennité. Elle incite à la réflexion sur la vanité. Le potentiel philosophique du récit, plus que le bon tour du renard, est mis en avant. La philosophie sous-tend le divertissement, dont Pascal disait pourtant qu'il permettait de se détourner des oppressantes interrogations métaphysiques. ■



Jean de la Fontaine (1621-1695) - 1785 Julien, Pierre - Musée du Louvre

PARAÎTRE AU NATUREL

Alban Smith

Il est trop facilement admis que le moi peut être distingué entre un dedans et un dehors : entre une manière d'être pour soi, et une manière d'être pour les autres. Nous sommes aussi certains qu'elles s'opposent et qu'il vaut mieux être vrai que de paraître. L'une semble précéder l'autre ontologiquement et chronologiquement, du moins cela nous rassurerait sur la société mais aussi sur nous.

L'expression « théâtre du monde » repose sur l'analogie du monde avec le théâtre, des hommes avec les acteurs. Mais cette expression pose surtout une distinction certaine, entre l'être d'un individu, et l'expression de celui-là ; les « moi social » et « moi profond » de Bergson. Ce « moi social » correspondrait à l'attitude d'un individu en société (conversation, habitudes, etc.), ce « moi profond » s'en distingue et correspondrait à ce qui est enfoui dans l'âme, inaccessible et invisible aux hommes. Accepter ce couple, ne dit encore rien de leur relation : est-ce que le moi social est l'expression scrupuleuse du moi profond ? Faut-il reconnaître une dualité de l'homme si, l'un se construit socialement, et on retrouve l'autre en se retirant de la société ? Les nombreuses discussions intellectuelles des deux derniers siècles, révèlent un certain mal-être quant à la conception du moi. On veut comprendre pourquoi et scruter comment, une personne, dans les situations les plus banales, se présente elle-même et présente son activité aux

autres, gouverne l'impression qu'elle produit sur eux, et quelles impressions elle doit s'interdire.

L'universalité du paraître et condamnation

Avant tout, il faut reconnaître l'universalité du jeu d'acteur dans le théâtre du monde. Personne ne peut se vanter « d'être vrai » sans que cela vise en fait, à perfectionner consciemment ou inconsciemment son jeu social. En effet, on est toujours heureux de pouvoir feindre avec succès un sentiment, on s'octroie quelque fois le droit de mentir, et l'on condamne souvent l'hypocrisie des autres. Les normes et conventions sociales imposent une facticité du politique, à la construction de laquelle tous participent. L'homme est un loup pour l'autre et il essaie de tirer le meilleur de ses relations (admiration, respect, obéissance, etc.) grâce à une manière d'être.

L'acceptation commune de cette « dualité » du moi,



Magritte - *Les mémoires d'un saint*

est aussi une hiérarchie implicite : il est toujours mieux perçu d'être vrai qu'en représentation, la représentation est accusée d'être tromperie. On admet trop facilement cette opposition d'un dedans et d'un dehors, le dehors étant trahison du dedans. Mais si les causes de ce système de représentations et de ce jeu du paraître, sont la nécessité pour l'homme de vivre en société et la convention qui s'ensuit, comment cela peut-il lui être reproché ? Il semble que dans la grande cérémonie du monde, il ne s'agit pas d'adhérer ou de rejeter notre système de représentations, mais l'homme est emporté dans cette réalité. Partant, « réalité » n'est peut-être que le nom donné à une représentation qui fonctionne. Qui donne à penser qu'elle constitue le vrai de l'individu ?

Jouer son rôle

De là, naît un système de représentations, identifiant tous nos comportements à des situations. Selon chaque situation, chacun des individus a une place qu'il doit tenir, un rôle à jouer : il faut « garder la face ». Élément étudié par Erving Goffman : lorsqu'un individu « perd la face », le masque tombe et la réalité apparaît. L'humiliation d'une telle perte fait que craignant un châtement social, il porte son masque coûte que coûte (garder un air assuré, surtout dans une situation inconfortable). Il faut encore mentionner la notion de « façade » de Goffman, celle-ci est socialement construite mais elle est surtout en

relation avec les autres façades. Ainsi, le masque que chaque individu porte, est destiné aux autres membres d'une société, mais il est en plus imposé par elle. De même que l'on porte un masque pour la société, la société l'impose ; c'est un altruisme généreux mais très contraint. Cette appréhension de la réalité n'est pas sans rappeler le garçon de café de Jean-Paul Sartre, dans *L'Être et le néant*, au chapitre II : « Toute sa conduite nous semble être un jeu. [...] Mais à quoi donc joue-t-il ? Il ne faut pas l'observer longtemps pour s'en rendre compte : il joue à être garçon de café. [...] Voilà bien des précautions pour emprisonner l'homme dans ce qu'il est ».

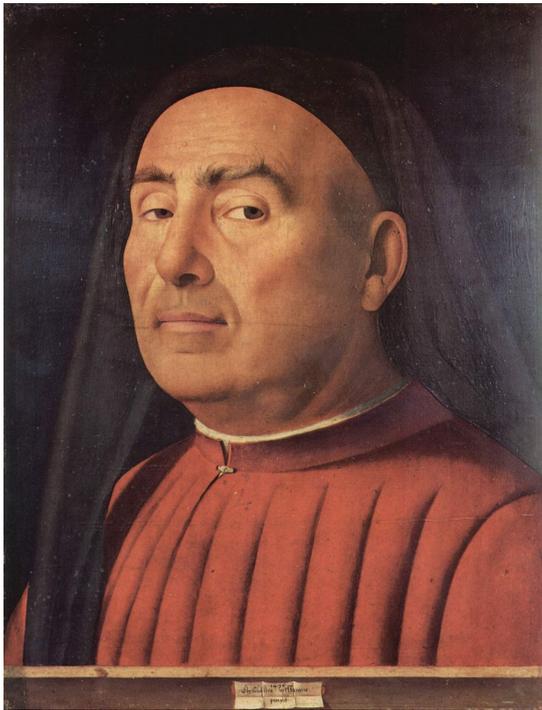
La mise en jeu du moi

Cette conception du paraître social est un thème abordé par Gide dans son roman, *Les Faux-Monnayeurs* : « Je m'inquiète moins d'être qui je suis, que de devenir qui je prétends être ». Ici la primauté de l'être sur le paraître est renversée. La frontière est rendue floue mais plus, le moi profond n'est plus perçu comme une partie immuable du moi. Le personnage s'attache davantage à développer une représentation sociale qui lui plaît, plutôt que d'obéir à une partie de lui plus initiale (référence bien obscure). Par-là, le moi social influe maintenant sur le moi profond, le paraître modifie l'être. Il n'y a plus une partie du moi qui serait immuable et qui serait la référence du moi, et sa vérité. La distinction entre l'être et le paraître semble bien plus poreuse qu'on ne l'entendait communément. Ce refus de hiérarchiser l'être par rapport au paraître, est similaire au mouvement de Hegel dans *L'Esthétique* lorsque celui-ci montre que l'être doit paraître. En effet, que serait un être bien enfoui au fond du moi, sinon réduit à une réalité

isolée ? C'est d'autant plus vrai pour l'être du moi : le moi profond a besoin d'être exprimé en société, et son expression, loin de le trahir, lui donne une réalité sociale. En un sens donc, le moi a besoin de paraître pour être. Mais surtout, l'être n'est pas un programme génétique qui contient tout ce que sera un individu de manière inéluctable, mais cette partie évolue sous l'influence du paraître qui lui-même, rappelons-le, suit un système social. Nous devons le concéder, nous voulons changer le monde mais c'est surtout lui qui nous change. ■



Magritte - *Les mémoires d'un saint*



Antonello da Messina, *Portrait d'homme*, 1476, Musée civil de l'art antique, Turin

PORTRAIT DES GRANDS DE CE MONDE

Olivia Jan

C'est au cœur des cours princières du Quattrocento que se développe l'art du portrait en Italie. Afin de faire valoir leur statut social, cardinaux et doges, seigneurs et courtisanes, commerçants et condottieri, requièrent les services des grands maîtres.

Le portrait individuel est très peu présent dans l'art chrétien au Moyen Âge, le désir d'être portraituré étant vu comme péché d'orgueil. Siècle d'humanisme et d'anthropocentrisme, le XVe siècle italien place l'homme sur la grande scène de théâtre du monde.

Antonello da Messina et le naturalisme flamand

Le genre était venu de Flandres par l'intermédiaire d'un peintre sicilien, originaire de Messine. C'est à Antonello da Messina que l'Italie doit la divulgation du "secret de la peinture à l'huile", appris, selon la légende, aux côtés du maître flamand Jan van Eyck. A son exemple, hormis quelques irréductibles tel le vénitien Andrea Mantegna, les peintres italiens abandonnent la peinture *a tempera* – peinture à l'œuf – pour la peinture à l'huile. Les traits

sont plus précis et les peintres bâtissent le visage avec une vérité anatomique et psychologique inconnues auparavant. Dans le *Portrait d'homme* de Turin réalisé par Antonello en 1476, les sourcils en bataille, les pommettes saillantes, le tissu lourd concentrent le regard du spectateur et nous placent face à un quinquagénaire en chair et en os. Les yeux mi-clos, le sourire énigmatique à peine esquissé confèrent à notre homme un air de supériorité ironique, voire de défi ouvert mêlé de satisfaction et d'arrogance. Certains y voient même l'incarnation du Mal... L'identité du modèle demeure inconnue. Cependant, sa toge rouge et son bonnet noir semblent en tous points désigner un financier vénitien. Un banquier véreux, dirions-nous, dont le regard perçant ne laisse aucun doute quant à son sens aigu des affaires. Ce Vénitien ne devait être, selon le mot du critique d'art Giovanni Morelli, « *mari ni aimable ni agréable mais excellent homme d'affaires au demeurant* ».

Giovanni Bellini et le triomphe de l'huile

En 1475, le célèbre Antonello est à Venise et la légende veut que Giovanni Bellini y ait rencontré ce maître. Le jeune Bellini lui aurait forcé la main en usant d'un subterfuge afin de surprendre le fameux "secret de la peinture à l'huile". Sous le nom Bellini, on range, en fait, trois hommes : Jacopo père et ses deux fils, Gentile et Giovanni – tous trois peintres. A ce trio, s'ajoute un quatrième, Andrea Mantegna qui travaille avec eux et épouse la jeune sœur Bellini. Peindre est une histoire de famille chez les Bellini. C'est à Venise que Giovanni exécute un grand nombre de portraits à caractère officiel. Il reçoit en 1501 la commande du portrait du doge Loredan, nouvellement titré. Prime portrait de fonction pour ce premier magistrat de Venise qui reste vingt ans en fonction, jusqu'à sa mort. Encore une fois, les détails ne manquent pas : rides du front, miroitement du tissu. Le doge est presque tangible tant il est empreint de naturalisme. Cependant, son regard oblique l'éloigne du commun spectateur et sied ainsi à sa fonction. Il se dresse, dans son costume de cérémonie, coiffé du corno – couvre-chef des doges. Sa robe, toute brodée de brocart blanc et or, est ornée du motif de la grenade, symbole du gouvernement. Fixité, détachement solennel, en somme, dignité, exhalent de ce portrait hiératique. Dignité exacerbée par le cadrage aux épaules qui se rattache à la tradition du buste de *l'imperator* romain, figure de prestige et de pouvoir. Bellini lui-même n'est pas de reste : il met en évidence sa signature sur un bout de papier illusionniste, peint à la base du parapet. La mode n'est plus à l'humble artisan du Moyen Âge qui ne signe pas son œuvre mais à l'artiste de la Renaissance qui se met en scène.



Giovanni Bellini, Portrait du doge Loredan, 1501.
National Gallery, Londres

Léonard de Vinci ou la naissance d'un génie

A la génération suivante, la naissance d'un génie d'une beauté insolente fait entrer le portrait dans une nouvelle dimension. Léonard de Vinci cherche à faire affleurer le mouvement de l'âme. Soucieux d'étudier scrupuleusement la nature dans ses moindres détails, capable de travailler des années durant à une même peinture sans jamais l'achever, en quête de l'inaccessible perfection, il a distillé l'infini dans son œuvre. Et cet inachèvement qui lui fut reproché de son vivant est aujourd'hui le fruit de sa gloire. Léonard de Vinci naît en Toscane en 1452. Grand, les traits fins, ses cheveux blonds tombant largement sur ses épaules, cet adolescent discret et curieux est un être d'exception. Dans une Italie alors morcelée, il travaille pour les Sforza de Milan, la République de Florence, les Este de

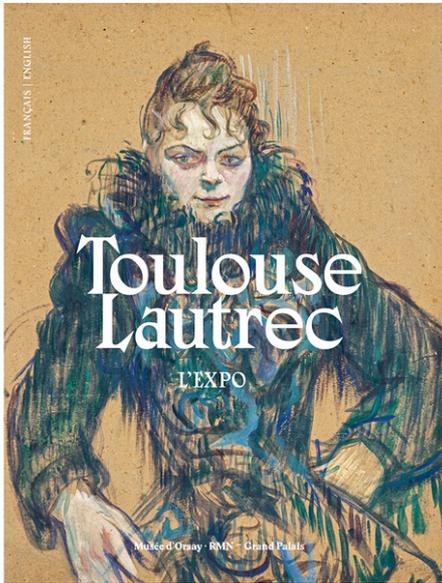
Mantoue, la République de Venise, le condottiere César Borgia et Julien de Médicis, et coulera ses derniers jours en France. Il achève en 1490 le portrait de Cecilia Gallerani, connu sous le nom de *Dame à l'hermine*. Cecilia était, de notoriété publique, la maîtresse du duc Sforza, duc de Milan. Ce portrait très raffiné est à l'image de son modèle. Issue d'une famille noble, on la disait fort cultivée ; elle parlait le latin et savait trousseur de jolis poèmes. De plus elle était très belle. Le décalage entre la richesse des vêtements, le geste ferme et le visage encore juvénile ajoute au charme de la dame. L'hermine que tient la jeune fille serait, quant à elle, symbole de mesure et de pureté.

Léonard de Vinci le rappelle dans un de ses manuscrits : « *Dans sa modération, l'hermine ne mange qu'une fois par jour ; elle se laisse capturer par le chasseur plutôt que de se réfugier dans un abri fangeux où sa pureté risquerait d'être souillée* ». C'est aussi une représentation de la relation entre le duc et sa maîtresse, perceptible à la caresse sensuelle de la dame. Portrait de femme, portrait de charme.

Ainsi, se propagent de cour en cour les portraits des influents, signés de la main de grands maîtres. Ils montrent au monde non seulement leur visage mais, aussi, leurs vertus, leurs fonctions, leurs amours. ■



Léonard de Vinci, *Portrait de Cecilia Gallerani*, 1409.
Musée National de Cracovie, Pologne

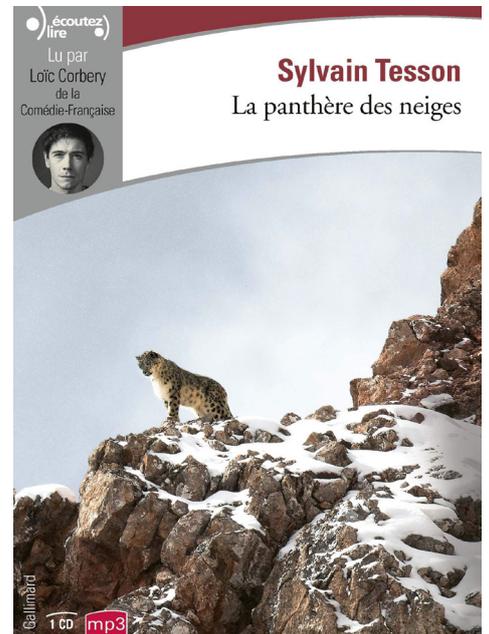


Exposition Toulouse-Lautrec

Gravir les marches du Grand Palais pour se plonger dans l'univers du cabaret, du théâtre, du cirque et de la photographie, c'est ce que propose la dernière longue monographie de l'année de ce musée parisien. Toulouse-Lautrec, célèbre pour ses fresques de Montmartre en fête, est ici présenté dans le large panorama de son œuvre le plus complet possible : le Paris foisonnant d'entre-deux siècles. Lautrec est le peintre de ces mondes de la mise en scène. Mais ses toiles expriment avant tout une réalité sans fard : véracité des gestuelles, mimiques et morphologies, exacerbées jusqu'à parfois frôler la caricature. Artiste " résolument moderne ", dans le sillage de Bonnat ou Vuillard, il veut peindre le vrai sans idéalisation. Le choix de ses

thèmes et l'expressivité unique de ses personnages rendent ainsi admirablement l'aspect gouailleur mais aussi touchant de ces mondes d'artifice. Chefs-d'œuvre de l'artiste et toiles méconnues s'offrent au regard du curieux.

Lucie Mottet



La Panthère des neiges, Sylvain Tesson

Invité par son ami, le photographe animalier Vincent Munier, Sylvain Tesson part sur les hauts plateaux du Tibet à la recherche d'un félin méconnu, la panthère des neiges. Entre 4000 et 5000 mètres d'altitude et par des températures extrêmes, l'aventurier découvre une nouvelle technique, un nouveau style de vie, l'affût. À l'opposé des habitudes contemporaines, il s'habitue à l'observation du monde qui l'entoure et de ses habitants. Lui, le voyageur insatiable, toujours par monts et par vaux et sans cesse en quête d'action, redécouvre la patience. Ses longs moments d'attente le conduisent à une quête spirituelle et philosophique essentiellement centrée autour de l'objet de tous ses espoirs, la panthère.

Camille Jan

LAURENT BINET

La septième
fonction
du langage

roman

PRIX
INTERALLIÉ

GRASSET

La Septième fonction du langage,
Laurent Binet

A l'aube des élections qui verront s'opposer au deuxième tour Valéry Giscard d'Estaing et François Mitterrand, Roland Barthes se fait renverser par la camionnette d'un laitier. Et si cet accident n'en était pas un ? Laurent Binet part de cette hypothèse pour bâtir un chef d'œuvre de littérature, d'humour mordant et de poésie. Il convoque pêle-mêle Umberto Eco, Jacques Lang, Philippe Sollers, la ténébreuse Kristina, Michel Foucault, Deleuze, Derrida... autour d'une enquête menée tambour battant par le commissaire Bayard et un jeune professeur de sémiologie, Simon. Autour des deux hommes, il semble que la terre entière se soit lancée à la recherche de la 7^e fonction du langage découverte

par Barthes avant sa mort, mystérieuse fonction qui ferait de celui qui la maîtrise le maître du monde. Parce que les mots ont un véritable pouvoir, enchanteur ou destructeur, ce roman jubilatoire est à lire et à relire que l'on soit très au fait des subtilités de la sémiologie ou néophyte.

Ysende Debras

LF

La rédaction

Fondateurs

Alban Smith & Hervé de Valous

Rédacteurs

Littérature

Ombeline Chabridon

Actualité

Jean Le Bret

Histoire de l'Art

Olivia Juan

Histoire

Hervé de Valous

Philosophie

Alban Smith

Responsable entretiens

Alban Smith

Direction artistique

& photographies

Pauline Doutrebente

Maquétiste

Gersende Sechet

Secrétaire de rédaction

Aliénor Brochot

Chargée de communication

Maëlys de Bourayne

LF