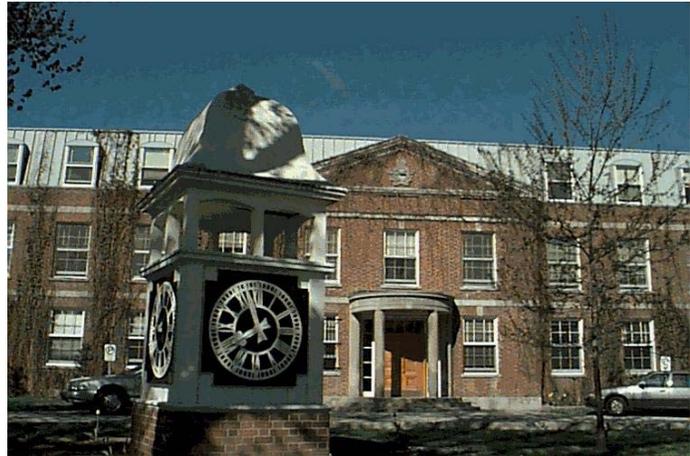


Canadian
Forces
College

Collège
des
Forces
Canadiennes



LE STRATÈGE ET L'ARTISTE, POURQUOI PAS? UN AUTRE REGARD SUR L'ART

LCol B.S. Souberbielle

JCSP 41

Master of Defence Studies

Disclaimer

Opinions expressed remain those of the author and do not represent Department of National Defence or Canadian Forces policy. This paper may not be used without written permission.

© Her Majesty the Queen in Right of Canada, as represented by the Minister of National Defence, 2015.

PCEMI 41

Maîtrise en études de la défense

Avertissement

Les opinions exprimées n'engagent que leurs auteurs et ne reflètent aucunement des politiques du Ministère de la Défense nationale ou des Forces canadiennes. Ce papier ne peut être reproduit sans autorisation écrite.

© Sa Majesté la Reine du Chef du Canada, représentée par le ministre de la Défense nationale, 2015.

CANADIAN FORCES COLLEGE – COLLÈGE DES FORCES CANADIENNES
JCSP 41 – PCEMI 41
2014 – 2015

MASTER OF DEFENCE STUDIES – MAÎTRISE EN ÉTUDES DE LA DÉFENSE

LE STRATÈGE ET L'ARTISTE, POURQUOI PAS? UN AUTRE REGARD SUR L'ART

By LCol B.S. Souberbielle

“This paper was written by a student attending the Canadian Forces College in fulfilment of one of the requirements of the Course of Studies. The paper is a scholastic document, and thus contains facts and opinions, which the author alone considered appropriate and correct for the subject. It does not necessarily reflect the policy or the opinion of any agency, including the Government of Canada and the Canadian Department of National Defence. This paper may not be released, quoted or copied, except with the express permission of the Canadian Department of National Defence.”

Word Count: 18730

“La présente étude a été rédigée par un stagiaire du Collège des Forces canadiennes pour satisfaire à l'une des exigences du cours. L'étude est un document qui se rapporte au cours et contient donc des faits et des opinions que seul l'auteur considère appropriés et convenables au sujet. Elle ne reflète pas nécessairement la politique ou l'opinion d'un organisme quelconque, y compris le gouvernement du Canada et le ministère de la Défense nationale du Canada. Il est défendu de diffuser, de citer ou de reproduire cette étude sans la permission expresse du ministère de la Défense nationale.”

Compte de mots : 18730

INTRODUCTION

« Il fut le grand artiste d'une grande histoire¹ ».

Général de Gaulle, à propos de Winston Churchill.

Il ne faisait pas allusion au talent de peintre que Winston Churchill aimait exercer lorsqu'il se ressourçait dans l'arrière-pays niçois. Churchill possédait pourtant un réel don, ses toiles connaissant à l'époque, sous le pseudonyme de « Charles Morin », un certain succès². Mais ce n'est pas la peinture qui a fait de lui l'une des personnalités les plus remarquables du XXe siècle. L'artiste que de Gaulle a vu chez Churchill, c'est le charismatique et infatigable créatif.

« Nous sommes tous des vers... Mais je crois que moi je suis un ver luisant³ », disait modestement Winston Churchill en 1906 pour conquérir le cœur d'une amie qu'il courtisait. Il aimait se mettre en scène et il accordera toujours par la suite beaucoup d'importance à l'apparence, au rendu... Presqu'autant qu'au vrai. Était-il plutôt l'élève de la *politique de l'apparence* de Machiavel ou d'un Victor Hugo qui écrivait que « la forme est le fond rendu visible⁴ » ? Peu importe... Au final la démarche est artistique.

¹ Lucien Febvre, « Charles de Gaulle et ses mémoires », *Persée* In : annales Économie, Société, Civilisation, 10^e année, N. 3, 1955. P 376.

² François Kersaudy, *Winston Churchill, Le pouvoir de l'imagination* (Éd. Tallandier, 2015), p 238.

³ Winston Churchill, Confidance en 1906 à la jeune Violet Asquith qu'il courtise, « Les petites phrases de Winston Churchill », *La Croix*, janvier 2015, accédé sur le site <http://m.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Les-petites-phrases-de-Winston-Churchill-2015-01-22-1271405>

⁴ Victor Hugo, vol. « Critique », *Le Goût*, p 575.

« Winston, disait le président Roosevelt, a cent idées par jour, dont quatre seulement sont bonnes... mais il ne sait jamais lesquelles⁵ » ! Churchill était inspiré, il avait une imagination débordante. Comme un artiste, il créait et au bout du compte même « cette vie a été un roman⁶ »...

Churchill aimait l'art. Il possédait les qualités pour devenir lui-même un grand artiste. Il devint plutôt un immense homme politique et stratège... Pour les mêmes talents. Les grands artistes et les grands stratèges sont formés dans le même creusé. Cette intuition forte porte à croire qu'il puisse exister un lien entre ces hommes et par conséquent la possibilité d'une rencontre.

Sun Tzu qualifiait la stratégie « *d'art de la Guerre* ». Qu'en est-il aujourd'hui de « l'art » dans la préparation et la conduite de la guerre ? Non pas l'art de Sun Tzu au premier sens du terme comme aptitude ou habileté à faire quelque chose⁷, comme science. Cette étude s'intéresse plutôt à l'art comme discipline créative des hommes destinée à produire des effets plus ou moins liés à l'esthétique. Cet art-là est aujourd'hui totalement absent du projet éducatif des stratèges, basé par ailleurs sur une approche académique pluridisciplinaire : politique, sociologie, histoire, sciences et autres, mais rien sur l'art... Pourquoi une telle omission alors que l'artiste et le stratège semblent partager certaines aptitudes ?

Qu'en est-il de la créativité, de l'innovation, de l'intuition ? Qu'en est-il de la perception de l'autre, de ses émotions, de soi-même ? Comment le stratège moderne - sans parler

⁵ François Kersaudy, *Winston Churchill, Le pouvoir de l'imagination* (Éd. Tallandier, 2015), Préface.

⁶ *Ibid.*, Préface.

⁷ Définition du mot « art », *Le petit Larousse* (éd. Larousse, 2004), p 87.

nécessairement du futur Churchill – peut-il aujourd’hui appréhender la partie intuitive de la stratégie, cet « art » là de la guerre ? Pourrait-il retirer un bénéfice de l’art ?

Certaines formes d’art possèdent un réel pouvoir. Ces œuvres d’art « stratégiques » produisent des effets « directs » et « indirects » sur la réalité en se comportant soit comme des armes d’influence soit comme des outils cognitifs. Elles présentent par conséquent un intérêt pour le stratège puisqu’en stratégie tout effet procure un avantage à celui qui sait le planifier. L’art et la stratégie procèdent donc d’une logique connexe qu’il convient d’étudier. Dans une société du savoir et de l’innovation, le stratège pourrait bénéficier d’une rencontre avec l’art et son artiste. Elle serait finalement moins improbable qu’elle n’y paraît...

L’objectif de cette étude est d’initier le stratège aux principales formes d’art « stratégique » et à la façon de les décoder. Elle n’ambitionne pas d’analyser systématiquement et exhaustivement toutes les arts et leurs effets. Ce travail serait gigantesque et fait déjà l’objet de plusieurs publications plus traditionnelles. Le point de vue est ici stratégique et l’approche sera donc celle d’un stratège militaire : un effet lorsqu’il est planifiable donne un avantage et un pas de plus vers la victoire. Cette approche manquera donc certainement de rigueur académique pour un historien de l’art.

Toute œuvre d’art, comme création de l’homme, tient un discours et peut donc par là – en complément du travail académique - nous éduquer. Sa contemplation rendra nos stratèges plus sensibles à leur environnement et donc plus « à propos » dans leurs actions. Plus attentifs à l’esthétique, ils deviendront plus efficaces en matière d’influence. Ils deviendront également plus

ouverts et plus créatifs. Enfin, dernier atout, l'art est beau et donc attractif. Puisse-t-il devenir une passion pour certains d'entre eux...

La première partie de cette thèse est une entrée en matière intuitive. Elle mettra en évidence les formes d'art présentant un intérêt pour le stratège par l'étude des fondements de cette discipline. Elle aboutira à une définition de l'œuvre d'art « stratégique » qui permettra de structurer la suite de l'étude. La deuxième partie entrera dans le détail en distinguant les deux formes de pouvoir – direct et indirect – que procure l'art stratégique : l'œuvre d'art peut alors être considérée comme un outil d'influence (effet direct) ou comme un outil cognitif (effet indirect). Enfin, la dernière partie imaginera une rencontre entre le stratège et l'artiste.

QU'EST-CE QUE L'ART « STRATÉGIQUES » ?

« Un bon stratège doit posséder trois qualités essentielles : le courage, la forme physique, l'intelligence créatrice⁸ ».

Général Fuller.

Comment développer « l'intelligence créative » chez les stratèges ? Il n'y a hélas pas de méthode miracle, mis à part peut-être en favorisant la curiosité. Cette approche consiste justement à aller « voir chez les autres » et éventuellement emprunter leur méthode. Ce point de vue alternatif éveille alors de nouveau la créativité du stratège. Pour cela, il faut croiser les cultures, rencontrer, s'ouvrir vers l'extérieur et partager. Que fait-on aujourd'hui dans ce domaine pour développer « l'intelligence créatrice » de nos stratèges militaires ?

⁸ Hervé Couteau-Bégarie, *Bréviaires stratégiques* (Paris : éd. Argos 2013), p 109.

Cette démarche se fait aujourd'hui principalement grâce à une ouverture vers le monde des entreprises et le monde politique et par l'étude de l'histoire et de ses grands stratèges.

L'institution déploie un effort considérable et extrêmement bénéfique afin de développer les échanges entre les stratèges militaires et ces communautés. Elle attache également beaucoup d'importance aux leçons de l'histoire.

Pourquoi l'artiste, dont le cœur du métier est justement la création est-il totalement occulté de cette démarche éducative ? Loin d'imaginer à ce stade de l'étude les avantages dont pourraient bénéficier les stratèges d'une meilleure connaissance des arts, cette question en pose une autre : quelle forme d'art pourrait intéresser le stratège ?

Toutes les formes d'art n'intéressent pas la stratégie. L'objectif de cette première partie est de caractériser l'œuvre d'art « stratégique ». Pour cela il faudra dans un premier temps définir grossièrement le type d'œuvre d'art pouvant avoir un intérêt stratégique, puis caractériser le visage de son artiste. Enfin, identifier quelles sont les singularités de ce mode d'expression ? Cette introspection – sous la forme de quatre questions - est un préalable essentiel à une vision « stratégique » l'art. Cette partie doit mettre en évidence les pistes qui seront défrichées et suivies par la suite. L'objectif est d'aboutir à une méthode d'analyse. L'impression d'effleurer le sujet ou de toucher du doigt de fausses pistes est donc normale.

Quel art peut intéresser le stratège ?

Tout d'abord, qu'est-ce que la stratégie ? « L'art de la dialectique des volontés employant la force pour résoudre leur conflit⁹ », écrit le général Beaufre en 1963. Son objectif, poursuit-il, est « d'atteindre la décision en créant et en exploitant une situation entraînant une désintégration moral de l'adversaire suffisante pour lui faire accepter les conditions qu'on veut lui imposer ». Pour créer cette situation, le stratège dispose d'une gamme de moyens, de l'action militaire classique aux opérations d'information ou de propagande, de la pression diplomatique aux sanctions économiques. « L'art va consister à choisir parmi les moyens disponibles et à combiner leur action pour les faire concourir à un même résultat psychologique assez efficace pour produire l'effet moral décisif¹⁰ ».

La stratégie est donc bien une discipline globale et subordonnée à la politique. Il s'agit de produire et d'accumuler des effets afin de créer des avantages qui conduiront à la réalisation d'un objectif déterminé par la politique. Les formes d'arts pouvant intéresser le stratège sont donc celles qui produisent des effets ; autres bien sûr que simplement esthétiques ou divertissant.

On trouve très tôt dans l'histoire des arts ce type d'intentions. Elles ne sont pas encore politiques mais plutôt éducatives. Les peintures rupestres des grottes préhistoriques - semblables aux peintures aborigènes dans leur objectif – servaient à instruire les plus jeunes sur les croyances, l'histoire commune et le quotidien. L'art, dans ses premières formes, a donc été utilisé pour ses effets « cognitifs ».

⁹ Général André Beaufre, *Introduction à la stratégie* (Paris : éd. Pluriel 2012, copie Armand Colin, 1963), p 34.

¹⁰ *Ibid.*, p 36.

Pour commencer à percevoir une véritable intention politique et des effets plus complexes, il faut attendre la fin du Moyen-Âge. Certains artistes à cette période sont ni plus ni moins les alliés du pouvoir religieux, leur devoir étant de relayer son discours auprès du peuple. Le mouvement Baroque est l'un des premiers courants artistiques à s'associer à une mouvance politique, en l'occurrence la contre-réforme. L'art sert alors de moyen de propagande à l'Église catholique pour contrer la diffusion exponentielle de la Réforme protestante. Les artistes sont encouragés par des directives très claires à créer des œuvres réalistes, accessibles à un public ordinaire¹¹. L'art ne doit plus être réservé au privilégié, au contraire il doit « toucher » le plus grand nombre en porte-parole de l'Église. C'est la naissance des premières véritables formes d'art « politique » et de son instrumentalisation. Les artistes, au travers de leurs œuvres, cherchent à produire un effet politique - décidé par avance et par autrui - sur un groupe de personnes, le public. Cet effet est direct.

À partir du XVIIIe siècle, la figure de l'artiste évolue considérablement. Il est bouleversé par les progrès scientifiques et les philosophes des Lumières. C'est l'émergence des penseurs, des intellectuels, de la liberté d'expression. C'est aussi l'apparition de la photographie. L'artiste vit dans ce contexte concurrentiel une profonde crise identitaire. Il cherche donc à redéfinir sa place en se démarquant de ces nouveaux acteurs. Les artistes s'intéressent alors à la transmission de leurs émotions, de leurs sentiments et de leurs expériences personnelles. Ce mouvement « romantique » marque le XIXe siècle et toutes ses formes de productions artistiques, du roman à la musique en passant par la peinture et la sculpture. Ses figures de proue sont entre autres Lamartine, Chateaubriand, Goethe, Pouchkine, Chopin, Berlioz, Géricault, Delacroix... Il met en évidence une dimension essentielle de l'expression artistique, celle de l'émotion, de la

¹¹ Andrew Graham-Dixon, *L'histoire de l'art en images* (éd. Flammarion, 2009), p 194.

subjectivité et de la liberté d'expression de l'artiste. Par ailleurs, le mouvement romantique a sanctuarisé, par son importance, l'artiste dans la position un peu réductrice de l'écorché, l'hypersensible quelque peu déconnecté et en marge de la société. Encore aujourd'hui il a du mal à se défaire de cette image qui n'est pourtant plus fondée. Ce courant a pourtant été essentiel car il a mis en exergue les effets émotionnels que peut produire une œuvre d'art et nous verrons par la suite l'importance stratégique du « monde des émotions ».

Au début du XXe siècle, la libération totale de l'expression a permis aux artistes d'utiliser pleinement leur pouvoir afin de produire des effets plus complexes et plus efficaces politiquement. Ces artistes d'avant-garde veulent avoir une action plus directe sur la réalité et ils veulent se débarrasser de l'image romantique qu'ils jugent réductrice. Ils souhaitent investir le pré-carré des intellectuels en s'affirmant comme des producteurs d'idées et de concepts à part entière.



Guernica, Pablo Picasso, juin 1937.

Guernica de Pablo Picasso est certainement l'une des œuvres d'art qui symbolise le mieux aux yeux d'une majorité l'art « engagé » ; l'œuvre qui, par son esthétique et son langage propre, délivre un message politique. *Guernica* dénonce le bombardement et la destruction totale de la petite ville basque, le 27 avril 1937, par l'aviation nazie alliée de Franco¹². Picasso dit de son travail en mai 1937 :

La guerre d'Espagne est la bataille de la réaction contre le peuple, contre la liberté. Toute ma vie d'artiste n'a été qu'une lutte continuelle contre la réaction et la mort de l'art. [...] Dans le panneau auquel je travaille et que j'appellerai *Guernica* et dans toutes mes œuvres récentes, j'exprime clairement mon horreur de la caste militaire qui a fait sombrer l'Espagne dans un océan de douleur et de mort¹³.

Picasso s'autorise alors à déformer le réel pour renforcer ce qu'il souhaite démontrer, la souffrance des hommes et de leur corps maltraités par la guerre. Les bombes et leur puissance inouïe fragmentent, mutilent et éparpillent les corps sans faire de distinction. La représentation de la réalité importe peu. C'est l'émotion qui compte et elle est parfaitement représentée par le langage de Picasso, le cubisme. Il éclate les corps comme éclatent les bombes. Par ce travail, Picasso veut contribuer à l'effort politique et influencer directement le cours des choses. À sa façon, il entre ainsi en guerre contre le fascisme. L'artiste du XXe siècle revendique sa place dans la société, il ne veut plus être en marge.

Le sociologue français Pierre-Alain Four résume ainsi – assez simplement, il faut reconnaître mais cette grande catégorisation permettra certainement au stratège de parcourir la suite de l'étude plus clairement - l'évolution du statut de l'artiste au cours de l'histoire :

¹² Stefano Zuffi, *L'art au XXe siècle – les avant-gardes* (éd. Hazan, 2005, trad. par Dominique Férault), p 144.

¹³ Pierre Daix, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne : le XXe siècle* (Éd. Odile Jacob, 2000), p 250.

En résumé, on peut dire à grands traits, que jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, il [l'art] est un auxiliaire du pouvoir, qu'au XIXe, il est une alternative à une société corsetée et qui nie l'individu et ses affects et qu'au XXe, il se pose en analyste du social, doublant la figure de l'intellectuel, qui émerge simultanément¹⁴.

Toutes ces formes d'art, parce qu'elles ont été en prise avec la réalité et par qu'elles ont produit des effets politiques et cognitifs – même si à ce stade l'efficacité est difficilement évaluable - présentent intuitivement un intérêt stratégique. Il existe cependant, à côté de ces formes d'art « stratégique », d'autres mouvements rejetant totalement l'idée même de message ou d'effet autre que purement esthétique. Depuis l'apparition de l'art politique, il y a toujours eu plusieurs courants contradictoires, certains voyant l'art comme un moyen de faire passer un message et d'autres revendiquant l'indépendance de l'art « de toute catégorie externe au champ esthétique¹⁵ ». Parmi ces « autres », l'artiste américain Ad Reinhard connu pour ces monochromes. Ces artistes veulent effacer toute expression personnelle pour se concentrer sur l'esthétique pure, pour son universalité et pour l'émotion qu'elle procure. Nous écarterons cette forme d'art même s'il faut bien dans l'absolu reconnaître un effet politique à une absence volontaire d'expression...

Cette modeste introduction historique permet d'entrevoir la gamme des effets que peuvent produire certaines formes d'art, de la simple émotion à la transmission d'une connaissance jusqu'à l'influence politique. Une distinction apparaît d'ores et déjà entre les effets « cognitifs » et les effets « politiques », les derniers étant plus directs.

¹⁴ Pierre-Alain Four, « Quelle peut être la place de l'artiste dans une société « du savoir » ? », *démarche Grand Lyon Vision Culture*, 26 juin 2009, accédé sur le site www.millenaire3.com

¹⁵ Vanina Géré, « l'art politique et ses écueils », *la vie des idées*, 2 oct. 2012, p 1, accédé sur le site <http://www.laviedesidees.fr/le-beau-arme-politique.html>

Quel artiste peut intéresser le stratège ?

Tous les artistes ne revendiquent pas des effets autres qu'esthétiques dans leurs œuvres, nous venons de le voir. Qu'est-ce qui motive alors l'artiste qui s'engage ?

Selon le chorégraphe israélien contemporain Arkadi Zaidès, l'artiste est en quelque sorte une loupe ou un catalyseur qui aidera son public à appréhender le plus directement possible son environnement :

En tant qu'artiste, je pense qu'il est de notre responsabilité de prendre position sur les bouleversements du monde dans lequel nous travaillons. Ces changements sont le pouls de la société, que nous devons sentir et refléter. Il semble que notre voix, celle d'observateurs, est cruciale pour le débat critique. Il est aussi important d'assumer la responsabilité totale de ce que nous mettons sur scène et de faire en sorte que notre position soit particulièrement précise¹⁶.

L'artiste que décrit Arkadi Zaidès est un observateur attentif et averti. Dès le XIXe siècle, le philosophe français Proudhon écrivait : les artistes ne « sont que les fidèles et retentissants échos [...], non d'un individu, mais d'une collectivité¹⁷ ». L'artiste était donc déjà pour Proudhon un interprète de la collectivité sociale, un porte-parole du peuple ou pour emprunter à la photographie, les plaques sensibles de la société. Il participe activement à la société et il revendique sa connexion avec la réalité, se démarquant ainsi de l'image romantique. Selon Daniel Vander Gucht, docteur en sociologie de l'université de Bruxelles, « l'art contemporain se définirait plutôt par des propriétés autoréflexives, transdisciplinaires et relationnelles indiquant

¹⁶ Rosita Boisseau, « Arkadi Zaidès : notre voix est cruciale », *Le Monde*, 19 janvier 2015, accédé sur le site http://www.lemonde.fr/scenes/article/2015/01/19/arkadi-zaidès-notre-voix-est-cruciale_4558681_1654999.html

¹⁷ P.J. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, op. Cit, p 121.

une volonté d'intégration de l'art et de la vie¹⁸ ». L'artiste est donc présent, il observe, il capte les émotions et les ressentis. Sa démarche peut être engagée ou simplement sociologique. Dans les deux cas elle est stratégique – nous le développerons par la suite - car elle offre un regard singulier et subjectif, celui de l'artiste ou celui du peuple.

Si ces artistes engagés ont une vision commune de la portée de leur travail, ils sont en revanche assez partagés sur leurs responsabilités. Si certains comme Arkadi Zaidès assume totalement la responsabilité de leurs œuvres, d'autres revendiquent farouchement « l'irresponsabilité » conceptuelle de l'artiste. Dans son dernier roman *Soumission*, qui peint un avenir sombre, anxiogène et caricatural de la France, Michel Houellebecq revendique son « irresponsabilité » d'écrivain¹⁹. Il n'est, à ses yeux, qu'un intermédiaire qui rend palpable les sentiments d'un peuple qui a peur.

Responsable ou irresponsable, l'artiste est bel et bien un maillon essentiel du monde de la perception. Le stratège peut alors l'utiliser comme tel : soit comme un moyen de renseignement au même titre qu'un satellite, qu'un drone ou qu'un agent secret ; soit comme une véritable arme d'influence. Par ailleurs, l'artiste contemporain est souvent – et c'est celui-ci qui intéresse le stratège - un véritable scientifique en prise avec les réalités, il étudie minutieusement avant de produire. Cet artiste appartient donc au monde des intellectuels dont il se démarque cependant par ses capacités à créer des méthodes et des langages alternatifs.

¹⁸ Daniel Vander Gucht, *Art et politique, pour une redéfinition de l'art engagé* (éd. Labor, 2004), p 39.

¹⁹ Vidéo, Interview de Houellebecq, *Le Point*, le 27 janvier 2015, Accédé sur le site <http://www.lepoint.fr/culture>

Intuitivement, le stratège - à qui l'on demande aujourd'hui de s'inscrire dans une approche compréhensive et globale - gagnerait certainement à rencontrer cet artiste observateur. Son œuvre d'art est la représentation esthétique de la vérité qu'il voit ou que le peuple voit. « Le beau c'est la splendeur du vrai²⁰ », disait Platon. Le vrai reste la finalité mais le « beau », l'intermédiaire, possède un pouvoir singulier.

Quel est le pouvoir de l'esthétique ?

« Un avion, pour qu'il vole bien, il doit être beau²¹ ».

Marcel Dassault.

Pourquoi-pas ! Imaginons un instant le « beau » affectant directement la réalité ? Il ne s'agit plus simplement d'embellir, de décorer ou de séduire. Cette beauté serait capable par elle-même de modifier l'efficacité d'un objet, d'un concept ou d'une personne. Bien sûr, Marcel Dassault ne prétendait pas améliorer les capacités de vol de ses *Mirages* en les rendant plus esthétiques. Par là, il souhaitait simplement mettre en évidence l'impact de l'esthétique sur la réalité et son influence sur les hommes et sur leur perception des choses.

Ce qui est esthétique est attractif. Au même titre d'ailleurs que le spectaculaire, le familier ou le choquant. Cependant le pouvoir de l'esthétique est plus fort, il est pérenne et surtout il s'agit de séduction, ce qui est plus qu'une simple attraction. L'esthétique se comporte comme un « multiplicateur d'effets ». Qu'ils soient politiques ou cognitifs, les effets sont multipliés et

²⁰ Platon, *La philosophie de Platon, le journal des savants*, P 415, Accédé sur le site <https://books.google.ca>

²¹ Olivier Dassault, « Interview d'Olivier Dassault », *OD-art*, janvier 2008, accédé sur le site http://www.od-art.com/presse_ultimate.html

cristallisés par le beau. Une œuvre d'art se « goûte » et la première saveur est la forme dont l'esthétique est le principal ingrédient. Ensuite seulement vient le fond. Si une œuvre d'art n'a pas de fond, elle n'intéresse pas le stratège. Mais si elle n'a pas de forme, il ne la verra jamais.

Le célèbre peintre contemporain chinois Zeng Fanzhi définit ainsi l'équilibre que doit respecter l'œuvre d'art :

Une œuvre doit être comprise par le public. Elle doit être capable de communiquer, elle doit être compréhensible, toucher le public au fond de lui-même. Elle doit avoir des points communs avec les émotions. Il lui faut de la beauté, du contenu et de l'esprit²².

Zeng Fanzhi se décrit comme un peintre populaire dont la fonction dépasse l'esthétique pure et le simple besoin du marché mais il insiste également sur le rôle incontournable de la beauté. Le respect d'un certain équilibre est essentiel. Il faut captiver le public avant de délivrer le « contenu et l'esprit ».

²² Valérie Duponchelle, « Zeng Fanzhi, l'action painting à la chinoise », propos recueillis par Fabrice Hergott. *Le Figaro*, 10 déc. 2012, accédé sur le site <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2013/12/10/03015-20131210ARTFIG00414-zeng-fanzhi-l-action-painting-a-la-chinoise.php>



The last supper, Zeng Fanzhi, 2001.

L'esthétique peut parfois même produire des effets inattendus tant son pouvoir est puissant. En 2013, la peinture « *the last Supper* » [le dernier repas] de Zeng Fanzhi a été vendue aux enchères 17 millions d'euros à Hongkong. Cette toile inspirée de la célèbre cène de Léonard de Vinci présente la trahison des idéaux marxistes. Elle met en scène un Judas en cravate jaune parmi les onze autres apôtres arborant le foulard rouge des jeunes pionniers du communisme. Quelle ironie du sort ! Cette œuvre « socialiste » est devenue par cette vente record une victime du capitalisme. Le message de l'artiste est à présent quelque peu brouillé et la toile prend un nouveau sens. C'est l'esthétique de l'œuvre qui a en grande partie motivé l'acheteur. Autrement dit, elle peut nous faire aimer des choses à priori en désaccord avec nos valeurs. Son pouvoir est donc fort et en ce sens l'esthétique peut devenir stratégique.

La photographie offre des exemples encore plus percutants. Elle est de plus familière au militaire. En effet, le reportage de guerre est un des outils de communication privilégié du stratège militaire et la communication un des piliers de sa stratégie.

Le stratège doit donc être capable de comprendre les mécanismes esthétiques qui font qu'un cliché sera vu ou non. La vente dictant la règle, une photographie sera diffusée pour l'information qu'elle contient mais surtout pour son esthétisme et pour le ressenti de l'implication du photographe, autrement dit son naturel. L'esthétique lui donne un pouvoir de séduction et de conviction supérieur. Ce qui peut lui offrir parfois même la capacité de se détacher de l'actualité pour prendre une dimension intemporelle et symbolique.

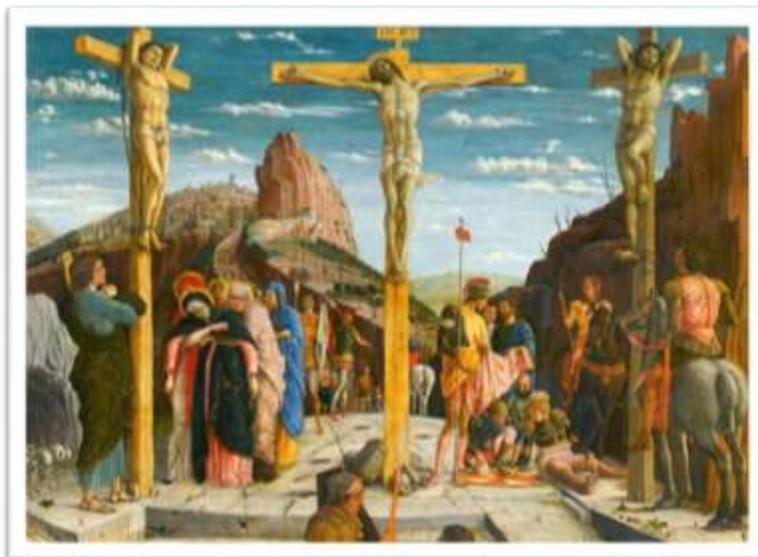


La jeune fille brûlée au napalm, Nick Ut, 8 juin 1972.

Cette photographie, « *la fille brûlée au napalm* » de reporter Nick Ut, est certainement l'une des plus connues et des plus emblématiques du reportage de guerre. Il en existe des milliers sur le même thème. Pourtant, contrairement aux autres, celle-ci a traversé le temps et a été vue par le monde entier. Prise le 8 juin 1972 pendant la guerre du Viêtnam, elle incarne rapidement la « sale » guerre que les Etats-Unis mènent au Viêtnam. Elle dépasse même le spectre de ce conflit en devenant un symbole de la souffrance des civils pendant les guerres. Si ce cliché, plutôt qu'un autre, a été regardé, publié et a bouleversé, ce n'est pas pour son caractère choquant, impressionnant ou dérangeant. C'est parce qu'il a séduit par ses qualités esthétiques et formelles. « Elle exprimait comme aucune autre l'injustice, la douleur, la folie de la guerre²³ ». Elle exprimait une émotion, bien plus qu'une simple information...

Comme Picasso l'avait fait auparavant avec *Guernica*, « *la fille brûlée au napalm* » capture et fige les atrocités de la guerre sur les civils. Comment ? Tout d'abord, elle a été prise dans le feu de l'action, ce qui lui confère une spontanéité. Ensuite, sa composition avec ses acteurs naturellement regroupés et organisés en plans, leurs postures et le recadrage sur la fillette lors du tirage rappellent des images et des représentations familières : ici la représentation traditionnelle de la crucifixion du Christ.

²³ Annick Cojean, « « La fille de la photo » sort du cliché », *M le magazine du Monde*, le 15 juin 2012, accédé sur le site http://www.lemonde.fr/asi-pacifique/article/2012/06/15/la-fille-de-la-photo-sort-du-cliche_1718256_3216.html



Crucifixion, Andrea Mantegna, 1457-1459.

Cette référence historique augmente considérablement l'attractivité de la photo. La jeune fille est nue, au centre de l'image, les bras tendus comme crucifiée. Elle est encadrée par deux autres enfants comme l'était le Christ sur sa croix. Elle est suivie par des soldats impassibles comme l'étaient les centurions romains autour de Jésus à l'époque. La similitude est saisissante. De plus, cette similitude est souvent inconsciente pour le public. Le mécanisme d'attraction échappe alors au filtre de la raison le rendant encore plus puissant. Les qualités esthétiques de cette photographie – composition, expressivité, attractivité - l'ont transformées en une icône, c'est à dire en une image emblématique qui marque une société, en l'occurrence la société occidentale. L'esthétique a conféré un effet « stratégique » à cette photographie qui a très largement contribué – avec l'ensemble de l'art populaire à cette époque - à discréditer la guerre américaine au Vietnam auprès de l'opinion publique.

S'il comprend donc ces canons de « beauté », ces règles esthétiques, le stratège sera en mesure de reconnaître les photographies à « fort potentiel ». Il sera également en mesure de reconnaître la situation, l'action et le contexte propice à ce genre de photographie. Alors, il pourra choisir les photographies qui lui permettront d'atteindre sa cible et il pourra orienter efficacement et stratégiquement les reporters de guerre sur le terrain. Car le militaire a bien la mainmise sur les acteurs qui évoluent sur le théâtre d'opérations. Selon le professeur d'histoire et spécialiste des médias François Robinet, le stratège possède déjà une réelle influence sur le terrain :

Cette image globalement positive des interventions de l'armée résulte de facteurs complexes et multiples (cadre dominants, contraintes logistiques et matérielles, interaction avec les différents acteurs, poids des imaginaires, stratégie des rédactions...) mais il semble bien que la capacité d'influence de l'armée sur ces représentations soit réelle (bien qu'elle varie en fonction des contextes et des journalistes présents sur le terrain)²⁴.

L'esthétique est bien le combustible qui permettra aux effets politiques ou cognitifs produits par les œuvres d'art « stratégiques » d'atteindre leurs objectifs. Seul un parfait équilibre entre le beau et le vrai permet à l'œuvre de libérer tout son potentiel. Pour le célèbre philosophe français Proudhon, l'objectif est de faire en sorte que « l'idée soit belle et la beauté intelligente²⁵ ». Si le stratège veut pouvoir bénéficier de ces effets, il doit être attentif à cet équilibre. Parfaitement subjectif et parfois déroutant, le beau s'appréhende par l'expérience, par le contact avec les œuvres. À nouveau, l'art se « goûte » et c'est en le goûtant que l'on finit par l'apprécier et comprendre son fonctionnement.

²⁴ Michel Cadé et Martin Galinier, *Images de guerre, guerre des images, paix en images, la guerre dans l'art, l'art dans la guerre* (collection Études, presses Universitaires de Perpignan, 2012), p 316.

²⁵ P-J Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Op. cit, p 205.

Les différentes formes d'art sont-elles « stratégiquement » égales ?

Les œuvres d'art stratégiques puisent leur pouvoir – nous venons de le voir - dans la combinaison d'effets politiques, cognitifs et esthétiques. Quel est le rôle de la forme dans tout ça ? Parmi l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique, le cinéma, la photographie, le roman et bien d'autres, certaines formes paraissent avoir des potentiels stratégiques plus importants que les autres, pourquoi ?

Évaluer l'impact relatif d'une forme d'art par rapport à une autre semble particulièrement difficile tant la notion même d'effets politiques ou cognitifs est subjective. Il est tout de même essentiel d'entreprendre cette démarche car le stratège doit être en mesure d'évaluer – même si cette évaluation est imparfaite – afin de planifier.

Il semble que l'on puisse assez naturellement associer l'impact d'une œuvre d'art à sa force de séduction et à son potentiel de diffusion. Il s'agit donc à présent d'étudier les liens éventuels entre la forme et la capacité à séduire et à être diffusée. Pourront alors ressortir des potentiels mais rien de plus car la force de l'impact reste avant tout liée au génie de l'artiste.

Il ne sera par ailleurs pas possible de passer toutes les formes d'art en revue. Ce travail serait trop long et présenterait peu d'intérêt dans le cadre de cette étude. Trois exemples doivent suffire

à sensibiliser le stratège sur l'influence de la forme. Chacune des disciplines abordées - l'architecture, le cinéma et la photographie - présente un potentiel singulier.

L'architecture mérite une attention particulière. Son pouvoir de diffusion est immense - même s'il reste local - comparé à la plupart des autres disciplines qui restent enfermées dans des musées ou des galeries et ne se sont vues que par ceux qui veulent les voir. L'architecture - tout comme la sculpture « de rue » - s'offre ou s'impose au regard de tout le monde. Elle structure l'espace public et impacte fortement la vie quotidienne de la cité. Son influence sur les comportements individuels, collectifs et sur le dynamisme d'une société est considérable. Une architecture innovante est généralement le signe d'une société optimiste et dynamique alors qu'une architecture « bridée » par les normes - souvent de protection du patrimoine - est le signe d'une société anxieuse. Les développements architecturaux de villes comme Paris, Dubaï ou Pékin (leurs différences en l'occurrence) sont révélateurs de l'état d'esprit des hommes et des femmes qui les peuplent. Le jugement est ici porté sur l'état d'esprit et non sur la réalité de quelconques progrès, notamment si l'on regarde de plus près la manière dont certains de ces projets sont menés (esclavagisme moderne, destruction du patrimoine...).



Vue sur le *Burj*, Dubaï.

L'architecture influence directement le dynamisme d'une ville, c'est le point qui nous intéresse ici. C'est également le cas de la sculpture au service des monuments publics commémoratifs. De plus, ces disciplines artistiques participent à la construction du patrimoine culturel et de l'identité collective. Elles ont donc une dimension politique importante. Elles offrent par conséquent au pouvoir politique – qui en dirige la manœuvre - un fort potentiel de rayonnement. Hitler et son architecte favori, Albert Speer, avaient d'ailleurs parfaitement compris et intégré le potentiel stratégique et politique de la propagande architecturale. Selon la spécialiste d'art américain contemporain Vanina Géré²⁶, les formes d'art les plus aptes à créer des effets sur la vie sont les arts appliqués ou l'architecture. Comprendre la force de l'impact de l'architecture sur la vie permettra au stratège entre autres de mieux la préserver lors des conflits.

²⁶ Vanina Géré, « l'art politique et ses écueils », *La vie des idées*, 2 oct. 2012, p 2, accédé sur le site <http://www.laviedesidees.fr/le-beau-arme-politique.html>

Le cinéma est également très spécifique. Son pouvoir de séduction est fort. Il est par conséquent plus soumis à l'instrumentalisation politique que les autres disciplines. Le film de science-fiction *Avatar* (2009) du réalisateur américain James Cameron offre au public une vision critique, imagée et accessible – en cela bien plus esthétique et accessible qu'un documentaire – des guerres coloniales et de l'impérialisme occidental actuel²⁷.



Tout d'abord, il est intéressant de noter que lorsque le cinéma souhaite évoquer ou représenter la réalité par la fiction, le fait de la déformer n'influence jamais négativement le succès du film, bien au contraire. C'est la liberté et la force principale de ce mode d'expression. Il les partage d'ailleurs avec le roman. La fiction s'inspire suffisamment de la réalité pour être crédible et elle s'en éloigne également suffisamment - en l'amplifiant généralement - pour être davantage efficace dans la critique. Ce film hollywoodien est devenu le plus grand succès de

²⁷ Michel Cadé et Martin Galinier, *Images de guerre, guerre des images, paix en images, la guerre dans l'art, l'art dans la guerre* (collection Études, presses Universitaires de Perpignan, 2012), p 333.

l'histoire du cinéma. *Avatar* aborde un thème traditionnel et généralement payant : il joue sur la culpabilité occidentale liée aux conséquences néfastes de la colonisation et de la conquête de l'ouest américain. Il présente dans le futur l'exploitation intensive, violente et dévastatrice par une compagnie terrestre des ressources naturelles d'une planète qui abrite un peuple « extraterrestre » primitif vivant en harmonie avec la nature.

Dans la lignée des westerns « pro-indiens » et des films hollywoodiens des années 70-80 se dressant contre une façon de faire « salement » la guerre au Vietnam, *Avatar* est un film critique et militant qui, selon l'historien du cinéma Michel Cadé, « témoigne de l'incomparable capacité du cinéma américain à remettre en cause, au cœur même de la machine hollywoodienne, les discours les plus assurés²⁸ ». Ce film a été vu comme une critique à peine voilée de la doctrine Bush appliquée au Moyen-Orient. Cependant, la spécialiste de la société américaine Nolween Mingant propose une analyse tout autre, moins naïve : « Il appartient au contraire au système idéologique américain, dans le sens où il lui sert de *checks and balances* pour réaffirmer finalement sa supériorité²⁹ ». Il y a donc plusieurs façons d'interpréter – sincèrement ou plus cyniquement - la finalité de ce film. On ne connaîtra certainement jamais l'intention originale de l'auteur mais au final elle importe peu car le film pourra ensuite être instrumentalisé pour servir deux idées diamétralement opposées. Le cinéma séduit et persuade très facilement par la fiction, l'esthétique et l'émotion qu'il diffuse. Il peut faire l'objet comme *Avatar* de récupération car son impact stratégique est fort.

²⁸ Michel Cadé et Martin Galinier, *Images de guerre, guerre des images, paix en images, la guerre dans l'art, l'art dans la guerre* (collection Études, presses Universitaires de Perpignan, 2012), p 334.

²⁹ Nolween Mingant, *Hollywood à la conquête du monde Marchés, stratégies, influences* (éd. CNRS Paris, 2010), p 253.

La photographie doit également être abordée. La relation particulière que le militaire entretient avec cette discipline artistique est à nouveau ce qui motive ce choix. Selon le photographe de guerre Emeric Lhuisset, le pouvoir de la photographie tient au fait qu'elle « semble » montrer directement la réalité :

La différence entre la photographie et la peinture, c'est que dans la photographie, on a l'impression d'être face au réel, alors que dans la peinture, clairement on est dans une théâtralisation, dans une mise en scène. Alors qu'en fin de compte dans la photographie on est aussi dans une théâtralisation et dans une mise en scène dans la plus part des images³⁰.

La photographie, même si elle capture le réel, n'exclue donc pas la manipulation, la romance et donc la multiplicité des interprétations. Simplement, le spectateur est directement projeté au centre de l'action et se sent par conséquent très proche du sujet. L'œuvre semble alors extrêmement lisible et vierge de tout filtre extérieur. La proximité du public avec le sujet rend l'émotion plus facilement atteignable que par d'autres supports. Larry Burrows voulait que ses photographies « pénètrent le cœur de ceux qui, chez eux, sont simplement trop indifférents » et qu'elles « montrent aux gens ce que d'autres ont à endurer³¹ ». Pour ces raisons, la photographie d'art est abondamment utilisée et instrumentalisée par les journalistes, les hommes politiques et les militaires. Les artistes sont alors soit complices soit simplement dépossédés de leur intention originale. Les pouvoirs de séduction mais également de diffusion avec internet font de cette forme d'art un instrument politique particulièrement efficace.

³⁰ Gabrielle Culand, « Artistes de guerre – Théâtres de conflits - Tracks », reportage vidéo pour *Arte*, 25 oct. 2011, accédé sur le site <http://www.arte.tv/fr/artistes-de-guerre-theatres-de-conflits-tracks/4185298,CmC=4185316.html>

³¹ Dorian Comerlati, *MoMA Highlights* (éd. Harriet Schoenholz Be), p 288.

L'architecture, le cinéma et la photographie ont un fort potentiel d'impact sur la réalité. C'est également le cas pour beaucoup d'autres disciplines artistiques, ces trois-là semblent simplement être les plus proches du stratège et de son environnement.

Grâce à ces quatre interrogations sur l'art pouvant intéresser le stratège, sur les intentions de l'artiste, sur le pouvoir de l'esthétisme et enfin sur l'impact de la forme, il est possible de caractériser l'œuvre d'art « stratégique ».

L'œuvre d'art « stratégique » est une œuvre qui a le pouvoir de produire des effets directs ou indirects sur la réalité. Lorsqu'elle peut être utilisée comme un moyen politique pour modifier directement la réalité, le pouvoir sera qualifié « de direct ». Lorsqu'elle peut être utilisée comme un moyen cognitif par certains hommes - ceux qui ont le pouvoir de modifier la réalité - le pouvoir sera qualifié « d'indirect ». Ces définitions permettront de structurer la deuxième partie de cette étude dont le but est de présenter ces deux pouvoirs.

QUELS SONT LES POUVOIRS DE L'ART « STRATÉGIQUES » ?

« La peinture n'est pas faite pour décorer les appartements, c'est un instrument de guerre, offensif et défensif, contre l'ennemi³² ».

Pablo Picasso.

Si le stratège ne s'intéresse peut-être pas pour le moment à l'art, l'art s'intéresse déjà à la stratégie. Il devrait peut-être jeter un coup d'œil à cet « instrument de guerre ». Cela risque bien

³² Georges Tabaraud, *Picasso et la presse : entretien avec Georges Tabaraud* (éd. Réunion des musées nationaux, 2000), p 30.

sûr de densifier encore un peu plus la palette des moyens dont dispose le stratège pour établir et conduire son plan. Cependant, c'est bien à lui dans une approche globale qu'incombe aujourd'hui la tâche de coordonner tous les moyens et acteurs présents sur un théâtre d'opération : Militaires, forces de police, diplomates, organisations non gouvernementales, journalistes et pourquoi pas artistes !

Le stratège doit donc comprendre la nature des pouvoirs que peuvent procurer certaines œuvres d'art. Ainsi, il pourra être en mesure de comprendre qui les utilise. Il pourra également les utiliser lui-même dans la poursuite de ses propres objectifs. Voyons à présent successivement quelle est la nature de ces pouvoirs directs et indirects. En simplifiant au maximum, il faut comprendre par pouvoir « direct », l'art comme un outil d'influence et par pouvoir « indirect », l'art comme outil cognitif, comme loupe pour observer la réalité. Ce sont les deux grands développements de cette partie.

Modifier la réalité : le pouvoir « direct » de l'œuvre d'art

Cette première partie propose une analyse stratégique – par les effets - du pouvoir « direct » de l'art. Il s'agit de comprendre pourquoi et comment certaines formes d'art sont utilisées par certains acteurs à des fins politiques, c'est à dire dans le but de modifier le comportement des hommes.

Il existe plusieurs définitions de l'art à des fins politiques. Le professeur et critique d'art Paul Ardenne écrit : « Les formes traditionnelles d'art politique se déclinent selon trois modalités³³ » : « la tutelle, l'artiste obéit au code dominant », l'art est alors totalitaire (propagande) ; « la collusion, l'artiste constitue ce code de plein gré », l'art est alors révolutionnaire ; enfin, « l'opposition, l'artiste s'incarne comme une figure de refus ». En 1999, la théoricienne féministe Lucy Lippard propose un autre découpage, distinguant les artistes « politiques » des artistes « militants » :

[J]e dirais que l'artiste « politique » fait de l'art de galerie/de musée dont le sujet et/ou le contenu est politique, mais qu'on peut aussi le voir organiser des meetings, des manifestations, appeler à signer des pétitions, ou parler de manière éloquente et analytique au nom de certaines causes. [...] L'art politique permet aux gens de penser politiquement par le biais des images, mais il n'informe pas nécessairement le public sur des événements ou des solutions spécifiques, et n'appelle pas non plus forcément à l'action directe. [...] Les « artistes militants », d'un autre côté, se tournent en dehors du monde de l'art, pour travailler essentiellement dans un contexte social et/ou politique. Ils consacrent davantage de temps à penser publiquement, sont plus susceptibles de travailler dans des collectifs, et moins susceptibles de montrer leur travail dans des galeries, bien que nombre d'entre eux y soient finalement atterris³⁴.

Cette deuxième définition de Lucy Lippard met en relief la cible et les effets, elle paraît donc plus appropriée pour une étude stratégique que celle de Paul Ardenne qui est davantage axée sur les objectifs. Produire des effets, rappelons-le, est le fondement de la stratégie. Deux types d'art « stratégique » produisent donc des effets directs : l'art « politique » et l'art « militant ».

L'art « politique », une arme d'influence

³³ Paul Ardenne, « Art et politique : ce que change l'art « contextuel » », *L'art même* n°14, accédé sur le site <http://www2.cfwb.be/lartmeme/no014/pages/page1.htm>

³⁴ Lucy Lippard, « Too Political ? Forget It », Brian Wallis (dir.), *Art Matters : How the Culture Wars Changed America*, New York et Londres, New York University Press, 1999, p. 39-61.

Cette forme d'art utilise les codes traditionnels du monde artistique (distribution, marché, critique, esthétique) pour diffuser un message politique et influencer ainsi directement le monde « qui s'intéresse à lui ». Ce type d'art peut être « commandé » ou « spontané », l'artiste travaillant pour un commanditaire ou pour lui-même.

L'art politique « commandé » ou propagande artistique

L'artiste politique « commandé » offre ses services artistiques à une personne ou à une collectivité dans un but politique. L'effet produit par l'artiste au travers de son œuvre est donc défini par un tiers et le message délivré (le fond) ne lui appartient pas. L'artiste est simplement l'intermédiaire qui rend le message lisible et attractif. Par ailleurs, il adhère généralement à la cause défendue par le commanditaire. En effet, le processus artistique faisant appel à l'expression des sentiments profonds de l'auteur, il serait extrêmement difficile pour un artiste de produire une œuvre d'art authentique, clé de l'efficacité, sans adhérer au projet.

L'art politique « commandé » n'est finalement ni plus ni moins que de la propagande artistique. Le terme « propagande » peut sûrement paraître excessif, et cela est dû à son histoire. En effet la propagande a souvent été associée dans le passé à des régimes autoritaires et liberticides. C'était notamment le cas avec le réalisme socialiste soviétique (*sotsrealizm*) en URSS à partir de 1934. « Le Réalisme Socialiste va être instrumentalisé en canon esthétique-politique durant les vingt années qui vont suivre³⁵ ». Un ensemble de normes esthétiques contraignantes était imposé aux artistes afin de subordonner l'art à l'idéologie socialiste.

³⁵ Marie-Christine Autant-Mathieu. « Les enjeux de la théorie du réalisme socialisme (1934-1988) », 12 juillet 2011, *archives ouvertes pluridisciplinaires HAL*, p 2, accédé sur le site <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00608343>

L'objectif était de « peindre » la réalité sociale en accord avec le parti. Véritable théorie, il va influencer tous les artistes russes de l'époque (écrivains, musiciens, peintres, cinéastes, hommes de théâtre etc.).



Donbass, 1947 d'Alexandre Deïneka.

Le peintre Alexandre Deïneka incarne parfaitement la double cause du service de l'idéologie et du service du peuple. Il adhérait entièrement aux principes qu'il défendait par ses œuvres. Il ne s'agissait pas de réaliser les portraits des dirigeants pour les idolâtrer mais plutôt de représenter de façon partisane le peuple pour le peuple. Son œuvre était donc sincère et accessible, elle projetait les valeurs simples du modèle socialiste, le travail, la jeunesse, le sport et la camaraderie. L'authenticité des artistes a donné une force incroyable à cet instrument de propagande soviétique. Il n'avait en rien de connotation négative à ce moment-là. Cependant, les

atrocités commises par le régime soviétique en parallèle ont laissé à postériori une mauvaise image de ce mouvement. L'exemple soviétique est un parmi beaucoup d'autres, l'histoire ayant souvent associée la propagande à des périodes néfastes en termes de liberté. Le terme de propagande a donc historiquement une connotation négative, qui n'a rien à voir avec son étymologie.

Or, si l'on en croit la définition du Musée Canadien de la Guerre, la propagande est plus large et la notion d'art politique « commandé » peut se confondre avec de la propagande artistique :

La diffusion systématique d'informations dans le but d'influencer les pensées, les croyances, les sentiments et les actions des gens. [...] Les créateurs de ce matériel exploitent le pouvoir évocateur des mots et des images afin de produire des messages visuels persuasifs³⁶.

Lorsque la propagande est une simple diffusion d'informations, elle n'est pas artistique et n'intéresse pas cette étude. Mais lorsque la propagande utilise le pouvoir esthétique de l'art, alors on peut l'assimiler à de l'art politique « commandé », l'artiste étant l'intermédiaire entre le commanditaire et l'œuvre. Afin de ne pas employer le terme négatif de propagande, des notions plus douces et « politiquement correctes » comme la diplomatie culturelle ou le « *soft power* » sont apparues. Il s'agit en réalité de la même chose. Pour résumer, tout est une histoire de sémantique : l'art politique « commandé » est de la propagande lorsque l'adversaire l'utilise et simplement de la diplomatie culturelle lorsqu'il s'agit de nous. Les mots par leur dimension esthétique et symbolique ont également du pouvoir...

³⁶ Définition de la propagande, *Musée Canadien de la Guerre*, accédé sur le site http://www.warmuseum.ca/cwm/exhibitions/propaganda/index_f.shtml

Le cinéma est certainement la discipline artistique la plus convoitée en matière de propagande artistique ou de diplomatie culturelle. La journaliste Nathalie Popa propose une définition de la propagande particulièrement adaptée au septième art :

L'art représentatif devient propagandiste lorsqu'il doit véhiculer un discours à travers un médium selon une gestion efficace du temps et de l'espace, maniant des symboles pour susciter la curiosité, l'intelligence et la confiance d'un certain public³⁷.

« Combinant la fonction esthétique, technique et idéologique, et agissant à la fois comme œuvre d'art, objet de spectacle et moyen de diffusion de l'information, le cinéma inspire la détermination à combattre tout en prenant pour cible la volonté de résister³⁸ », poursuit-elle. Le cinéma serait donc particulièrement efficace en matière de propagande.

En effet, le cinéma sert souvent une idéologie. C'est assez flagrant dans les représentations hollywoodiennes de la guerre et de la paix. D'après l'historien suisse Hervé Dumont, un parallèle troublant peut être fait entre les hymnes cinématographiques de Leni Riefenstahl sous le troisième Reich et certaines productions hollywoodiennes à sujets antiques :

Ce n'est pas à Sparte ni à Washington qu'il faut rechercher ce concept alliant l'idolâtrie du chef à l'obsession nietzschéenne de la puissance physique, le mépris de l'individu à la calomnie de l'autorité spirituelle [...] ainsi que la représentation esthétisante de la boucherie avec son appel à la « belle mort » (synonyme de gloire), le tout servi par des éclairages de foules à la torche et la promesse d'un « âge nouveau » [...] mais plutôt du côté des hymnes cinématographiques de Leni Riefenstahl. [...] 300 pourrait bien être le premier film véritablement hitlérien depuis... 1945³⁹.

³⁷ Nathalie Popa, « le Cinéma et « l'imbécillité des masses » : l'art comme arme de guerre », *La Chemise magazine*, 20 juin 2012, accédé sur le site <http://chemisemagazine.org/le-cinema-et-limbecillite-des-masses-lart-comme-arme-de-guerre>

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Hervé Dumont, *L'antiquité au cinéma : vérités, légendes et manipulations* (éd Nouveau monde, 2009), p. 223.

Leni Riefenstahl était une actrice allemande qui n'avait aucune prédisposition politique et professionnelle pour devenir la pièce maîtresse de la machine propagandiste du troisième Reich. Pourtant, promue réalisatrice, elle su parfaitement mettre en scène le régime hitlérien et saisir la beauté de l'hystérie collective du spectacle nazi. Grâce à son talent artistique et en particulier à sa maîtrise de « l'esthétique » nazi, son film *le triomphe de la volonté* eut un impact incroyable sur la construction de l'image du Führer. Elle créa l'illusion d'un soutien unanime du peuple allemand au régime nazi. « Considéré dans son contexte de production, son génie propagandiste lui confère aisément une valeur militaire, puisqu'il sème l'idée que toute résistance est chimérique ou vaine⁴⁰ ». Le réalisateur américain Franck Capra – au service de la propagande américaine durant la seconde guerre mondiale avec la production de la série *Pourquoi nous combattons* - commenta ainsi le travail de Riefenstahl : « Ça ne tira aucune munition, ne largua aucune bombe, mais comme arme psychologique [...] ce fût simplement mortel⁴¹ ».

Il ne faut pas faire une généralité des propos d'Hervé Dumont car nombreuses sont les productions hollywoodiennes qui ne suivent pas ce modèle de conception. En revanche, selon le docteur en études cinématographiques Florent Pallares⁴², on peut constater une évolution des films américains entre la période de la Guerre froide et les années 2000. On a clairement dépassé aujourd'hui la dénonciation de la guerre et de ses effets comme ont pu le faire les films *Apocalypse Now*, *Platoon* ou *Full Metal Jacket*. Le cinéma contemporain recherche plutôt une

⁴⁰ Nathalie Popa, « le Cinéma et « l'imbécillité des masses » : l'art comme arme de guerre », *La Chemise magazine*, 20 juin 2012, accédé sur le site <http://chemisemagazine.org/le-cinema-et-limbecillite-des-masses-lart-comme-arme-de-guerre>

⁴¹ Franck Capra, *The name above the title: An Autobiographie* (Da Copa Press, 1977), p 328, Traduction de « *it fired no gun, dropped no bombs, but as a psychological weapon [...] was just lethal* ».

⁴² Michel Cadé et Martin Galinier, *Images de guerre, guerre des images, paix en images, la guerre dans l'art, l'art dans la guerre* (collection Études, presses Universitaires de Perpignan, 2012), p 110.

esthétisation spectaculaire de la guerre et de sa violence. La raison principale de ce phénomène tient à son succès commercial croissant.



Cette tendance est particulièrement bien incarnée par les productions hollywoodiennes de sujets antiques comme *Gladiator* ou *300*. Que ce soit pour le spectateur du XXIème siècle devant l'écran ou pour le romain assis dans les arènes, Ridley Scott, le producteur de *Gladiator* nous le confirme : plus *Maximus* sera violent, plus il sera apprécié. *Gladiator* nous offre également selon Florent Pallares un autre parallèle historique intéressant : « la gladiature était également une arme politique efficace dans l'Antiquité pour préparer idéologiquement la population aux combats ou pour s'attirer ses faveurs⁴³ ». Que se cache-t-il alors derrière ces films qui dominent actuellement le box-office mondial ? Quelle influence idéologique ont-elles sur le public ? Dans

⁴³ Michel Cadé et Martin Galinier, *Images de guerre, guerre des images, paix en images, la guerre dans l'art, l'art dans la guerre* (collection Études, presses Universitaires de Perpignan 2012), p 115.

Gladiator, les hommes politiques sont représentés comme des orateurs impuissants et incapables de prendre des décisions. Dans *300*, le sort du peuple est entre les mains d'un seul et même homme, le plus courageux, le plus compétent et le plus puissant. « Rapportée à l'échelle mondiale, l'entrée en guerre des Etats-Unis contre l'Irak, sans tenir compte de l'avis des Nations Unis, semble assez proche de ce raisonnement⁴⁴ ». Seuls contre tous et inscrits dans une destinée unique en est la rhétorique. Franck Bousquet, spécialiste des blockbusters américains va encore plus loin : « le culte de la puissance et le mépris de la parole sont les corollaires de la volonté hégémonique d'un pays qui n'hésite désormais plus à se penser comme un empire devant préserver sa place dans le monde⁴⁵ ». La sortie du film *300* en mars 2007 a d'ailleurs déclenché un incident diplomatique entre l'Iran et les Etats-Unis. Un article du quotidien *Le Figaro* relate ainsi la réaction iranienne⁴⁶ : Le journal Iranien réformateur titra : « Hollywood déclare la guerre aux iraniens ». Et le quotidien conservateur *Keyhan* ajoutant : « Le film [...] véhicule une version fautive de l'histoire en faisant passer les Perses pour des faibles et des lâches ». Le président iranien, Mahmoud Ahmadinejad déclara par la suite : « Par la guerre psychologique, la propagande [...], ils tentent d'empêcher le développement de notre nation »...

Le cinéma a toujours été et restera un moyen privilégié pour des hommes politiques de faire de la propagande. Son succès est en premier lieu lié à sa capacité de séduction et donc à son esthétisme. C'est la voie vers la persuasion. Le cinéma est un média particulièrement apprécié

⁴⁴ *Ibid.*, p 115.

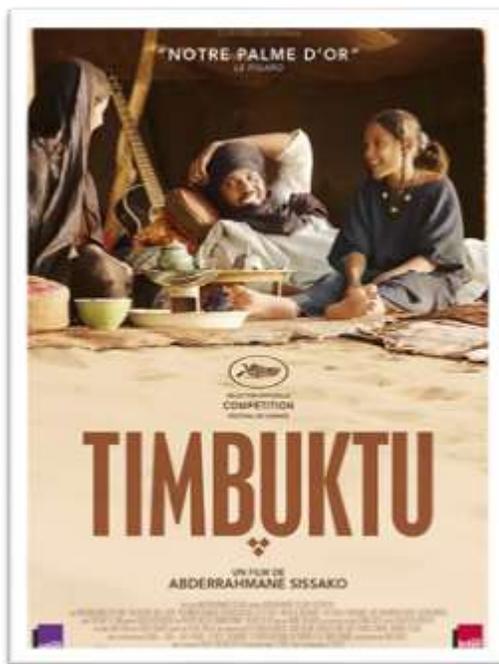
⁴⁵ Franck Bousquet, « Les blockbusters américains, essai d'analyse idéologique d'un produit culturel mondialisé », *Congrès International des sciences de l'Information et de la Communication*, Bucarest, 2003, accédé sur le site <http://archivesic.ccsd.cnrs.fr>

⁴⁶ Delphine Minoui, « Téhéran dénonce une « guerre psychologique » de l'occident », *Le Figaro*, 15 oct. 2007, accédé sur le site http://www.lefigaro.fr/international/2007/03/22/01003-20070322ARTFIG90166-teheran_denonce_une_guerre_psychologique_de_l_occident.php

des hommes politiques qui n'hésitent pas à en « commander » la production ou à instrumentaliser les productions « spontanées ».

L'art politique « Spontané »

Poursuivons avec le cinéma pour aborder l'art politique « spontané », c'est à dire l'art produisant des effets directs et dont le message est déterminé par l'artiste lui-même. Il est intéressant de rester sur cette discipline, car il est parfois difficile de différencier une production cinématographique politique « commandée » d'une production « spontanée ». Les phénomènes de récupération et d'instrumentalisation effaçant souvent totalement la frontière entre ces deux types de pratiques.



Timbuktu, Le dernier film du cinéaste mauritanien Abderrahmane Sissako, permet de saisir ces nuances. Promu aux Césars 2015, il décrit, selon le quotidien français *Le Monde*, avec intelligence et beauté⁴⁷ les atrocités de la guerre qui a éclaté au nord du Mali en 2013. Il présente de manière alternative un conflit contemporain et contribue ainsi à créer une représentation commune de l'histoire de ce pays. Le cinéma, comme d'autres disciplines artistiques, joue en effet un rôle majeur dans la construction de la mémoire collective. Par sa capacité de diffusion et son pouvoir persuasif, le cinéma a toujours été depuis son apparition le moyen privilégié pour le peuple de se représenter son histoire. Le cinéma français joue par exemple encore un rôle essentiel dans le nécessaire devoir de mémoire en Algérie.

Dans ce rôle-là, l'art peut faire l'objet d'une récupération et d'une instrumentalisation importante par le pouvoir politique. La différence entre art politique « commandé » et art politique « spontané » est alors floue, le résultat étant le même, l'artiste étant dans les deux cas un simple intermédiaire volontaire, contraint ou inconscient. Par exemple, un effort considérable - à coup d'expositions subventionnées par le Kremlin - est actuellement engagé par le pouvoir russe pour réhabiliter la mémoire du Tsar Ivan « le terrible ». Coïncidence troublante, il fût le premier dirigeant russe au XVIIe siècle à subir des sanctions occidentales par un embargo sur l'exportation de métal. L'exposition moscovite cherche à montrer un Ivan « le terrible » finalement pas si terrible que cela, mais plutôt comme un « super héros » protégeant l'identité de son pays.

⁴⁷ Jacques Mandelbault, « Timbuktu : face au djihadisme, la force de l'art », *Le Monde*, 9 déc. 2014, accédé sur le site http://www.lemonde.fr/cinema/article/2014/12/09/timbuktu-face-au-djihadisme-la-force-de-l-art_4537041_3476.html



Selon l'historien russe Nikita P. Sokolov, « l'histoire est en train d'être utilisée comme un instrument idéologique » et le message diffusé est le suivant : « la Russie est une place assiégée qui a besoin d'un pouvoir solide, et quiconque qui tente de démocratiser la Russie et ébranler le pouvoir essaye en réalité d'affaiblir le pays⁴⁸ ». De même, la photographie – dans l'exposition « *Souvenir* » au Musée d'histoire contemporaine de Moscou – est utilisée afin d'instrumentaliser le souvenir des crimes nazis et justifier l'intervention russe en Ukraine. Les guides font très clairement le lien : « Comme nous pouvons le constater aujourd'hui en Ukraine, ces événements ne disparaissent pas avec le temps⁴⁹ ». L'art, par son pouvoir de séduction et de persuasion, est un moyen extrêmement efficace de raconter l'histoire et quoi qu'en disent les artistes, on peut

⁴⁸ Neil MacFarquhar et Sophia Kishkovsky, « Russian History Recieves a Makeover That Starts With Ivan the Terrible », *The New York Times*, 30 mars 2015, accédé sur le site <http://nytimes.com>

⁴⁹ *Ibid.*

faire dire pratiquement ce que l'on veut à leurs œuvres. Le pouvoir politique a parfaitement compris cette subtilité...

Revenons à présent au film engagé *Timbuktu*, dont l'objectif est bien le devoir de mémoire. La singularité de ce film tient à sa forme qui est particulièrement artistique. Le réalisateur a décidé d'aborder la monstruosité et de la dénoncer tout en donnant à l'esthétique une part prépondérante. Il n'y a pas dans ce film de scènes horribles, il n'a y pas de sang. Le cinéaste choisit plutôt une approche poétique de la complexité africaine. Il prend le parti d'humaniser les bourreaux (les djihadistes), l'objectif étant de montrer que l'on peut croire en l'homme et qu'il y a toujours un espoir. « Quand un homme a été enfant, il a été bon », dit le réalisateur. Que s'est-il alors passé entre temps ? Cela appartient à son histoire et il y a donc toujours l'espoir qu'il puisse redevenir l'enfant bon qu'il a été un jour. De nombreuses critiques dénoncent l'inexactitude historique du film et la sous-représentation des atrocités commises réellement au nord du Mali durant cette période. L'anthropologue André Bourgeot, spécialiste du Mali au CNRS souligne une « approche manichéenne qui présente les djihadistes sous un jour qui n'est pas particulièrement néfaste ni barbare⁵⁰ ». On touche ici à la liberté et la force de l'art : pouvoir modifier la réalité et la rendre esthétique afin d'augmenter les chances de transmettre le message. Ici il s'agit d'humaniser ces terroristes pour mettre en évidence l'espoir et la possible réconciliation. Il s'agit également de montrer simplement et uniquement un brutal détournement de l'islam par une « bande d'illuminés » qui manipulent des groupes de jeunes en manque de repère et livrés à eux-mêmes. La simplification est volontaire malgré la complexité réelle de la situation afin de ne pas brouiller le message. Cette liberté esthétique, le reportage ne l'a pas.

⁵⁰ Sabine Cessou, « Timbuktu, le film d'Abderrahmane Sissako, loin de la réalité », *Blog Rue 89 du Nouvel Observateur*, 22 déc. 2014, accédé sur le site <http://blogs.rue89.nouvelobs.com/rues-dafriques/2014/12/22/le-probleme-avec-timbuktu-le-film-dabderrahmane-sissako-233966>

Timbuktu est touchant car il emprunte à notre imaginaire et raconte cette histoire comme un conte avec un esthétisme qui absorbe le spectateur. En cela il est comparable au film de Roberto Bénégnini, *La Vie est belle*. L'insoutenable peut être présenté à un large public. Mais cela n'est possible que si l'artiste respecte certains canons de beauté et d'esthétisme. Le réel pouvoir de l'œuvre d'art est bien là. Sans ce pouvoir, sans cette séduction, sans cette manipulation de la réalité pour la rendre simplement visible, l'art perdrait son public et son intérêt. Cette liberté de travestir se fait bien évidemment au dépend du respect de la réalité. Cette contradiction est fondamentale et nourrit la différence entre l'art et le journalisme. L'artiste doit toujours privilégier l'esthétique dans un combat avec l'envie de montrer la réalité, car sans cela il perdra ses pouvoirs : la séduction, la persuasion et la créativité.

Ce film peut bien sûr être perçu comme un conte pour occidentaux au service de la politique étrangère française. Et il est sûrement un appui pour la France afin de justifier son intervention militaire en Afrique. Geneviève Sellier dénonce violemment dans le monde diplomatique⁵¹ « une esthétique orientaliste au service de la politique française ». Mais il faut voir cela plutôt comme une récupération politique qu'une orchestration.

Les effets directs que l'art « politique » peut produire le rendent particulièrement attractif. L'instrumentalisation et la récupération ne sont donc jamais très loin. De plus ces effets sont très sensibles à l'évolution du contexte et du temps. Instrumentalisation et contexte, la frontière entre l'art politique « commandé » et l'art politique « spontané » est donc très perméable...

⁵¹ Geneviève Sellier, « Timbuktu, une esthétique orientaliste au service de la politique française », *Le Monde Diplomatique, le blog*, 24 fév. 2015, accédé sur le site <http://blog.mondediplo.net/2015-02-24-Timbuktu-une-esthetique-orientaliste-au-service>

L'art « militant », un outil d'influence

Toujours dans les formes d'art à effets « directs », l'art « militant » se distingue de l'art « politique » par sa volonté de casser les codes traditionnels du marché de l'art, des galeries et des musées. Il juge ce cadre trop contraignant, il place l'action politique au premier plan de son activité et il souhaite aller directement à la rencontre de son public. L'artiste militant investi donc l'espace public dans le but d'être directement connecté à la réalité. Cet art « militant » de Lucy Lippard se confond en réalité avec l'art « contextuel », expression apparût en 1976 dans le manifeste de l'artiste polonais Jan Swidzinski, *L'art comme art contextuel*⁵². Ce courant artistique trouve ses origines au début du XXe siècle. Ces artistes sont les héritiers des réalistes du XIXe siècle dont ils se démarquent par la volonté de « travailler » directement la réalité et non sa représentation. Là où un Courbet cherchait à esthétiser la représentation de son environnement, un Buren cherche à esthétiser directement son environnement, qu'il soit politique, économique ou sociologique. L'art contextuel est une tendance – extraction des lieux traditionnels de l'art et interaction avec l'environnement - de l'art contemporain, paradigme artistique reposant sur « la règle fondamentale de transgression des conventions de ce que le sens commun entend généralement par art⁵³ ».

⁵² Richard martel, « Dossier consacré à Jan Swidzinski », *revue canadienne Inter*, 1991 n°68, p 35-50.

⁵³ Paul Bennett, « L'art contemporain, ce malaimé en quête de public », *Vie des Arts* n°235, été 2014, p 64.



Les colonnes de Buren au Palais-Royal à Paris, 1986.

L'historien de l'art Paul Ardenne donne la définition suivante de l'art contextuel :

Sous le terme d'art « contextuel », on entendra l'ensemble des formes d'expression artistique qui diffèrent de l'œuvre d'art au sens traditionnel : art d'intervention et art engagé de caractère activiste (*happenings* en espace public, « manœuvres »), art investissant l'espace urbain ou le paysage (performances de rues, art paysager en situation...), esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, des médias ou du spectacle⁵⁴.

Le stratège doit retenir trois points fondamentaux liés à ce mode d'expression :

Tout d'abord la volonté de modifier directement la réalité et non sa simple représentation : l'artiste « contextuel » souhaite transformer l'environnement et ainsi modifier le comportement de ceux qui le peuplent. Les effets de son art, qui est exposé à tous, sont donc difficilement maîtrisables et l'impact est fort.

⁵⁴ Paul Ardenne, *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain en situation d'intervention de participation* (éd. Flammarion, Paris 2002), p 11.

Ensuite, le désir de l'artiste étant d'apparaître directement dans le monde, sans intermédiaire, il désire l'explorer et l'investir, en faire l'expérience au préalable. Paul Ardenne rappelle : « on ne peut aborder le réel puis agir sur celui-ci en toute connaissance de cause⁵⁵ ». L'artiste contextuel veut donc vivre « le monde » avant de l'esthétiser et finalement le modeler. Il est donc un acteur à part entière que le stratège peut croiser sur son chemin.

Enfin, l'art contextuel se veut participatif à un nouveau niveau. Le public d'art traditionnel participe déjà d'une certaine manière à la construction de l'œuvre d'art par sa présence et par son affection. Et finalement les artistes du *Ready-made* (début du XXe siècle) comme Marcel Duchamp – fondateur de l'art contemporain - qui déclara que ce sont bien « les regardeurs qui font les tableaux⁵⁶ » n'ont fait que mettre en évidence le rôle traditionnel du spectateur. Cependant, à partir des années 70 et l'apparition du concept d'art contextuel, l'implication du public devient autre : « [il] relève de la sollicitation, il recherche de manière ouverte et souvent spectaculaire l'implication du spectateur⁵⁷ ». Cette évolution n'est pas anodine pour le stratège, car l'artiste « militant » va directement chercher à interpeller un public dans la « rue ». Ce public n'est par définition pas acquis par avance à son travail et l'artiste veut de surcroît le bousculer. Le risque de créer de l'instabilité est donc important. Son travail devient donc éminemment stratégique.

L'art contextuel ou l'art « engagé » possède donc une dimension stratégique singulière.

L'artiste veut désormais faire partie de l'action : il veut modifier le réel et il veut inclure le public

⁵⁵ *Ibid.*, p 41.

⁵⁶ Wikipédia. *Ready-made*, accédé sur le site <http://fr.m.wikipedia.org/wiki/Ready-made>

⁵⁷ Paul Ardenne, *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain en situation d'intervention de participation*, éd. Flammarion, Paris 2002, p 181.

à son projet. Il devient donc un acteur parmi les autres sur le théâtre d'opération. Le stratège doit le prendre en compte.

Il est impossible d'aborder toutes les formes d'art contextuel. Elles possèdent pourtant toutes leurs particularités et leurs implications stratégiques spécifiques. Pour cette étude, nous choisissons le *Street Art* et cela est motivé par son accessibilité et sa représentativité.



Petite fille au ballons sur le mur de Gaza, projet « *Santa's ghetto* » Banksy, 2005.

Le support de l'artiste britannique « Banksy » est la rue des quatre coins du monde. Il est certainement l'un des *street artist* les plus connus de sa génération. Banksy est un pseudonyme : l'artiste de rue n'est pas intéressé par la reconnaissance individuelle et sa pratique flirte très souvent avec l'illégalité. Banksy utilise la subversion, l'humour et la poésie comme méthode, la

rue étant son support. Son projet *Better Out Than In* rejette les œuvres d'art peintes pour les galeries, « préférant mettre en avant l'art graphique comme à son origine, autrement dit destiné à rester dans la rue⁵⁸ ». Les œuvres sont éphémères et attendent d'être recouvertes par d'autres (principe du *Street Art*) ou parfois même par l'artiste lui-même. Banksy est à présent reconnu par une grande partie de la profession et soutenu par certaines personnalités d'Hollywood, ce qui lui procure une grande notoriété et un donc un pouvoir d'influence important. Cela donne également une valeur à son travail créant par là des problèmes. Le support de ses œuvres est public et peut faire l'objet de convoitises jusqu'au pillage. Il y a autour de cet art à la fois un vide juridique (propriété de l'œuvre) et un problème sécuritaire (dégradation de l'espace public et trafic).



Déesse de Niobé peinte sur une porte à Gaza, Banksy, 2015.

⁵⁸ Blandine Le Cain, « Banksy brade ses œuvres à New York », *Le Figaro*, 14 octobre 2010, accédé sur le site <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2013/10/14/03015-20131014ARTFIG00502-banksy-brade-ses-oeuvres-a-new-york.php>

En février 2015, Banksy dévoile sur le net certaines de ses œuvres effectuées à Gaza. Un mois plus tard un Gazaoui vend sa porte ayant servi de support à la déesse de Niobé pour moins de 200 dollars. Certaines des œuvres de Banksy sont aujourd'hui estimées à plus d'un million de dollars. Outre l'immense déception de ce jeune Gazaoui, cet exemple pointe le risque sécuritaire avec l'apparition d'un trafic juteux et la portée politique de l'œuvre avec l'intervention du Hamas dans le règlement du contentieux. Mais cela fait partie également de l'aboutissement de cet art, la quête de l'interaction entre l'artiste et son public. C'est quelque part ce que ces artistes recherchent, leurs œuvres devant être vivantes et connectées à la réalité, elles provoquent nécessairement une réaction. Dans son livre, *Wall and piece*⁵⁹, Banksy raconte l'anecdote suivante alors qu'il peignait le mur de Palestine dans le cadre de son projet *Santa's Ghetto* (dont l'objectif est de redonner espoir aux palestiniens) : un habitant lui dit : « vous peignez le mur, vous le rendez jolie ». Banksy, flatté répond : « merci ». Le vieux monsieur ajoute alors : « On ne veut pas que ce mur soit beau, on déteste ce mur, rentrez chez vous ». Si Banksy relève cet échange dans son livre c'est parce qu'il est fondateur de sa pratique. L'intérêt est double, cette interaction devant le faire évoluer lui autant que son public. Le *Street artist* ressent le besoin d'être mis en danger et d'être contesté.

Par la portée de ses œuvres, par sa capacité à bousculer et par le risque de désordre qu'il peut déclencher, Banksy est l'objet d'une attention politique particulière. Ce type d'artiste engagé se voit même parfois qualifié « d'agitateur social ou d'artiste terroriste⁶⁰ ». La dimension politique, stratégique et sécuritaire de ce genre de pratique artistique est réelle.

⁵⁹ Banksy, *Wall and Piece* (éd. Century, 2005), p 116.

⁶⁰ Banksy, « Artiste engagé, Banksy, l'agitateur social est un artiste très engagé », accédé sur le site <http://www.banksy-art.com/artiste-engage.html>

Qu'il soit politique - « commandé » ou « spontané » - ou qu'il soit engagé, l'art stratégique à effets « directs » a un impact réel. Sa force dépend de beaucoup de facteurs, dont le contexte, la forme de l'art et surtout le génie de l'artiste. Il existe néanmoins encore aujourd'hui une réelle difficulté à juger de cette force. Même s'il comprend intuitivement l'utilité de ce mode d'expression – dans le cadre de la diplomatie culturelle - l'homme politique autant que le stratège doit être capable d'évaluer finement son efficacité. Ainsi seulement ils pourront planifier correctement les effets et bénéficier ainsi d'un impact maximal. Ils pourront également justifier l'investissement qu'ils doivent y consacrer, ce qui primordial aujourd'hui.

Comment peut-on alors juger de l'impact d'une diplomatie culturelle ?

D'après le Docteur Pierre Pahlavi, spécialiste en relations internationales et en stratégies d'influence, « aucun programme d'évaluation digne de ce nom n'est à même à l'heure actuelle de mesurer de façon systématique et fiable l'impact de la diplomatie publique⁶¹ ». Il montre dans son article qu'il est extrêmement difficile à la fois de mesurer l'impact « intermédiaire », c'est à dire la réceptivité de la cible au message véhiculé et également l'impact « stratégique », c'est à dire l'efficacité et la part de responsabilité de la diplomatie culturelle dans l'accomplissement des objectifs diplomatiques plus larges. Les principaux moyens d'évaluation sont aujourd'hui l'analyse d'audience et les enquêtes d'opinion. La difficulté à évaluer correctement s'explique par la subjectivité et la crédibilité des résultats des enquêtes d'opinion mais également par le manque de ressources et donc le manque de données statistiques. Selon Pierre Pahlavi, il est essentiel de progresser dans ce domaine pour trois raisons. La première est pratique, « sans

⁶¹ Pierre Pahlavi, « « Diplomatie publique : le défi de l'évaluation », Quand la diplomatie devient un exercice publique, Mondes », *les cahiers du Quai d'Orsay*, N°11, 2013, p 28.

évaluation, la diplomatie publique ne peut être améliorée ». La seconde est d'ordre politique, si elle n'est pas mesurable, la diplomatie publique ne pourra pas être justifiée auprès des décideurs politiques. Enfin, la troisième est d'ordre théorique et plus générale. Il s'agit de confirmer l'hypothèse encore invérifiée selon laquelle « la diplomatie publique marche ».

Les effets directs de l'art « stratégique » sont bien réels. Cependant, les difficultés à évaluer l'efficacité et donc à planifier rendent ces outils « mal aimés » des stratèges. La société occidentale accorde en effet une très grande importance à l'évaluation et à la justification. Ce besoin provient de deux principes qu'elle s'impose : tout d'abord l'assurance d'atteindre ses objectifs puis la transparence vis-à-vis des dirigeants. Cette double contrainte oblige le stratège à évaluer avant de planifier et d'engager des moyens. D'un côté, cette contrainte est positive car elle permet, comme l'explique le docteur Pahlavi, d'améliorer le processus et de convaincre les sceptiques. En revanche, de l'autre côté, elle freine considérablement l'opportunisme, l'innovation et la créativité du stratège, ralenti par le devoir de démontrer ses intuitions avant de les suivre. Ce dernier point est essentiel et sera de nouveau abordé car il soulève une contradiction, l'intuition étant une des qualités que l'on demande au stratège.

Le critique John A. Parks évoque ainsi la singularité de l'art politique⁶² : « l'utilisation de l'art en tant que médium politiquement conséquent a toujours été problématique ; en réalité, elle est rarement efficace. Seule une poignée d'œuvres d'art a atteint une portée politique réelle tout en conservant leur pouvoir de fascination en tant que grandes œuvres d'art ». L'art lui-même n'est donc peut-être pas en mesure de changer directement le monde, en tous cas cela paraît très

⁶² Vanina Géré, « l'art politique et ses écueils » », *La vie des idées*, 2 oct. 2012, <http://www.laviedesidees.fr/le-beau-arme-politique.html>

difficile de le prouver. Ses effets sont difficiles à évaluer et à visualiser pour un stratège qui recherche généralement du « concret » pour convaincre. De plus, ce type d'œuvre d'art est soumis à la récupération, l'instrumentalisation et à l'évolution imprévisible de ses effets dans le temps et dans le contexte sociopolitique. Elle est donc difficilement maîtrisable. Le stratège n'a donc pas de véritable intérêt dans l'immédiat à l'utiliser dans l'élaboration de sa stratégie. La connaissance de ses effets reste toutefois intéressante car elle lui permettra de comprendre ceux qui suivent leur intuition et les utilisent.

En revanche, le stratège peut se servir de cet art « stratégique » comme un outil cognitif. Il lui donnera alors peut-être des clés supplémentaires pour comprendre son environnement. En cela il semble pouvoir devenir véritablement utile pour le stratège, son effet étant à présent « indirect ».

Apprendre, inspirer : le pouvoir « indirect » de l'œuvre d'art (comme outil cognitif)

Par ses caractéristiques et le point de vue original qu'elle offre, l'œuvre d'art peut devenir un instrument cognitif alternatif pour celui qui sait la décoder. Les effets qu'elle produit alors sur la réalité sont « indirects » : Elle instruit et inspire la personne qui a le pouvoir de modifier la réalité par son action, son comportement. Le stratège peut être une de ces personnes.

« Je pense donc je suis ».

Et la raison devrait être le seul principe guidant la politique d'un pays⁶³. Descartes a profondément influencé les intellectuels du monde entier, en particulier les occidentaux, en proposant un raisonnement basé sur la logique. La stratégie est donc naturellement et justement abordée par les stratèges comme une discipline scientifique, à travers un raisonnement logique. Ils collectent méthodiquement tous les éléments, jusqu'aux présumés objectifs de leurs adversaires, puis élaborent le plan en suivant une méthode et des principes dont la logique et la raison sont les fondements.

Il leur faudra alors trouver le moyen de se mettre dans la peau « des autres ». La stratégie est avant tout un duel de volontés dans lequel il est essentiel de connaître parfaitement son adversaire ainsi que ses alliés. C'est certainement l'exercice le plus difficile tant le caractère de la guerre est passionnel et parfois irrationnel. Les stratèges se sentent alors démunis, les méthodes cartésiennes leur apportant des conclusions biaisées par leur propre logique et donc souvent inexactes. En effet, tous les hommes ne sont pas de l'héritage de Descartes et aucune méthode, seule, ne pourra prévoir le comportement parfois irrationnel des hommes. « Nous avons d'eux une conception trop occidentale. Aux bienfaits que nous prétendons pouvoir leur apporter, ils préféreront l'avenir de leur race⁶⁴ » écrivait André Malraux dans une note sur l'islam le 3 juin 1956.

⁶³ Hubert Tint, « French Foreign Policy since the Second World War », *Foreign Policy Studies*, General Editors, Geoffrey Goodwin, p 164.

⁶⁴ André Malraux, *Note sur l'Islam, 3 juin 1956*, Accédé le 25 janvier 2015 sur le site <http://www.malraux.org>

Le stratège doit trouver un moyen de s'extraire de ses propres normes et croyances afin de rentrer véritablement dans la tête de son adversaire. Cette subjectivité, la perception de l'autre, l'approche académique ne pourra pas entièrement lui apporter. « Ne l'oublions pas, l'écrit *paradoxal* diffuse autant des savoirs qu'il entrave la pensée⁶⁵ ». Il existe cependant un moyen alternatif d'accéder à « l'autre ». L'œuvre d'art peut fournir un accès direct et brutal à son sujet, sans le filtre rationnel de l'écrit académique. L'artiste possède en effet la capacité par la création artistique d'inventer des méthodes d'observations originales et un langage vierge de tout filtre cartésien. L'observateur bénéficie alors de cette vue privilégiée et alternative sur l'autre. L'art offre donc une autre méthode, originale et non biaisée par notre propre façon de voir les choses. Elle pourrait être pour le stratège un complément esthétique-analytique aux manuels académiques. La multitude des méthodes et des points de vue étant l'unique chemin vers la réalité.

Qu'est-ce que la méthode artistique ?

L'artiste est à la fois un observateur attentif au regard perçant et un conteur extrêmement talentueux. Il capte notamment les émotions et les transmet à son public - incapable souvent de les percevoir par lui-même. L'artiste propose ainsi une analyse sociologique alternative, celle de l'expérience des émotions, de la transmission des ressentis. Cette « expérience » est complémentaire de l'approche académique traditionnelle. Vulgairement, l'art permet de connecter directement un cœur avec un autre. L'observateur accédera le temps de la

⁶⁵ Emmanuel Lincot, *Peinture et pouvoir en Chine (1979-2009) : une histoire culturelle* (éd. You Feng, 2010), p 11.

contemplation au cœur des « autres » et à leur vision des choses par le canal de l'émotion. L'œuvre d'art, véritable fenêtre sur une culture, est un instantané de plusieurs disciplines, sociologie, psychologie et politique. Il existe de plus une réelle différence entre le fait de parler d'une émotion et le fait d'en faire « l'expérience ». L'expérience est toujours plus marquante car elle touche plusieurs de nos sens en même temps, l'œuvre d'art parlant d'abord au cœur avant d'atteindre la raison. Voici donc les singularités de cette méthode alternative : elle utilise le biais de l'émotion plutôt que celui de la raison et elle propose un condensé esthétique et original de son sujet. Par l'expérience, elle marque différemment et durablement son observateur. La méthode que propose l'artiste est celle de l'expérience du monde des émotions.

Or il existe une véritable géopolitique des émotions.

Selon le spécialiste des questions internationales Dominique Moïsi⁶⁶, la géopolitique ne peut pas se résumer à une affaire de calculs politiques et d'intérêts. Les émotions ont toujours contribué à façonner les relations entre les peuples et cela est devenu encore plus pertinent dans le monde interconnecté d'aujourd'hui. La compréhension de leurs mécanismes est donc indispensable pour appréhender dans leur globalité les crises régionales. « À l'instar des couleurs dominantes dans la peinture, les émotions dominantes existent bel et bien⁶⁷ ». Il serait, d'après Dominique Moïsi, donc possible de cartographier ces tendances et d'en extraire des principes de comportement. Au final, ce ne sont ni la *realpolitik*, ni l'accès aux ressources naturelles, ni les différents territoriaux qui soulèvent les peuples, déclenchent les révolutions et poussent les peuples à commettre des atrocités, mais bien l'émotion. Il est donc - particulièrement aujourd'hui

⁶⁶ Dominique Moïsi, « *La géopolitique de l'émotion* » (éd. Flammarion, 2011).

⁶⁷ *Ibid.*, p 59.

- essentiel de comprendre les grandes tendances émotionnelles de certaines régions. Des dirigeants politiques mais également certains terroristes l'ont déjà bien compris et utilisent cette géopolitique de la sensibilité pour satisfaire des objectifs plus réalistes.

L'artiste peut nous aider à comprendre ce monde car il est le mieux placé pour décoder et transmettre des sentiments. Le meilleur moyen de comprendre est d'en faire l'expérience, ce que nous propose l'artiste. Découvrons à présent deux des émotions qui dominent le monde d'aujourd'hui, l'humiliation et la peur. Ces deux émotions sont pertinentes car elles trouvent un écho dans les crises qui secouent actuellement le monde sur fond de clash entre l'islam radical et l'occident. L'espoir aurait également pu faire l'objet d'une analyse artistique tant il caractérise un grand nombre de peuples en Asie et dans le Golfe persique. Mais la place manque cruellement...

L'humiliation : émotion dominante dans le monde Arabe

Pour le célèbre philosophe et sociologue polono-britannique Zygmunt Bauman, la société occidentale vit dans un fantasme de multiculturalisme qui est malheureusement superficiel. Évoquant les attentats contre le journal *Charlie Hebdo* à Paris au mois de janvier 2015, il décrit le système occidental comme reconnaissant la légitimité des différentes cultures mais « ignorant

ou refusant tout ce qu'elles comportent de sacré et de non négociable. Ce manque d'un respect authentique s'avère profondément humiliant⁶⁸ ».

Zygmunt Bauman rejoint en cela Dominique Moïsi selon qui le sentiment dominant dans le monde arabe est l'humiliation⁶⁹. L'occident arrogant et dominateur « s'oppose » ostensiblement à la civilisation musulmane en déclin depuis quatre siècles. Le souvenir de la splendeur perdue des Bagdad et Cordoue du Moyen-âge allié à l'arrogance occidentale torture continuellement le monde musulman. Ces sentiments d'humiliation et de frustration ont de plus été exacerbés par l'expérience de la soumission du colonialisme, par les désillusions des indépendances et par l'affront de la création de l'État d'Israël.

Enraciné dans l'histoire, ce sentiment est alimenté par un occident qui se comporte en donneur de leçon. Il analyse et caractérise le reste du monde. Dominique Moïsi nous confie : « L'un des drames du monde arabe – et l'une des raisons de la perpétuation de cette culture de l'humiliation – tient au fait que ses meilleurs connaisseurs sont pour la plupart des occidentaux⁷⁰ ». L'occident définit le rapport du monde musulman au terrorisme, il le « fait » à sa place et surtout il est perçu comme cela. Est-ce véritablement le rôle des démocraties occidentales ? Leur rôle ne serait-il pas simplement de se défendre contre le terrorisme islamique ? Aux musulmans de réformer et aux occidentaux de mettre en place les conditions nécessaires pour que cette réforme puisse se produire en toute sécurité. Voilà de quoi se nourrit ce sentiment d'humiliation. La volonté ostensible de l'occident d'assumer tous les rôles à la

⁶⁸ Maria Serena Natale, « Nos sociétés refoulent des populations entières hors du corps social », recueil des propos de Zygmunt Bauman, *Courrier international*, 14 janvier 2015, accédé sur le site <http://www.courrierinternational.com>

⁶⁹ Dominique Moïsi, « *La géopolitique de l'émotion* », éd. Flammarion, 2011.

⁷⁰ *Ibid.*, p 146.

place d'un peuple qui ne semble alors pas capable de se débarrasser seul de ses propres démons. Le monde musulman subit depuis plusieurs siècles l'ingérence d'un occident supérieur sur le plan de la puissance et qui se veut également supérieur sur le plan politique (universalité de la démocratie et des droits de l'homme). Voilà en gros la perception qu'a une partie du reste du monde sur l'occident aujourd'hui. Le sentiment d'humiliation que cela engendre est immense.

Les émissaires états-uniens l'avaient-ils compris lorsqu'ils rédigèrent en 2004 la constitution pour l'Afghanistan sur un modèle occidental ? Vraisemblablement non. L'Afghanistan envisage de la revoir à présent que son pays se vide de la présence occidentale. Un nouveau texte rédigé par des afghans, y compris des Talibans, aura certainement plus de chances de rencontrer l'adhésion et de diminuer le sentiment d'ingérence occidentale. Cette ingérence, l'occident l'a même érigée en droit avec le concept de responsabilité de protéger. Il a été inventé pour justifier leurs interventions dans des états qu'ils déclarent « en faillite », c'est à dire incapables de gérer eux-mêmes leurs problèmes. Ces principes qui se veulent universel stigmatisent l'incapacité des « autres » et créent des effets perverses : le renforcement du sentiment d'humiliation, base du recrutement des groupes extrémistes.

L'occident pense son système de gouvernance et de sécurité universel et crée par là un vaste sentiment d'humiliation. Le monde musulman de son côté semble incapable de créer son propre modèle, les intellectuels paraissant paralysés. Le sentiment d'humiliation rend impossible l'acceptation par la victime du modèle de celui qui l'humilie. L'islam politique radical propose alors une alternative forte : une cristallisation de l'identité musulmane qui rendra impossible son éventuelle perversion par les valeurs occidentales. Bien sur l'humiliation n'est ni l'unique ni le

plus important facteur bloquant la démocratisation du monde arabe et cette analyse est simpliste. Cependant, c'est bien l'humiliation qui au final créer les affrontements, permet de recruter des combattants et d'acquérir le soutien d'une population. Zygmunt Bauman nous rappelle que « c'est le propre de l'humiliation que de chercher une forme d'absolution ou de réparation. Quand cela arrive, nous découvrons que les frontières entre ceux qui humilient et ceux qui sont humiliés se superposent aux frontières entre privilégiés et dominés. Nous vivons sur un terrain miné, sans pouvoir prévoir les prochaines déflagrations⁷¹ ». Le cinéaste franco-algérien Nadir Moknèche nous dit également très justement que « l'islam politique a prospéré partout où le ressentiment et la frustration peuvent être attisés dans un vide politique⁷² ». Les intellectuels et les hommes politiques musulmans ont donc également leur part de responsabilité dans la propagation de ce sentiment dangereux. « Je n'ai évidemment pas de solution en poche, mais la réflexion devrait peut-être commencer par constater l'ampleur de l'échec », poursuit-il... L'art peut certainement aider le stratège à entreprendre cette démarche préalable.

Le français d'origine algérienne Kader Attia est artiste à caractère politique et historique. Il affectionne particulièrement les thèmes identitaires comme les difficultés à vivre ensemble des cultures occidentale et orientale. Il évoque ainsi les attentats de janvier 2015 à Paris contre le journal *Charlie Hebdo* :

Les évènements des derniers jours confirment à mon sens l'importance de la notion de réparation. Ils sont le résultat des différentes blessures de nos sociétés.

⁷¹ Maria Serena Natale, « Nos sociétés refoulent des populations entières hors du corps social », recueil des propos de Zygmunt Bauman, *Courrier international*, 14 janvier 2015, accédé sur le site <http://www.courrierinternational.com>

⁷² Jacques Mandelbaum, « Nadir Moknèche : Le 11 janvier, j'ai pensé à la marche de 1983 », *Le Monde*, 4 fév. 2015, accédé sur le site http://www.lemonde.fr/cinema/article/2015/01/19/nadir-mokneche-le-11-janvier-j-ai-pense-a-la-marche-de-1983_4558669_3476.html

Qu'elles soient religieuses, politiques, culturelles, historiques, les blessures sont là, car on ne les a pas traitées. Aucune politique de post-colonisation n'a permis de réparer, ou tout simplement d'expliquer, les blessures et traumatismes, l'humiliation, le sentiment de spoliation de plusieurs générations d'immigrés, dont les ancêtres ont payé de leur vie – soit expropriés et affamés, soit engagés dans les armées coloniales, soit déracinés – ce qui me semble être encore un mal profond. On ne peut plus nier que des comportements aussi extrêmes ne peuvent venir que d'un profond désespoir, d'un besoin d'exister dans une société dont on exclut économiquement, culturellement et surtout politiquement⁷³.

Le travail de Kader Attia est intéressant car il aborde le thème de l'humiliation, les causes de ce traumatisme mais il envisage également la réparation. Ces thèmes sont essentiels pour le stratège. Son action sur le terrain crée des traumatismes et il faut imaginer une forme de réparation notamment lors du désengagement. Ils peuvent difficilement être abordés à l'aide d'une analyse objective tant leur caractère est subjectif. Observer le travail des artistes engagés est une voie.

Kader Attia travaille la réparation, aussi bien à propos des « gueules cassées » de 14-18 que d'objets africains réparés par le bricolage. Son travail montre que la forme de la réparation est liée à la nature du traumatisme mais également à la culture. Le traumatisme qu'il étudie est celui de la dépossession. Selon lui, les sociétés occidentales se sont appropriées beaucoup de la culture orientale, notamment durant la colonisation. Il dit la chose suivante : « la modernité occidentale a cette capacité cynique d'effacer, par appropriation, toute trace de l'identité des cultures non-occidentales, parfois même en recréant ses propres mythologies. Pourquoi ? Pour mieux contrôler⁷⁴ ». Plus qu'une simple compréhension, inspiration ou mise en valeur d'une autre

⁷³ Philippe Dagen, « Kader Attia : les blessures sont là, car on ne les a pas traitées », *Le Monde*, 9 janv. 2015, accédé sur le site http://www.lemonde.fr/arts/article/2015/01/19/kader-attia-les-blessures-sont-la-car-on-ne-les-a-pas-traitees_4558696_1655012.html

⁷⁴ Kader Attia, « *Repair : Architecture, Reappropriation, and The Body Repaired* », rubrique « Critiques » sur le site de Kader Attia <http://kaderattia.de/repair-architecture-reappropriation-and-the-body-repaired/#more-1290>

culture, cela a été parfois une véritable appropriation engendrant un sentiment de vol. Son étude porte sur les méthodes de réparations et de réappropriation. Il inclut son propre travail d'artiste dans cette démarche.



Untitled (Ghardaïa), installation 2009.

Comment peut-il en tant qu'artiste participer à la réparation d'une telle dépossession ?

L'installation *Untitled (Ghardaïa)* est une reproduction en couscous de la ville de Ghardaïa faite devant les portraits des célèbres architectes français Le Corbusier et Fernand Pouillon. Le Corbusier fût particulièrement influencé par l'architecture traditionnelle qu'il rencontra en Algérie au cours de ses multiples voyages dans les années 30. Il fût notamment marqué par la région de M'Zab et la ville berbère de Ghardaïa, son architecture incroyablement harmonieuse et adaptée à l'environnement et aux besoins de ses habitants. Son guide et ami, Jean de

Maisonseul⁷⁵ confiait : « il apparaît bien que les voyages d'Alger et du M'Zab ont eu une importance capitale dans l'évolution de l'œuvre de Le Corbusier, dans ce que l'on pourrait appeler son humanisation⁷⁶ ». Les leçons apprises à Ghardaïa ont été appliquées dès les premiers projets d'habitations publiques de Le Corbusier. Il crée en 1944 son célèbre concept « *le Modulor* », théorie architecturale à volonté universelle, basé sur une relation équilibrée entre la morphologie humaine et l'architecture. Son idée, emprunté de Ghardaïa et de la Kasbah d'Alger, est que le corps humain façonne l'architecture et non l'inverse. Plus qu'un emprunt, pour Kader Attia, c'est une véritable appropriation :

Le modulor a contribué à la globalisation de l'appropriation de Le Corbusier sous la forme de projets de logements publics qui ont émergé dans le monde entier. [...] Ce que Le Corbusier a vu lorsqu'il arriva à Ghardaïa est en fait esthétiquement très proche de ce que l'on a toujours imaginé comme son propre style, et par son influence mondiale hégémonique et dogmatique, Le Corbusier a été capable de globaliser cette esthétique⁷⁷.

Fernand Pouillon, disciple de Le Corbusier, en créant dans le monde entier des immeubles sous ce style contribua fortement à cette appropriation, l'influence originale ayant totalement disparue de la « carte de visite » de ces constructions. En observant cette installation de Kader Attia, le public peut percevoir le sentiment « local » d'appropriation, la réduction d'une culture à une influence, à un matériel, à une forme. Les idées et les concepts provenant exclusivement de l'occident, de ces deux portraits qui supervisent. Le travail de Kader Attia reflète particulièrement bien le sentiment d'infériorité et d'humiliation que ressent une partie du monde

⁷⁵ Gerber Alex, Lettre de Jean de Maisonseul à Alex Gerber du 8.9.1992, « Le Corbusier et le mirage de l'Orient. L'influence supposée de l'Algérie sur son œuvre architecturale », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, N°73-74, 1994, p 363.

⁷⁶ Gerber Alex, Le Corbusier et le mirage de l'Orient. L'influence supposée de l'Algérie sur son œuvre architecturale, *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, N°73-74, 1994, p 376.

⁷⁷ Kader Attia, « *Repair : Architecture, Reappropriation, and The Body Repaired* », rubrique « Critiques » sur le site de Kader Attia <http://kaderattia.de/repair-architecture-reappropriation-and-the-body-repaired/#more-1290>

musulman. Le couscous est une manière ironique pour l'artiste d'initier une dynamique de réappropriation et donc de réparation.



History of Reappropriation, photography 2012

La photographie « *History of Reappropriation* » symbolise pour Kader Attia la démarche de réappropriation de l'histoire entreprise par les peuples des anciennes colonies. L'occident a longtemps privé certaines de ses colonies de leurs propres racines et culture. Dans l'Antiquité, l'Algérie était une colonie romaine et il existe encore des milliers de ruines romaines en Algérie. Sous la période coloniale française, les algériens de sang n'étaient pas autorisés à visiter ces sites, ce qui a créé chez eux un fort sentiment de séparation de leur propre héritage. Les enfants sur ce cliché, en utilisant ces ruines pour jouer au football, participent inconsciemment à la démarche de réappropriation débutée en Algérie.

L'historien français Serge Gruzinski écrit : « la dépossession a toujours semé les graines de la réappropriation, et c'est toujours le cas aujourd'hui. Depuis l'Antiquité, nous croyons que nous construisons, démolissons et reconstruisons alors que tout ce que nous faisons est réparer⁷⁸ ». Kader Attia cristallise par ses œuvres le besoin grandissant du monde non-occidental de se réapproprier sa propre culture afin de combattre un sentiment d'humiliation et d'infériorité par rapport à un occident qu'il perçoit comme arrogant, dominateur et impérialiste. Ce sentiment est le produit complexe d'une histoire traumatisante. Que l'on partage ou non le point de vue de Kader Attia sur les responsabilités de chacun, il est primordial de se rendre compte de la réalité de ces émotions et c'est ce que nous apporte véritablement l'observation de cet artiste.

La culture de l'humiliation a de très graves conséquences comme le terrorisme et la radicalisation de certains états, il est donc essentiel pour le stratège de combattre ce sentiment et donc de commencer par le comprendre parfaitement. L'observation du travail d'artistes comme Kader Attia n'apporte pas une vision objective des événements, au contraire. Mais il ne faut pas se tromper sur le but de cette démarche, car tout l'intérêt est là : le stratège se met dans la peau des « autres » le temps de l'observation.

La peur, émotion dominante du monde occidental

⁷⁸ Serge Gruzinski, rubrique « Critiques » sur le site de Kader Attia, accédé sur le site internet <http://www.kaderattia.de>. Traduction de « *dispossession has always sown the seeds of reappropriation, and it still does so today. From Antiquity, we have believed that we build, deconstruct, and rebuild, while all we do is repair* ».

« Plains ceux qui ont peur car ils créent leurs propres terreurs⁷⁹ ».

Stephen King, *La ligne verte* (1996).

L'occident est-il aujourd'hui possédé par la peur comme le monde arabe est soumis à l'humiliation et l'Asie poussée par l'espoir ?

Selon Dominique Moïsi, l'ensemble de l'occident éprouve aujourd'hui un sentiment de peur, qui provient essentiellement de la reconnaissance amère et inquiétante « que la mondialisation a cessé de leur appartenir⁸⁰ ». Il définit ainsi la peur : « la peur est une réponse émotionnelle à la perception d'un danger imminent, réel ou exagéré. Elle induit un réflexe de défense, qui révèle et reflète l'identité et la fragilité d'une personne, d'une culture ou d'une civilisation à un moment donné⁸¹ ». Cette définition est particulièrement pertinente car elle met en évidence deux points stratégiques : d'une part, la peur est une perception qui peut être exagérée et d'autre part la peur induit un réflexe, une action non raisonnée. Le sentiment de peur peut donc être intentionnellement cultivé – au même titre que celui de l'humiliation – car il est facile de l'exagérer et le réflexe qu'il induit permet l'acceptation facile de compromis.

L'entretien de la peur peut être un outil de puissance redoutable. Entretien et instrumentalisée suivant un modèle américain ou israélien, elle permet de justifier un interventionnisme dont l'objectif est généralement moins sécuritaire que de puissance... Le

⁷⁹ Stephen King, *La ligne verte*, 1996, accédé sur le site <http://www.dicocitations.com/citations/citation-85350.php>

⁸⁰ Dominique Moïsi, « *La géopolitique de l'émotion* », éd. Flammarion, 2011, p 153.

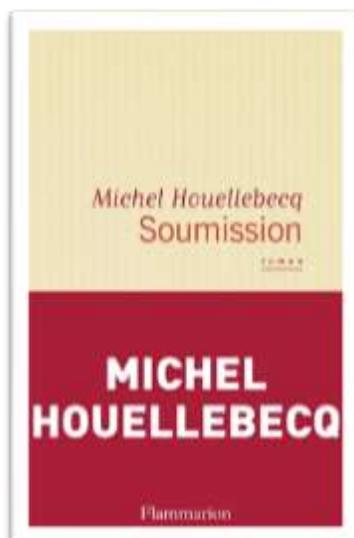
⁸¹ *Ibid.*, p 154.

monde n'étant pas en réalité en train de devenir une place de plus en plus dangereuse⁸². La « *realpolitik* » cynique utilise parfois la rhétorique émotionnelle comme un instrument de puissance indirect. La compréhension du phénomène de peur en occident et de ses mécanismes est donc essentielle pour le stratège. Une nouvelle fois, l'art est un moyen privilégié d'accéder directement au cœur de ce peuple que l'on terrorise.

« La France est une société qui a peur⁸³ ». Le journaliste algérien ajoute ensuite assez justement : « et elle crée ainsi ses propres terreurs. La peur anesthésie la pensée, fige la réflexion et nourrit l'angoisse. L'angoisse suscite la panique, qui va jusqu'à justifier la pire des violences au nom de la légitime défense ». Le dernier roman du célèbre et controversé écrivain français Michel Houellebecq nous plonge dans la psychose française. Exagération, manque de rigueur, utilisation abondante d'accroches commerciales, ce roman-fiction possède apparemment tous les défauts pour celui qui veut se faire une idée objective de l'état des français. Il ne permettra certainement pas au stratège de se forger une vision correcte du futur proche de la France. En revanche, il lui permettra de voir l'image que le peuple français se fait de ce futur, une image imprégnée de peur. Le talent de Michel Houellebecq est justement là, il incarne les « autres ». Houellebecq n'est ni un analyste géopolitique ni un analyste sociologique. Houellebecq est un artiste capable de ressentir les émotions qui transforment son environnement et surtout, il est capable de les retranscrire dans un langage alternatif, accessible et perturbant.

⁸² Paul Robinson, « Don't panic – the world is not becoming a more dangerous place », *National Post*, Monday, december 8, 2014.

⁸³ Abdou Semmar, « Vu d'Algérie. « Le salut viendra des musulmans éclairés » », *Courrier international*, 21 janvier 2015, accédé le 23 janvier 2015 sur le site <http://www.courrierinternational.com>



Son crédo, c'est « souffler l'air du temps⁸⁴ » et convaincre grâce à un style et des textes séduisants. Il a « su endosser le rôle de peintre de la vie moderne⁸⁵ ». Le roman par rapport à l'essai académique tire sa force de conviction de son esthétique et de sa capacité à transmettre un sentiment. Les écrits académiques ne procurent pas d'émotion, au mieux ils les caractérisent. Celui qui lira le roman de Houellebecq percevra l'inquiétude du peuple français :

Sans la chrétienté, les nations européennes n'étaient plus que des corps sans âme – des zombies. Seulement, voilà : la chrétienté pourrait-elle revivre ? Je l'ai cru, je l'ai cru quelques années – avec des doutes croissants, j'étais de plus en plus marqué par la pensée de Toynbee, par son idée que les civilisations ne meurent pas assassinées, mais qu'elles se suicident⁸⁶.

Houellebecq se définit lui-même comme un intermédiaire rendant palpable les sentiments collectifs. Il propose une étude sociologique romancée, simple à lire et certainement parsemée

⁸⁴ Éric Nalleau, « Éric Nalleau : des clichés de touriste littéraire », *Le point* n°2208, 8 janvier 2015, p 106.

⁸⁵ Solange Bied-Charreton, « Michel Houellebecq, le miroir de notre époque », *Le Figaro*, 6 janvier 2015, accédé sur le site <http://www.lefigaro.fr/vox/culture>

⁸⁶ Michel Houellebecq, *Soumission* (éd. Flammarion, 2015), p 255.

d'erreurs, ce que de nombreuses critiques se sont empressées de relever. Mais c'est justement la force du roman qu'il caractérise ainsi :

La spécificité de la littérature, art majeur d'un Occident qui sous nos yeux se termine, n'est pourtant pas bien difficile à définir [...]. Seule la littérature peut vous donner cette sensation de contact avec un autre esprit humain, avec l'intégralité de cet esprit, ses faiblesses et ses grandeurs, ses limitations, ses petites choses, ses idées fixes, ses croyances ; avec tout ce qui l'émeut, l'intéresse, l'excite ou lui répugne⁸⁷.

La littérature permet de rentrer dans la peau de « l'autre » plus que tout autre moyen.

Comprendre les émotions qui font prendre des décisions irrationnelles, qui rendent les conflits insolubles est essentiel. Car les combattre est le préalable à toute solution rationnelle. C'est la démarche compréhensive que semble vouloir suivre certains hommes politiques aujourd'hui - combattre la peur, l'humiliation et la résignation pour faire naître l'espoir, préalable à une solution pacifique. Cependant, ils sont encore une minorité parmi tous ceux qui ont décidé au contraire d'instrumentaliser ces émotions au service de la puissance. Le stratège doit s'inscrire dans la démarche compréhensive et non dans l'instrumentalisation car c'est la seule voie pérenne. C'est donc comme un outil cognitif qu'il doit regarder l'art stratégique.

Plus que jamais, l'artiste est celui qui guide les hommes dans leurs actions : plus que le pouvoir direct – finalement faible et difficilement mesurable - c'est le pouvoir indirect qui semble être le plus bénéfique au stratège. L'art stratégique à effets indirects, celui qui instruit, ne doit pas être relégué au second plan. À l'heure où l'on raisonne de façon globale, comprendre est plus que jamais essentiel. Puisse cet art également inspirer le stratège...

⁸⁷ Michel Houellebecq, *Soumission*, (éd. Flammarion, 2015), p 13.

LA RENCONTRE ENTRE LE STRATÈGE ET L'ARTISTE, POURQUOI PAS ?

« La vie imite l'art bien plus que l'art n'imite la vie⁸⁸ ».

Oscar Wilde, 1891.

Il trouvait par ailleurs « l'art tout à fait inutile ». Prenons aux mots pourtant un instant Oscar Wilde. Pourrait-on imaginer une société s'inspirant de l'art ou du moins faisant aux artistes une place plus importante que celle qu'ils occupent aujourd'hui ?

Pour le moment, par ses effets directs ou indirects, nous voyons l'art « stratégique » plutôt comme un « multiplicateur » de forces ou un « amplificateur » de vision. Il n'est pas considéré comme décisif par le stratège. S'il lui accorde un peu de place c'est mieux, mais il est illusoire de croire que l'art entrera dans un avenir proche dans l'équation de la stratégie.

Le constat est donc assez clair, et pourtant...

Il est tellement dommage de ne pas tirer plus d'avantages de ces êtres à qui la nature a fait un don. Pourquoi n'arrive-t-on pas à bénéficier directement des compétences des artistes ? Pourquoi reste-t-on focalisé sur leurs produits, les œuvres d'arts ? Comment exploiter directement la créativité et la capacité d'observation des artistes ? Une coopération est-elle envisageable ?

⁸⁸ Oscar Wilde, *Intentions (1891), le Déclin du mensonge*, accédé sur le site www.dicocitations.com

Avant d'envisager concrètement cette coopération et afin de faire écho au monde des émotions que nous venons juste de découvrir, il est intéressant de se pencher en préalable sur la place que pourrait occuper aujourd'hui l'artiste dans le nécessaire processus de réforme de l'islam. Cela pourrait représenter le premier pas vers une place plus importante de l'artiste dans la société de demain...

L'artiste dans la réforme de l'islam

Le retour des intellectuels au cœur de l'islam – en tant que religion - est primordial. Il faut la réformer et la débarrasser de l'interprétation radicale, de l'incitation à la violence et des ambiguïtés coraniques. Le philosophe Abdenour Bidar s'inscrit dans cette dynamique d'autocritique et de réforme avec une très belle et courageuse « *Lettre ouverte au monde musulman*⁸⁹ » dans laquelle il dénonce la barbarie et l'instrumentalisation politique de l'islam par les radicaux. Sa démarche est extrêmement intéressante et singulière : elle est existentialiste, non plus athée ni chrétienne, mais musulmane. Cependant, il représente encore une très faible minorité. Comme nous le confie l'écrivain et islamologue Abdelwahab Meddeb, « aussi occidentalisés soient-ils dans leur vie, leurs meurs, leurs habitudes, ils sont comme pétrifiés par la radicalité anti-occidentale des prêcheurs et des activistes⁹⁰ ». Il poursuit ainsi « les intellectuels supposés progressistes ne s'émancipent pas, ou plutôt ne s'émancipent plus du cadre théorique – la guerre des cultures – promu par l'islamisme ». Ces historiens, ces philosophes sont donc

⁸⁹ Abdenour Bidar, « Lettre ouverte au monde musulman, ils pensent pas (forcément) comme nous », *Marianne*, 13 octobre 2014, accédé sur le site http://m.marianne.net/Lettre-ouverte-au-monde-musulman_a241765.html

⁹⁰ André Glucksmann, Nicole Bacharan, Abdelwahab Meddeb, *La plus belle histoire de la liberté* (éd. du Seuil, 2009), p 129.

inefficaces pour deux raisons : ils sont trop peu nombreux et ils sont également simplement incapables de toucher le peuple. En effet, celui qui sait les lire n'est généralement pas celui qui est radicalisé. Il faut donc trouver un moyen plus efficace de diffuser les idées de ces quelques « musulmans éclairés⁹¹ ». L'art peut à la fois être un moyen de « populariser » les idées réformatrices et un moyen d'inciter le reste des intellectuels « paralysés » à se lancer dans le combat.

La même démarche doit être entreprise avec les hommes politiques et les dirigeants des pays en proie à la radicalisation religieuse. L'ancien haut fonctionnaire du Ministère de la Défense française Pierre Conera explique :

La radicalisation sectaire salafiste/djihadiste, contrairement à d'autres sectes, se base avant tout sur des thèmes internationaux : victimisation des musulmans, théorie du complot américano-juif... [...] On ne lutte pas contre le terrorisme avec des moyens militaires⁹².

Il est nécessaire tout de même d'apporter une réponse sécuritaire au terrorisme et à la radicalisation. Il faut cependant surtout s'attaquer aux causes du phénomène qui sont selon Pierre Conera entre autres d'ordre émotionnel. « Entre autres » car le chômage des jeunes, le désastre climatique et économique, la représentativité politique restent les facteurs cruciaux. Mais le sentiment d'humiliation est à la base du recrutement et de la radicalisation de l'islam. L'art par son effet cognitif peut déjà nous apporter la compréhension de ce phénomène. Mais il peut nous apporter beaucoup plus, grâce à l'artiste lui-même et sa capacité à inspirer et déclencher l'innovation. L'artiste musulman pourrait incarner ce rôle dans la dynamique de réforme de

⁹¹ Abdou Semmar, « Vu d'Algérie. « Le salut viendra des musulmans éclairés » », *Courrier international*, 21 janvier 2015, accédé le 23 janvier 2015 sur le site <http://www.courrierinternational.com>

⁹² Pierre Conesa, Entretien de Pierre Conesa pour La Revue géopolitique le 19 avril 2015, accédé sur le site <http://www.diploweb.com/Pierre-Conesa-On-ne-lutte-pas.html>

l'islam. Seuls l'innovation et le combat farouche des sentiments paralysant le monde arabe peuvent permettre d'aboutir à une réforme viable. L'artiste doit assumer ce rôle comme il l'a déjà fait au cours de l'histoire, à côté des intellectuels, des responsables religieux et des responsables politiques. Ces mouvements intellectuels existent, à l'exemple des libéraux en Iran. Les artistes doivent y prendre part et leurs apporter leur savoir-faire : la créativité, l'esthétique et la capacité à inspirer les masses.

Dernier élément – certainement le plus important – tous ces acteurs doivent être musulmans. L'islam doit en effet, l'écrivain et cinéaste Abdellah Taïa nous le rappelle, faire sa propre introspection. « L'islam, c'est pas ça ! Ça c'est le terrorisme. Ce leitmotiv devient vide de sens. C'est presque un behaviourisme, répété pour tranquilliser je ne sais quoi chez l'autre. Et, du coup, le problème n'est pas traité⁹³ ». L'islam est le cadre de ces violences et Abdellah Taïa ne veut pas se complaire dans une logique de victime. Le problème est religieux et culturel et la réforme doit venir de l'intérieur. Les penseurs libres musulmans ont existé. Au 12^{ième} siècle, le philosophe Ibn Rushd, qui a d'ailleurs eu beaucoup d'influence sur les penseurs européens, défendait que les croyances doivent uniquement se baser sur la raison et les évidences. Des solutions existent donc, proches des idées de la liberté de l'individu et de l'indépendance de la conscience portées par les Lumières. L'islam doit se rebeller artistiquement pour se réformer en profondeur comme elle avait su le faire à l'instar des autres religions avec des œuvres comme « *Les Mille et Une Nuits* » et leur expérience indispensable de transgression et de la liberté...

⁹³ Isabelle Regnier, « Abdellah Taïa : « Les musulmans doivent être courageux et se regarder nus » », *Le Monde*, 19 janv. 2015, accédé sur le site http://www.lemonde.fr/cinema/article/2015/01/19/abdellah-taia-les-musulmans-doivent-etre-courageux-et-se-regarder-nus_4558668_3476.html

Enfin, l'art peut également apporter un droit de réponse alternatif à l'offense occidentale, notamment au travers des caricatures blasphématoires. On a le droit de se moquer de tout mais on a aussi le devoir d'accepter que cela ne plaise pas forcément à tout le monde. Il faut trouver un droit de réponse à ces personnes offensées autre que le terrorisme. Les artistes musulmans peuvent aider à formuler cette réponse. L'art doit être le seul moyen de combattre l'art.

Il existe donc une place pour l'artiste dans la société musulmane. Il peut prendre part directement à la vie sociale, interagir avec la réalité et occuper la place du guide, celle de celui qui inspire. Ce sera particulièrement difficile surtout dans les sociétés les plus traditionnalistes, mais l'artiste est créatif et innovant, il trouvera donc une porte d'entrée. Il est urgent que les artistes musulmans se portent au chevet d'un islam malade qui lutte contre sa radicalisation et son instrumentalisation. L'islam n'est la seule à avoir besoin d'inspiration et d'innovation, l'artiste a donc une place dans toutes les sociétés. Il reste à la définir et à lui offrir...

Quelle place pour quel artiste ?

Pour le sociologue Daniel Vander Gucht, « l'art classe et décline, il range et déränge, il ordonne et désordonne, il structure et déstructure le monde en ses représentations et manifestations⁹⁴ ». Depuis que l'artiste a eu à partager sa place dans un monde concurrentiel,

⁹⁴ Daniel Vander Gucht, *Art et politique, Pour une redéfinition de l'art engagé*, (collection Quartier Libre, éd. Labor), p 11.

parmi les intellectuels et les photographes, il a toujours cherché à avoir une longueur d'avance et il en a fait sa raison d'être. Par nécessité donc, il est inattendu, il interpelle, il fait réfléchir, il dérange ou il encourage. Il nous sort de notre pré-carré, de nos préjugés et des cadres académiques qui structurent notre éducation et notre pensée.

L'artiste peut donc nous aider à penser autrement et ainsi à innover et à créer. « C'est que le projet de la modernité, en art comme en politique, repose sur l'intuition créatrice, l'espérance que la vie et le monde ne sont pas donnés et déterminés une fois pour toutes⁹⁵ ». Il serait possible, si l'on en croit une fois encore Daniel Vander Gucht, pour certains artistes et hommes politiques de s'extraire du modèle traditionnel pour penser « autrement ». C'est la rencontre avec cet homme qui nous intéresse à présent.

En créant leur propre langage, ces artistes créent également leur propre méthode d'analyse. Ils se libèrent ainsi du « communément admis ». Ces normes contraignantes de la société dont la raison d'être est la préservation de celle-ci. Ils se différencient par là des intellectuels et des académiques. En effet, ces derniers ne peuvent pas se libérer aussi facilement du modèle dans lequel ils évoluent. Car ils ont des responsabilités concrètes vis-à-vis de sa préservation que n'ont plus les artistes, libérés par leur statut. Il en est d'ailleurs de même du stratège dont le rôle est de garantir sa sécurité. Les acteurs institutionnels semblent donc, en matière de créativité, « être prisonniers » de leur propre modèle, de son équilibre et de sa protection contre l'innovation...

⁹⁵ *Ibid.*, p 81.

Le parcours de « libération » des artistes a été long. Ils ont longtemps été tiraillés entre l'art utile, c'est à dire l'art servant une cause politique et l'art revendiquant son autonomie, c'est à dire l'esthétisme, la recherche d'une beauté universelle. Les artistes les plus enclins à innover dans leurs méthodes et leurs modèles étant généralement ceux considérant l'art comme une fin et n'étant pas « pollués » par un message politique à délivrer. Les autres se trouvant finalement « prisonniers », comme les acteurs institutionnels, du modèle dont ils défendent les principes politiques. Il faudra attendre le XXe siècle pour les artistes parviennent à surmonter cette tension. Le célèbre dramaturge engagé Bertolt Brecht les libère ainsi :

Depuis toujours, l'affaire du théâtre, comme de tous les arts, a été de divertir les hommes. [...] Sa seule justification est le plaisir qu'il procure, mais ce plaisir est indispensable. On ne pourrait lui attribuer un statut plus élevé en le transformant par exemple en une sorte de foire à la morale. [...] On ne devrait pas lui demander d'enseigner quoi que ce soit. Car il importe que le théâtre ait toute liberté de rester superflu, ce qui implique, il est vrai, que l'on vit pour le superflu⁹⁶.

Ce qu'il énonce ici, nous dit l'écrivain Evelyne Pieillier, « c'est qu'une pièce est politique non quand elle a un thème politique, mais quand elle « adopte une attitude politique : le plaisir à transformer les choses, politiques aussi bien que privées⁹⁷ »⁹⁸ ». C'est exactement ce type d'artiste qui nous intéresse ici. Il n'est pas l'artiste de propagande, il n'est pas non plus simplement une source de connaissances. Non pas que ces artistes n'aient finalement rien de stratégique, au contraire et nous l'avons vu précédemment. Mais cet artiste, incarné par Brecht, « il ne peut pas changer le monde, mais il donne l'émotion de sentir qu'il y a du jeu, dans l'ordre

⁹⁶ Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre* (L'Arche, Paris, 1970).

⁹⁷ Manfred Wekwerth, « Bertolt Brecht », *Europe* n° 856-857, août-septembre 2000.

⁹⁸ Evelyne Pieillier, « Art et politique, que l'action redevienne sœur du rêve », *Le Monde Diplomatique*, juin 2013, accédé sur le site <http://www.monde-diplomatique.fr/2013/07/PIEILLER/49338>

en place, dans les têtes, dans les aspirations⁹⁹ ». Cet artiste sera en mesure par ces œuvres mais également par lui-même de créer de l'inspiration, de l'innovation chez ceux qui le liront, observeront ses œuvres, le côtoieront, coopèreront avec lui. On ne parle plus de message politique, celui-ci étant devenu réducteur et contraignant. L'œuvre d'art et son artiste sont de simples catalyseurs ; ils ne donnent pas, ils inspirent. L'art est libre et son potentiel devient alors infini. Il ne véhicule aucune idée politique, simplement une méthode, une façon de penser « autrement ». Et penser autrement, c'est pour le stratège se donner une chance de plus de trouver une voie vers la victoire...

Pourquoi n'y a-t-on pas pensé plus tôt !

Tout simplement parce que penser « autrement » présente un risque majeur. Cela peut mettre en cause le modèle institutionnel. Et ce modèle, par la préservation de son équilibre, est le garant de la prospérité et de la sécurité collective. Ce risque, la société – en tant que collectif – est donc incapable de le prendre. Les individus qui penseront « autrement » seront donc systématiquement rejetés par l'institution dont l'objectif principal est la conservation de ses acquis.

Un troublant paradoxe apparaît donc ici : il faudrait d'une part pouvoir se libérer des normes qui structurent la société pour pouvoir regarder autrement, innover et ainsi garantir son futur dans un monde concurrentiel. L'artiste de Bertolt Brecht pourrait alors nous aider à entreprendre cette démarche. D'autre part, il faudrait au même moment être capable de protéger l'équilibre de ce modèle car il est le gage de notre prospérité. En résumé, la sécurité et la prospérité d'une société, dans un monde fortement contesté, dépendraient à la fois de la capacité à bousculer et de

⁹⁹ *Ibid.*

la capacité à préserver l'équilibre. En d'autres termes, elles dépendraient à la fois de la capacité à dialoguer et à s'imprégner de l'autre et de la capacité à préserver et renforcer sa propre identité. Comment les sociétés occidentales appréhendent-elles aujourd'hui ces objectifs apparemment contradictoires ? Comment voient-elles le changement ?

La place qu'une société souhaite accorder au changement – dans sa structure même - dépend de sa puissance relative et surtout de la représentation collective qu'elle se fait de celle-ci. Les sociétés « puissantes » sont les moins enclines à favoriser le changement structurel. Conscientes de leur succès, elles chercheront plutôt à influencer le changement chez les autres. Et c'est ainsi – dans un effort de diplomatie culturelle - qu'elles voient le rôle de leurs artistes. Plutôt que bousculer et inspirer dans leur camps, ils sont priés de le faire « chez le voisin » en aidant à diffuser les valeurs du modèle qu'ils représentent. Dans ce rôle institutionnel, l'artiste n'est pas encouragé à inspirer mais plutôt à influencer. Ces sociétés « puissantes », intéressées en premier lieu par la préservation de leur rang ont donc naturellement du mal à intégrer l'artiste autrement que dans un rôle diplomatique, plus vulgairement de propagande. Elles privilégient par conséquent l'utilisation des œuvres d'art plutôt que la coopération avec les artistes eux-mêmes, le pouvoir de séduction de l'œuvre d'art plutôt que le pouvoir d'innovation de l'artiste. C'est plus simple et moins dangereux...

Le potentiel d'innovation et de création de l'art « stratégique », représenté par l'artiste lui-même n'intéresse pas à priori les grandes puissances. Au contraire, il est dangereux car il pourrait nuire à la sécurité de leur modèle. À moins qu'elles soient simplement inconscientes... Il n'existe d'ailleurs aucun contact entre le monde des arts et celui des garants de l'institution et

de sa sécurité. Les hommes politiques et les stratèges sont formés de manière académique. L'éducation et les analyses qu'on leur propose sont conçues pour expliquer tout en préservant la pérennité du modèle en place. Ces hommes ne sont donc pas incités à penser « autrement ». La créativité dans ce cadre est tout de même possible mais elle restera fortement « bridée » par les normes.

Cependant, le monde évolue rapidement laissant un doute quant à l'avenir de l'équilibre mondial actuel. Il semblerait par ailleurs que la société industrielle ayant laissée place à la société de service devienne dans un futur proche celle du savoir et de la créativité. L'Union Européenne a adoptée très justement en 2000 à Lisbonne la stratégie suivante :

L'Union s'est aujourd'hui fixée un nouvel objectif stratégique pour la décennie à venir : devenir l'économie de la connaissance la plus compétitive et la plus dynamique du monde, capable d'une croissance économique durable accompagnée d'une amélioration quantitative et qualitative de l'emploi et d'une plus grande cohésion sociale¹⁰⁰.

La société de la connaissance et l'économie de l'innovation à très forte valeur ajoutée sont donc déjà une réalité. Les grandes puissances sont aujourd'hui contestées sur le plan matériel mais également sur le plan des idées. Pour beaucoup d'entre elles, la préservation de leur rang dépend à présent plutôt de leur capacité à créer et à innover que de leur capacité à maintenir un modèle devenant obsolète. Cette dynamique vitale est déjà enclenchée et ce nouveau paradigme pourrait les amener à reconsidérer la place et le rôle de l'artiste dans l'institution. L'artiste par sa capacité à penser « autrement » et à inspirer pourrait contribuer à la survie du modèle – par son évolution - au même titre que les hommes politiques, les industriels, les militaires et tous les

¹⁰⁰ Conclusions de la présidence du Conseil européen de Lisbonne, 23 et 24 mars 2000, Ligne d'action 5, accédé sur le site http://www.europarl.europa.eu/summits/lis1_fr.htm

autres. Cette société serait capable d'utiliser l'artiste dans tout son potentiel. Cette société serait capable de poursuivre parallèlement les objectifs contradictoires de bousculer et de préserver. Cette société est-elle envisageable dès demain ? Comment pourrait-on concrètement se servir des artistes – au sens de Bertolt Brecht - au niveau institutionnel ?

Certains ont déjà ouvert la voie à l'instar du philosophe français Proudhon. D'origine modeste et sans aucune éducation artistique, il était cependant extrêmement sensible à toutes les formes d'art : littérature, poésie, peinture, sculpture, architecture, musique, chant, théâtre. « Certes Proudhon n'est pas un spécialiste de l'art, mais il revendique néanmoins le droit d'en parler. Il entend raisonner, juger¹⁰¹ ». Cet artiste, celui qui intéresse Proudhon puis qu'incarne Brecht, n'est plus le nanti issu d'une classe privilégiée, vivant dans sa tour d'ivoire et uniquement compréhensible par un cercle fermé de connaisseurs. Celui-ci fait partie intégrante de la réalité, il partage le quotidien du peuple, représente son temps, la collectivité. Son rôle est de guider le peuple vers plus d'humanité et de création. Pour Proudhon, tout homme naît avec un potentiel artistique et il existe un artiste en chaque homme. Pour lui, la nature nous fait tous, à peu près également, créateurs. En conséquence, l'art est partout et en tout. Le professeur et critique d'art Dominique Berthet nous précise ainsi sa pensée : « l'homme produit, ce faisant, il est artiste ; en travaillant, il est créateur et poète car « dans tout ce qu'il fait, il met du dessein, de la conscience, du goût¹⁰² », écrit Proudhon¹⁰³ ». Berthet poursuit ainsi :

¹⁰¹ Dominique Berthet, « Proudhon et la mission de l'art », *Art, culture et politique*, sous la direction de J.M. Lachaud (éd. PUF 1999), p 29.

¹⁰² P.J. Proudhon, *Philosophie de la misère*, tome 3 (éd. Du Groupe Fresnes-Anthony, Fédération Anarchiste, 1983), p 125.

¹⁰³ Dominique Berthet, « Proudhon et la mission de l'art », *Art, culture et politique*, sous la direction de J.M. Lachaud, éd. PUF 1999, p 30.

Quand la société dans son ensemble sera engagée dans la voie de la création artistique, chefs-d'œuvre, grands peintres, génies, seront des non-sens. Proudhon écrit : « dix mille élèves qui ont appris à dessiner comptent plus pour le progrès de l'art que la production d'un chef-d'œuvre. Dix mille citoyens qui ont appris le dessin forment une puissance de collectivité artistique, une force d'idées, d'énergie, d'idéal bien supérieur à celle d'un individu, et qui, trouvant un jour son expression, dépassera le chef-d'œuvre¹⁰⁴ ». ¹⁰⁵

L'artiste de Proudhon est donc un guide dont la mission est éducative. En instructeur du peuple, il le civilise, le sort de la banalité et l'inspire pour qu'il devienne par lui-même innovant et créateur. Il ne fait en fait que révéler sa propre nature. Il est donc possible de faire une place à l'artiste qu'a imaginé Bertolt Brecht et Proudhon nous montre la voie. Il suffit pour cela de dépasser notre besoin d'évaluer avant de nous lancer et nous débarrasser de notre peur du changement pour simplement croire cette intuition. Ce qui ne sera pas une chose facile...

Des initiatives encourageantes...

Il existe aujourd'hui des initiatives extrêmement encourageantes et novatrices dont l'institution et les stratèges pourraient bien s'inspirer. Ces projets cherchent à mettre en valeurs les compétences des artistes et à voir comment ces derniers pourraient contribuer à une société de la connaissance et de l'innovation. Ils touchent les domaines très variés de la science et de la recherche, du développement économique, de la politique, des services publics, de l'urbanisme... Pourquoi ne pas envisager d'étendre ces initiatives au domaine de la défense et de la sécurité ? Elles sont toutes basées sur l'idée de la plus-value créative d'une équipe pluridisciplinaire réunie autour d'un projet.

¹⁰⁴ André Reszler, *l'Esthétique anarchiste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p 20.

¹⁰⁵ Dominique Berthet, « Proudhon et la mission de l'art », *Art, culture et politique*, sous la direction de J.M. Lachaud (éd. PUF 1999), p 33.

Le groupe de recherche suisse *Artists-In-Labs* (AIL) à Zurich rassemble depuis 2003 des chercheurs du monde entier dans les domaines des arts et des sciences. Ce projet doit permettre des échanges dans les domaines des connaissances, des méthodes, de l'inspiration pour les discours scientifiques et le travail artistique. L'intérêt de cette initiative de l'université de Zurich réside « dans l'interaction et l'augmentation des connaissances contemporaines et de la production artistique, et dans le potentiel créatif résultant de l'exploration de pratiques scientifiques et artistiques parallèles et différentes¹⁰⁶ ». Concrètement, chaque année des artistes obtiennent une bourse pour travailler dans des laboratoires de leur choix pendant neuf mois où ils font partie intégrante d'une équipe de recherche. Cette collaboration ouvre de nouveaux horizons à la recherche suisse. La partie visible et mesurable se traduit en des expositions et des symposiums. La partie invisible, l'inspiration dans les domaines du discours scientifique et de l'éthique, est bien sûr difficilement évaluable. Elle est pourtant réelle et c'est la principale motivation du projet.

Dans un monde de la transparence et de la justification, ce type d'initiative dont l'évaluation de l'efficacité tient à une intuition n'est malheureusement qu'embryonnaire. Depuis 2007, un projet similaire existe en France entre l'atelier Arts-Sciences de l'Hexagone de Meylan et le Commissariat à l'Énergie Atomique (CEA) de Grenoble¹⁰⁷. Il se focalise sur les questions philosophiques et éthiques que soulève cette science. Les artistes et les scientifiques sont des populations finalement assez proches et confrontées à des problématiques similaires. Les uns comme les autres manipulent des connaissances, observent leur environnement et recherchent

¹⁰⁶ *Artists-In-Lab* (AIL), accédé sur le site <http://artistsinlabs.ch/en/>

¹⁰⁷ Atelier Arts-Sciences, accédé sur le site <http://www.atelier-arts-sciences.eu>

des méthodes de création. La méthode et le langage avec lesquels ils s'expriment diffèrent et donnent généralement à leur travail sa dimension finale. C'est certainement ce qui les distingue le plus les uns des autres. Mais c'est justement cette capacité à trouver de nouvelles méthodes et à les « mettre en scène » que les scientifiques doivent retirer de leur contact avec les artistes. Le parallèle avec le stratège est évident, les questions d'éthique et de communication avec l'extérieur étant au cœur des préoccupations de la défense. Pourtant il n'existe encore aucune initiative de ce type.

Pour construire une société de la connaissance et de l'innovation, il faut commencer par mettre en place un système éducatif adapté aux compétences que l'on souhaite faire acquérir à la population. L'étude des méthodes d'enseignement artistique est à ce sujet particulièrement instructive. Selon Pierre-Alain Four et Antoine Conjard, experts de ce type d'échanges « en termes de méthodes, de suivi des étudiants, les écoles d'art proposent des modèles alternatifs qui pourraient être déclinés efficacement par les facultés¹⁰⁸ ». Les méthodes employées par les écoles artistiques sont moins rigides et laissent plus de place à la créativité et à l'épanouissement de l'étudiant. Il est mis en situation de façon beaucoup plus régulière et il a le choix dans le langage qu'il souhaite utiliser pour exposer ses travaux. Ce qui n'est pas le cas dans une université classique où l'écrit académique est l'unique cadre que l'on propose à l'étudiant. Ce cadre extrêmement rigide dont le but est de favoriser l'objectivité bride généralement la créativité et l'innovation. Il existe à l'heure actuelle très peu de contacts et d'échanges entre les universités artistiques et les universités classiques. « Plus largement, les enseignements artistiques demeurent coupés du monde de la formation « ordinaire », hormis à l'école maternelle où les

¹⁰⁸ Pierre-Alain Four et Antoine Conjard, « Quelle peut être la place de l'artiste dans une société « du savoir » ? », *démarche Grand Lyon Vision Culture*, 26 juin 2009, accédé sur le site www.millenaire3.com

dispositions particulières de la danse ou du dessin sont employées pour l'épanouissement de l'enfant¹⁰⁹ ». L'art dans une perspective de développement de la personnalité et de la créativité est donc quasiment absent aujourd'hui du système éducatif général.

Il serait donc intéressant d'observer attentivement la manière originale dont les écoles d'art dispensent leur enseignement. Les capacités intellectuelles développées par ces écoles sont essentielles aussi pour le stratège. Le célèbre Amiral allemand Alfred von Tirpitz confiait que « le haut commandement n'est pas une science logique, mais une science intuitive, qui exige avant tout de la personnalité¹¹⁰ ». Qu'attend-t-on pour s'inspirer des méthodes d'enseignement artistique dans les grandes écoles militaires de stratégie ? Des preuves de retombées concrètes certainement... Un besoin très occidental qui pourrait devenir un problème. La palette des possibilités est pourtant immense, de l'échange d'étudiants à la création de modules d'histoire de l'art pour éveiller la curiosité et favoriser l'innovation en passant par l'introduction de méthodes d'expression non académiques.

Force est de constater qu'aujourd'hui aucune initiative dans ce domaine n'a vu le jour. La défense ne doit pas être à la traîne de cette société de la créativité et elle doit s'inspirer des méthodes artistiques qui produisent souvent « des langages plus efficaces, plus percutants que celui utilisé par les intellectuels¹¹¹ ». Cette transformation est le gage de sa survie. À ce titre l'initiative de l'université de médecine parisienne Pierre et Marie Curie est très intéressante. Les étudiants en médecine guident le public du musée du Louvre durant des séances bien

¹⁰⁹ Pierre-Alain Four et Antoine Conjard, « Quelle peut être la place de l'artiste dans une société « du savoir » ? », *démarche Grand Lyon Vision Culture*, 26 juin 2009, accédé sur le site www.millenaire3.com

¹¹⁰ Hervé Couteau-Bégarie, *Bréviaires stratégiques* (éd. Argos), p 110.

¹¹¹ Pierre-Alain Four et Antoine Conjard, « Quelle peut être la place de l'artiste dans une société « du savoir » ? », *démarche Grand Lyon Vision Culture*, 26 juin 2009, accédé sur le site www.millenaire3.com

particulières dont le but est de les sensibiliser par l'art sur les grands enjeux de santé. Le Pr Duguet et le Dr Rosenbaum, à l'origine du projet, mettent également en avant d'autres raisons : « en médecine, on doit regarder les signes et leur donner un sens. On parle même de tableau clinique. Entraîner les étudiants à aiguïser leur regard sur un tableau les aidera à être plus attentifs face à leurs patients¹¹² ». Les stratèges ont un besoin identique, l'appréhension de l'autre et de son environnement constituant la base de l'approche compréhensive.

Les collectivités publiques sont aujourd'hui un autre bel exemple du potentiel réel de l'intégration d'artistes dans des projets pluridisciplinaires. Selon Pierre-Alain Four et Antoine Conjard, « les collectivités publiques et les entreprises, qui sollicitent des experts très fréquemment, pourraient élargir aux artistes leur appel à des compétences externes, parce que le « regard » des artistes, leur angle d'approche, est éloigné des habitudes qui ont cours dans les mondes institutionnels et académiques¹¹³ ». Plusieurs villes en France, comme Nantes, St Nazaire ou Lyon, ont incluent des artistes dans leurs projets d'aménagement de l'espace public. Cet « art de rue » possède les mêmes caractéristiques que l'architecture. Vanina Géré¹¹⁴ disait dans la première partie de cette étude que les formes d'art les plus aptes à créer des effets sur la vie sont les arts appliqués ou l'architecture. Le potentiel est donc immense.

¹¹² Julie-Anne de Queiroz, « Quand l'art sert à former les futurs médecins et sensibiliser le public aux enjeux de santé », *Le Figaro.fr*, 27 mars 2015, accédé sur le site <http://etudiant.lefigaro.fr/les-news/actu/detail/article/quand-l-art-sert-a-former-les-futurs-medecins-et-sensibiliser-le-public-aux-enjeux-de-sante-13037>

¹¹³ Pierre-Alain Four et Antoine Conjard, « Quelle peut être la place de l'artiste dans une société « du savoir » ? », *démarche Grand Lyon Vision Culture*, 26 juin 2009, accédé sur le site www.millenaire3.com

¹¹⁴ Vanina Géré, « l'art politique et ses écueils », *La vie des idées*, 2 oct. 2012, accédé sur le site <http://www.laviedesidees.fr/le-beau-arme-politique.html>



Les Anneaux, Daniel Buren et Patrick Boucahin, Nantes, 2007.

L'artiste, en prenant part à ce type de projet, apporte sa capacité à voir les choses sous un angle alternatif, il apporte également sa liberté intellectuelle vis-à-vis de toutes les contraintes pouvant peser sur les autres acteurs. Cela permet de faire émerger des solutions innovantes et c'est un pas de plus vers la construction d'un environnement public qui inspire positivement ses habitants. C'est aussi pour cela que ce type d'art intéresse particulièrement les sphères politiques. Elles voient parfaitement le potentiel concret d'influence qu'ils peuvent en dégager. Cela est néfaste, dénature quelque peu le projet et en diminue le potentiel. En effet, comme cet art de rue est généralement à l'initiative de l'état et financé par des fonds publics, ce dernier a tendance à imposer un message politique¹¹⁵. Les enjeux sont alors faussés et la motivation de la présence de l'artiste devient plus ambiguë : est-ce pour bénéficier du pouvoir de création de l'artiste ou simplement d'une tribune publique séduisante ? Il est important de comprendre que ces deux objectifs sont difficilement atteignables dans la même œuvre. En effet, si l'artiste se

¹¹⁵ Jean-Marc Lachaud, *Art, culture et politique* (éd. PUF, 1999), p 99.

voit imposer un cadre politique, cela peut brider ce pour quoi on fait appel à lui, sa liberté intellectuelle et son pouvoir d'innovation.

L'intégration des artistes dans certains projets de collectivités publiques a ouvert une voie très encourageante dans le domaine de la coopération entre les artistes et le monde social. Cependant, leur véritable potentiel créatif est encore trop souvent bridé par la volonté des commanditaires de passer un message politique...

En résumé, celui qui souhaite bénéficier du potentiel créatif de l'artiste doit comprendre l'importance de préserver l'indépendance intellectuelle de ce dernier. C'est la condition même de sa faculté à développer un point de vue original. Si le stratège envisage donc une coopération avec l'artiste dans le but d'être inspiré, il doit se garder de lui imposer un cadre. Cela restreindrait son œuvre à un simple vecteur esthétique d'un message préétabli. Il s'agit finalement de résister à la tentation de l'effet stratégique direct de l'œuvre d'art : le pouvoir d'influence, la propagande. La coopération entre l'artiste et le stratège, si elle se garde de toute instrumentalisation, peut permettre à ces deux personnalités d'ouvrir le champ de leur inspiration, de transformer leurs environnements respectifs et leurs façons de penser. Cette expérience rendra le stratège plus sensible à la création et certainement plus innovant lui-même. Dans une société qui devient celle du savoir, le stratège ne peut plus faire l'impasse sur ces compétences.

CONCLUSION

L'histoire de l'art est un sujet extrêmement vaste et riche. La stratégie n'est heureusement pas aussi complexe mais comme l'art, elle demande lors de son exercice une grande diversité de connaissance. La tâche n'était donc pas aisée et a certainement manqué de rigueur. Les conclusions proviennent d'intuitions basées sur des témoignages d'artistes, des exemples concrets et sur une approche stratégique de l'art, par les effets. L'art produit donc des effets, ils peuvent être directs ou indirects et le stratège peut s'en servir comme avantages. L'artiste lui-même peut également devenir un atout si le stratège réussit à l'intégrer harmonieusement dans son équipe.

Pour résumer, Le stratège peut approcher l'art de deux manières : soit comme une arme d'influence, soit comme un outil de développement.

La première approche est la plus populaire pour deux raisons essentiellement. Tout d'abord, elle ne demande pas d'investissement, tout au plus du temps et un peu d'argent pour acquérir les produits et les diffuser. Ensuite, et c'est le plus important, elle n'engage pas directement le stratège, son institution et l'intégrité de son modèle. L'art est simplement un support, il ne bouscule pas la façon de penser et il n'implique pas de réformes structurelles. C'est concrètement pour ces raisons que l'artiste et le stratège restent encore aujourd'hui des étrangers.

La deuxième approche représente l'avenir. Elle n'est malheureusement qu'à l'état embryonnaire pour le moment. Il s'agit de voir l'art comme un outil de développement personnel ou collectif et l'artiste comme un guide. Elle permettrait au stratège de mieux comprendre son environnement, de mieux appréhender l'autre et de devenir plus créatif. Le potentiel de cette coopération est infini, en revanche elle demande de l'investissement, de l'engagement et l'acceptation d'un risque. En effet, le stratège doit s'engager à préserver la liberté de l'artiste, condition de sa créativité et il doit accepter le risque de se voir bousculé. Il est temps de briser les cadres et de donner une chance à cette rencontre. Elle transformera la stratégie pour qu'elle vive avec son temps, celui du savoir et de l'innovation.

L'actualité est ambiguë quant à ces choix. Elle nous porte à croire d'un côté que l'art sera toujours asservi à la puissance mais d'un autre, elle nous laisse entrevoir dans cette relation une possible inversion des rôles...

Le lancement de la campagne électorale d'Hillary Clinton correspond parfaitement à l'arrivée sur les écrans de la série *Madam Secretary*, dont le personnage central rappelle la candidate démocrate. Très proche du cinéma dans leurs effets, ces séries sont artistiques tant elles investissent le terrain de la réflexion et de l'esthétique. L'objectif est clair et l'impact sur la réalité est fort. Le docteur en science politique Joseph Belletante estime qu'elles « ont préparé les électeurs au fait qu'élire une femme va de soi¹¹⁶ ». *Madam Secretary* est donc pour Hillary Clinton une véritable arme d'influence. Et pourtant...

¹¹⁶ Blandine Le Cain, « Entre politique et séries télé, une relation grandissante... et ambivalente », *Le Figaro*, 18 avril 2015, accédé sur le site <http://www.lefigaro.fr/politique/2015/04/18/01002-20150418ARTFIG00065-entre-politique-et-series-tele-une-relation-grandissante-et-ambivalente.php>

Au jeu de « qui imite qui », il semblerait au final que la série puisse avoir l'initiative. En véritable laboratoire, elle proposerait et testerait des idées et des comportements à l'écran avant qu'Hillary Clinton les applique dans la réalité. L'auteur et le metteur en scène seraient alors non plus simplement porteurs d'une image, mais partie intégrante du projet politique et du développement personnel de la candidate Hillary Clinton. Ils apporteraient et évalueraient des solutions créatives en matière d'image et de comportement. L'équipe de campagne d'Hillary Clinton serait pluridisciplinaire et comprendrait donc des artistes.

L'optimiste verra donc dans le projet d'Hillary Clinton plutôt la seconde approche et l'enclenchement d'une transformation dans le rapport entre l'artiste et le pouvoir. Sa place serait à présent au cœur des projets pour lui-même et pour ses qualités et non plus seulement pour le produit qu'il fournit. Le processus est donc en marche. La défense et le stratège ne peuvent pas rester en marge de cette évolution.

Il faudrait enseigner l'histoire de l'art dans les écoles de stratégie pour amorcer l'intérêt. Il faudrait créer des échanges entre stratèges et artistes et développer ainsi la créativité et l'éthique. Il faudrait créer des postes de conseillers « cultures » dans les institutions de défense pour modifier le comportement des dirigeants, les rendre plus esthétiques et plus innovants. Enfin, il faudrait s'entourer d'œuvres d'art, car elles combattent la pensée unique et ouvrent vers les autres. L'art appartient à tout le monde, il doit pouvoir être apprécié largement et être bénéfique à tous. Les artistes, comme Andy Warhol puis Banksy et bien d'autres, ont entrepris cette démarche d'intégration en redéfinissant l'art pour tous, en le rendant accessible et partie

intégrante de la vie quotidienne. L'institution doit leur ouvrir les bras, l'art et la stratégie ne sont pas incompatibles, bien au contraire...

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Ardenne, Paul. *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain en situation d'intervention de participation*, éd. Flammarion, Paris 2002.
- Banksy. *Wall and Piece*, éd. Century, 2005.
- Beaufre, André. *Introduction à la stratégie*, éd. Pluriel 2012, copie Armand Colin, 1963.
- Berthet, Dominique. « Proudhon et la mission de l'art », *Art, culture et politique*, sous la direction de J.M. Lachaud, éd. PUF 1999.
- Brecht, Bertolt. *Petit Organon pour le théâtre*, L'Arche, Paris, 1970.
- Cadé, Michel et Martin Galinier. *Images de guerre, guerre des images, paix en images, la guerre dans l'art, l'art dans la guerre*, collection Études, presses Universitaires de Perpignan 2012.
- Capra, Franck. *The name above the title: An Autobiographie*, Da Copa Press, 1977.
- Comerlati, Doriana. *MoMA Highlights*, éd. Harriet Schoenholz Be.
- Couteau-Bégarie, Hervé. *Bréviaires stratégiques*, éd. Argos.
- Daix, Pierre. *Pour une histoire culturelle de l'art moderne : le XXe siècle*, Éd. Odile Jacob, 2000.
- Dumont, Hervé. *L'antiquité au cinéma : vérités, légendes et manipulations*, éd Nouveau monde, 2009.
- Glucksmann, André, Nicole Bacharan et Abdelwahab Meddeb. *La plus belle histoire de la liberté*, éd. du Seuil, 2009.
- Graham-Dixon, Andrew. *L'histoire de l'art en images*, éd. Flammarion 2009.
- Houellebecq, Michel. *Soumission*, éd. Flammarion, 2015.
- Hugo, Victor. vol. « Critique », *Le Goût*.
- Kersaudy, François. *Winston Churchill, Le pouvoir de l'imagination*, Éd. Tallandier, 2015.

Lachaud, Jean-Marc. *Art, culture et politique*, éd. PUF, 1999.

Le petit Larousse, éd. Larousse 2004.

Lincot, Emmanuel. *Peinture et pouvoir en Chine (1979-2009) : une histoire culturelle*, éd. You Feng, 2010.

Malraux, André. *Note sur l'Islam, 3 juin 1956*.

Mingant, Nolween. *Hollywood à la conquête du monde Marchés, stratégies, influences*, éd. CNRS Paris, 2010.

Moïsi, Dominique. « *La géopolitique de l'émotion* », éd. Flammarion, 2011.

Proudhon, P.J. *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, op. Cit.

Proudhon, P.J. *Philosophie de la misère*, tome 3, éd. Du Groupe Fresnes-Anthony, Fédération Anarchiste, 1983.

Rezler, André. *L'Esthétique anarchiste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

Tabaraud, Georges. *Picasso et la presse : entretien avec Georges Tabaraud*, éd. Réunion des musées nationaux, 2000.

Vander Gucht, Daniel. *Art et politique, Pour une redéfinition de l'art engagé*. Collection Quartier Libre, éd. Labor.

Zuffi, Stefano. *L'art au XXe siècle – les avant-gardes*, éd. Hazan, 2005, trad. par Dominique Férault.

Revues

Bennett, Paul. « L'art contemporain, ce malaimé en quête de public », extrait de *Vie des Arts* n°235, été 2014.

Febvre, Lucien. « Charles de Gaulle et ses mémoires », extrait de *Persée In : annales Économie, Société, Civilisation*, 10^e année, N. 3, 1955.

Gerber, Alex. Le Corbusier et le mirage de l'Orient. L'influence supposée de l'Algérie sur son œuvre architecturale, extrait de *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, N°73-74, 1994.

Lippard, Lucy. « Too Political ? Forget It », Brian Wallis (dir.), extrait de *Art Matters : How the Culture Wars Changed America*, New York et Londres, New York University Press, 1999, p. 39-61.

Martel, Richard. « Dossier consacré à Jan Swidzinski », extrait de *revue canadienne Inter*, 1991 n°68, p 35-50.

Nalleau, Éric. « Éric Nalleau : des clichés de touriste littéraire », extrait de *Le point* n°2208, 8 janvier 2015.

Pahlavi, Pierre. « « Diplomatie publique : le défi de l'évaluation », Quand la diplomatie devient un exercice publique, Mondes », extrait de *les cahiers du Quai d'Orsay*, N°11, 2013.

Robinson, Paul. « Don't panic – the world is not becoming a more dangerous place », extrait du *National Post*, Monday, december 8, 2014.

Tint, Hubert. « French Foreign Policy since the Second World War », extrait de *Foreign Policy Studies*, General Editors, Geoffrey Goodwin.

Wekwerth, Manfred. « Bertolt Brecht », extrait de *Europe* n° 856-857, août-septembre 2000.

Sources électroniques

Ardenne, Paul. « Art et politique : ce que change l'art « contextuel » », extrait de *L'art même* n°14, accédé sur le site <http://www2.cfwb.be/lartmeme/no014/pages/page1.htm>

Artists-In-Lab (AIL), accédé sur le site <http://artistsinlabs.ch/en/>

Atelier Arts-Sciences, accédé sur le site <http://www.atelier-arts-sciences.eu>

Attia, Kader. « *Repair : Architecture, Reappropriation, and The Body Repaired* », extrait de la rubrique « Critiques » sur le site de Kader Attia <http://kaderattia.de/repair-architecture-reappropriation-and-the-body-repaired/#more-1290>

Autant-Mathieu, Marie-Christine. « Les enjeux de la théorie du réalisme socialisme (1934-1988) », 12 juillet 2011, extrait des *archives ouvertes pluridisciplinaires HAL*, accédé sur le site <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00608343>

Banksy. « Artiste engagé, Banksy, l'agitateur social est un artiste très engagé », accédé sur le site <http://www.banksy-art.com/artiste-engage.html>

Bidar, Abdennour. « Lettre ouverte au monde musulman, ils pensent pas (forcément) comme nous », extrait de *Marianne*, 13 octobre 2014, accédé sur le site http://m.marianne.net/Lettre-ouverte-au-monde-musulman_a241765.html

Bied-Charreton, Solange. « Michel Houellebecq, le miroir de notre époque », extrait de *Le Figaro*, 6 janvier 2015, accédé sur le site <http://www.lefigaro.fr/vox/culture>

Boisseau, Rosita. « Arkadi Zaidés : notre voix est cruciale », extrait de *Le Monde*, 19 janvier 2015, accédé sur le site http://www.lemonde.fr/scenes/article/2015/01/19/arkadi-zaidés-notre-voix-est-cruciale_4558681_1654999.html

Bousquet, Franck. « Les blockbusters américains, essai d'analyse idéologique d'un produit culturel mondialisé », extrait de *Congrès International des sciences de l'Information et de la Communication*, Bucarest, 2003, accédé sur le site <http://archivesic.ccsd.cnrs.fr>

Cessou, Sabine. « Timbuktu, le film d'Abderrahmane Sissako, loin de la réalité », extrait de *Blog Rue 89 du Nouvel Observateur*, 22 déc. 2014, accédé sur le site <http://blogs.rue89.nouvelobs.com/rues-dafriques/2014/12/22/le-probleme-avec-timbuktu-le-film-dabderrahmane-sissako-233966>

Churchill, Winston. « Les petites phrases de Winston Churchill », extrait de *La Croix*, janvier 2015, accédé sur le site <http://m.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Les-petites-phrases-de-Winston-Churchill-2015-01-22-1271405>

Cojean, Annick. « « La fille de la photo » sort du cliché », extrait de *M le magazine du Monde*, 15 juin 2012, accédé sur le site http://www.lemonde.fr/asiе-pacifique/article/2012/06/15/la-fille-de-la-photo-sort-du-cliche_1718256_3216.html

Conclusions de la présidence du Conseil européen de Lisbonne, 23 et 24 mars 2000, Ligne d'action 5, accédé sur le site http://www.europarl.europa.eu/summits/lis1_fr.htm

Conesa, Pierre. Entretien de Pierre Conesa pour *La Revue géopolitique* le 19 avril 2015, accédé sur le site <http://www.diploweb.com/Pierre-Conesa-On-ne-lutte-pas.html>

Culand, Gabrielle. « Artistes de guerre – Théâtres de conflits - Tracks », reportage vidéo pour *Arte*, 25 oct. 2011, accédé sur le site <http://www.arte.tv/fr/artistes-de-guerre-theatres-de-conflits-tracks/4185298,CmC=4185316.html>

Dagen, Philippe. « Kader Attia : les blessures sont là, car on ne les a pas traitées », extrait de *Le Monde*, 9 janv. 2015, accédé sur le site http://www.lemonde.fr/arts/article/2015/01/19/kader-attia-les-blessures-sont-la-car-on-ne-les-a-pas-traitees_4558696_1655012.html

Dassault, Olivier. « Interview d'Olivier Dassault », extrait du site *OD-art*, janvier 2008, accédé sur le site http://www.od-art.com/presse_ultimate.html

de Queiroz, Julie-Anne. « Quand l'art sert à former les futurs médecins et sensibiliser le public aux enjeux de santé », extrait de *Le Figaro.fr*, 27 mars 2015, accédé sur le site <http://etudiant.lefigaro.fr/les-news/actu/detail/article/quand-l-art-sert-a-former-les-futurs-medecins-et-sensibiliser-le-public-aux-enjeux-de-sante-13037>

Duponchelle, Valérie. « Zeng Fanzhi, l'action painting à la chinoise », propos recueillis par Fabrice Hergott, extrait de *Le Figaro*, 10 déc. 2012, accédé sur le site <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2013/12/10/03015-20131210ARTFIG00414-zeng-fanzhi-l-action-painting-a-la-chinoise.php>

Four, Pierre-Alain et Antoine Conjard. « Quelle peut être la place de l'artiste dans une société « du savoir » ? », extrait de *démarche Grand Lyon Vision Culture*, 26 juin 2009, accédé sur le site www.millenaire3.com

Géré, Vanina. « l'art politique et ses écueils », extrait de *La vie des idées*, 2 oct. 2012, accédé sur le site <http://www.laviedesidees.fr/le-beau-arme-politique.html>

Gruzinski, Serge. Extrait de la rubrique « Critiques » sur le site de Kader Attia, accédé sur le site internet <http://www.kaderattia.de>

Houellebecq, Michel. Interview vidéo, extrait de *Le Point*, le 27 janvier 2015, Accédé sur le site <http://www.lepoint.fr/culture>

King, Stephen. *La ligne verte*, 1996, accédé sur le site <http://www.dicocitations.com/citations/citation-85350.php>

Le Cain, Blandine. « Banksy brade ses œuvres à New York », extrait de *Le Figaro*, 14 octobre 2010, accédé sur le site <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2013/10/14/03015-20131014ARTFIG00502-banksy-brade-ses-oeuvres-a-new-york.php>

Le Cain, Blandine. « Entre politique et séries télé, une relation grandissante... et ambivalente », extrait de *Le Figaro*, 18 avril 2015, accédé sur le site <http://www.lefigaro.fr/politique/2015/04/18/01002-20150418ARTFIG00065-entre-politique-et-series-tele-une-relation-grandissante-et-ambivalente.php>

MacFarquhar, Neil et Sophia Kishkovsky. « Russian History Recieves a Makeover That Starts With Ivan the Terrible », extrait de *The New York Times*, 30 mars 2015, accédé sur le site <http://nytimes.com>

Mandelbaul, Jacques. « Timbuktu : face au djihadisme, la force de l'art », extrait de *Le Monde*, 9 déc. 2014, accédé sur le site http://www.lemonde.fr/cinema/article/2014/12/09/timbuktu-face-au-djihadisme-la-force-de-l-art_4537041_3476.html

Mandelbaum, Jacques. « Nadir Mokneche : Le 11 janvier, j'ai pensé à la marche de 1983 », extrait de *Le Monde*, 4 fév. 2015, accédé sur le site http://www.lemonde.fr/cinema/article/2015/01/19/nadir-mokneche-le-11-janvier-j-ai-pense-a-la-marche-de-1983_4558669_3476.html

Minoui, Delphine. « Téhéran dénonce une « guerre psychologique » de l'occident », extrait de *Le Figaro*, 15 oct. 2007, accédé sur le site http://www.lefigaro.fr/international/2007/03/22/01003-20070322ARTFIG90166-teheran_denonce_une_guerre_psychologique_de_l_occident.php

Musée Canadien de la Guerre. Accédé sur le site http://www.warmuseum.ca/cwm/exhibitions/propaganda/index_f.shtml

Natale, Maria Serena, « Nos sociétés refoulent des populations entières hors du corps social », extrait de *Courrier international*, 14 janvier 2015, accédé sur le site <http://www.courrierinternational.com>

Pieillier, Evelyne. « Art et politique, que l'action redevienne sœur du rêve », extrait de *Le Monde Diplomatique*, juin 2013, accédé sur le site <http://www.monde-diplomatique.fr/2013/07/PIEILLER/49338>

Platon, *La philosophie de Platon, le journal des savants*, accédé sur le site <https://books.google.ca>

Popa, Nathalie. « le Cinéma et « l'imbécillité des masses » : l'art comme arme de guerre », extrait de *La Chemise magazine*, 20 juin 2012, accédé sur le site <http://chemisemagazine.org/le-cinema-et-limbecillite-des-masses-lart-comme-arme-de-guerre>

Regnier, Isabelle. « Abdellah Taïa : « Les musulmans doivent être courageux et se regarder nus » », extrait de *Le Monde*, 19 janv. 2015, accédé sur le site http://www.lemonde.fr/cinema/article/2015/01/19/abdellah-taia-les-musulmans-doivent-etre-courageux-et-se-regarder-nus_4558668_3476.html

Sellier, Geneviève. « Timbuktu, une esthétique orientaliste au service de la politique française », extrait de *Le Monde Diplomatique, le blog*, 24 fév. 2015, accédé sur le site <http://blog.mondediplo.net/2015-02-24-Timbuktu-une-esthetique-orientaliste-au-service>

Semmar, Abdou. « Vu d'Algérie. « Le salut viendra des musulmans éclairés » », extrait de *Courrier international*, 21 janvier 2015, accédé sur le site <http://www.courrierinternational.com>

Wikipédia. *Ready-made*, accédé sur le site <http://fr.m.wikipedia.org/wiki/Ready-made>

Wilde, Oscar. *Intentions (1891), le Déclin du mensonge*, accédé sur le site www.dicocitations.com

