

L'art de la communication.

Etiou Malonga ([www.etiou.eu](http://www.etiou.eu))

Comme l'on oppose souvent information et communication, comme nous avons déjà évoqué le design comme art de la mise en forme, sens premier d'*informare*, il semble nécessaire de développer l'analyse de la communication en elle-même. La communication peut sembler n'être qu'un moment, à moins qu'elle ne fonde une communauté, ne crée une communion. Peut-être il n'y a d'art que religieux, là aussi dans le sens premier de *religare*, relier, entre eux les hommes ou ceux-ci à leur environnement. Bien sûr nous voulons montrer ici comment la relation de l'homme à son environnement s'est modifiée au cours du temps, et peut-être démontrer une partie de la construction sociale, économique ou scientifique dont le paradigme est l'exploitation. La communication avec la nature peut alors sembler n'être qu'un mensonge, une tromperie volontaire, surtout lorsque nous prétendons l'aimer ou vouloir la protéger.

“La com a mauvaise presse”, c'est ce que nous a affirmé la présidente du syndicat national des attachées de presse, venue au sein du séminaire “formes et normes” nous parler de l'évolution de sa profession. Aussi, ajoutait-elle, lorsqu'un homme politique veut sembler sérieux, il rejette la communication avec mépris, disant qu'il veut ne faire que de l'information. Pour nous, chercheurs en info-com, il semble toujours délicat de distinguer nettement information et communication : l'information, c'est le contenu du message ; la communication, c'est ce qui constitue l'établissement et le maintien de la relation. On peut ranger dans cette deuxième catégorie tout ce qui vise à créer de l'empathie, voire une certaine complicité, et cela aussi bien en jouant avec les émotions qu'en certifiant par toutes sortes de codes que l'on est bien en accord avec le ou les destinataires du message. Dans la communication publicitaire, il subsiste toujours un contenu informationnel : il y a un nouveau produit, une évolution, une nouvelle conception des besoins ou services. On pourrait dire que l'évolution de la publicité commerciale depuis deux siècles reflète l'évolution technologique aussi bien que les changements de mœurs, que cela constitue son contenu.

Mais la communication peut sembler, qu'elle soit institutionnelle ou commerciale, n'être qu'une technique d'aliénation, un moyen par lequel le pouvoir cherche à nous minoriser en s'instituant maître de nos désirs et de nos besoins. Elle peut être aussi un moyen de détourner l'attention : on en voit l'illustration dans le concept de *greenwashing* : on communique autour de quelques événements, on monte en exemple une bonne pratique qui est un événement exceptionnel pour faire croire que l'on prend en compte les questions écologiques, mais l'on continue à exploiter éhontément les ressources naturelles, à les extraire de manière non sécurisée, en sous-traitant les opérations délicates à des entreprises basées à l'étranger et non soumises au contrôle et aux lois européennes. De même, on communique sur le "made in France" ou la relocalisation, mais on achète du hard discount sans se soucier de la provenance, de la protection de la nature ou des conditions de travail nécessaires pour produire et vendre à bas coût. Ainsi, on accélère le *dumping* social et personne ne propose d'harmonisation européenne pour instituer un salaire minimum pour tous les citoyens européens, ni non plus un revenu minimum pour tous ces citoyens ; au contraire, on incite les ouvriers à ne défendre que leurs droits à eux, leur revenu à eux et à voter pour des idées fascistes et nationalistes. Pendant le même temps, les dirigeants tirent profit de ces délocalisations et gagnent la complicité d'une grande part de la classe moyenne en leur vendant des produits d'épargne à taux d'intérêt élevé et garanti (sans leur dire que, pour maintenir ce taux de profit, il faut délocaliser les industries dans les pays émergents et priver de travail leurs enfants).

Nous devons peut-être aussi parler de la défiance envers les hommes politiques, dont le métier semble de plus en plus se réduire à une performance d'acteur, à des exercices de communication. Là encore, peut-être devons-nous pratiquer une sorte de méthode généalogique pour montrer comment il semble que cela constitue l'essence de l'action politique, aussi bien c'est l'une des interprétations possibles de Machiavel, et l'on trouvera aussi que le concept de *démagogie* et aussi ancien que celui de démocratie. La rhétorique est un art depuis l'antiquité, et ceux qui enseignent cet art sont, d'après Deleuze, les ennemis de la philosophie : les sophistes. Mais aussi, si nous voulons essayer de parvenir à une certaine neutralité, nous devons tenter de retrouver le sens de l'engagement politique comme désir ou pratique d'une

certaine vertu, qui se distingue de la *virtù* de Machiavel, celle qui est nécessité maquillée et ne vise que la prospérité comme moyen d'escamoter tout débat sur les fins ou les buts de l'organisation. Nous ne pourrions faire toujours l'économie d'un débat sur la structure de l'organisation économique mondiale héritée de la colonisation et l'impact du maintien de cette structure non seulement sur les relations inter-étatiques, mais aussi sur la forme de la relation entre les dirigeants de cette structure et les citoyens. Autrement dit, on doit se demander si la démocratie n'est qu'un vernis, la communication politique ayant pour but de gagner la complicité du peuple pour maintenir notre tribu dans sa position privilégiée relativement à d'autres.

Nous pouvons-nous demander aussi, ce qui fait que le gouvernement américain a combattu ardemment toute forme de communisme ou de marxisme. N'est-ce pas justement parce que Marx propose de rédéfinir sur une base égalitaire les conditions de l'échange entre les états ? La chasse aux sorcières n'est pas une légende, chère au sénateur Mc Carthy, et il semble qu'il ait fallu attendre le 11 septembre 2001 pour que l'accusation de "terroriste" remplace celle de "communiste" comme sentence fatale. Le pouvoir politique, une certaine forme de pouvoir politique qui semble se confondre avec une oligarchie peut-être perçue comme étant à l'origine de cette volonté de bannir certaines idées du débat démocratique. Peut-être voulons-nous mettre au jour certaines pratiques instituées de communication politique qui semblent participer aussi de ce que Marx nomme "la force de conversion du capitalisme", tous les discours proposant comme rêve ou comme idéal le fait de gagner plus d'argent. Peut-être existe-t-il d'autres perspectives de développement qui ne soient pas forcément à priori anti-capitalistes, tout en étant irréductibles à une mesure par l'étalon-argent. N'oublions pas non plus que Marx cherche à fonder scientifiquement une critique de l'économie politique, non seulement en tant que discours justifiant l'accaparement de la plus-value par une caste privilégiée, mais aussi en tant qu'abjection réduisant l'être humain à des quantités abstraites, des chiffres, des statistiques, un simple rouage remplaçable et jetable, accessoire de la machine devenue toute-puissante et presque autonome.

Nous avons tous en mémoire la célèbre formule de McLuhan : "le message, c'est le média", et il poursuivait, dans l'introduction de son ouvrage didactique *pour*

*comprendre les medias* avec l'exemple de la lumière électrique. Exemple étrange car sa simplicité n'est qu'apparente, veut-il par là signifier que nous baignons dans une lumière industrielle, artificielle, que nous voyons tout sous ce jour, de l'exploitation en vue de l'enrichissement inégalitaire ou que tout ce que nous faisons sous ce jour aura publicité dans les medias ? Nous avons tous en tête aussi le mythe des Lumières, de cet élan d'humanisme européen qui fonde les sciences sociales, et nous nous accordons tous certainement sur l'idée que la lumière n'est pas seulement un phénomène physique obéissant à des lois mécaniques. Cette lumière qui est message nous dit peut être aussi s'être libérée des superstitions pour devenir rigoureusement scientifique et être ainsi le signe d'une victoire sur les instincts et servitudes afférentes. Peut-être tout le monde ne connaît pas l'oeuvre de Duchamp, et l'une de ses pièces les plus connues, titrée *étant donné la chute d'eau et l'éclairage au gaz*, oeuvre posthume mettant en scène, derrière une porte en bois (on peut regarder par le trou de la serrure) un corps de femme dont on ne voit pas la tête, allongée sur des branchages, avec au fond un paysage de nature. Ce que l'on peut faire dire à cette oeuvre, c'est qu'elle représente ce qui nous reste de relation à la nature une fois que nous sommes devenus de bons petits soldats de l'ordre industriel et financier, une fois que nous nous sommes soumis à cet "éclairage".

On peut avoir le sentiment, si l'on se met en tête de produire une critique du système capitaliste qui serait une sorte d'empire que nous subirions, d'une absence de loi morale. On peut être tenté, pour palier à ce manque, de se réfugier dans la superstition ou le mysticisme ou toute forme de radicalité s'opposant à ce système. On peut décrire le système capitaliste comme organisation socio-économique en l'opposant à des utopies ou d'autres formes organisationnelles comme le féodalisme, pour résumer le projet de Karl Marx. L'enjeu des industries culturelles peut être de pallier à ce manque, et c'est certainement ce qui caractérise le cinéma comme projet industriel. Le cinéma selon Deleuze, est toujours la mise en scène d'un conflit entre le bien et le mal, l'exercice d'un jugement moral, ou peut-être la production d'un assentiment, d'une adhésion à un jugement moral et une forme d'explicitation du regard qui permet ce jugement : voilà les faits observés, y compris parfois des impressions internes des protagonistes (souvenirs, rêves, etc.), le jugement étant une fin heureuse pour certains et la disparition d'acteurs incarnant une posture

déterminée face à un problème particulier. On doit, pour suivre Kant, chercher si une loi morale quelconque peut être déduite de l'ensemble des jugements ainsi produits. Peut-être même l'ensemble du système médiatique peut-il être considéré comme lieu de révélation de cette loi morale qui structurerait un éventuel système capitaliste et légitimerait le dit système à imposer des normes, y compris morales. Les personnages médiatiques jouant plus ou moins consciemment le rôle d'exemples, bons ou mauvais, indifféremment aux yeux du système.

Nous avons ici fait référence, en introduction et dans le but de cerner un peu la problématique, évoqué plusieurs auteurs que nous n'allons pas faire parler ensuite. Ces évocations ne seront donc pas précisément référencées, le texte de Mc Luhan est suffisamment classique en sciences de l'information et de la communication pour qu'il ne soit pas nécessaire de donner le numéro de la page ; les idées de Marx méritent une lecture à part, que nous ne voulons pas entamer plus ici pour ne pas risquer de trop s'éloigner d'un angle d'approche proprement culturel, les idées de Deleuze sur le cinéma me viennent de l'écoute répétée de ses cours sur le cinéma enregistrés en CD par les éditions Gallimard et leur évocation n'est destinée qu'à entrouvrir une perspective critique que nous allons développer en nous appuyant sur d'autres textes. Nous allons ici essayer de mener une réflexion sur l'art, le mensonge et la communication, dans le but de montrer une différence entre le projet culturel des artistes et celui des politiques ou des industriels, une différence aussi entre l'art et la science qui n'ont peut-être pas la même vérité. Nous allons nous appuyer sur les travaux de Kant (*critique de la faculté de juger* [K1]), Oscar Wilde (*la critique créatrice* [OW1] et *le déclin du mensonge* [OW2]) Nicolas Machiavel (*Le Prince* [NM1]) et Max Planck (*La nature de la lumière* [MP1]). Nous ferons aussi référence à une expérience dans un domaine précis : le dessin de portrait.

## I La démarche artistique

### a) Comment peut-on faire un portrait ?

Nous avons évoqué, dans le cadre du séminaire *formes et normes* la question du dépassement de la dichotomie hylémorphisme/archétype. La forme classique, idéale de l'archétype s'opposerait à une forme dynamique, autonome immanente à la matière, en tension dynamique avec son environnement. Dans cette deuxième théorie, l'individu se réalise en tendant à l'entéléchie, mais sans avoir un déterminisme originel. Il semble pourtant qu'il soit nécessaire de concevoir d'abord un idéal, même si celui-ci n'est pas nécessairement représentable ou déterminé par le sujet. Peut-être nous produisons cet idéal par instants, lors de situations de mise en tension, à notre insu, mais au vu de notre environnement; Celui-ci, en retour, informé de notre potentiel, va nous confronter en tant que sujet changeant à cet idéal pour nous amener à y renoncer ou nous y conformer absolument ; la forme archétypale devient alors forme perçue par l'extérieur comme figée, déterminée (réfèrent fiable par lequel on peut mobiliser vos qualités (sinon vous n'êtes plus celui que nous croyons et vous perdez tout)) alors que l'individu continue de se percevoir comme être vivant, changeant et veut résister à un devenir instrumental qui est enfermement.

En tant que peintre, si je fais un portrait, il peut devenir pour d'autres un archétype ; cela pour autant ne correspond pas nécessairement à la vérité de l'être vivant qui a posé pour moi, même si la personne se reconnaît dans ce portrait. Il y a effectivement une volonté d'idéalisation, d'abstraction, un mélange entre l'image que me montre la personne (lié à ce qu'elle pense de moi et son humeur, etc.) et ce que je suis capable de percevoir (qui dépend de mon désir, de ma culture et de ma connaissance effective de la personne). Je dessine la personne : ce petit croquis correspond à une prise de notes stenographiques : je note ce qui me semble constituer des traits caractéristiques, ce qui la singularise. Elle n'est pas forcément consciente de ce qui, à mes yeux, la distingue d'une autre personne, elle veut peut-être, la plupart du temps, être anonyme, comme les autres ; ce n'est, de toutes façons, qu'une facette de sa personnalité que je saisis. Mais, ensuite, si partant d'une ou plusieurs esquisses ainsi faites, j'essaie de composer une toile qui soit un portrait de cette personne, le jeu se complexifie. La personne n'est plus là, je peux composer une image "fictionnelle", je crée alors un personnage plus que je ne produis un document qui soit comme un enregistrement de la "différence" qui singularise la

personne. C'est cette forme là qui sera peut-être constitutive d'un archétype, mais cette construction ne m'appartient pas, elle est sociale ou elle n'advient pas. C'est là que surgit le public et l'intuition de l'artiste pour produire ce qui peut devenir, pour d'autres, une vision esthétique et non une image consommable pour grossir un flux indéterminé.

Il faut peut-être évoquer deux termes commodes pour rendre visible la distinction entre une logique industrielle et une logique purement artistique : le stéréotype et l'archétype. On dit facilement "le stéréotype de la blonde", mais plutôt "l'archétype de la femme fatale". Cet exemple montre que la différence est la détermination d'une posture, d'un positionnement éthique, d'une construction de soi plus développée. Le stéréotype suscite notre adhésion par le biais d'un appel aux instincts, au désirs primitifs, alors que l'archétype nous oblige à nous questionner et à considérer plus longuement l'être regardé avant de déterminer notre manière d'entrer en relation avec ou pas. Alors qu'on sait tout de suite quoi faire avec qui colle à nos stéréotypes, car nous disposons alors d'un schéma de fonctionnement utilitariste que l'on peut suivre : c'est un objet consommable. La démarche pour le produire est de partir d'un désir identifié émanant d'une clientèle solvable : on émet alors différents prototypes et on produit et reproduit mécaniquement ceux qui plaisent au plus grand nombre. Ce n'est pas la démarche qui préside à la création d'un tableau comme la Joconde, qui vise plutôt à déranger les certitudes (non, ceci n'est pas une pipe ! malheureusement, on peut avoir le sentiment, ne serait-ce qu'en lisant les commentaires laissés sur les réseaux sociaux, qu'il faudrait encore mettre cela comme légende à toute image présentant une jolie fille).

b) l'artiste doit être un menteur

On demande pourtant aux artistes d'être authentiques, on exige d'eux un certain réalisme, une véracité, mais voyons comment Oscar Wilde présente la chose. Selon lui, ce n'est pas l'art qui imite la nature, c'est la nature qui imite l'art [OW2, p. 44-45], et il énonce cela à une époque où les romantiques prônent un certain retour à la nature, voire à des modes de vie moyennageux (Arts & Crafts, William Morris). Il veut dire par là que l'art "trouve sa propre perfection en lui-même" [OW2, 41-42] et non

pas en recopiant d'après la nature, toujours chaotique, imparfaite et que l'on ne peut trouver belle que lorsque l'on en a le désir, la volonté [OW2, 9-10]. La vision que nous pouvons avoir de la nature dépend de notre cerveau, de notre connaissance et de notre culture, c'est donc l'art qui influence notre vision à priori [OW2, 53]. L'art ne nous permet pas de mieux connaître cependant, comme le propose la science, mais de regarder autrement. Cela vient du fait que "pour l'artiste, rien n'est beau ou laid par soi-même", mais celui-ci "doit créer la beauté où elle n'est pas" [OW1, 131-132] ; pour faire référence une fois de plus à Marcel Duchamp, l'artiste ne devrait pas se contenter de reproduire une beauté "ready-made", mais nous amener, public, à regarder avec attention le monde qui nous entoure afin d'y percevoir ou d'y faire advenir la beauté.

Quelle est donc sa définition de la beauté ? La beauté classique est celle de l'archétype, de l'ordre de la vérité permanente et essentielle, la romantique ou moderne est celle du particulier, du provisoire, de la mode [OW1, 32]. Par ailleurs, il dit aussi que c'est vulgarité que de vouloir, pour un artiste, coller à son époque ; que c'est ainsi que l'art se corrompt [OW2, 31-34] en laissant trop entrer la vie quotidienne dans son oeuvre, pour séduire le public qui veut pouvoir s'identifier. Il explique pour justifier cette position, que "le but de la culture n'est pas la révolte, mais la paix et l'harmonie" [OW1, 38] et que l'art transmet ses formes dans l'ordre social, notamment à travers des objets décoratifs et usuels qui vont pouvoir amener l'être à "rechercher l'harmonie de la vie spirituelle" [OW1,70]. Il signale deux fausses oppositions, lors de conférences données aux États-Unis, entre le beau et l'utile et entre l'art et l'esprit mercantile [OW1, 95-98], selon lui la valeur de la technologie dépend uniquement de l'usage que nous en faisons et il donne l'exemple des bijoux architecturaux construits sous l'influence de l'esprit mercantile régnant dans les cités médiévales. La culture est conscience et s'oppose à l'instinct, qui dépend de la nature [OW2, 30-31], et il ajoute que "l'oeuvre produite sous son influence se démodera vite". De tout cela nous pouvons inférer que l'art se doit d'être lié à un ascétisme, seul moyen de parvenir à se libérer soi-même de l'influence des instincts. Nous pouvons aussi déduire qu'il est nécessaire pour l'artiste de se lier aux artisans et commerçants et de participer à la vie économique, sans pour autant négliger de se faire un monde à soi qui soit au-delà des soucis de la vie quotidienne.

Nous n'avons pas terminé avec cette question pour autant : comment l'artiste doit-il procéder pour que ce soit la vie qui l'imité ? Il s'agit bien sûr, avant tout, d'inventer des personnages originaux, plus vrais que nature, et c'est là qu'il est le plus critique envers la vie et son manque de sérieux. Il dit ainsi que les "grands hommes" ne font qu'imiter les personnages littéraires, donnant l'exemple de Robespierre engendré par Rousseau [OW2, 46-47]. Il parle alors d'une dérive "réaliste" de la littérature qui tend vers la pauvreté du fait divers romancé, avec toute sa vulgarité composée, la poésie d'un étal de boucher, et n'ouvre aucune perspective. La forme artistique devrait concentrer les expériences émotionnelles de l'artiste et être le plus possible éloignée de son vécu réel [OW1, 47], c'est une synthèse qu'il doit produire, synthèse dont il devrait maîtriser les effets, et non compte rendu brut d'une impression vague. Le langage de l'art ne devrait être que "le beau style", et c'est ainsi que l'oeuvre nous semble "vraie" et frappe notre imagination ou notre entendement, alors que la vie lui semble mécanique, monotone et répétitive [OW2, 33,40]. Il conclut que "les seuls portraits auxquels on croit sont ceux où il y a peu du modèle et beaucoup de l'artiste" [OW2, 62], car "c'est le style qui nous fait croire en quelque chose".

On peut dire qu'il a une vision de l'art qui est assez élitiste, ce que notre époque a dépassé en s'ouvrant aux cultures populaires, primitives, ou même déviantes avec l'art brut. Mais il ne dit pas que l'art doive être au service du pouvoir non plus, car celui-ci doit construire ses propres idéaux et les défendre à travers des oeuvres qui font ainsi sens, indiquent une direction, une perspective. On peut aussi bien arguer que l'art moderne a parfois construit des repoussoirs, exagérément vulgaires dans le but de provoquer un dégoût, et que cette laideur n'est pas non plus imitation de la vie, ou pas nécessairement. D'une manière, il évoque cela, lorsqu'il parle de la création de personnages fictionnels, mais peut-être cela n'est pas encore la mode à son époque, le devenir boss of scandal comme moyen d'accéder à la notoriété est peut-être une technique propre au vingtième siècle. Peut-être aussi, les publics sont plus clairement distingués à ce moment : un public aristocratique qui défend ses valeurs menacées ou perdues, un public de frais bourgeois qui veut acquérir une légitimité culturelle pour paraître aristocratique, un public populaire qui veut du divertissement et paraître bourgeois. Son propos est aussi de définir ce que devrait faire la critique : donner accès aux oeuvres et à leur contenu, préparer le public à y

percevoir un message [OW1, 58]. D'autre part, il néglige peut-être un peu, par mépris, la nature comme source d'inspiration première, son dépassement n'étant peut-être qu'une illusion. Sans doute l'artiste devrait-il avant tout avoir un projet esthétique, mais cela s'il veut se présenter au public. Il se peut que l'art soit aussi un moyen de se relier à la nature, afin d'en percevoir l'ordre caché, par une observation patiente et respectueuse, et que c'est peut-être dans cette perspective d'une relation plus harmonieuse à celle-ci qu'elle nous laisse jouer à faire les artistes. Il ne s'agit pas alors d'imposer des normes et des critères esthétiques à la nature pour la soumettre à notre volonté, mais d'entamer par le biais de l'art un dialogue lent, une négociation sereine, dans le but peut-être de parvenir à se ménager un espace de vie harmonieux.

c) l'artiste doit se lier à des idées morales

C'est l'une des idées principales de Kant sur les beaux-arts, que ce n'est qu'ainsi qu'il peut échapper à la distraction, celle-ci finissant toujours par lasser [K1, 284], et il doit chercher à émerveiller l'âme et à l'éveiller à chercher des plaisirs plus raffinés. Mais le projet de Kant diffère de celui d'Oscar Wilde, qui cherche à rendre visible son art de la critique, alors que le premier veut fonder une science. Selon lui, la critique est un art lorsqu'elle donne des exemples qui illustrent une loi, et serait une science lorsqu'elle vise à déterminer les règles qui permettent un jugement esthétique quelconque [K1, 235], la faculté de juger esthétique faisant lien entre l'entendement et l'imagination. Le principe de cette faculté serait l'intuition d'un ordre du monde [K1, 29], qui nous permet de subsumer sous des concepts la diversité du particulier. Il lui semble pour cela nécessaire d'admettre une finalité de la nature eu égard à notre pouvoir de la connaître, ce qui laisse entendre que celle-ci pourrait aussi se défendre contre une volonté mal-intentionnée de la connaître. Il distingue un principe de reproduction "mécanique", d'une technique de la nature par analogie avec l'art [K1, 42-47], où la nature ne serait pas seulement l'instrument de quelque démiurge, mais productrice de formes dont certaines peuvent nous obliger à faire un effort de la raison pour inclure dans une cosmogonie ce qui nous dépasse [K1, 185], car elles sont l'indice d'une finalité de la nature, d'une intentionalité. Selon lui, l'artiste véritable

est l'enfant gâté de la nature, un privilégié par le truchement duquel elle énonce ses lois [K1, 261].

Face à un phénomène naturel, ou sa représentation, notre esprit est affecté par l'accord ou le désaccord de l'entendement et de l'imagination [K1, 51], l'entendement étant notre faculté conceptuelle, alors que l'imagination renferme des idées esthétiques, qui ne sont pas des archétypes, mais des synthèses d'intuitions empiriques [K1, 169]. L'idée de la beauté est beaucoup plus développée, infiniment plus complexe ici que chez Oscar Wilde. Le sentiment du beau seait intuitif, hors de tout concept, de toute relation à une utilité ou même de tout jugement moral [K1, 137-138] et résulterait de l'accord subjectif de nos facultés (l'entendement et l'imagination), produisant un bien être, un état de contemplation, cet état d'harmonie spirituelle dont parlait Wilde. Mais Kant va plus loin que l'idée du beau avec celle de sublime, qu'il définit comme quelque chose qui nous oblige à penser un ordre supranaturel parce qu'il nous fait prendre conscience de la finitude ou de la fragilité de notre position dans le monde, quelque chose qui est à la fois attirant et effrayant, et ainsi fascinant [K1, 182-185]. C'est pourquoi sans doute la peinture d'histoire fut longtemps considérée comme le genre le plus élevé, plus que les portraits, les paysages ou les natures mortes, car elle représente le sublime, la mise en danger de l'humanité, qui nous fait prendre conscience aussi de notre potentiel héroïque ou désirer le réaliser.

Kant en conclut que les "belles sciences" sont la propédeutique essentielle des beaux-arts [K1, 258], car elles seules contiennent les concepts de ce que peut être le bien moral dont les artistes auraient à donner une image. Il conçoit le rôle de l'art dans une dialectique avec la science, le poète ayant la capacité de rendre visible des idées qui dépassent les concepts de l'entendement et stimulent la raison pour définir un idéal [K1, 269-270]. Son but semble être de subsumer l'imagination sous l'entendement, la première dans sa liberté à la seconde dans une conformité à une loi [K1, 236], et il faut lui accorder que sans cela nous ne produirions que des chimères, des pièges, des idoles. Mais, si dans la science l'imagination doit être entièrement soumise à l'entendement, elle est libre dans l'art d'étendre les concepts en montrant par exemple les conséquences possibles ou des actualisations

imaginaires, dans un domaine inhabituel. Il admet même qu'une partie des idées esthétiques produites par l'imagination soit inexonible, alors que rapporter une représentation de l'imagination à des concepts c'est l'exposer [K1, 304]. L'artiste véritable serait ainsi doué pour la présentation des idées esthétiques, dans un but de communication, afin de rendre accessible à tous un idéal, une perspective d'élévation [K1, 305]. L'artiste peut communiquer autrement et peut connaître autrement, par affinités avec cette capacité créatrice de la nature, mais aussi par des moyens infra-langagiers en étant propagateur de formes dans l'environnement, ce quel que soit la complexité de l'environnement en question ou son étendue. Il reste défenseur d'une communication top-bottom pour ce qui est de la prescription de normes sociales, l'art étant un moyen pour les classes supérieures de communiquer leurs conceptions d'un fonctionnement légal de la société à un peuple considéré *a priori* comme barbare [K1, 318-319]. On peut dire que l'esthétique kantienne reste prisonnière du modèle d'ancien régime où le pouvoir central se réserve le droit de légiférer, mais on peut dire aussi qu'il rend accessible à tous les moyens de se rendre maîtres d'un jugement sûr ou au moins sain.

## II La confrontation avec le politique

### a) comment il faut être prince

Puisque nous avons entendu les exigences adressées aux artistes, il n'est pas inintéressant de voir comment un tel ordre structurant a pu être donné à une autre caste par quelques écrits classiques. *Le prince* de Machiavel est de ces textes, dont l'influence ne cesse de s'étendre dans le temps, tant il sert d'étalon pour mesurer les écarts de tous les leaders politiques ou leur vertu. Aujourd'hui, être prince, c'est faire partie du top management, non plus seulement régner par le biais d'un appareil d'État, mais avoir une position de pouvoir, et l'on peut se demander si la fameuse "culture managériale" n'est pas plus encore pétrie des idées de Machiavel que celle de l'élite politique. Acquérir une position dominante dans une organisation demande des efforts, des sacrifices, et ces renoncements peuvent devenir des exigences envers les autres, mécanisme par lequel on deviendrait petit à petit ventriloque d'une

organisation tendant vers l'inhumain. En ce sens, relire les injonctions de Machiavel aux futurs princes ne semblait pas futile ni vain.

Pour résumer, il donne des exemples de différents types d'États, de comment il faut les conquérir et de ce qu'il faut faire et éviter pour s'y maintenir : on a dit qu'il a énoncé les lois de la science politique. Il faut distinguer entre les cités habituées à vivre en liberté (les républiques) et celles qui ont toujours eu un prince qui les dominaient [NM1, 39-41], les premières ne pouvant qu'être ruinées ou causer la ruine de celui qui voudrait les dominer. Pour les républiques, il faut choisir entre le soutien du peuple et celui des grands, et Machiavel conseille de chercher plutôt le soutien du peuple, plus honnête [NM1, 69-72], ajoutant qu'il faut aimer ceux des grands qui se rallient volontairement et se méfier différemment des autres selon qu'ils refusent par peur ou calcul, les derniers étant à considérer comme ennemis déclarés. L'essentiel, en presque tout, pour éviter les problèmes graves serait de ne point être haï du peuple, qui est la meilleure protection contre les attaques extérieures [NM1, 76] et les conjurateurs [NM1, 131-132]. Cette considération l'amène à conceptualiser une "bonne cruauté" : celle-ci doit être pratiquée par le prince pour ramener l'ordre, si possible en un temps très court, à l'aide d'exemples forts qui marquent les esprits et permet d'épargner au peuple la cruauté plus insidieuse et profonde de laisser s'installer l'insécurité en donnant licence à quelques grands ou en voulant les ménager [NM1, 66]. De même, il lui semble meilleur de passer pour ladre, et d'épargner au peuple le fardeau des impôts que de vouloir être généreux avec les deniers du peuple [NM1, 113-114]. L'exception est cependant la règle si le prince dirige une armée en campagne à l'étranger, auquel cas il peut se permettre d'être généreux avec les biens d'autrui afin de gagner le soutien des soldats [NM1, 115-116].

Ce problème de devoir contenter la troupe se pose surtout pour les organisations dont c'est le ressort principal, comme l'a été l'empire de Rome [NM1, 135]. Cela n'empêche que, pour l'auteur, le seul objet de pensée valable pour un prince soit l'art de la guerre : le maniement des armes comme la discipline militaire [NM1, 103]. Cela est nécessaire à sa survie même, car il ne pourrait se sentir en sécurité parmi les hommes armés et ceux-ci le mépriseraient. Si nous avons vu qu'il est parfois

nécessaire au prince de pratiquer une certaine cruauté pour ramener l'ordre, Machiavel estime qu'il vaut mieux tout de même être considéré pitoyable que cruel par le peuple [NM1, 120], mais qu'un chef de guerre se doit d'être absolument sans pitié et faire montre de cruauté s'il veut que son armée soit unie et prête à tout. Il découle de cela qu'il est plus difficile à quelqu'un qui a reçu le commandement par la fortune (de ses aïeux) de s'y maintenir que ce ne l'est pour quelqu'un qui a passé par les difficultés et s'est lié avec son peuple et ses soldats [NM1, 49-50]. Il estime aussi qu'il est préférable d'être craint plutôt qu'aimé, l'amour étant libre et se défaisant plus facilement [NM1, 119], mais il ne faut point être haï et pour cela s'abstenir de prendre les biens et la femme des uns ou des autres.

Nous voudrions croire que l'époque de cette forme d'organisations est révolue, mais il ne faut pas exclure qu'il soit encore nécessaire de s'armer pour survivre dans un monde où "qui veut faire entièrement profession d'homme de bien, il ne peut éviter sa perte parmi d'autres qui ne sont pas bons" [NM1, 110], même s'il ne s'agit pas nécessairement aujourd'hui de savoir manier l'épée ou toute autre arme permettant d'exercer une violence physique. Peut-être les armes les plus efficaces aujourd'hui sont la théorie et l'art, et que c'est là surtout qu'il est nécessaire de se forger ses propres armes, afin de ne pas tomber dans les pièges de multiples séductions trompeuses. Le monde façonné par les réseaux sociaux redéfinit peut-être aussi une grande part des conditions d'exercice d'un quelconque pouvoir et oblige à une réflexion sur l'image que nous renvoyons, sur la forme des rapports que nous entretenons et leur perception par l'extérieur de la structure. Machiavel disait que l'on se vengeait plus facilement d'une petite injure que d'une grande, car de la grande on ne peut (la bonne cruauté consistant à occire) et l'on aime à croire que cela ne serait plus possible discrètement. Il rejette aussi la gouvernance s'appuyant sur l'entretien des divisions comme étant efficace uniquement en temps de paix, chacun étant susceptible dans l'adversité de renier plus facilement l'intérêt commun pour son intérêt particulier.

b) comment peut-on vouloir être prince ?

La sagesse recommande plutôt de s'en abstenir, bien que l'on ne puisse conseiller pour autant de s'empêcher de s'élever, mais plutôt peut-être en suivant le conseil donné à Icare, de rester à égale distance du ciel et de la terre. Peut-être plus personne ne veut régner et ceux qui rêvent de s'élever au plus haut visent désormais plutôt un devenir-star qu'une prise du pouvoir. L'art et la politique ne convergent pas beaucoup à première vue, et même si l'on considère leur union dans l'émergence de formes civilisationnelles, il faut se demander si celle-ci n'est pas contre-nature tant l'essence de ces deux mouvements diffère. On parle d'une dérive de la politique vers le spectacle, mais on doit se demander aussi ce qu'il y a de commun entre le mode d'existence de l'homme politique et de l'artiste. Tous sont des personnages médiatiques et soumis à l'appréciation d'un même public, d'une même opinion, d'une loi commune qui régirait ce "monde merveilleux de conte de fées" qu'est l'univers médiatique. Les uns comme les autres sont confrontés à des stéréotypes et des archétypes. Machiavel construit l'archétype du politique, c'est un meta-modèle qui laisse une marge de manoeuvre, non une image figée ou une one best way. On serait tenté de dire que l'archétype laisse une liberté d'interprétation aux acteurs qui le mobilisent, celle-ci pouvant être appelée "style" ; le stéréotype s'imposant sans questionnement, prétendant incarner un style, mais le réduisant à une conformité apparente dans des produits consommables, univoques.

Quand Oscar Wilde dit que les médias nous incitent à nous focaliser sur les détails insignifiants de la personnalité de l'artiste ou du politique (sexe, argent, manies) [OW1, 113], on peut toujours avoir le soupçon que ce soit dans le but de détourner l'attention et le regard pour masquer les oeuvres. On cherche ainsi peut-être à disqualifier la personne pour éviter que ces idées ne soient mises en débat, à réduire ce dernier à un choix d'apparence, la politique et l'art à un divertissement, afin de renforcer le pouvoir économique au détriment de celui des politiques, artistes et intellectuels. Kant, qui n'exprime pas souvent une opinion personnelle, avoue cependant avoir du mal à s'intéresser aux débats parlementaires qu'il trouve souvent ennuyeux [K1, 286, note de bas de page] et définit l'éloquence comme "art fourbe qui [...] s'entend à mobiliser les hommes comme s'ils étaient des machines en vue de les amener à un jugement qui [...] perdra toute valeur à leurs yeux dès qu'ils y auront calmement réfléchi". Il développe les raisons de sa préférence pour la poésie :

le poète donne plus qu'il ne promet et l'orateur moins ; le premier n'offrant qu'une distraction et donnant en fait un riche matériau stimulant l'entendement à reconstruire et étendre ses concepts, alors que le politique promet de donner à l'entendement une activité conforme à une fin, de l'orienter et de le faire adhérer à un projet social, mais se perd dans les rivalités et n'offre qu'un piètre spectacle.

La raison de tout cela, selon Wilde [OW2, 13], est que les politiques ne sont pas assez talentueux en l'art du mensonge, cherchant toujours à s'appuyer sur des preuves, des chiffres, des statistiques. Les vrais menteurs, ceux qu'il respecte, étant ceux qui ont su inventer un horizon, un ennemi imaginaire pour soulever tout un peuple et l'amener à dépasser les conditions de survie au quotidien. C'est là que nous rejoignons Machiavel, disant que les seuls prophètes qui ont réussi sont ceux qui étaient armés et qui ont pu par la force pallier à l'usure de la croyance. Car vouloir provoquer un changement [NM1, 46-47], c'est se heurter à tous les bénéficiaires de l'ordre établi, grands ou petits, et n'offrir qu'un bien mal assuré en échange. Et nous revenons à Kant, pour définir ce qu'est d'être armé théoriquement, dans le but de promouvoir une société durable et des formes de relations "légales" basées non sur la crainte mais le respect : comment peut-on espérer être respecté de quelqu'un dont on ignore les valeurs et que l'on ne respecte pas soi-même d'abord ? C'est ainsi seulement que les sciences humaines ont valeur d'armes, car elles permettent une compréhension meilleure des autres et peuvent aider à les persuader. Les arts aussi, si l'on veut pouvoir lire les messages qui nous soient adressés, comme en produire qui soient efficaces et non contre-productifs par méconnaissance des valeurs de l'autre.

### c) devenir star et jouer avec la lumière

Le hip-hop est un mouvement artistique critique armé : le "club des meta-forts" dont parle Rohff ? Un mouvement qui a toujours défendu le peuple contre les puissants, et avec quelles armes si ce n'est celle d'une théorie critique socio-économique et la référence à des précédents ayant combattu pour la liberté et l'absence de tyrannie ? Kant évoque cette référence à des précédents, exemples de vertu ou grands classiques [K1, 230-232], disant qu'ils ne doivent être imités littéralement ; mais dont

la méthode peut servir d'inspiration. Si, pour Doc Gyneco, il n'y a "pas de recette pour être une star", Rockin Squatt, chanteur du groupe Assassin réplique "utilise tes défauts et tu seras une star". Veut-il dire par là "connais-toi toi-même" ou, entend-il, comme Machiavel, parler de ces vices qui aident à maintenir un État [NM1, 111] ? Ce dernier précisant que ce qui est vertu à l'un peut-être vice pour un autre et causer sa perte, évacuant ainsi la question de la limite entre inspiration et imitation par l'incitation à l'adaptation. Ce qui nous ramène à la question du mensonge, défendu par Wilde comme nécessaire dans l'éducation ou dans la défense, bien que l'on admette que ce n'est point vertu d'y avoir recours. Et nous amène à faire un détour par la science dure et la théorie de la lumière.

On veut tout de suite avertir le lecteur que nous allons interpréter d'une manière peut-être trop poétique la théorie de la lumière, sans doute cela est-il dû à une pratique artistique qui diffère essentiellement de la science, et peut-être cela nous donnera-t-il l'occasion de percevoir ce qui amène Kant à décrire la science et l'art comme deux moyens différents d'accès à la connaissance et à sa communication. Max Planck n'est pas le plus récent théoricien de la lumière, mais la lecture de ce bref opuscule [MP1] nous a semblé suffisante pour démontrer quelque chose ici. Il commence par distinguer une partie objective de la lumière (les rayons lumineux) et une partie subjective (psychologique, l'appareil perceptif) [MP1, 5-6]. Il passe ensuite en revue les différentes théories sur la nature de la lumière, depuis Newton et Huyguens qui ont en commun une conception mécaniste de la nature jusqu'à Niels Bohr. Ce n'est qu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle (coïncidence avec le début des médias industriels) que la théorie des perturbations électromagnétiques a remplacé la mécanique, lorsque J.C. Maxwell a émis l'hypothèse d'une similarité entre les rayons lumineux et les autres ondes électromagnétiques à effet calorifique ou chimique (infra-rouges ou ultra-violets) [MP1, 11-12]. Hertz confirmera par l'expérience au XX<sup>e</sup> siècle que toutes ces perturbations se propagent similairement à la vitesse de la lumière, différant seulement par leurs longueurs d'onde. Suit la théorie des quantas, selon laquelle ces rayons ne se propagent pas dans toutes les directions en s'affaiblissant mais restent concentrées sous forme de quantas déterminés par une longueur d'onde [MP1, 21-22]. Ceux-ci sont émis par une particule non pas de manière continue et uniforme, mais lors de changements structurels affectant l'orbite

des électrons et libérant une énergie qui se transmet à d'autres électrons prêts à la recevoir : cette énergie se transmettant sans perte quelle que soit la distance et étant, en quantité, inversement proportionnelle à la longueur d'onde.

On peut être tenté de conclure par similarité que les stars sont (plus ou moins, peut-être électromagnétiquement) violées, forcées ou au moins perturbées et c'est l'énergie qu'elles dégagent pour survivre qui est retransmise sous forme de lumière au public qui veut voir ça. Ce pourquoi aussi on les incite au vice, car ainsi elles font exemple sans le savoir. Mais on peut aussi se dire que, bien que les étoiles soient distantes de plusieurs années lumière, on peut s'en approcher non par imitation mais en se situant dans le même champ sur la même ligne de front et percevoir ainsi la part de lumière qui n'est pas celle mise en forme par le système industriel pour nous vendre des quantas déterminés de matière informée. D'où aussi une nouvelle incitation à la recherche théorique, seul moyen de nous rendre aptes à percevoir la complexité de l'expression humaine.

Bibliographie :

[K1] *Critique de la faculté de juger*, Emmanuel Kant, édition publiée sous la direction de Ferdinand Alquié, traduit de l'allemand par Alexandre J.-L. Delamarre, Jean-René Ladmiral, Marc B. de Launay, Jean-Marie Vaysse, Luc Ferry et Heinz Wismann, Gallimard, Paris, 1985, *Kritik der Urteilskraft*, 1790.

[OW1] *La critique créatrice*, Oscar Wilde, Ed. Complexe, coll. *Le regard littéraire*, Paris, 1989, trad. J. Langlade.

[OW2] *Le déclin du mensonge, une observation*, Oscar Wilde, 1997, Editions Allia, Paris, *The decay of Lying, an observation*, 1889, revue *The Nineteenth Century*.

[NM1] *Le Prince*, Nicolas Machiavel, (1513), Ed. Lldp, 1970, Gallimard et Librairie générale française, 1962 pour la présente traduction de Jacques Gohory, prieur de Marcilly et la préface de Raymond Aron.

[MP1] *La nature de la lumière*, conférence donnée en 1919 à Berlin par le professeur docteur Max Planck, traduit de l'allemand par les professeurs M. Réfik et A. Kérim de Constantinople, Paris, Librairie scientifique Albert Blanchard, 1927.