

IV

UN ESSAI DE VILEM FLUSSER :

L'art sociologique et la vidéo
à travers la démarche de Fred Forest.

L'ART SOCIOLOGIQUE : FRED FOREST

par Vilem Flusser

La structure de cet essai sera la suivante : Je décrirai rapidement l'action de Forest à l'aide de certains exemples caractéristiques. J'essaierai de rendre évidente la théorie plus ou moins consciente qui se fonde derrière cette action. Ensuite j'inscrirai cette action et cette théorie dans un contexte plus ample. Cela m'aidera à critiquer et l'action et la théorie. Enfin, je présenterai quelques idées au sujet de comment, à mon avis, cette théorie peut être améliorée, et comment, en conséquence une telle action peut devenir consistante et efficace. Je ferai tout cela car c'est cela le rôle de la critique. La critique s'interpose entre l'émetteur et le récepteur du message. Elle a deux visages, comme Janus. Elle regarde le récepteur pour lui expliquer le message ; et elle regarde l'émetteur pour lui permettre de se distancer de son propre message. Le but de la critique est d'ouvrir le récepteur vers le message, et de permettre à l'émetteur de changer son futur message. Créer une crédibilité au message chez le récepteur, et un doute quant au message chez l'émetteur. Cette belle dialectique interne de la critique est un des mobiles du présent essai — J'espère que le lecteur en découvrira toute l'oscillation durant la lecture. Mais ce n'est pas le seul

mobile — *Je dois confesser que je suis engagé dans la recherche de Forest. Il y a un dialogue entre nous — Un dialogue externe par lequel nous échangeons, parfois violemment, des idées par rapport à son action et à la mienne comme par rapport à ce qu'on doit faire dans l'état de notre situation générale et de notre situation spécifique. Il y a aussi notre dialogue interne, par lequel nous essayons tous les deux d'incorporer les pensées et les actions d'autrui dans nos propres pensées et actions. Mes pensées et écrits ont changé au cours de ces dialogues sous l'influence de Forest, et je n'ai aucun doute de mon influence sur l'action de Forest.*

Donc : le présent essai sera en quelque sorte de la critique « interne ». Ce ne sera pas une analyse objective, froide et circonspecte — Ce sera tout au contraire, un combat chaud, imprudent et parfois injuste, par lequel j'essaierai de clarifier des objectifs qui nous sont communs à tous deux, mais dont nous ne sommes pas d'accord quant aux méthodes pour les atteindre. Il est évident qu'une telle critique interne présente de graves défauts — Je le confesse ici, avec l'espoir ainsi de les neutraliser.

CHAPITRE I

Il y a, dans le « monde des arts », un événement connu sous le nom de « Biennial des arts plastiques de São Paulo ». Je dois admettre, avec un peu de honte, que j'ai participé à cet événement en qualité de critique et de conférencier pendant des années, et que j'étais (ou suis-je encore?), un de ses « conseillers techniques » (nomen est omen). C'est en cette « qualité » que j'ai invité Forest à participer à l'événement en 1973 — Mais ce n'est pas le résultat de son action à la suite de cette invitation qui constituera l'exemple, ici choisi, pour illustrer cette activité — C'est de sa « deuxième venue » à São Paulo, en 1975, dont je vous parlerai. Cette fois il n'était nullement invité par la Biennale, mais il se rendait à São Paulo pour la « regarder » du dehors, et pour agir sur elle du dehors — Il organisait dans la Biennale, et dans des bâtiments voisins, un événement qu'il nommait la « Biennale de l'an 2000 » — Une sorte de fiction comme si cette année 2000 était l'année présente, et comme si la Biennale qui se faisait alors prenait pour thème la Biennale de l'année 1975. La tâche de cette Biennale de « Science-fiction » étant de reconstituer les événements de la Biennale 75 par des documents conservés durant les 25 ans écoulés, et par les souvenirs mémorisés de ces événements, plus ou moins mythifiés par l'action de

l'oubli. Il s'agissait, par exemple, de reconstituer le cocktail d'inauguration de cette Biennale lointaine, de redécouvrir le propos de telle coutume archaïque, de rétablir « scientifiquement » ce qu'on mangeait et buvait pendant ce rite, et de reconstituer les discours qui accompagnaient ce rituel oublié. Les participants de cette action étaient des artistes brésiliens, lesquels participaient, aussi, sous une forme ou une autre, à la « vraie » Biennale qui se déroulait autour de l'événement de Forest. Mais évidemment l'ensemble des participants de la « vraie » Biennale (artistes, organisateurs, critiques, etc.), restaient tenus en dehors de cette action, et en prenaient connaissance comme observateurs, ou par les mass media qui divulgaient l'action comme « un événement à sensation » dans et autour de la Biennale officielle. *Le propos de cette action est clair : réifier un événement social présent en l'arrachant de son contexte et en le regardant d'une distance historique fictive.* Une telle réification permet à ceux qui en participent de voir ce que l'événement réifié est en réalité : une récupération institutionnalisée des artistes et des œuvres par un appareil établi. Et comme ceux qui participaient de l'action réificatrice étaient aussi des participants de l'événement réifié, l'action permettait qu'ils se voient dans la réalité des faits : des personnes en train d'être récupérées. Ceux qui participaient à la « vraie » Biennale sans participer à l'action, par contre, devenaient des « objets » de l'action (par exemple en donnant des interviews vidéo-bandes sans se rendre compte de leur utilisation future prévue dans l'action) étant ainsi démasquée de telles façons que se révèle leur réalité de marionnettes manipulées. La méthode par laquelle ce propos était poursuivi était celle de l'ironie au sens de distance fictive et provisoire. Cela plongeait l'action dans le climat de la comédie, du jeu et du travestissement. (Des personnes de l'an 1975 se

travestissaient en gens de l'an 2000, pour se travestir en personnes de 1975.) Mais la comédie, le jeu et le travestissement n'étaient pas « théâtralisés ». Il n'y avait pas la séparation entre « l'art » et la « réalité sociale » caractéristique du théâtre. La Biennale de l'an 2000 se déroulait dans la même réalité dans laquelle se déroulait son thème : La Biennale 1975. *La méthode était une réification ironique du phénomène social par un autre phénomène du même ordre.*

Un après-midi chaud en 1974 Forest me visitait à Fontevault en Touraine où je commençais à rédiger une phénoménologie des gestes humains. Nous étions dans le jardin. Je lui expliquais ma thèse selon laquelle si on pouvait décodifier la signification des gestes, on aurait trouvé la signification de l'être-dans-le-monde humain. Forest toujours muni de son équipement vidéo passait son temps presque automatiquement à enregistrer mes explications sur une bande. Je continuais à expliquer, accompagnant, comme je le fais toujours, mon discours verbal par des gestes appropriés de mes mains et de mon corps — La caméra que Forest tenait entre ses mains suivait obligatoirement mes gestes par des « gestes mouvements » correspondants — Mais ses gestes obligeaient à leur tour mes propres gestes à se modifier en réponse. Ainsi un dialogue s'était établi, dont les nombreux niveaux n'étaient pas entièrement conscients ni pour Forest, ni pour moi, car ils n'étaient pas tous délibérés — Mes mains répondaient aux gestes de la caméra, et la modification de leurs mouvements changeait, subtilement, mes paroles et mes pensées. Et Forest bougeait non seulement en réponse à mes mouvements, mais aussi aux pensées que j'articulais verbalement. Quand ce dialogue très curieux (car non habituel) s'achevait, Forest présentait immédiatement la bande sur l'écran vidéo — Nous étions assis pour la regarder,

mais il nous était impossible de rester calmes. Il nous fallait discuter de la bande quant au thème dialogué (les gestes), comme de la transformation de ce thème par la bande elle-même. Il était regrettable qu'il n'y eût pas à notre disposition un deuxième équipement de vidéo pour enregistrer ce nouveau dialogue pour l'ajouter comme « métadiologue » à la première bande. (Et ainsi de suite peut-être, en recul infini.) Beaucoup plus tard à Arles, où je participais à une table ronde sur le sujet de la photographie, Forest présentait devant une assistance de photographes et de critiques réunis, cette bande des gestes. Tout à coup je la voyais d'un point de vue radicalement nouveau — C'était devenu un dialogue « inséré » dans le dialogue arlésien au sujet de la photographie, pour démontrer la différence essentielle entre vidéo et photographie, et pour suggérer une coopération possible entre les deux médias.

Dans l'illustration par ce deuxième exemple du type d'action de Forest son propos n'est pas aussi évident qu'il n'est dans le premier. Son motif initial était sans doute probablement à son habitude de jouer comme toujours avec la caméra. (Sa « recherche » constante.) Mais à mesure que l'action se déroulait, son propos devenait celui de comprendre activement mes explications — *La caméra devenait, comme spontanément, un outil épistémologique, un instrument pour comprendre.* Mais cet instrument avait un effet direct sur la « chose à être comprise » : sur mon discours — Quand Forest sentait que son effort de me comprendre changeait mon explication son propos se modifiait encore une fois. A partir de ce moment-là il voulait le dialogue avec moi au niveau de la bande. Mais le résultat de cette action était d'un ordre différent de tous ces divers propos. Dans le contexte arlésien c'était devenu une bande qui provoquait des dialogues non prévus, avec des

participants imprévisibles, dans des situations non prévues — Ce qui est la preuve : comment un matériau révèle ses virtualités pendant sa manipulation, et comment un propos initial change sous l'impact des nouvelles virtualités ainsi découvertes.

Dans cet exemple la méthode suivie par Forest est celle de l'observation d'un phénomène social (dans ce cas : moi-même par rapport à Forest) en acceptant de plus en plus consciemment le fait que cette observation change et le phénomène observé et l'observateur du phénomène — Il s'agit en effet, d'une variation de la méthode phénoménologique. Mais avec cette différence : en philosophie et dans les sciences cette méthode est « contemplative » (un regard), tandis que dans le cas décrit elle devient participation active — Une « technique » un « art ». C'est ainsi, car l'instrument (l'équipement vidéo), impose, par sa structure et par sa fonction, une attitude active sur l'observateur — Il ne s'agit pas, ici, d'une reformulation prétendue de la méthode phénoménologique. Forest n'a pas choisi la vidéo pour pouvoir observer activement. Le contraire en est le cas. La méthode révolutionnaire d'observation était imposée à Forest par l'instrument à son insu. Mais une fois découverte, cette méthode peut alors être appliquée à des phénomènes sociaux les plus variés. Forest se situe dans la phase d'apprentissage de cette méthode et je doute qu'il ait saisi encore tout le paramètre d'action ainsi ouvert par sa méthode. Il y a quelques années une expérience était menée dans une maison de retraite à Hyères. Son propos était double : Étudier la situation de profétaires âgés après une vie de pauvreté et de dur labeur (plongés soudain dans un luxe et un loisir sans autre avenir que celui de la mort) et essayer d'aider ces gens à sortir de la passivité en les invitant à faire quelque chose pour donner une signification à leurs existences — L'expé-

rience était conduite par une équipe de sociologues, de Forest et de moi-même en qualité de « critique-observateur ». Forest était muni, comme à son habitude de son équipement vidéo et il enregistrait quelques documents sur la vie quotidienne de cette maison pour retraités — Ensuite il projetait ces bandes — L'effet de la projection sur les vieillards était normal : ils se voyaient de dehors, « altériorisés », et ils en étaient fascinés — Il leur expliquait les manipulations élémentaires de l'équipement, et les invitait à l'utiliser eux-mêmes avec son aide. Des groupes se formaient parmi les vieillards, et chaque groupe réalisait une bande, une sorte de film. Il y a un malentendu très répandu : on considère la vidéo comme si c'était une sorte de « cinéma-chez-soi ». Les vieillards faisaient donc des films très primitifs, ils devenaient des acteurs, des chanteurs, des danseurs, des clowns, etc. Les différents films étaient ensuite projetés au cours d'une espèce de festival filmique où la compétition était suivie d'une vive discussion en même temps que de querelles séniles. Forest enregistrait encore cet événement sur une bande. Dans l'exemple cité de cette action, il y avait divers propos qui se croisaient d'une façon complexe — D'abord il y avait des propos sociologiques : étudier une situation sociale donnée, et utiliser Forest comme instrument d'investigation. Il y avait le propos des vieillards : se divertir afin d'échapper un peu à la stupeur quotidienne en s'appuyant sur la présence de l'équipe d'animation — Il y avait mon propre propos : observer l'action de Forest dans un contexte très spécifique pour pouvoir le critiquer — Et il y avait enfin le propos de Forest : s'emparer de l'opportunité offerte pour réaliser une expérience. *Ce qui est fascinant dans un tel engrenage complexe de propos est le fait suivant : tout propos individuel tendait à transformer les autres participants en outils,*

car il se prenait pour « méta-propos », mais le résultat en était une coopération de tous, avec tous : une sorte de « synthèse de propos ».

Le propos de Forest était de provoquer les vieillards à se regarder, et de cesser ainsi de regarder le passé et le futur (donc : la mort). Il voulait les forcer à regarder le présent, c'est-à-dire leur « réalité ». Dans ce cas la « réalité » était, évidemment, l'aliénation de la maison de retraite, de la réalité sociale. Donc le propos de Forest était don-quistotesque : ces gens étaient condamnés à mourir dans l'aliénation du confort et de la stupeur et Forest prétendait les rendre conscients de cette inévitable aliénation en dirigeant leurs regards sur cette situation. Le résultat s'en traduisait par cette compétition grotesque de films grotesques. Mais cet engagement don-quistotesque de Forest peut être généralisé à partir de cet exemple : cette maison de retraite d'Hyères n'est-elle pas, en effet, une sorte de modèle miniature de notre société occidentale actuelle? *On peut déceler dans ce cas, un aspect fondamental (bien que non entièrement conscient) de tout l'engagement de Forest : « être le Don Quichotte de notre société ».* Proposant des films grotesques pour mieux nous voir mourir.

La méthode appliquée par Forest dans ce cas a des rapports directs avec la méthode employée à São Paulo. Il s'agit de créer une distance artificielle (une « epochée ») pour permettre aux participants de se regarder du dehors. Seulement dans le cas d'Hyères il n'y avait aucune ironie dans la distance. Elle était artificielle, provoquée grâce à l'artifice de la vidéo, mais il n'y a plus rien du climat créé « pour faire comme si » qui régnait à São Paulo — Ce n'était pas une comédie qui se donnait à Hyères. Les vieillards n'étaient pas des comédiens « travestis » comme l'étaient les artistes de São Paulo. Ils étaient des

personnages tragiques, et ils jouaient à Hyères une tragédie grotesque.

Je propose un dernier exemple. Il y a quelques années, au commencement de sa recherche, Forest a réussi à convaincre par persuasion et ruse certains journaux en France et ailleurs, d'inclure dans leurs colonnes des espaces vides. Quelque part au-dessous de ces espaces il y avait une petite mention déclarant : « Cher lecteur, voilà enfin, ton espace à toi » — « Tu peux en prendre possession comme tu le désires et renvoyer la réponse à Fred Forest. » Des centaines ou des milliers de réponses à cette provocation ont été réceptionnées : messages politiques, obscénités, graffiti loufoques, œuvres d'art, insultes, etc. Forest les rassemblait, les « étudiait » pour les exposer ensuite et provoquer ainsi une nouvelle réaction du public.

Le propos de cette action n'était pas, je crois, bien élaboré par Forest à ce stade naif de sa recherche. Elle apparaissait plutôt comme un engagement viscéral contre l'effet massifiant des mass media (spécialement les journaux), et contre leur structure dictatoriale discursive. Il voulait rompre le discours infini des journaux en forçant des espaces ouverts au dialogue — Il y avait, dans cet engagement, aussi, sa conviction que « l'artiste » (s'il y en a encore à présent), doit éviter deux pièges : être récupéré par les mass media ou les ignorer et devenir ainsi élitiste. La sortie de ce dilemme consistait pour Forest à s'emparer des mass media comme s'il s'agissait d'un matériau, et non d'un moyen de communication. Agir *sur*, et non *dans*, les mass media. Il y avait, aussi, dans cet engagement, la conviction qu'il faut « animer » les gens autour de soi pour faciliter l'expression, car la civilisation de masse étouffe toute tendance créative — Il voulait forcer les gens à devenir créatifs. Être en DIEU « ex-machina » — Et

il y avait certainement d'autres aspects à son propos. Mais ils étaient, tous, liés au propos général de toute action de Forest : *celui de créer une distance artificielle entre l'homme et son contexte social* — *Dans ce cas : entre l'homme et les mass media* — *La méthode appliquée à ce cas est la plus raffinée de tous les exemples choisis.* Elle combine (bien que non entièrement au niveau de la conscience élaborée), les résultats des recherches dans le domaine de la théorie des jeux, de la théorie de l'information, et de la cybernétique. Du point de vue de la théorie des jeux, il s'agit d'une stratégie pour ouvrir le jeu fermé de la presse quotidienne à la participation active du paramètre le plus large du public, et changer ainsi la structure de ce jeu. Du point de vue de la théorie de l'information il s'agit d'un essai pour introduire du bruit dans un canal hautement redondant, et pour changer sa structure discursive en structure d'un canal qui permet la communication dialogique. Du point de vue de la cybernétique il s'agit d'un essai pour rompre un système complexe comme la presse, en agissant de dedans, prenant comme point d'appui un point faible de ce même système. Voilà une méthode fascinante : ouvrir le jeu de la société, le rendre plus informatif, rompre ainsi l'appareil établi. Une méthode trop belle pour être vraie. Pour un observateur extérieur elle a échoué pour des raisons évidentes. La presse que Forest voulait réifier en s'emparant d'elle comme d'un matériau a finalement absorbé l'intervention de Forest, et elle a ainsi transformé Forest, à son tour, en outil de la même presse. Les participants au jeu que Forest voulait « animer pour les rendre créateurs » ne sont devenus en effet que des pièces d'un jeu inventé par lui.

Forest ne peut pas changer la presse, mais il peut nous montrer ce qu'elle est. C'est important, car d'une nouvelle vision peut résulter une action nou-

velle — Forest établit, dans ce cas comme toujours, une série de points de vue, une série de miroirs qui se renvoient les uns les autres. Le point de vue du journaliste est réfléchi par le point de vue du lecteur, qui est réfléchi par le point de vue du visiteur de l'exposition, qui est réfléchi par le point de vue du journaliste qui écrit, et ainsi de suite en progression circulaire et pratiquement infinie. *Un tel labyrinthe de réflexions réfléchissantes et réfléchies est un outil excellent pour la compréhension intellectuelle éthique, esthétique et existentielle d'une situation, car il détruit les points de vues établis (les idéologies) et il permet à la situation de se révéler sous ses multiples facettes. Il permet donc le choix.*

Les quatre phases de l'action de Forest que j'ai données doivent suffire pour le propos du présent essai. Il me serait aisé d'en relever d'autres car un tel type d'action se caractérise par sa grande variabilité. Mais pour comprendre le but de l'engagement de Forest on n'a pas besoin obligatoirement de l'accompagner dans toutes ses métamorphoses. On pourrait dire : Plus ça change, plus c'est la même chose, mais ce, la même chose, et chaque fois, et chaque fois encore, mieux formulé. Je ferai donc, maintenant, l'effort pour élaborer la théorie qui, à mon avis, soutient globalement, toute cette action aux aspects multiples.

CHAPITRE II

Il n'est pas possible de douter que nous sommes, à présent engagés, dans ce qu'on appelle vaguement « une crise profonde ». Bien sûr : toute génération se croit dans une période critique, pour la bonne raison

qu'il s'agit de sa période à elle. Mais nous avons apparemment de très bons arguments pour montrer que notre époque est « réellement » une rupture et une subversion de structures très anciennes et très solides. Pour le montrer on peut tout aussi bien choisir la structure de base considérée comme la plus « profonde », que n'importe laquelle. Par ce choix, cette dernière, deviendra « l'infrastructure » considérée. Par exemple : la structure économique (le capitalisme est en train de s'éroder, et de nouvelles structures économiques surgissent). Ou : la structure sociale (la famille, la condition de la femme, la nation, etc., est en crise). Ou : la structure politique (les pouvoirs établis sont en crise, le Tiers Monde, le « terrorisme » (les bombes à têtes multiples surgissent). Ou : la structure de communication (les mass media, synchronisation de toute diachronie, etc.). Ou : la structure culturelle (l'érosion des valeurs traditionnelles et l'apparition de la culture de masse). Ou : la structure de l'existence humaine (l'érosion de l'existence historique, progressiste et sa substitution par une existence post-historique de la consommation). Et ainsi de suite. Mais à mon avis et à celui de Forest (bien que le sien soit moins intellectualisé et plus esthétique finalement) la crise est plus clairement identifiable si on la considère, en quelque sorte, comme une crise de « l'objectivité ». Nous ne croyons plus que la science soit une discipline capable de nous faire comprendre le monde toujours mieux et capable de le changer pour le meilleur. La science moderne était parvenue à occuper la place de Dieu. Comment a-t-elle fait ce miracle ? En se projetant à la place occupée par Dieu au Moyen Age, et en assumant sa perspective. Pour pouvoir faire cela, elle a dû commencer d'abord, par éliminer Dieu de cette place. Nous savons presque exactement quand, où et comment c'est arrivé. C'est arrivé dans

« De coincidentia oppositorum » de Nicolas Cusanus, au commencement du xv^e siècle en Italie. Et c'est arrivé par l'affirmation écrite selon laquelle il se peut que Dieu soit omniscient et l'homme ne le soit pas, mais le fait que deux et deux font quatre ne peut pas être connu mieux par Dieu que par l'homme. Par cette phrase (en gestation, bien sûr, depuis longtemps) Cusanus a éliminé Dieu du siège de l'objectivité et donné, ainsi à la science, la possibilité de l'occuper. Par cette phrase du pieux évêque, tout le progrès glorieux de la connaissance scientifique objective, avec toutes ses conséquences glorieuses, et moins glorieuses, a commencé, il y a cinq cents ans, et dure encore! Ce ne serait qu'une anecdote tout à fait anodine, si on oubliait toutefois qu'elle a changé profondément le monde. Comment est-ce possible que l'homme puisse devenir à l'image de Dieu par projection et identité de perspectives à l'aide de méthodes géométriques? Bien sûr, nous connaissons, tous, les essais raffinés pour justifier ce mythe, dont Descartes et Spinoza sont des exemples parmi tant d'autres. Mais nous ne pouvons plus admettre aujourd'hui les justifications de ce mythe — L'homme ne peut jamais devenir « une chose pensante » qui plane au-dessus du monde, et qui le connaît objectivement par la grâce de la géométrie analytique.

L'homme ne peut jamais devenir un « intellect amoureux » qui comprend; « more geometrico », les choses du monde. Car l'homme n'est pas, et ne peut jamais devenir, le « sujet pur » dont le monde est « l'objet d'observation ». Dans ce sens mythique il n'y a pas d'opposition entre l'homme et le monde, ni de coïncidence d'une telle opposition (impliquée dans le titre du livre de Cusanus, et expliquée dans des systèmes épistémologiques comme le marxisme). Bien sûr! l'homme est capable de reculer pour regarder les

choses, et en ce sens il y a une opposition entre lui et le monde. *Mais ce recul s'effectue encore dans le monde, et les divers points de vue qui résultent de tels reculs sont tous immanents du monde. Il n'y a aucun sens de prétendre que tel point de vue soit meilleur que tel autre.*

Il y a de nombreuses raisons pour lesquelles nous sommes obligés à présent d'abandonner le mythe moderne de la vision objective. Cette vision est, pour nous, une « idéologie » typique de la bourgeoisie moderne, si par « bourgeoisie » nous entendons la mentalité responsable de la science dans son effort pour se hisser au niveau de Dieu. Certaines de ces raisons sont dans la science elle-même. Elle a, à présent, touché un fond où le mythe de l'objectivité ne se soutient plus, et elle doit admettre qu'il s'agit d'un « idéal » (une idéologie), d'une situation limite à jamais irréalisable. Le facteur de Heisenberg, l'expérience psycho-analytique, et l'interaction entre l'observateur et l'observé pendant les observations ethnologiques et sociologiques sont des exemples facilement multipliables de la découverte par la science elle-même du fait que l'observation objective est un mythe. D'autres raisons sont plutôt théoriques, épistémologiques. Le concept de la vérité comme coïncidence entre un sujet connaiseur et un objet connu est devenu « inopérable » (et il l'était déjà depuis Aristote). On ne peut pas imaginer, et encore moins montrer, comment une telle « *Adaequatio intellectus et rei* » peut arriver, sans croire au miracle ontologique. Donc : si le concept est inimaginable, le problème de la vérité est sûrement mal posé. D'autres raisons se décèlent dans la fantastique et progressive aliénation de l'univers de la science par rapport au monde de l'expérience concrète — Cet univers présente actuellement toutes les caractéristiques d'une vision prosaïque. Évidemment on peut

toujours avancer que l'univers scientifique est traduisible dans le monde concret par la technique, et que la technique change concrètement le monde. Mais cet argument pragmatique n'est plus aussi convaincant qu'il ne l'était il y a peu de temps seulement. Car le progrès technique lui-même est à présent ressenti comme une espèce d'aliénation paranoïaque. Eh bien : ce n'est pas à cause d'une raison particulière, ou d'une autre, que nous sommes obligés d'abandonner l'idéologie de l'objectivité c'est à cause de l'ensemble de toutes ces raisons. *L'idée que le point de vue objectif sur lequel la science s'appuie soit meilleur que tout autre s'effondre tout autour de nous.* Cependant nous n'arrivons pas à imaginer encore, même au stade avancé de notre crise, une situation prochaine dans laquelle la science serait reléguée au rang vulgaire d'une idéologie (au même titre qu'une religion, ou une idéologie politique). *L'organisation puissante de la science et de la technologie peut parfaitement encore parvenir à établir une dictature technocratique :* (L'État totalitaire « prévu par Hannah Arendt, par exemple) et empêcher ainsi que notre crise soit surmontée. Une science et une technologie vides, car non crédibles, peuvent dominer notre futur immédiat.

A mon avis c'est la pire des alternatives ouverte par la crise, mais aussi la plus probable. Toutes les autres alternatives sont encore inimaginables (et c'est probablement pourquoi elles se présentent sous une perspective moins négative). Elles ne sont pas imaginables, mais il est certain que le « futur », après un recul de l'idéologie de la science et du point de vue privilégié de l'objectivité posera comme problème central la relativité de tous points de vue. *L'existence humaine se passera en une série de sauts de point de vue à point de vue, donc : le doute existentiel deviendra le climat vital du futur.* D'où la fameuse

« des-idéologisation » : non comme objectivité, mais comme doute. Kant qui nomme le doute radical « septicisme » considère qu'il s'agit d'un repos nécessaire, mais guère d'une place pour y rester. Eh bien : Kant se trompe — L'avenir, après avoir résolu la crise de la science, partiellement provoquée par Kant lui-même, deviendra le temps du doute permanent. Si la tyrannie technocratique ne s'installe pas, ce sera le doute qui s'installera. Mais le doute n'est pas nécessairement l'enfer ; (quoiqu'il ne soit pas une « méthode de recherche » comme le pensait Descartes et la science moderne : le doute est toujours souffrance, s'il est sincère). *Le doute peut être le processus par lequel une humanité, longtemps aliénée de la réalité par une série d'idéologies dont la science est le dernier maillon, reprend contact avec les choses concrètes.* Le doute peut être l'« époché » husserlienne, par laquelle l'homme redonne la parole aux choses.

Il est certain que le « futur », après cette dégradation de la science, se trouverait placé devant le problème central de la relativité de tout point de vue. Et il est également certain que l'aspect le plus troublant de ce problème sera celui de la « Wertfreiheit » (liberté de valeurs), de la science moderne. Car il faut admettre que cette attitude extrêmement curieuse (pour ne pas dire macabre), de la science par rapport au monde est entièrement incompréhensible pour ceux qui ne sont pas, comme nous le sommes, des produits de la pensée moderne. Imaginez un martien (ou encore un homme du Moyen Âge ressuscité) qui essaierait de comprendre la neutralité éthique et esthétique de la science, qui essaierait d'appréhender son « investigation pure ». Mais de quelle « pureté » s'agit-il ? En vérité pure folie. Un tel observateur, de formation non moderne, peut admettre à la rigueur que le point de vue scientifique

soit celui de l'objectivité donc se situant dans une perspective transcendante et divine. Mais pourquoi ce point de vue est-il éthiquement et esthétiquement neutre? Dieu, est-il un être qui nécessairement se limite à connaître, sans rien vouloir, sans rien sentir? Et la science, devenue elle-même objective, donc comme Dieu, est-elle nécessairement ce monstre amputé de toutes dimensions de valeurs? Un observateur non moderne ne pourra jamais comprendre cette attitude, quant à nous, les produits tardifs de la modernité, nous avons du mal à nous rendre compte qu'il s'agit là d'une pure folie. Pour nous, l'objectivité est toujours la règle à laquelle doit être suspendue tout jugement de valeur. Pour nous la science est obligée de prendre le visage de Frankenstein quand elle s'identifie à Dieu. *La raison de notre difficulté réside dans le concept moderne du progrès dont nous sommes encore et toujours les victimes.* Le « progrès », durant l'âge moderne, c'est le processus par lequel l'existence humaine devient (doit devenir) de plus en plus objective. C'est-à-dire le processus au cours duquel l'homme abandonne ses préjugés subjectifs en faveur d'une connaissance et d'une action objectives. Abandonner des préjugés subjectifs c'est abandonner les jugements de valeurs. Ainsi une des mesures du progrès se traduit par la diminution progressive des domaines auxquels on applique des valeurs. Pour le « primitif » le monde entier est peuplé de valeurs (de « dieux »), et il se laisse gouverner par les règles de la magie (qui sont les règles éthiques et esthétiques). Mais le but du progrès est un univers objectivement connu dont les règles (ou manque de règles), sont découvertes par la science. Il n'y a plus de place pour des valeurs dans un tel monde. Tout comprendre ce n'est pas tout pardonner, c'est n'avoir rien à pardonner.

Cette pure folie objectivante, devant laquelle le

bien et le mal, le beau et le laid sont des préjugés, avait une conséquence ridicule mais importante : la séparation des disciplines humaines en catégories de « science », « politique », et « art ». Cette séparation n'est pas intelligible, sauf pour ceux qui comme nous, en sont les victimes. La politique, dans cette distinction absurde apparaît comme la tentative d'organiser la société à partir de divers points de vue subjectifs jusqu'à ce que la science ait maîtrisé la société, objectivement. A partir de ce moment à la politique se substitueront les sciences politiques. Dans ce même type d'aberration l'art apparaît comme l'articulation de divers points de vue subjectifs par rapport à l'expérience concrète (« aïsthoton ») jusqu'à ce que la science ait expliqué toute expérience concrète. A partir de ce moment-là, à l'art se substitueront les sciences appliquées. Ainsi la politique et l'art sont des disciplines provisoires qui attendent que la science soit suffisamment évoluée pour pouvoir les remplacer. Bien sûr : cela n'est jamais reconnu ouvertement — Pendant l'âge moderne on affirme même le contraire. On clame que la politique a été libérée de la domination idéologique religieuse, et que l'humanité moderne est devenue « politiquement consciente ». On dit que l'art est devenu « pur » au cours de l'âge moderne, et que, l'homme moderne est, au fond, un artiste (l'idéal de la Renaissance). Mais pour nous, qui sommes en danger d'être écrasés par la technocratie, nous pouvons entrevoir cette schizophrénie divisée en trois domaines distinctifs : science, politique, art, sous un angle plus ouvert. Nous l'expliquerons comme la conséquence directe de la tentative de l'homme moderne de se vouloir comme Dieu, de se vouloir objectif. Si le totalitarisme technocratique s'installe, la division sera vite éliminée. D'abord le totalitarisme éliminera la politique en lui substituant

la fonction. Plus tard il éliminera l'art en lui substituant les jeux. Ainsi la schizophrénie se trouvera sublimée par une objectivation totalisante. Mais si le totalitarisme est évité et si la crise de l'objectivité éclate vraiment, alors il est certain que le problème des valeurs deviendra fondamental. Car si on abandonne le point de vue objectif, et si on admet que tous les points de vue possibles, sont des points de vue immanents au monde, donc humains, on doit admettre que tous les points de vue possibles ont des dimensions éthiques et esthétiques. On doit admettre que connaître c'est toujours aussi, vouloir et sentir, que vouloir c'est toujours aussi connaître et vouloir. On ne connaît que ce qu'on veut, et ce qu'on sent. Il n'y a pas de connaissance pure, de la recherche pure, d'intérêt « purement scientifique » sauf comme mythe et comme idéologie bourgeoise. Mais si on admet cela, il faudra admettre aussi que tout choix de point de vue implique une responsabilité éthique, un engagement politique, une expérience spécifique, un engagement esthétique et non seulement une vision spécifique de la réalité. Et il est évident qu'une telle reconnaissance aurait changé la structure de la civilisation occidentale. Car nier la possibilité de connaître la réalité telle qu'elle est, sans toujours y injecter nos préjugés éthiques et esthétiques, c'est nier la civilisation occidentale. (Bien sûr la possibilité de connaître la réalité « en soi » a été très souvent niée, mais ici il s'agit de la nier activement, par manque de foi, et non seulement d'une manière spéculative par les méthodes de recherche « pure ») vouloir nier la civilisation occidentale est une entreprise ridicule si on considère l'impotence qui nous paralyse par rapport à elle. Mais c'est néanmoins une entreprise grandement nécessaire, si on considère le danger d'être soumis au totalitarisme technocratique qui nous menace.

J'essaierai maintenant de formuler une théorie pour une action à venir capable de surmonter la crise de l'objectivité et ainsi de nier la civilisation moderne. Ce ne sera pas exactement la théorie de ma préférence, mais celle, dont je crois que soutiennent des actions telles que celles de Forest. Donc une stratégie pour changer de points de vue, sans donner une préférence particulière, à l'un ou à l'autre. Vivre (on est en danger d'oublier le sens de ce mot), c'est se trouver dans le monde et essayer de le changer pour le mieux. La difficulté présente n'est pas la question : « comment changer le monde ? » La difficulté ne réside pas là, car nous sommes incapables de nous « trouver » dans le monde, pour pouvoir poser la question. Voilà une manière « réactionnaire » de poser le problème de l'action que celle qui consiste à affirmer qu'il faut d'abord se « trouver » pour ensuite pouvoir agir. Marx insiste sur le fait qu'il n'importe pas d'expliquer le monde, mais de le changer. Et la dialectique matérialiste affirme que la seule manière pour se « trouver » dans le monde est d'agir sur lui. Eh bien il faut l'avouer : C'est un point de départ « réactionnaire » (vu du point de vue marxiste, qui se veut objectif). Car un des paradoxes de notre crise est précisément le fait qu'elle rend toute « progressivité » douteuse. Toute tendance progressive (la science, la technologie, l'avant-garde, le marxisme, etc.) est mise en question par la crise, car il s'agit d'une crise du concept même du progrès. En conséquence, toute tendance qui essaye de surmonter la crise est, par définition, « anti-progressive ». (Ce qui n'implique pas, bien sûr, que toute tendance anti-progressive soit automatiquement un essai pour surmonter la crise.) C'est précisément là notre problème si nous voulons agir au-delà de la crise de l'objectivité, il faut avouer que tout point de vue, y compris celui de la dialectique matérialiste, est

idéologique. Il faut s'accoutumer à l'idée que le progressisme est une idéologie « bourgeoise » (moderne) et que vouloir sortir de notre crise est une position anti-progressiste. Car le « progrès », est un pas, et tout pas est pas en « arrière ».

Se « trouver » c'est reculer du monde. C'est une régression. Notre difficulté c'est que nous n'avons pas dû reculer. L'antiquité pouvait reculer du monde vers les « formes éternelles », modèles de la connaissance, du comportement, inchangeables et « sacrés ». Le Moyen Age pouvait reculer vers le transcendant révélé par la foi, pouvait reculer vers Dieu. L'âge moderne pouvait reculer vers le point de vue objectif de la science (y compris le marxisme). Mais nous ne pouvons plus reculer nulle part. Par où que nous reculions du monde, il y a encore là le monde... C'est pourquoi nous n'arrivons pas à nous trouver. Nous n'avons plus le recul (de la foi). Il nous faut négocier artificiellement une distance entre nous-mêmes et le monde, si nous voulons nous trouver. Bien sûr : on peut affirmer que cela fût toujours le cas. On peut dire que tout recul a toujours été le résultat d'un artifice quelconque, d'un leurre, qui a toujours permis, artificiellement, que l'homme se voit dans le monde. « Les formes éternelles », le « transcendant » l'« objectivité », sont, selon cet argument des stratagèmes inventés par les hommes pour pouvoir reculer. Il n'y a donc rien de nouveau dans notre situation. Mais un tel argument ne saisit pas la dimension existentielle du terme « artifice ». Une « œuvre d'art » n'est pas, existentiellement, une chose faite par l'homme dans un sens objectif quelconque. C'est une chose dans laquelle l'homme reconnaît un projet humain. Pendant l'antiquité les hommes ne se reconnaissaient pas dans les « formes éternelles », dans les dieux, et même ceux qui doutaient de l'origine humaine de ces

« formes » (comme certains pré-socratiques) étaient encore de quelque sorte inclus dans le consensus général par rapport à la « réalité » d'un endroit céleste (topos uranikos), vers lequel on pouvait reculer. Donc : se « trouver » n'était pas un effet réalisé à la suite d'un leurre, mais grâce à une vision « vraie » — « theoria ». Pendant l'âge moderne les hommes ne se reconnaissaient pas dans « l'objectivité », ils ne la reconnaissaient pas comme une fiction, et même, ceux qui la suspectaient comme un leurre possible (Newton et Berkeley par exemple) participaient de la foi générale dans la connaissance scientifique. Donc : se trouver n'était pas un effet réalisé à la suite d'un leurre, mais grâce à une méthode « vraie » — « la recherche scientifique ». A présent nous estimons que le terme « vrai » n'est plus très utile, que toute « vision » ou méthode produit une vérité, à elle, et que, pour avoir accès à toutes les visions, par quelque méthode que ce soit, il faut créer tout simplement une distance entre nous-mêmes et le monde grâce au leurre. *C'est précisément cette croyance négative, ce manque de foi, qui est l'aspect nouveau de notre situation.* Pour pouvoir nous « trouver » nous croyons qu'il nous faut faire « comme si » nous pouvions reculer. Il nous faut un artifice — Nietzsche l'a articulé : « *Kunst ist besser als Wahrheit* » : « l'art est meilleur que la vérité ».

Une telle épistémologie, pour laquelle toute connaissance est le résultat d'un leurre, n'est pas forcément d'inspiration sceptique, car elle ne nie pas la possibilité de la connaissance. Elle affirme, au contraire, qu'il y a leurre par les outils qui nous permettent de connaître. Les miroirs. Ce sont des instruments pour la création d'une distance artificielle qui nous ouvrent la vision de notre situation dans le monde. On se trouve inclus dans cette vision. Apparemment, ce n'est pas nouveau non plus. Le

nom latin de « miroir » est « *speculum* », et la spéculation est une méthode traditionnelle pour s'appréhender. Mais, encore une fois : il y a une différence radicalement nouvelle entre la spéculation et l'utilisation délibérée des miroirs. Pour l'épistémologie que je suis en train d'élaborer, il n'y a pas de miroirs préférentiels. Le miroir plat est aussi bon que le sont les miroirs ondulé, convexe ou concave. Le miroir pour se raser aussi bon que le miroir de la lunette d'observation astronomique. Il n'y a pas d'angles préférentiels pour l'élaboration d'une telle théorie. Les miroirs pris de face sont aussi bons que ceux abordés de biais. Ceux du sol aussi bons que ceux accrochés au plafond au-dessus de nos têtes. Pour une telle théorie de la connaissance tous les miroirs traditionnels ne constituent qu'un seul et même type de miroir. Nous disposons aujourd'hui d'autres types de miroir dont celui par exemple de la bande vidéo : il s'agit là d'un miroir synchronique et diachronique qui reflète le monde selon au moins deux axes. Et tous les types de miroirs sont également bons pour la connaissance. On peut faire en sorte que les miroirs se renvoient les uns les autres, et créer ainsi des reculs de reculs en régressions successives dans un développement théoriquement infini, quoique limité en pratique par limites inhérentes à l'instrument en tant qu'objet. En bref : la théorie de la connaissance que je tente d'élaborer apparaît radicalement différente de la spéculation traditionnelle. Pour la méthode spéculative « l'esprit » (cela peut signifier n'importe quoi), est le « vrai » miroir du monde. Pour l'épistémologie dont je parle tout miroir (dans le sens littéral, et aussi dans un sens méthodologique), est un type d'instrument apte à créer une distance artificielle par rapport au monde, et il faut le manipuler pour obtenir cette distance. Cette théorie est donc à l'opposé même de la spéculation.

Il y a de nombreuses facettes qui caractérisent cette théorie, et j'en mentionnerai quelques-unes dans un prochain chapitre de cet essai. Mais il me faut maintenant aborder ici deux de ses aspects spécifiques.

Selon cette théorie « savoir » (ou connaître), consiste à manipuler des miroirs. Cette théorie, ainsi définie, se trouve en désaccord avec toute théorie de la connaissance du passé. En effet toute épistémologie traditionnelle implique que « connaître » procède du fait d'avoir provoqué une rencontre quelconque entre un « sujet » et un « objet » donnés. L'épistémologie à laquelle je me réfère postule que « connaître » procède du fait d'avoir provoqué une vision dans un miroir où l'on voit soudain apparaître le sujet et l'objet ensemble. Cette théorie de la connaissance n'est pas le résultat d'une méthode spéculative ou d'une praxis avec l'objet à connaître, mais c'est la vision révélée d'une relation concrète entre un objet et un sujet dans un miroir ad hoc manipulé. Et aussi : selon cette théorie « connaître » devient un processus qui se passe simultanément sur de nombreux niveaux dans l'abîme et le jeu des miroirs qui se reflètent. On sait, qu'on sait, en régression infinie. Cet abîme, bien sûr est l'endroit laissé vacant par la mort de Dieu. Endroit méthodologiquement utile. On peut toujours reculer un peu plus dans l'abîme, en utilisant des miroirs toujours plus raffinés. C'est là un concept nouveau du progrès de la connaissance. C'est la régression vers l'abîme vers ce « mystère » qu'est l'existence humaine dans le monde : une existence sans fondement. Il s'agit, dans une telle théorie de la connaissance pour une stratégie de la vie humaine dans l'avenir. Vivre au sens plein de cette théorie c'est plonger dans le « mystère » de l'existence humaine, dans l'« homo absconditus », par la manipulation des miroirs. Cela implique qu'il n'y ait

aucun sens à vouloir faire une distinction entre ce qui est « miroité » et ce qui « miroite » entre la « réalité » et la « fiction ». De la même façon qu'il n'y a pas de « dernier miroir », pour miroiter tous les miroirs, il n'y a pas non plus de réalité non miroitée. Tout ce qui se miroite dans un miroir est aussi un miroir, qui en miroite un autre. L'abîme des miroirs miroités avance dans deux directions. Mais, encore une fois : cela ne doit pas être confondu avec des ontologies traditionnelles pour lesquelles « tout est fiction ». Ni avec « la vie est un rêve », ou « le monde est un théâtre », ou avec les miroirs de Leibnitz. Refuser la distinction entre le réel et la fiction n'est pas, dans ce cas, le résultat d'une aliénation ou d'une idéologie. C'est au contraire le résultat, et le signe d'un éveil, du « rêve dogmatique » de la science moderne. C'est le refus de croire, comme le fait la science, qu'il y a des choses qui « participent de la réalité » (bien que la science le fasse avec mauvaise conscience en les appelant des « phénomènes »). C'est, au contraire, admettre que n'importe quelle chose est « réelle » à la fois par rapport au miroir dans lequel je la vois, et « fictive » par rapport à la chose qui se miroite en elle. Ainsi la « réalité » cesse d'être un concept absolu », donc : métaphysique. Ici, elle est éliminée, car la réalité devient liée à l'existence concrète. La réalité est là où je me trouve car je la vois dans le miroir. Enfin une telle ontologie impliquée dans l'épistémologie ici élaborée finit avec la métaphysique (comme le veut Kant), en rendant la réalité terme pragmatiquement utilisable.

La réalité est l'endroit où je me trouve grâce à ma manipulation pratique de miroirs. Après cela, la distinction moderne entre l'art et la science tombe par terre.

Si réalité et fiction sont des termes relatifs sur le

niveau auquel je me place, la science devient un type d'art, et l'art devient un type de science, selon les façons dont je les manipule. Ce sont divers miroirs. Je peux les faire se renvoyer l'un dans l'autre. Il ne s'agit pas de faire en sorte que l'art et la science se complètent : il s'agit plutôt d'une stratégie pour utiliser l'art comme une science, et la science comme un art — Les deux comme des outils de connaissance qui se reflètent.

C'est cet aspect de la théorie qui devient très nettement visible dans des actions comme celles de Forest. Mais d'autres aspects y sont impliqués également. Je procéderai à la critique, bien sûr, de cette théorie dans le présent essai. Mais tout d'abord il me faut localiser la théorie, et l'action de Forest dans le contexte où nous nous trouvons aujourd'hui.

CHAPITRE III

Résumons, brièvement, la théorie : toute connaissance est une fonction d'un point de vue spécifique. Tout point de vue n'implique pas seulement une connaissance spécifique, mais aussi une valorisation éthique et esthétique spécifiques. Il n'y a pas de point de vue préférable aux autres. Donc vivre c'est changer de points de vue pour pouvoir agir, car agir est une fonction de valorisation. Tout point de vue n'est accessible seulement qu'après un leurre. Toute action se base sur le leurre. Le leurre peut être multiplié par la construction de points de vue sur d'autres points de vue en régression infinie. *Ce leurre méthodique est « l'art sociologique ».* C'est une straté-

gie pour la vie après la déposition de la science moderne, laquelle est, à son tour, la conséquence de la découverte que le point de vue objectif est impraticable sauf comme leurre. L'action de Forest est une série de variations sur l'application d'une telle théorie.

Insérons cette théorie dans son contexte : il s'agit d'un des modèles parmi ceux qui sont en train de s'élaborer au niveau de la culture d'élite. Mais d'un modèle dont la fonction est très spécifique. Un de ses propos vise à surmonter la fragmentation du niveau supérieur de la culture en forçant les divers circuits fermés à se miroiter les uns les autres. Un autre de ses propos consiste à forcer le feed-back entre le niveau supérieur et le niveau de masse de notre système culturel, en amenant le niveau supérieur à se miroiter dans le niveau de masse. *Il s'agit donc d'un modèle pour changer la structure de la situation dans laquelle nous nous trouvons en assumant la crise dont nous sommes les victimes.* Et il s'agit d'un modèle qui vise le changement, non par une action « directe » (dont il accepte l'impossibilité), mais par le leurre méthodique. En somme : il s'agit d'un modèle pour déjouer le leurre de notre situation en l'acceptant, et en l'exagérant à l'infini.

Sans doute : il s'agit d'un modèle difficile à comprendre. Car un leurre, pour être un leurre, doit se cacher. Mais une fois compris, il est facile de s'enthousiasmer pour un tel modèle. Il est « beau » dans le sens où il ouvre un large paramètre d'action. En effet : c'est une stratégie pour une vie ironique, qui est peut-être la seule forme possible de vivre avec dignité dans notre situation.

L'enthousiasme est un bon point de départ pour expliciter le modèle. J'ai confessé le mien au commencement de cet essai. Mais il faut se méfier de

l'enthousiasme. C'est aussi un leurre qu'il faut déjouer avec d'autres leures. C'est ce que je ferai ensuite — Mais d'abord une question de terminologie : Pourquoi ce modèle a-t-il choisi de s'appeler « art sociologique » ? Bien sûr : il s'agit d'un leurre. Il ne pouvait pas en être autrement. Mais comme il faut prendre au sérieux tous les leures proposés par ce modèle, il faut prendre au sérieux son nom.

Donc : pourquoi « art sociologique » ? D'abord ce nom sonne bien à nos oreilles et donne l'idée de quelque chose de « sérieux ». On peut même, derrière cette consonance, avoir l'impression d'un certain standing et de moyens matériels « importants »... C'est évidemment le piège à l'intention de ceux qu'on veut faire entrer dans un jeu de manipulation des miroirs (notamment les détenteurs des moyens de communication). Ensuite, parce que c'est une étiquette de classification pratique. Le but de cette étiquette étant de nous laisser penser que nous sommes en présence, à la fois, d'une discipline de type « art » en même temps que d'une catégorie « sociologique ». En quelque sorte d'une discipline génériquement identique à l'art byzantin, gothique ou pré-colombien, mais également, spécifiquement différente ! *Là, c'est le piège destiné à ceux qui veulent entreprendre l'analyse critique de cette action.* De surcroît, tout cela a un petit air d'avant-garde très satisfaisant l'adjectif « sociologique » ainsi relié au substantif « art » rappelant d'autres adjectifs avant-gardistes tels que : « op », « pop », « hyper-réalisme » etc. Enfin, parce que l'adjectif « sociologique » entretient une connotation politique avec l'idée de « social » et de « socialiste », introduisant en plus, avec son suffixe « logique », une connotation avec la science, et peut-être avec un tas d'autres choses élégantes. Il s'agit là de pièges subtils pour les progressistes et les intellectuels, de tous poils, qui

constituent bien entendu un matériau privilégié à manipuler pendant l'action. Mais tous ces motifs, quoique très importants, n'expliquent pas en définitive le choix du nom. Ils sont très importants car ils révèlent les intentions qui animent l'action, mais ils n'expliquent pas véritablement le choix du nom car il y a un niveau de signification où ce nom « art sociologique » s'avère pertinent, s'avère « vrai ». On peut discuter, bien sûr, le sens de « vrai » appliqué à un nom. On peut maintenir que la « vérité » d'un nom est dans sa définition qui est, à son tour, une question de convention. La phrase : « c'est de l'art » est vraie ou fausse, en fonction d'une définition préalable et spécifique du mot « art ». Néanmoins il est un fait que les conventions qui établissent une définition peuvent être très générales. La phrase : « c'est un chien » est vraie ou fausse, bien sûr, par rapport à une définition quelconque du mot « chien » mais il y a une seule définition de ce nom généralement reconnue. Cette phrase est donc vraie, si elle s'accorde avec cette seule définition, et fausse en cas contraire. Sa vérité, ou sa fausseté est « intersubjective », et déclarer de quelque chose qui ne correspond pas à notre définition intersubjective qu'il s'agit d'un chien est une fausseté (une erreur ou un mensonge).

Dans le cas du nom « art sociologique » il y a une convention plus ou moins établie par rapport à la définition du terme « sociologique ». Je reviendrai plus tard sur cette définition dans cet essai. Quant au terme « art », le consensus établissant sa définition est en décomposition. Il semble qu'à présent il y ait un paramètre très ouvert de significations, dans lequel nous sommes intersubjectivement libres pour définir le terme « art ». La phrase : « c'est de l'art » est donc intersubjectivement vraie si elle s'accorde, avec les nombreuses définitions du terme « art », des

définitions qui peuvent se croiser ou s'exclure mutuellement. C'est-à-dire : si j'appelle un phénomène quelconque du nom d'« art », j'ai assumé un point de vue spécifique par rapport à ce phénomène. Dans le cas du nom « art sociologique » ce point de vue spécifique est donné par la définition du mot « sociologique ». Et c'est là, le motif fondamental du choix de ce nom : il signifie une activité qui est artistique du point de vue de la sociologie. En ce sens le nom est juste. Mais tout de suite cette justesse du nom passe par la tension dialectique entre le substantif et l'adjectif, et tend à se constituer en leurre. L'activité est vraiment artistique du point de vue de la sociologie, mais elle passe pour être aussi vraiment sociologique du point de vue de l'art, tel qu'il est défini du point de vue de la sociologie. *Il y a deux vérités qui se miroitent, et s'annulent en se miroitant : c'est une action vraiment artistique seulement du point de vue sociologique, et vraiment sociologique seulement du point de vue artistique.* Du point de vue sociologique ce n'est pas du tout une action sociologique mais une caricature d'une telle action. Et du point de vue artistique ce n'est pas du tout une action artistique, mais une caricature d'action artistique.

Il semble donc qu'on pourrait invertir la relation des termes dans ce nom, et appeler cette activité aussi une « sociologie artistique ». Il n'en est rien. Si j'appelle un phénomène du nom de « sociologie », je suis obligé, par le consensus général, d'accepter une définition spécifique de ce nom. Par conséquent appeler cette activité du nom de « sociologie » serait lui donner un faux nom. Ce n'est pas une activité qui s'accorde avec la définition intersubjective de « sociologie ». *En somme : la désignation « art sociologique » est correcte, et la désignation « sociologie artistique » serait fautive, malgré le fait que la vérité du nom « art sociologique » soit un « leurre ».*

Ainsi, tout compte fait les considérations sur le choix de ce nom auront peut-être aidé à saisir la fonction de leurre, de miroir, de trompe-l'œil, de trompe-pensée incluses dans le modèle proposé. C'est un choix heureux. Mais attention : Est-ce que Forest et ses compagnons du « Collectif d'art sociologique » se sont rendu compte de la complexité heureuse du jeu de mots en faisant le choix de ce nom ? Bien sûr que non. Je n'étais pas présent aux discussions qui ont abouti à ce choix, mais je suis convaincu que de telles discussions ne tournaient pas autour de telles réflexions. Les multiples leures qui se cachent derrière ce nom étaient aussi cachés pour les inventeurs du nom eux-mêmes. Ils n'ont pas décidé de tromper les autres. Ils se sont eux-mêmes trompés de la manière la plus heureuse. Ils sont, heureusement, tombés dans leur propre piège. Et c'est là que réside la plus grande « beauté » du modèle d'action proposé : c'est une succession de leures, une série de miroirs qu'on ne contrôle pas du « dehors », à partir d'une transcendance métaphysique quelconque, mais dont on est, soi-même un miroir, dont on est soi-même la « victime » — Et bien sûr : cette relation critique que je fais maintenant en est aussi un miroir, dont je suis la « victime ».

Échappons un instant au vertige de ce jeu de perspectives à l'infini dans lequel nous ont entraînés ces considérations sur le nom « art sociologique » pour nous demander si, vraiment ce choix est le résultat d'une certaine naïveté ? Est-ce que Forest et ses compagnons croient « vraiment » (c'est-à-dire naïvement), qu'ils font de l'art sociologique ? Eh bien : une telle question est déjà sans objet — Rendue caduque par l'abandon du point de vue objectif. Avec la perte de la foi (de l'objectivité) toute naïveté est perdue. Forest et ses compagnons ne croient rien, et ne croient, non plus, en rien. Et de

cela, ils ne font pas seulement un modèle, ils sont un modèle : Modèle d'existence et d'action après la mort de Dieu. Ils font de l'art sociologique, et ils disent qu'ils font un art sociologique, non parce qu'ils estiment qu'ils font véritablement de l'art sociologique, mais parce qu'ils ont décidé, délibérément, de nous tromper et de se tromper, afin de déjouer ce leurre énorme dans lequel nous baignons tous. D'ailleurs : le fait qu'ils aient choisi un nom pour leur activité (et ce nom pourrait être n'importe lequel) en est une preuve. L'artiste byzantin gothique ou pré-colombien ne disait pas : « maintenant je vais faire quelque chose que je vais appeler une œuvre d'art byzantine, gothique, ou pré-colombienne ». Il faisait une icône, une cathédrale, ou une idole et il n'était pas préoccupé par la dénomination de son activité. Son intérêt était entièrement absorbé par la foi, à laquelle son activité était soumise. Bien sûr : l'icône, la cathédrale, l'idole constituent des modèles offerts à l'activité des récepteurs auxquels ils destinaient leurs messages. Mais l'artiste ne se prenait pas pour un « modelateur », un « animateur », mais pour l'instrument de sa foi, animé par sa foi. Le fait que Forest et ses compagnons aient choisi un nom pour leur activité (et ce nom pourrait être n'importe lequel) est la preuve que leur travail n'est plus porté par le vecteur de la foi. Et nous en sommes tous là. Nous ne sommes plus « naïfs ». Nous ne pouvons plus l'être.

J'ai peut-être trop insisté sur l'analyse du nom du modèle sur lequel je mène cette réflexion critique. Il ne s'agit que d'un nom. Mais comment : « il ne s'agit que d'un nom ? » *Nomen est omen*. Il ne faut jamais mépriser les noms. Ils sont des paroles. Et dans le cas on peut dire : au commencement était la parole. Husserl demande qu'on donne la parole aux choses, afin que les choses puissent se révéler. *En ayant donné*

un nom à leur activité. Forest et ses compagnons ont donné la parole à cette activité. Et voilà que cette activité se révèle avec l'analyse de son nom. Donc : l'analyse du nom n'était pas une perte de temps. C'est déjà, au contraire, l'analyse de l'activité et du modèle derrière l'activité. Il faut persister dans ce sens. Il faut prendre au sérieux le jeu de mots (qui est le jeu de l'esprit, du « logos »). Il faut prendre au sérieux, par exemple, l'adjectif « sociologique », dans lequel se cache le mot même « logos ». Il faut se demander : qu'est-ce qu'il y a de sociologique dans l'activité et dans le modèle que je suis en train de critiquer ?

La sociologie est, selon la définition plus ou moins généralement admise, l'étude du mouvement des groupes humains (ou, comme le veulent les mauvaises langues : elle est l'économie de ceux qui ignorent la mathématique). Le modèle derrière cette définition est dans une ontologie spécifique, pour laquelle la « réalité » est un mouvement de la matière (un « devenir ») et la science est l'étude de ce mouvement. Il y a, selon ce modèle, des niveaux hiérarchiquement ordonnés de la matière en mouvement, et cet ordre obéit à une complexité croissante. Les groupes humains se localisent sur un niveau de complexité plus élevé que le niveau où se localise le corps humain, et dont les mouvements sont étudiés par la psychologie. Donc : la sociologie est, en quelque sorte, une psychologie plus complexe, bien qu'elle découvre des règles de mouvement qui ne sont pas réduisibles aux règles découvertes par la psychologie, étant donné leur niveau de complexité. Néanmoins, il y a une différence décisive. Le sociologue n'est pas seulement lié en feed-back avec le phénomène qu'il étudie, il est lui-même un aspect du phénomène, il est dedans. La méthode sociologique doit donc être forcément différente de la méthode

psychologique, au sens radical que la connaissance recherchée par la sociologie est d'un ordre différent de la connaissance recherchée par la psychologie. Il s'agit de deux « sciences » qu'on ne peut comparer, car elles poursuivent des connaissances qu'on ne peut, non plus comparer. Ce ne sont pas deux sciences parallèles qui étudient deux niveaux différents de la même « réalité », comme le veut le modèle en discussion, mais ce sont deux sciences qui étudient deux « réalités » différentes, deux dimensions différentes de l'existence : la psychologie étudie notre être avec les autres, et la sociologie étudie notre être dans la société. Ces deux dimensions se superposent entièrement l'une sur l'autre (comme le font toutes les dimensions de l'existence), mais chacune exige, pour être étudiée, des expériences, des valeurs et des connaissances tout à fait différentes de l'autre. Il n'y a aucune hiérarchie : on peut « psychologiser » la dimension sociale, comme on peut « sociologiser » la dimension psychologique. Il n'y a aucun sens de parler d'une infra et d'une superstructure : selon la méthode que nous décidons d'appliquer l'une devient la superstructure de l'autre.

Dans le chapitre précédent j'ai essayé de montrer que le problème méthodologique de la sociologie est nouveau. Au XIX^e siècle il y avait encore diverses sociétés sur la terre, et la sociologie pouvait donc essayer de rechercher une société différente de la sienne pour comprendre, de « dehors », la sienne. Ce n'est plus le cas. Il y a, à présent, une seule société : c'est ce système divisé en culture universelle d'une élite fragmentée et en une culture universelle d'une masse de plus en plus uniforme. La sociologie est donc, à présent, le mouvement d'un groupe dans la culture d'élite (d'un circuit fermé), qui essaye d'élaborer des modèles pour la société universelle dans laquelle elle se trouve. Il s'agit d'un effort d'auto-

modélisation. Les modèles ainsi élaborés sont codifiés dans des codes hermétiques (comme c'est le cas de tous les circuits fermés de notre culture d'élite). Ce sont des modèles élitaires, et ils sont indécodifiables même pour les circuits fermés dans la banlieue de la sociologie.

Ces modèles sont bien sûr traduits par les mass media dans des codes consommables par la masse, mais par une telle traduction ils deviennent des impératifs, des modes d'emploi. Ainsi les modèles sociologiques deviennent des modèles de comportement pour la masse, et un cercle vicieux s'établit. Étant donné le manque de feed-back entre la masse et l'élite, les modèles sociologiques se confirment automatiquement. Par exemple : le modèle marxiste se confirme car la masse se comporte comme il le prévoit, si les mass media l'impose à la masse, et il en est de même pour le modèle libéral, technocrate etc. Voilà une drôle de forme de « connaissance » (qu'on pourrait appeler une connaissance auto-érotique).

L'art sociologique est sociologique dans le sens où il veut en finir une fois pour toutes avec cette masturbation. Il veut forcer un feed-back entre le modèle et le modelé, pour pouvoir « falsifier » le modèle. Les exemples de l'action de Forest que j'ai donné au premier chapitre montrent explicitement comment il désire y arriver. Il propose un modèle quelconque, qui n'est pas, bien sûr, un vrai modèle sociologique mais une sorte de simulation. L'espace vide dans un journal, ou une Biennale de l'an 2000, par exemple. Ensuite il s'efforce à ce que le « modelé » ne puisse, en aucun cas, rentrer dans ce moule, bien qu'en apparence il donne l'impression de vouloir l'y adapter. Il « anime » — Et ainsi le modelé est remis fondamentalement en cause. Du même coup avec cette falsification tous les autres modèles (les « vrai-

ment sociologiques ») deviennent, en thèse, falsifiables.

Si on découvre que la Biennale de l'an 2000 est un modèle faux, on a découvert, en thèse, que le modèle marxiste, libéral, technocratique, et ainsi de suite sont finalement de la même espèce que le modèle de la Biennale de l'an 2000. Le leurre est déjoué par le leurre. Voilà, en vérité, la signification du terme « sociologique » dans le nom « art sociologique ». C'est une anti-sociologie, si vous préférez. C'est beau n'est-ce pas? Et c'est drôle — C'est très drôle (ou si vous le préférez : c'est socratiquement ironique). C'est un art : l'art sociologique. Mais il y a tout de même quelque chose qui ne va pas. Les modèles sociologiques sont, bien sûr, susceptibles de devenir de « faux » modèles dans la mesure où ils sont automatiquement confirmés, donc « infalsifiables ». Et un modèle non falsifiable est un outil inutile pour la connaissance. Mais néanmoins : les modèles sociologiques ne sont pas des fictions, des leurres. « Hypothèses non fingo. » Ils ne sont pas du même ordre que les modèles de Forest. Ce sont des visions du phénomène social à travers divers points de vue. Ils ne sont pas « vrais » dans un sens objectif car tous les points de vue sont concentrés sur le phénomène qu'ils observent. Mais ils sont « vrais » par rapport au point de vue choisi. Et s'ils sont devenus « infalsifiables » à présent, ils sont donc devenus de mauvais outils pour la connaissance, cela à cause de la structure de la société elle-même qu'ils veulent connaître — Les modèles de Forest ne sont pas ainsi. Ils sont « faux » dès l'origine car le point de vue d'où ils sont projetés est artificiel, et ils se veulent ainsi. Et ils sont « falsifiables » parce qu'ils sont déjà faux dès le début. En ce sens, l'art sociologique n'est ni sociologique, ni anti-sociologique, mais il est en quelque sorte de la fausse sociologie.

Où est l'erreur? Dans la théorie qui soutient l'action. Pour la théorie tous les points de vue sont faux du fait qu'ils sont tous seulement accessibles grâce à une fiction, à une manipulation de miroirs. Il n'y a pas de différence entre le modèle du marxisme et celui de la Biennale de l'an 2000 : ce sont des fictions. C'est une erreur. Malgré le fait que tous les points de vue sont des projections fictives, ils ne sont pas tous également fictifs. C'est le critère de l'intersubjectivité. Le défaut fondamental de la théorie, en conséquence dans l'action de Forest (et de l'art sociologique), est d'avoir sous-estimé l'intersubjectivité. *Ce n'est pas toujours le cas dans l'action. Le dialogue des gestes est un exemple qui démontre comment l'intersubjectivité s'infiltré dans l'action, presque à l'insu de Forest. Néanmoins il est vrai que le concept même de l'intersubjectivité est absent de la théorie subjacente (c'est-à-dire : si ma formulation de cette théorie est correcte).*

Comme il s'agit là d'un point central de ma divergence avec Forest, et aussi, à mon avis, d'un point important dans la crise épistémologique dont nous sommes les victimes, il faut que je le développe un peu.

L'abandon de l'objectivité, devenu inévitable à présent, n'abolit pas nécessairement tout critère de vérité. Il ne nous plonge pas nécessairement dans la pure subjectivité comme on pourrait le croire si on observe des actions telles que les développe l'art sociologique. Le choix d'un point de vue n'est pas arbitraire, et la recherche de divers points de vue accessibles n'est pas un acte gratuit, comme c'est le cas dans l'action de Forest. *(D'ailleurs, ce n'est pas le cas, même dans cette action bien que la théorie le suppose.)* Au contraire : l'abandon de l'objectivité impose un nouveau critère de la vérité, celui de

l'intersubjectivité — On peut le formuler d'une façon crue : une proposition est « vraie » en fonction de la quantité de personnes qui l'acceptent comme vraie à un instant et un endroit donnés. Elle est entièrement « vraie », si toutes les personnes présentes l'acceptent comme vraie, en entièrement « fausse » si toutes les personnes présentes l'acceptent comme fausse. Bien sûr : une telle formulation du critère de l'intersubjectivité est une caricature (et elle ressemble, formellement, au critère de la vérité des néo-positivistes qui est aussi fonction de fréquence). Mais la crudité de la formulation proposée permet d'en saisir l'essentiel : le fait que nous ne soyons jamais seuls dans la recherche de la vérité (de points de vue), mais toujours accompagnés par d'autres. *En effet : l'abandon de l'objectivité redonne à la vérité sa dimension « sociale », c'est-à-dire : communicative.* Car le point de vue objectif n'est pas (comme on pourrait le supposer), le point de vue partagé de tous, mais le point de vue d'un sujet dans un isolement splendide (de Dieu). C'est seulement quand nous l'abandonnons que nous pouvons redécouvrir que la vérité est question de qualité des informations échangées entre les hommes (une « valeur »). C'est seulement quand la vérité cesse d'être objective qu'elle redevient existentiellement intéressante. Donc : dire que la vérité d'une proposition est fonction de la fréquence « sociale » n'est pas dire (comme on pourrait le croire) que Goebbels avait raison en affirmant qu'un mensonge mille fois répété devient parole vraie. C'est dire, au contraire, que la recherche de la vérité est la recherche d'un consensus, d'un accord le plus général possible. *C'est dire que la vérité n'est pas une relation entre un sujet qui connaît et un objet connu, mais une relation entre les hommes qui se trouvent ensemble dans le monde.* C'est dire qu'une proposition n'est pas vraie par rapport à une chose « en

soi » (objectivité), ni par rapport à une chose « pour moi » (subjectivité), mais par rapport à une chose « pour nous tous », c'est-à-dire par rapport au monde concret dans lequel nous sommes (intersubjectivité). En conséquence les points de vue accessibles ne sont pas tous équivalents épistémologiquement : les points de vue accessibles pour un nombre plus grand de personnes sont « meilleurs » (plus vrais), que les points de vue accessibles pour un petit nombre. Chercher la vérité : ce n'est pas chercher à trouver un point de vue transcendant, ni chercher un point de vue convenable à sa propre façon d'être (« la » vérité ou « ma » vérité). Et ce n'est pas, non plus, un geste gratuit. C'est rendre le plus grand nombre possible de points de vue accessibles au plus grand nombre possible ; c'est une entreprise « collective ». Mais pour saisir l'impact existentiel d'une telle reformulation de critère de la vérité, il faut éliminer deux sources de malentendus possibles.

Un tel critère implique que la vérité soit une fonction du temps, implique la fonction d'un consensus « hic et nunc ». Ce qui est vrai aujourd'hui ne le sera pas nécessairement demain. On pourrait donc croire qu'il s'agit d'une « historicité » de la vérité, comme c'est le cas dans les épistémologies dialectiques. C'est une erreur. Pour l'épistémologie dialectique (soit idéaliste ou matérialiste) la vérité est « historique » au sens de se rapprocher progressivement d'une connaissance objective. La vérité de demain est meilleure que celle d'aujourd'hui. Pour une épistémologie intersubjective la vérité est existentielle, au sens de « vision du monde dans lequel nous sommes », et il n'y a aucune signification à dire que la vérité des anciens babyloniens ou des indiens hopi est meilleure que la nôtre. Il s'agit de formes différentes d'être dans le monde : ce qui est vrai pour nous ne l'est pas nécessairement pour les babylo-

niens, et vice versa, car leurs points de vue sont différents des nôtres. (Ce qui est l'admission d'une forme d'abdication de l'impérialisme occidental impliqué dans l'épistémologie de l'objectivité, y compris l'épistémologie dialectique.)

Un tel critère n'implique pas qu'un point de vue soit accessible à un nombre plus grand qu'un autre si la vision qu'il permet est communiquée au plus grand nombre. Le point de vue « informant » des mass media sur la masse n'est pas « meilleur » (plus vrai), que le point de vue de la biologie moléculaire. Car pour qu'une proposition soit vraie, selon le critère de l'intersubjectivité elle n'a pas besoin d'être « crédible » par un grand nombre de récepteurs (et c'est là que M. Goebbels se trompe). Mais pour qu'elle soit vraie, il faut qu'un grand nombre de personnes puissent se convaincre de sa « validité » en assumant le point de vue dont elle a été projetée. Étant donné l'absence de feed-back entre l'émetteur et le récepteur des mass media, les propositions communiquées par l'émetteur sont fausses selon le critère de l'intersubjectivité : car c'est là que réside le « mensonge » ; manque d'intersubjectivité et imposition des modèles.

Après avoir éliminé ces deux sources de malentendu, le critère d'intersubjectivité révèle son impact : il implique des méthodes radicalement nouvelles de recherche, toute une nouvelle structure scientifique, dans lequel le terme « science » lui-même change de signification par rapport à sa signification moderne. « Science » non comme « vision objective du monde à être connu et manipulé », mais comme « manipulation des visions du monde pour les rendre intersubjectives et pour pouvoir ensuite manipuler le monde en fonction de ces visions ». Donc : « science » non comme discipline pure, mais comme activité humaine pour les hommes d'ici et maintenant.

Eh bien : on pourrait croire que c'est exactement cela le but de l'art sociologique : sa contribution afin qu'une telle science nouvelle puisse élaborer ses méthodes — On pourrait le croire à cause de l'adjectif « sociologique » dans son nom, lequel suggère l'intersubjectivité. On pourrait le croire à cause de la manipulation consciente des points de vue (des miroirs) qui caractérise cette activité. On pourrait le croire à cause de son insistance sur l'« animation » qu'on pourrait interpréter comme invitation à un grand nombre de personnes à assumer certains points de vue, et les rendre ainsi intersubjectifs. Et je dois le confesser : je l'ai cru longtemps. En d'autres termes : j'ai interprété les actions de Forest comme une recherche méthodique des vérités intersubjectives, et comme modèle pour des recherches futures dans le même sens. C'est-à-dire : je n'ai pas perdu l'espoir que l'action de Forest puisse devenir très importante pour notre entreprise intersubjective de surmonter notre crise (et elle peut même devenir en ce sens, une des actions décisives). Ce que je ne crois plus est que cette action soit, à présent, sur le chemin d'une véritable intersubjectivité. Je crains qu'elle soit en danger de se perdre. Il ne faut pas permettre que cela arrive. C'est une action trop riche en virtualités pour permettre sans réagir qu'elle se délabre dans l'océan des actions futiles et banales qui nous entourent. Je vais maintenant, dans la partie la plus importante du présent essai (ainsi il me semble) essayer de montrer et la virtualité de cette action et le risque où elle se trouve. Il est évident que la théorie derrière l'action n'est pas une théorie de l'intersubjectivité. Si c'était le cas (comme je le pensais si longtemps), des actions comme celle de São Paulo ne seraient pas possibles. Il s'agit là d'actions typiquement subjectives, qui deviennent plus subjectives encore si on considère

leurs méthodes, qui sont celles d'une intersubjectivité au service de la subjectivité. (Dans un chapitre suivant je me propose d'analyser ce fait.)

L'erreur fondamentale de la théorie qui sous-tend les actions ici critiquées réside dans le simple fait que la théorie n'admet pas la présence d'autrui. Il faut le dire : c'est une théorie « solipsiste ». Non au sens : « je suis le seul dans le monde » mais au sens : « personne n'est avec moi, et tout le monde est pour moi ». Par exemple : il y a, pour moi, une Biennale, et des gens dans cette Biennale et des moyens de communication autour de la Biennale. Ou : il y a, pour moi, une maison de retraités à Hyères, et des gens là-dedans, et une équipe sociologique et Flusser. Ou : il y a, pour moi, Flusser et ses théories à Fontevault. Ou : il y a, pour moi, les moyens de communication de masse, ceux qui travaillent dedans et ceux qui en reçoivent les messages. Ou : il y a, pour moi cette édition 10/18, et les gens dedans et Flusser. Le problème qui se pose est : qu'est-ce que je peux faire avec ? Je peux manipuler tout cela comme une série de miroirs pour créer de nombreux points de vue tous également vrais ou fictifs. Il se peut, bien sûr, que grâce à une telle provocation des autres (que j'appelle une « animation ») eux aussi peuvent voir ce qui est pour eux. Je dirai donc que c'est cela le but de mon action : les faire voir. Mais ils ne sont jamais avec moi, et ils ne peuvent pas l'être. Je suis le seul à voir. Que les autres voient, eux aussi, est un accident heureux de mon action. Voilà la théorie derrière l'action. Par contre, un jugement épistémologique s'impose. Il s'agit d'une erreur. La connaissance n'est pas une entreprise solipsiste, subjective. Il y a toujours des autres avec moi pour connaître. Et cette erreur épistémologique se base sur une erreur ontologique. Les autres ne sont pas seulement des choses pour moi à connaître, ils sont aussi avec moi

pour connaître des choses. Les autres ne sont pas seulement des choses, car je ne peux pas seulement les connaître, mais aussi me reconnaître dans eux. La théorie qui se manifeste par tombe dans l'erreur épistémologique du solipsisme, car elle tombe dans l'erreur ontologique de ne pas reconnaître les autres.

Cette erreur est un danger. Car elle est typique de la mort de Dieu, et non seulement caractéristique de l'action critiquée. S'il n'y a pas de Dieu, il n'y a pas d'autres (avec des « a » minuscules ou majuscules). C'est le danger dans lequel se trouve, à présent, une grande partie des activités désidéologisées autour de nous, y compris l'action de Forest. Car l'action de Forest : n'est-elle pas une action pour autrui? N'est-elle pas dirigée, entièrement, contre l'influence chosifiante de notre système culturel? N'est-elle pas « politisante », c'est-à-dire : sociologique? Elle l'est, tout en ne reconnaissant pas l'autrui. *Toutes les objections que j'ai formulées à cette action (explicitement ou implicitement), peuvent être réduites à une seule : elle n'est pas intersubjective, et son engagement est un leurre.* Et je peux résumer ma pensée à ce sujet : le leurre comme méthode de recherche (comme méthode du recul), s'impose après l'abandon de l'objectivité ; le leurre comme méthode : c'est l'art. L'art sociologique deviendra un art seulement quand son engagement deviendra « vrai » (intersubjectif). Et par là même, il deviendra sociologique. Qu'il le devienne est un de mes engagements à moi. C'est pourquoi j'ai accepté d'écrire le présent essai.

Il est facile que l'action de Forest devienne un vrai art sociologique. Tous les éléments sont là : l'abandon du point de vue objectif. La découverte que tout recul est le résultat d'un leurre. La découverte de la fonction du miroir par une action, et non pour une spéculation. L'analyse de notre situation culturelle et

du danger d'une tyrannie technocratique. La nécessité de forcer un feed-back entre l'élite et la masse, et de déshermétiser les divers circuits fermés de l'élite. La vision d'une science nouvelle, et, en conséquence, d'une politique nouvelle et d'un art nouveau. Tout est là. Il manque seulement que l'action devienne vraiment intersubjective, et qu'elle cesse d'employer l'intersubjectivité comme prétexte. Bien sûr : c'est un changement profond. Un changement existentiel. Mais il n'est pas impossible. Car la théorie que je critique n'est pas au niveau de la conscience. C'est moi qui l'ai formulée ainsi dans le présent essai. Il est évident qu'au niveau de sa conscience Forest se prend pour intersubjectif. C'est pourquoi j'espère que ma critique peut contribuer à ce changement existentiel dans l'action de Forest.

Je résume ce chapitre (qui est peut-être un peu trop long par rapport aux autres, mais qui articule mon engagement) : *L'art sociologique, et plus spécifiquement les actions de Forest, sont une méthode pour surmonter la crise de l'objectivité qui est à la base de notre crise générale, et une méthode pour changer le système culturel dans lequel nous nous trouvons.* C'est une méthode qui résulte d'une analyse lucide de la crise et du système. Une bonne manière de comprendre cette méthode est d'analyser le nom « art sociologique » qu'elle a choisi pour elle-même. Une telle analyse révèle qu'il s'agit d'une méthode de manipulation solipsiste. Ce solipsisme est le résultat d'une erreur épistémologique et ontologique dans la théorie qui soutient l'action. Si cette erreur est éliminée, la méthode peut devenir, selon mon avis, un des très rares modèles pour nos actions dans le futur. Un des derniers espoirs qui nous restent.

Mais tout ça est trop abstrait pour comprendre de quoi il s'agit. Pour se rendre compte de l'impact

qu'une telle action peut avoir, il faut analyser les outils dont elle se sert. Je l'ai dit : ce sont des miroirs de diverses espèces. Mais il y en a un parmi ces miroirs qui caractérisent l'action : la bande vidéo. La fonction de la bande vidéo dans l'action est centrale. Je propose, donc, d'analyser la bande vidéo et sa fonction dans l'action de Forest, pour qu'on puisse la comprendre plus concrètement.

CHAPITRE IV

La vidéo : il s'agit d'un instrument récent. Un instrument est un objet qui a été produit pour servir à un propos spécifique, il est « bon » pour quelque chose. Ce propos est donc en quelque sorte « dans » l'instrument. Mais l'instrument est aussi un objet devant nous. Il ne se résume pas au seul propos qui est « dans » lui, il pose, comme tout objet, des « problèmes ». On se demande : qu'est-ce qu'on peut faire avec, en dehors du propos pour lequel il a été produit. Les instruments anciens, auxquels nous sommes habitués, ne posent plus beaucoup de problèmes : ils étaient résolus. On sait que faire avec un lit : s'y coucher (son propos initial), y cacher son argent, garder ses valises dessous. Ou avec un stylo : écrire avec (son propos initial), ouvrir des lettres avec, l'utiliser comme bijou. Quelquefois les propos postérieurs deviennent plus importants que le propos initial : le ski est plus important pour le sport que pour aller d'un village à un autre. Mais les instruments récents posent encore des problèmes. Ils sont donc fascinants.

La fascination qui émane des instruments récents n'est pas seulement due à leur problématique. Bien sûr : les satellites artificiels, l'avion supersonique « Concorde », ou les rayons « laser » sont fascinants, parce qu'il s'agit d'instruments dont on ignore encore toutes les possibilités. Ils sont « dangereux ». Mais il y a un autre type de fascination, moins sensationnaliste et plus digne, qui émane des instruments récents. Il est dû au fait que les instruments récents peuvent être déviés de leurs propos initiaux. Car les instruments sont des impératifs qui modèlent notre comportement selon leurs propos. Nous sommes conditionnés par les propos « dans » les instruments qui nous entourent. Ces propos ne sont pas les nôtres, mais les propos de ceux qui ont produit ou fait produire ces instruments. Si on peut « dévier » les instruments de leurs propos, on se libère de leur détermination. Les instruments récents sont fascinants, car ils permettent une telle action libératrice. La bande vidéo est un instrument dont le propos est servir à la télévision. Il s'agit d'un outil pour enregistrer des « programmes » pour être diffusés par les émetteurs TV au moment qui leur est convenable. Cet outil permet à la TV d'élaborer ses émissions à l'avance ce qui élimine la « pression » du temps qui pèse sur les émissions au « vif » (direct). Il permet aussi d'éliminer les « surprises » possibles pendant une émission au « vif », c'est-à-dire l'invasion d'une information non programmée dans l'émission. En bref : c'est un instrument dont le propos est permettre aux propriétaires des systèmes TV l'élaboration et la censure préalables de leurs émissions. « Dévier » la bande vidéo de ce propos équivaut donc à un engagement contre les systèmes de TV, qui sont une partie importante des mass media qui caractérisent notre système culturel. Mais cela n'est

qu'un seul aspect de la fascination qui émane de la bande vidéo.

La bande vidéo est une mémoire en forme de ruban. Elle emmagasine des scènes sur une surface linéaire. Elle a donc trois dimensions : les deux dimensions de la surface, et la dimension du temps linéaire. C'est-à-dire : elle réduit les quatre dimensions de l'espace-temps sur trois, comme le fait la sculpture, mais les trois dimensions ne sont pas les mêmes. Aussi : la bande vidéo emmagasine seulement deux aspects des scènes, comme le fait la sculpture, mais ils ne sont pas les mêmes. La bande emmagasine l'aspect visuel et auditif, la sculpture l'aspect visuel et tactil. Encore : la méthode par laquelle les scènes sont emmagasinées est différente pour les deux mémoires. Dans la sculpture les scènes sont projetées par l'homme, dans la bande elles sont miroitées par l'instrument. Bien que le manipulateur de la bande influe sur la manière dont elle miroite la scène, et bien que le sculpteur est lui-même un miroir de la scène qu'il projette il s'agit là d'une différence ontologique : la bande est plus proche du niveau de réalité de la scène que ne l'est la sculpture. Du point de vue ontologique, la bande vidéo est donc comme le film cinématographique : une mémoire tridimensionnelle de scènes qui conserve les deux dimensions de la surface et la dimension du temps linéaire sous leurs aspects visuels et auditifs en miroitant les scènes. Mais d'un point de vue structurel la bande est différente du film. Le film est une série de photographies qui devient temporelle seulement grâce à un trompe-l'œil. La bande est un miroir qui bouge dans le temps linéaire. C'est-à-dire : la dimension temporelle du film est le résultat d'une projection rapide d'une série linéaire de surfaces (une « illusion »), tandis que la dimension temporelle de la bande vidéo est un miroir de la dimension temporelle de la scène

elle-même. Ce qui implique que le film peut être « édité » (ce qui est le travail du réalisateur du film), mais la bande ne peut pas l'être.

La bande, comme le film, et comme l'écriture alphabétique, est un code linéaire. Pour recevoir son message, il faut suivre sa ligne. Mais dans la bande et dans le film la ligne se déroule, tandis que dans l'écriture la ligne est fixe et c'est le récepteur qui la déroule. Il s'agit donc dans la bande et dans le film, d'une réception plus passive. Par contre : le code alphabétique est une ligne unidimensionnelle, tandis que les codes de la bande et du film sont des lignes de deux dimensions. Aussi : le code alphabétique est visuel, tandis que les codes de la bande et du film sont audio-visuels. Il s'agit donc dans la bande et dans le film d'une lecture plus complexe.

Le cinéaste manipule son équipement comme une photographie plus mobile. C'est-à-dire : comme le photographe il miroite sa situation de divers points de vue, emporte les images (et les sons), ainsi emmagasinées, pour ensuite les manipuler chez soi. Il est plus « libre » que le photographe, car il n'est pas obligé de fixer ses points de vue, mais peut passer d'un point de vue à un autre d'une manière fluide (par travelling, close-up etc.). Ses « décisions » (prises de points de vue), sont donc moins nettes que celles du photographe. Mais, comme pour le photographe sa situation est pour lui un objet à être miroité. La situation du manipulateur de la bande est différente. Il a un moniteur, qui est un miroir dans lequel il se voit en situation. Et les personnes qui sont avec lui dans la situation se voient, elles aussi, dans ce miroir. Elles ne sont pas ses objets, mais collaborent à sa manipulation. A un point tel que la bande peut devenir un miroir, non de la situation elle-même, mais du moniteur. Un miroir d'un miroir. Et la

bande peut être projetée immédiatement après l'enregistrement, et devenir, elle-même, un élément de la situation qu'elle miroite. *La situation du manipulateur de la bande est donc existentiellement différente de celle du cinéaste.* Et les personnes dont il enregistre les actions ne sont pas des acteurs, comme dans le cas du film, mais ses partenaires. En bref : le film est un *discours* sur la situation et la bande un *dialogue* avec ceux qui se trouvent dans la situation. Cette double fascination de la bande (le défi de la dévier de son propos massifiant, et ses virtualités épistémologiques), a mené un nombre croissant de chercheurs à se pencher sur elle. Surtout aux États-Unis, où le coût relativement haut de l'équipement magnétoscopique est moins prohibitif qu'ailleurs. Mais il y a un curieux préjugé, par rapport à la bande qui empêche jusqu'à présent les chercheurs à s'en servir vraiment. J'ai été présent, en 74, à une réunion internationale à New York, dont le nom était, très caractéristiquement, « le futur de la télévision », mais dont le thème était la bande vidéo. C'est-à-dire : le préjugé empêche les chercheurs de voir la bande comme un instrument tout à fait hors du contexte de la TV. Cette incapacité se manifeste par l'insistance têtue des chercheurs d'appeler leur recherche avec la bande : un « art » = l'art vidéo. Car si la bande est vue dans le contexte de la TV, elle devient un médium « artistique » (ses messages sont « esthétiques » par rapport aux messages impératifs qui caractérisent les mass media). C'est seulement quand elle est vue en dehors du contexte TV que les virtualités épistémologiques se révèlent. C'est un exemple qui montre combien il est difficile de se libérer de l'étiquette invisible dont les instruments sont munis (dans le cas de la bande de l'étiquette TV).

Ce préjugé des chercheurs a une conséquence comique qu'on peut observer pendant les manifesta-

tions toujours plus nombreuses de l'« art vidéo » en question. Le public, pour lequel la bande (dont il ignore presque tout), est une espèce de combinaison entre un cinéma privé et un album photographique proteste contre l'affirmation des exposants qu'il s'agit d'un art d'avant-garde. Ainsi un dialogue entre sourds s'établit, pendant lequel tous les deux se trompent quant au thème dialogué. *Car il ne s'agit pas, bien sûr, ni d'un cinéma privé, ni d'un art, mais d'un outil puissant pour une nouvelle vision de la réalité. D'un « scope », comme l'est le microscope ou le télescope. Des lunettes. D'un miroir. D'une présentation du monde, et non d'une représentation. D'un point de vue manipulable.*

La grande vertu de l'action de Forest est qu'il ne tombe pas dans cette erreur. *(Malgré le fait qu'il appelle son action un « art », il est pleinement conscient de la dimension épistémologique de la bande.)* Il n'est pas, bien sûr, le seul à éviter cette erreur. Il y a, principalement aux États-Unis, mais aussi en Europe, des chercheurs qui se servent de la bande pour miroiter la réalité. Il y a, par exemple des expériences avec la bande par rapport au corps humain qui nous offrent des visions des mains et des jambes jamais vues auparavant. Et il y a des expériences dites « électronique intermix » qui rendent visibles les sons et audibles les images sur des bandes. (Cela pour citer deux exemples seulement.) *Mats Forest emploie la bande pour rendre visibles des aspects nouveaux de la réalité sociale.* Les gestes d'un coiffeur, d'un photographe, d'une femme dans une cabine téléphonique, non comme on les voit d'habitude, mais comme on les voit (et comme ils se voient eux-mêmes), dans ce nouveau miroir qui est la bande.

La bande, et le moniteur, sont des miroirs diffé-

rents des miroirs classiques, non seulement parce qu'ils sont linéaires et sonores, mais aussi parce qu'ils reflètent la situation d'une manière différente. L'inversion de « gauche et droite » se fait selon un axe différent. Aussi : la lumière qui émane du moniteur n'est pas une réflexion directe de la lumière qui émane de la scène miroitée, comme c'est le cas dans les miroirs classiques, mais une lumière cathodique. La vision du monde que nous offrent la bande et le moniteur est donc radicalement différente (et révolutionnairement nouvelle), de la vision offerte par les miroirs classiques. Elle est, bien sûr, aussi radicalement différente de la vision offerte par le film, en conséquence de la qualité de lumière dans les deux cas.

Le moniteur, comme le miroir classique, sont des petites surfaces en verre. Donc des fenêtres renversées. La toile de cinéma, comme la toile des peintures, sont des murs. La projection cinématographique, comme celle des diapositives est donc un développement des fresques dont l'origine se trouve à Lascaux. Le moniteur et la bande vidéo qu'on observe en lui, sont, comme le miroir classique, un développement des réflexions sur les surfaces de l'eau. S'il y a, à présent, une similitude entre la technique filmique et celle de la bande, il s'agit d'une coïncidence. La généalogie de la bande n'a aucun rapport avec celle du film. Et la bande n'a aucun rapport avec la peinture, comme c'est le cas du film. *Elle n'est pas un instrument « artistique », comme le film (fresque-peinture-photographie-film) mais un instrument épistémologique (surface de l'eau-miroir-microscope-bande).* Bien sûr : une telle distinction génétique n'implique pas, nécessairement, une distinction fonctionnelle. Mais il faut la faire.

La manipulation de la bande et du moniteur est

une manipulation du temps linéaire. Il s'agit, comme dans la musique, d'une synchronisation de la diachronie. Comme dans la musique, on peut rassembler diverses lignes du temps. Mais l'accord dans la musique est une synchronisation de lignes tonales, tandis que dans la bande diverses lignes d'événements scéniques peuvent être synchronisées. Il ne s'agit pas de « symphonies », mais de « syncrénies ». Une telle manipulation du temps linéaire, un tel « jeu avec le temps historique » est caractéristique d'une attitude post-historique, dont l'impact n'est pas encore saisi par ceux qui manipulent la bande. Il s'agit d'une « musicalisation » du temps historique de laquelle Schopenhauer a peut-être rêvé sans pouvoir l'imaginer par manque de bande vidéo. En bref : la bande est un instrument extraordinairement fascinant, parce que, à l'insu de ses inventeurs, elle a des virtualités entièrement en désaccord avec le propos pour lequel elle a été inventée. Elle n'est pas seulement un instrument pour la TV. Elle n'est pas comme la sculpture, ni comme le film, ni comme l'écriture, ni comme la peinture, ni comme la musique. Elle est plutôt comme un miroir radicalement transformé. *C'est un instrument épistémologique intersubjectif.*

Trois des quatre exemples de l'action de Forest que j'ai donnés au commencement de cet essai montrent comment la bande fonctionne pour lui. Dans l'exemple de São Paulo elle fonctionne comme mémoire active de la scène fictive, dont elle participe tout en l'enregistrant. Dans l'exemple d'Hyères elle fonctionne comme moyen de communication dialogique, tout en fonctionnant comme catalyseur de la scène, comme film, et comme mémoire qui emmagasine l'événement. Et dans l'exemple de mes gestes, elle fonctionne comme moyen de communication dialogique présente et future, et comme participant

actif du dialogue présent. Il y a un quatrième exemple de cette action que je n'ai pas mentionné, mais qui montre bien l'utilisation de la bande. Forest a pris une rue parisienne (la rue Guénégaud), comme phénomène social destiné à être miroité par une série de moniteurs et par deux « esprits critiques » (celui de Restany et le mien) qui, eux, aussi, fonctionnaient en moniteurs. Un filet de réflexions s'est ainsi établi, dans lequel la rue et ses habitants se miroitaient en réduction vers l'infini, et cette structure complexe de réflexions était emmagasinée sur des bandes lesquelles, elles aussi, participaient activement de ce miroitement. *Une nouvelle vision de la réalité sociale « rue ».*

Le quatrième exemple donné au commencement de cet essai (celui des espaces vides dans les journaux), ne se sert pas des bandes vidéo. Et c'est peut-être l'exemple le plus important pour la compréhension de l'utilisation de la bande dans l'action de Forest. Car Forest n'est pas centré sur les bandes. Elles ne sont pas sa « matière première », comme c'est le cas des autres chercheurs. Il n'est pas exclusivement un « artiste vidéo ». *Les bandes sont pour lui un outil parmi d'autres. Elles sont seulement un parmi d'autres types de miroirs. Ce qui montre qu'il a saisi, peut-être lui seul la véritable fonction de la bande : il l'a arrachée de son contexte TV et il l'a déviée de son propos initial pour l'utiliser comme instrument d'une recherche de la réalité sociale. Car son intérêt est dans cette réalité, et non dans la bande. Il se sert de la bande, il ne la sert pas.*

Néanmoins il y a un feed-back dangereux entre l'instrument et son manipulateur, un feed-back connu en sociologie et psychologie. Le manipulateur se sert de son instrument, bien sûr, mais l'instrument est en passe de conditionner de plus en plus son

manipulateur. Le forgeron se sert de son marteau, mais peu à peu il devient, lui-même, une prolongation du marteau. Il s'établit ainsi un circuit, une espèce de symbiose, dans laquelle il devient de plus en plus difficile de distinguer entre forgeron et marteau, entre manipulateur et instrument. C'est une sorte pernicieuse d'aliénation, car il s'agit d'une aliénation par la praxis. Pour le forgeron le monde entier est en danger de devenir un objet pour être martelé. Pour l'écrivain le monde entier est en danger de devenir un objet pour écrire dessus (mon cas). Et pour le manipulateur de la bande le monde entier est en danger de devenir un miroir pour être miroité (le cas de Forest). Et cette considération de la praxis de Forest me permet de reformuler mon objection fondamentale et théorique contre son action que j'ai formulée dans le chapitre précédent : l'objection contre son « solipsisme ».

La bande est un instrument épistémologique intersubjectif. C'est-à-dire : elle est instrument grâce auquel je peux voir la réalité avec les autres qui se trouvent avec moi dans une situation. En effet : l'intersubjectivité est pour ainsi dire imposée sur la vision magnétoscopique de la bande par la fonction même de la bande. Les autres, qui sont dans la réalité sociale avec moi, se servent de la bande comme moi pour voir la réalité et se voir dans elle. C'est pourquoi la bande est un instrument indiqué pour une sociologie après l'abandon de l'objectivité. Mais les autres ne savent pas manier la bande comme moi, Forest, qui suis son seul « vrai » manipulateur. Il me faut donc les « animer » à s'en servir. Et par cela, automatiquement, les autres deviennent des moniteurs que je manipule. Par conséquent les autres (comme le monde entier, d'ailleurs), sont un équipement vidéo pour moi. Solipsisme. J'ai mentionné dans un paragraphe précédent, l'exemple de la bande

sur laquelle Forest a enregistré les gestes d'un coiffeur. On voit le coiffeur, bien sûr, contre le miroir devant lequel il coiffe. C'est normal : Forest établit une série de miroirs qui se miroitent, et qui permettent au coiffeur de se voir pendant le processus par lequel Forest le voit dans le miroir et dans le moniteur. « Intersubjectivité. » Mais ce qui n'est pas « normal » est le fait qu'on voit, sur la bande, Forest lui-même dans l'acte d'enregistrer le coiffeur sur la bande. Bien sûr : il faut voir Forest sur la bande, pour ne pas oublier qu'il est dans la situation, et non quelque part dans une transcendance objective. Mais on n'a pas besoin d'être rappelé de ce fait. Au contraire : la présence continue de Forest dans la réflexion annule l'intersubjectivité. L'intérêt se concentre sur sa présence, et la réflexion devient subjective. Le coiffeur n'est plus le centre de l'intérêt intersubjectif (du sien, de celui de Forest, du nôtre). C'est Forest et son action qui en deviennent le centre.

Cet exemple est caractéristique. Forest a commis un péché phénoménologique. Pour avoir une vision de la réalité concrète, il ne faut pas seulement admettre tout le temps qu'on est mêlé dans cette réalité. Bien sûr : il le faut. Mais il faut aussi essayer de s'effacer pendant l'observation (faire la « réduction eidétique »). C'est seulement quand je m'efface que je donne la parole à la chose. *Forest ne s'efface pas. Et comme il admet tout le temps qu'il est mêlé dans la chose, il devient la chose.* Au lieu de nous donner la possibilité de voir la chose avec lui, il nous impose la vision de lui-même dans la chose. Et si nous nous voyons dans la chose qu'il nous montre, nous nous voyons comme vus par Forest.

Je peux maintenant mettre le doigt sur la blessure : Forest est pleinement conscient de la nécessité d'admettre qu'on est mêlé dans la chose. Il fait la

« réduction phénoménologique ». C'est pourquoi il est en dehors de l'objectivité, et en ce sens il est en train de surmonter notre crise. Mais il ne se rend pas compte qu'il faut aussi essayer de s'effacer, faire la « réduction eidétique ». C'est pourquoi il retombe tout le temps dans la subjectivité. Pour que son action devienne vraiment significative, pour qu'il nous donne un modèle d'une activité post-crise, il lui faut seulement qu'il s'efface. C'est une toute petite chose. Une question de technique. Mais c'est fondamental. Et probablement très difficile à faire.

Je résume ce chapitre : l'observation de la praxis de l'action de Forest confirme les considérations théoriques précédentes. Il s'agit d'une action qui vise à surmonter la crise de l'objectivité en proposant une série de points de vue de la réalité. Pour faire cela, elle se sert de ruses, de leurre, de reculs fictifs. Les instruments de ces reculs fictifs sont des miroirs de divers types dont la bande vidéo est l'exemple le plus caractéristique, et l'instrument le plus puissant. En faisant cela, l'action « dévie » la bande (mais aussi tous les autres « miroirs »), y compris les mass media, de leur propos initial. Une telle déviation est une action « libératrice », car elle s'oppose à l'oppression exercée sur nous par notre système culturel. Par le même fait elle établit un feed-back entre la culture de masse et la culture d'élite : elle utilise des instruments élitaires pour une communication non avec la masse, mais dans la masse. Par le même fait, aussi, elle établit un feed-back entre les divers circuits fermés de l'élite : elle propose un code non hermétique : celui des miroirs. C'est donc une action modulaire. Mais comme elle n'est pas intersubjective quoiqu'elle semble l'être, elle ne « réduit » pas le sujet de l'action. Cela est une erreur pratique (technique), qui se base sur une erreur épistémologique, dont la base est une erreur ontologique. Il faut éliminer cette

erreur, et cela implique un changement de l'attitude existentielle de Forest. Contribuer à une telle élimination de l'erreur, à un tel changement de l'attitude, est l'engagement du présent essai. *Car je crois toujours que cette action peut devenir un modèle d'une activité future : d'une nouvelle science qui est à la fois un art et un engagement politique : l'art sociologique.*

CHAPITRE V

Ma critique de Forest n'est pas « froide, circonspecte et objective » mais « chaude, imprudente, et parfois injuste ». C'est une apologie de Forest, et non un point de vue différent du sien. Ma critique, par le fait qu'elle existe, est déjà un changement de l'action par elle-même. Le livre 10/18 dans lequel cette critique est publiée est, d'ores et déjà, une phrase de l'action de Forest par laquelle cette action se change elle-même. Elle devient un « art sociologique » : un dialogue intersubjectif.

Le fait même que je vais maintenant proposer que la stratégie de Forest change est la preuve de la réussite de cette stratégie. Son échec est en même temps sa réussite. Pour avancer mes propositions d'un changement de stratégie je vais reprendre les quatre exemples de l'action de Forest que j'ai donnés dans le premier chapitre. Je vais demander qu'est-ce que je ferai moi-même si j'étais à la place de Forest. Car : ne suis-je pas à sa place, en le miroitant (le critiquant)? Il faut dire d'abord qu'à sa place je n'aurai fait aucune de ces quatre actions parce que je n'aurai eu ni la capacité technique, ni la persistance

nécessaire pour le faire, ni même la naïveté de croire à un effet des actions de ce type sur la situation sociale dans laquelle elles se font.

a) *La « Biennale de l'an 2000 à São Paulo :* A la place de Forest je ne cesserai pas d'être brésilien, comme je le suis (par naturalisation, par engagement culturel et social, par des nombreux liens familiaux et amicaux). C'est-à-dire : d'abord, et principalement, je saurai que toute action au Brésil (comme probablement dans le « tiers monde » entier), est beaucoup plus facile à faire qu'en Europe, et beaucoup plus difficile à générer quoi que ce soit. C'est une différence de « matériau » : le Brésil est plutôt comme la plastiline, et l'Europe plutôt comme une pierre. Ensuite je saurai que toute action au Brésil (comme probablement dans toute technocratie), se fait dans l'ignorance implicite du système, ou dans la clandestinité. Enfin je saurai qu'il s'agit avec la Biennale de São Paulo : d'une manifestation d'une culture coloniale, importée des diverses « métropoles », qui a toujours fonctionné, des siècles durant, en aliénant les couches dominantes de la société (la latifondiaire et la bourgeoise), de la masse que ces couches oppriment. Je saurai donc que la Biennale n'est pas du tout comparable à une manifestation artistique européenne, mais plutôt à une manifestation de cirque romain en Gaule au temps de Constantin...

C'est-à-dire : à la place de Forest je n'aurai pas été dupe de l'accueil sympathique et ouvert de la part des gens dans les moyens de communication, ni de l'aspect « contestataire » de mon action, ni de la réalité artistique, scientifique, etc. de la culture sur laquelle j'allais agir. J'ai souvent agi par des méthodes non très différentes de celles que Forest a appliquées en ce cas, mais c'était toujours avec un

désespoir croissant. Mon engagement aurait été en tant que brésilien.

Mais comme je ne serai pas à ma place, mais à la sienne, ici mon engagement serait celui de l'« art sociologique ». C'est-à-dire : ma méthode serait la sienne (les miroirs). Moi aussi, donc, chercherai d'abord à établir des reculs artificiels. Pour inventer *intersubjectivement* une fiction. Car une fiction n'est pas moins fictive, si tout le monde se rend pleinement compte de son caractère fictif, et un leurre n'est pas moins effectif, si tout le monde participe consciemment à sa construction. Au contraire la fiction devient plus « artificielle », et le leurre plus « ironique », donc le recul plus révélateur. Admettons qu'un tel dialogue (dont j'exposerai la structure de façon plus claire) aurait pour résultat l'accord général de faire une « Biennale de l'an 2000 ». Elle ne serait pas la même, néanmoins. Car tous, y compris les directeurs et organisateurs de la « vraie » Biennale et par conséquent les autorités politiques aussi, sauraient de quoi il s'agit : d'un leurre pour déjouer la « vraie » biennale. Ce ne serait plus une action « artistique ». Ce serait une action dont l'initiative directe tirerait partie de la situation elle-même. Car moi Forest ne serait plus au centre de cette action, mais à sa périphérie, un parmi les autres miroirs. En ce moment tout le monde, y compris les autorités, aurait compris qu'il ne s'agit pas seulement de déjouer le leurre de la « vraie » Biennale mais le leurre plus grand dont elle fait partie : celui d'une « vraie » culture brésilienne. Il s'agirait d'une prise de conscience de la situation par elle-même. *Car c'est cela, l'art sociologique : il prend un seul phénomène de la réalité sociale pour le miroitier, avec la conviction que les miroirs se propagent dans toute la société par réflexion de réflexion. Si l'action reste limitée sur son phénomène initial, c'est parce que sa stratégie n'était*

pas la meilleure. On voit ce que j'aurai fait à la place de Forest : j'aurai agi selon le principe de l'intersubjectivité. J'aurai essayé de me reconnaître dans les autres. Ce serait toujours un leurre, mais un leurre avec les autres, tous les autres sans aucune exception, y compris les autorités. Mais il se peut très bien qu'une telle application du principe de l'intersubjectivité n'est pas possible quand il s'agit d'une société différente de la mienne. Les participants d'une telle société ne sont pas vraiment « mes autres » dans un sens radical de ce terme : je ne me reconnais pas très bien dans eux. *Et c'est une limitation de l'art sociologique : il ne peut agir que dans sa propre société. Il est donc exactement le contraire de la sociologie qui se veut objective. La sociologie fonctionne mieux quand il s'agit d'une société étrangère au sociologue : il la voit plus « objectivement ».* Mais l'art sociologique ne veut pas la voir ainsi : il veut se reconnaître en elle.

(b) *La Bande de mes gestes* : je dois confesser qu'il est beaucoup plus difficile pour moi de dire ce que j'aurai fait à la place de Forest dans ce cas, car j'y étais effectivement. C'est peut-être cela la raison pour laquelle je crois qu'il s'agit là de l'action la plus chargée de promesses que Forest ait jamais réalisée. Les promesses qu'elle contient indiquent au moins trois directions vers lesquelles les futures actions doivent, à mon avis, se diriger pour développer les virtualités de la bande vidéo : (1) vers le dialogue entre le manipulateur et l'équipement et son partenaire aux niveaux syntactique, et aussi sémantique ; (2) vers le dialogue entre deux ou plusieurs manipulateurs d'équipements vidéo par des bandes qui se reflètent ; et (3) vers des dialogues par autres moyens de communication (oral, visuel, tactil, etc.), ayant de telles bandes comme thème. En d'autres termes : j'aurais probablement fait en ce cas ce que Forest a

fait, mais j'aurais persisté dans cette ligne d'action, au lieu de me disperser dans des actions plus spectaculaires.

(1) Dans ce cas le thème du dialogue était le geste. Je parlais et je gesticulais au sujet du geste, Forest répondait à mes gestes par des gestes de la caméra, et je modifiais mes gestes, mes paroles et mes pensées en fonction des gestes de Forest. Donc : en ce cas exceptionnel la signification du dialogue (sa dimension sémantique), et sa structure (sa dimension syntactique), s'engrenaient. Mais ce n'est pas normal. D'habitude la dimension sémantique d'un dialogue (son « message »), n'a aucun rapport avec sa dimension syntactique (son « moyen »), et il s'établit la célèbre dialectique entre « message » et « moyen », c'est-à-dire : entre le contenu et la forme. C'est-à-dire : dans ce cas « le moyen était le message » et Mc Luhan avait, exceptionnellement, raison, mais ce n'est pas normal. Eh bien : la souplesse de l'équipement vidéo quant à la syntaxe (quant au « langage »), permet d'établir un rapport tout à fait nouveau entre message et moyen pendant un dialogue. Si le dialogue se fait en français, par exemple, les règles de la langue sont plus ou moins indépendantes du thème dialogué. Mais si le dialogue se fait en vidéo, les règles du langage sont beaucoup plus adaptable au thème. Par exemple : Forest a réalisé une bande sur le thème « photographie dans la rue ». Sur cette bande on voit un photographe, on voit comment il photographie des gens dans une rue, y compris des gens qui photographient eux-mêmes. Bien sûr : Forest bougeait en feed-back avec les gestes de ce photographe. Il s'agit donc d'une phénoménologie du geste de photographe. Mais le photographe était l'objet de l'observation active de Forest, et non son « autrui ». Imaginons que Forest établisse un dialogue avec ce photographe (comme il

l'a fait avec moi dans le cas ici critiqué) et nous imaginerons un vrai « art sociologique ». Car non seulement les gestes du photographe changent sous l'impact des gestes de Forest mais la bande elle-même, change ainsi que les gestes de Forest sous l'impact du changement des gestes du photographe. Les gens photographiés par le photographe peuvent, eux aussi, entrer dans ce dialogue et changer leurs gestes par ce nouvel impact. Il s'établit ainsi un rapport entre la syntaxe de l'action (le langage vidéo), et la signification de l'action (la photographie dans la rue), par lequel et la syntaxe et la signification se changent mutuellement. En ce cas « le moyen ne serait pas le message », mais il y aurait un dialogue synthétisant entre moyen et message. C'est-à-dire : la dictature du moyen sur le message (dont Mc Luhan est le prophète), aurait été rompue. Et cela n'est qu'un seul exemple du paramètre ouvert à un tel type d'action.

(2) Imaginons maintenant une « table ronde », composée de plusieurs manipulateurs-vidéo qui dialoguent d'un thème quelconque (le climat, la situation politique, la mort). Ils parlent « en vidéo », au lieu de parler en français. Il faut donc traduire le thème (le climat, la situation politique, la mort) du code conceptuel (linéaire, processuel), dans le code de la vidéo (il faut la rendre « imaginable »). Mais ce n'est pas tout. Comme il ne s'agit pas d'un discours sur le thème du climat ou de la mort (comme c'est le cas dans le cinéma ou la T.V., par exemple), mais d'un dialogue au sujet de ce thème, il faut faire de sorte que les participants du dialogue puissent prendre des points de vue différents par rapport au thème : c'est-à-dire il faut l'imaginer sous différents angles. Les bandes qui résultent d'un tel dialogue seraient, chacune, des synthèses de différents développements du thème.

Eh bien : la bande des gestes ici étudiée et faite avec Forest va dans cette direction dont les virtualités sont immenses. Car pendant l'action je ressentais tout le temps le manque d'un équipement vidéo à ma disposition pour pouvoir vraiment répondre au geste de la caméra de Forest. J'étais obligé de rester au niveau des gestes de mes mains et de la parole, tandis que Forest disposait d'une bande. Malgré le fait que c'était moi qui développait le thème verbalement c'était Forest qui dominait le dialogue. L'action était une recherche, et voilà ce qu'elle a trouvé à mon avis : la possibilité d'une provocation, (« animation »), d'une imagination intersubjective par l'utilisation de plusieurs bandes disposées en miroirs qui se reflètent dialogiquement.

(3) La bande a été projetée pendant le congrès international de la photographie à Arles. Elle était donc à la fois le thème de la table ronde et aussi un des « participants » de la table ronde. Il y a là des virtualités dont l'importance est difficile à exagérer. Il ne s'agit pas d'une « illustration » projetée pendant une table ronde (comme c'est le cas d'une diapositive ou d'un film). Il s'agit d'une participation active dans le dialogue. Mais les autres participants (y compris moi-même), ne l'ont pas saisi. Il ne savaient pas que faire avec la bande, sauf l'utiliser comme « illustration ». *Voilà un défi que l'action de Forest nous lance : comment introduire des bandes dans des dialogues traditionnels c'est-à-dire : les incorporer et incorporer le dialogue en elles.* En d'autres termes : comment rendre le dialogue conceptuel, dialogue imaginaire, et comment rendre la bande imaginative, moyen de communication conceptuel.

On voit ce que j'aurais fait à la place de Forest : j'aurais amplifié et approfondi la recherche initiée par la bande des gestes. J'aurais en effet, suspecté qu'il s'agit là d'une des voies les plus fécondes vers

un art sociologique, beaucoup plus féconde que celle des autres exemples décrits. Bien sûr : c'est une voie beaucoup plus « élitiste » que les autres, car le nombre des participants d'une telle action est plus restreint. Mais son effet sur la situation sociale peut être beaucoup plus considérable. *Et son effet sur la manière dont nous « connaissons » peut être révolutionnaire.* Non seulement il établit un nouveau rapport entre syntaxe et signification, et non seulement il peut provoquer une imagination intersubjective, (au lieu de l'imagination subjective et collective qui nous caractérise), mais il peut aussi rendre l'imagination conceptuelle, et la conception imaginative. N'est-ce pas cela que l'art sociologique a pour but ?

(c) *La maison de retraite à Hyères* : Évidemment : c'était une opportunité que Forest n'a pas choisie, mais saisie. Une expérience sociologique : peut-on imaginer une opportunité plus séduisante ? Des sociologues au sens classique (des « observateurs objectifs ») se penchent sur un phénomène social (le troisième âge), pour le connaître. N'est-ce pas le moment exact pour que l'art sociologique intervienne pour montrer combien une telle connaissance change le phénomène étudié ? Combien donc, l'objectivité est une idéologie ? L'intervention de Forest avait donc deux buts évidents : montrer aux sociologues qu'ils sont mêlés dans le phénomène de leur recherche et montrer aux vieillards que l'action des sociologues est une manipulation de leur situation, donc une dégradation. Le but évident était celui d'établir un dialogue triangulaire entre les sociologues, les vieillards et Forest pour montrer le rapport concret entre les participants de l'action, ou, mieux encore : un dialogue entre les sociologues et les vieillards provoqué par l'action de Forest, mais dont Forest s'efface le plus tôt possible.

On peut bien imaginer différentes stratégies pour

une telle action. Par exemple : Forest aurait pu « animer » les sociologues et les vieillards à manipuler deux équipements-vidéos qui se miroitent. De cette manière les sociologues se verraient du point de vue des vieillards, et vice-versa. Les sociologues auraient l'expérience concrète de leur action au point de vue de leurs victimes, et les vieillards l'expérience concrète de leur situation vue par la sociologie. Je ne doute pas que cela serait une expérience violente pour les deux, et que Forest n'aurait jamais plus été invité à participer à de telles recherches sociologiques (elles sont trop désagréables pour les sociologues). Je l'aurais fait, mais ce n'est pas ce que Forest a fait. Sans doute : l'action telle que Forest l'a menée (l'« animation » des groupes de vieillards pour faire des bandes et les projeter ensuite), était, elle aussi, une recherche très intéressante. C'était une recherche (non de la fonction de la sociologie, mais) de la fonction des miroirs et de leur distribution. J'ai déjà décrit, dans cet essai, comment ces miroirs fonctionnaient : les sociologues, les vieillards, moi-même et Forest se miroitaient en forme de labyrinthe, de sorte que chacun pouvait se prendre pour l'observateur de tous les autres et de soi-même. Les bandes fonctionnaient, dans ce cas, plutôt comme prétexte (comme « film »), et elles n'étaient pas l'outil de l'action, mais un parmi les objets que l'action manipulait. En effet, c'était un jeu dont les pièces étaient les personnes, la maison de retraite, les bandes, et dont les règles étaient celles des points de vue changeants. (Il y a un jeu d'enfants au Brésil qui obéit à ce type de règles.) Je ne crois pas que le thème de la mort était à priori le thème visé par Forest dans cette action. Il s'est posé spontanément. Forest l'a accueilli, sans l'« effroi et tremblement » dont j'étais la victime, et j'ignore s'il a donné suite à la recherche de ce thème dans ses actions suivantes. Je l'aurais

fait. Car je soupçonne que c'est cela, au fond, de quoi il s'agit dans l'art sociologique : de nous fournir des miroirs dans lesquels nous pouvons nous voir mourir. « Ars moriendi ». Et l'intersubjectivité, n'est-elle pas le cri : « je meurs, tu meurs, mais nous ne mourons pas ! »

Forest a donc concentré l'attention sur la fonction des miroirs, et il l'a déviée de ce qu'on voit dans les miroirs : l'attitude des sociologues, le problème du troisième âge, la mort. C'est tout à fait légitime. Car c'était cela le propos de son action. Son propos n'était pas de déjouer l'objectivité scientifique, ni de provoquer le « sentiment tragique de la vie » par un jeu ironique, mais de montrer la puissance des miroirs. Je crois qu'il a très bien réussi dans ce cas. Le labyrinthe qu'il a construit était parfait : on ne savait plus littéralement, où on était. Et où étaient les autres. Je ne l'aurais pas fait, dans ce cas précis. Le problème de la sociologie, et du troisième âge, et de la mort, m'aurait fasciné. Mais j'accepte l'attitude que Forest a assumée. Il a fait avancer, par cette action la recherche de l'art sociologique en direction de la méthode.

(d) *Les espaces vides dans la presse.* Creuser des trous est, sans doute, la façon la plus évidente par laquelle la dignité humaine s'affirme par rapport à la plénitude solidement crétine du monde. Car celui qui fait un trou ne nie pas seulement le monde comme il est, mais il affirme aussi comme il doit être. C'est la situation du sculpteur en face du bloc de marbre. Il fait des trous, non seulement parce qu'il nie le marbre comme il est, mais aussi parce qu'il a un modèle de comment le marbre doit être. Et c'est aussi la situation du révolutionnaire en face de la société. Il fait des trous, non seulement parce qu'il nie que la société soit bonne, mais aussi parce qu'il croit savoir comment elle doit être. Si Forest fait des trous dans

la presse, c'est non seulement parce qu'il la déteste comme elle est, mais parce qu'il croit savoir comment elle doit être. *C'est-à-dire : la presse est son matériau : il ne travaille pas pour elle, ni dans elle, ni avec elle, mais sur elle.* Il n'est pas journaliste, ni méta-journaliste, ni critique du journalisme, mais *anti-journaliste*. Sa position, dans ce cas, est nette : une opposition. Je partage cette position, et je sais, donc, combien elle est difficile à maintenir car la presse n'est pas réellement un matériau : il faut la « chosifiée » pour qu'elle le soit. En réalité il y a « les autres » dans la presse, des personnes comme nous, et avec nous, et nous sommes en dialogue avec eux. Je suis donc contre la presse comme elle est. Mais je veux aussi publier dans la presse et que la presse écrive à mon sujet, car je dialogue aussi par son moyen, et avec elle. Et dans le cas de Forest l'ambiguïté est encore plus violente : sa position vis-à-vis de la presse est nette, mais son action par rapport à elle ne l'est pas, et ne peut pas l'être. Dans l'action ici critiquée l'ambiguïté ne saute pas aux yeux. Il s'agit de faire des trous dans la structure discursive de la presse pour permettre des ouvertures à la communication dialogique. *C'est donc une action contre la puissance totalitaire des mass media et en faveur d'une articulation culturelle non stéréotypée par les modèles irradiés par les mass media.* Je ne vais pas critiquer la naïveté d'une telle action, car peut-être faut être naïf en quelque sorte pour faire quelque chose dans notre situation. Ni critiquer son résultat, qui est certainement relatif par rapport à son but, mais probablement positif par rapport à la continuation de la recherche de l'art sociologique. Mais ce que je vais étudier est le fait que l'ambiguïté dont j'ai parlé est présente dans l'action, quoiqu'elle soit cachée. En d'autres termes : il me semble que l'action de faire des trous dans la presse est aussi, et

nécessairement, une action de faire une publicité dans la presse pour soi-même, et donc pour la presse.

Le problème posé par cette action est important : c'est le problème de la dialectique entre le privé et le public. Je ne peux pas entrer dans l'analyse que Hannah Arendt fait de cette question, mais il faut néanmoins fixer quelques points. Le domaine du public est le domaine de la liberté, car c'est le domaine de l'échange pour établir de la liberté, car c'est le domaine de l'échange pour établir les « valeurs » (c'est-à-dire : de la politique). Les mass media représentent une invasion globale du domaine public dans tous les domaines du privé, et ont donc, apparemment, une influence libératrice, politisante. En réalité c'est le contraire car les mass media privatisent le public en l'injectant dans le privé, ils font de tout phénomène public un événement privé, et l'influence des mass media est donc, en réalité, une dépolitisation totalitaire. Pour renverser cette tendance, il faut faire de sorte que le domaine du privé envahisse le domaine du public. Mais ce domaine du public est dominé par les mass media, lesquels absorbent immédiatement toute invasion privée et la retournent à 180 degrés. C'est-à-dire : toute publication devient presque automatiquement une privatisation. Le problème est bien connu, quoique mal articulé, sous le nom de « récupération ». Il s'agit d'un cercle vicieux, par lequel toute publication n'est pas « récupérée », mais renversée en son contraire. Toute ouverture apparente dans le système public le ferme davantage. Et le savoir de ce fait (cybernétique) constitue l'ambiguïté dont je parle. Connaissance du fait que si je fais des trous dans la presse, j'ouvre un nouveau paramètre d'action pour la presse telle qu'elle est, au lieu de l'avoir changée. C'est pourquoi la presse me permet de faire ces trous.

Par conséquent il faut essayer d'ouvrir un espace

public qui ne soit pas dominé, par les mass media, et publier dans un tel espace. Pour le dire en forme d'image : A présent l'espace public coule des mass media vers l'espace privé, et le courant est tellement fort que n'importe quelle intervention dans cet espace est arrachée par le courant. Il faut donc créer un autre espace public, pour ainsi dire de l'autre côté de l'espace privé et entièrement isolé du courant des mass media, pour que la publication puisse couler au sens inverse : du privé vers le public. C'est seulement si cela réussit, que la politique, la liberté, peuvent être rétablies. Mais comment est-ce possible, si tout espace public autour de nous coule vers nous, et renverse toute intervention vers nous? Si nous n'avons littéralement aucun espace pour agir en direction du public, sans que notre action soit renversée et métamorphosée en réaction? *La réponse que Forest donne par son action : il faut faire des trous dans l'espace public qui roule vers nous, afin de permettre que derrière ces trous les publications puissent couler à contre-courant.* Bien sûr : les trous ne changeront pas le courant des mass media, mais le renforceront encore davantage, et c'est pourquoi les mass media permettent qu'on les fasse. Mais : derrière le dos des mass media, et à son insu, le contre-courant s'établit. *Il s'agit donc d'un double jeu : les mass media détournent mon action à son profit, et je détourne ce détournement au profit de mon action.* J'utilise la force de mon adversaire contre lui, comme dans le judo. Voilà la stratégie de cette action.

Mais c'est précisément où se cache l'ambiguïté. Car dans une telle lutte de judo on ne peut pas parler d'une action sur un matériau. La presse ne se comporte pas comme une matière première, comme le marbre sous mes coups. Elle ne réagit pas stupidement en se cassant ou en cassant mon ciseau, comme le ferait une vraie matière première. Elle agit

avec intelligence, car elle n'est pas plus stupide que moi : elle est comme moi. Elle est mon autre. Et si j'essaie de la réifier, pour pouvoir faire mes trous dans elle, elle essaie de faire de même par rapport à moi. C'est-à-dire : la lutte contre la presse est un dialogue avec elle, et non un discours sur elle, comme la sculpture est un discours sur le marbre. Et je m'engage dans ce dialogue tout en lutant contre. Tout en étant anti-journaliste, je deviens journaliste. Et tout en transformant la presse en mon matériau, je deviens un parmi les matériaux de la presse : un fait divers. Et ce qui est pire encore : ça me plaît. Car le dialogue est toujours une expérience plaisante, et si le partenaire est tellement puissant comme c'est la presse, l'expérience devient encore plus plaisante. Ainsi non seulement je travaille derrière le dos de la presse et à son insu, mais elle aussi travaille derrière mon dos et à mon insu, jusqu'à ce que je recule et me rend compte de ce fait.

C'est inévitable. Car les mass media ne sont pas des choses, mais des hommes. On pourrait penser qu'il s'agit, dans l'action ici critiquée, de la même erreur ontologique dont j'ai déjà parlé : de la confusion entre la chose et l'autrui. *Seulement : dans le cas considéré ici cette confusion est voulue.* La stratégie, le leurre dans ce cas, est précisément de faire comme si la presse était une chose. Ici, il s'agit précisément d'un refus de l'intersubjectivité avec la presse, pour pouvoir établir un rapport intersubjectif c'est-à-dire un dialogue, avec ceux que la presse manipule.

Je ne sais pas ce que j'aurais fait à la place de Forest dans ce cas. Je partage avec lui la conviction qu'il faut faire n'importe quoi pour s'opposer à l'action dépolitisante, donc désocialisante, de la presse. Je partage avec lui la conviction qu'une telle action est un des objets de l'art sociologique. Et je

ressens, comme lui, l'attraction exercée par la presse sur tous ceux qui veulent publier. Mais c'est facile pour moi de dire que je ne sais pas quoi faire. Car le grand mérite de l'action ici critiquée est précisément d'avoir montré qu'on ne sais pas quoi faire. *Et cela est peut-être caractéristique de l'action de Forest : il ose faire, où d'autres ont perdu l'espoir.* Je n'aurais jamais essayé de rompre la domination totalitaire de la presse par une confrontation directe avec elle. La disproportion des deux forces, et l'ambiguïté de la mienne par rapport à la presse, m'aurait découragé. Forest, au contraire, l'a essayé. Bien sûr : il a échoué. C'était inévitable. Mais il nous a montré, concrètement, qu'il faut faire quelque chose.

C'est important.

Je résume ce chapitre : la critique des quatre exemples de l'action de Forest ici choisis montre qu'il s'agit d'une action dans la « bonne direction », c'est-à-dire dans la direction vers une sortie de la crise de l'objectivité, et vers une ouverture dans notre système culturel. Elle a montré aussi que la stratégie de cette action n'est pas encore bien élaborée, car il y a une erreur dans la théorie qui la soutient. Il s'agit d'une erreur épistémologique : le critère de l'intersubjectivité n'est pas suffisamment élaboré. Et cette erreur est la conséquence d'une erreur ontologique plus profonde. L'élimination de cette erreur peut avoir comme résultat une stratégie plus efficace. Provoquer précisément un tel changement dans la stratégie est un des propos du présent essai.

CHAPITRE VI

Dans le premier paragraphe de ce travail j'ai averti le lecteur qu'il sera témoin d'un dialogue violent

entre l'action de Forest et ma propre pensée. Et j'ai dit que le propos de ma participation dans le dialogue est d'ouvrir le lecteur à l'action de Forest, et de provoquer des doutes en Forest par rapport à son action. Il faut maintenant clarifier ces affirmations initiales. Ce que le lecteur vient de lire n'est que mon point de vue personnel. Il ne peut pas juger. Pour pouvoir le faire, il lui faut connaître aussi le point de vue de Forest. Et pour le connaître, il lui faut participer à l'action de Forest. Donc : ce que le lecteur vient de lire est une invitation à une participation avec Forest. Et c'est une invitation à une participation au sens vrai de ce terme : à une action avec Forest, non à une consommation de ce qu'il fait. Ainsi le lecteur entrera, lui aussi, dans le dialogue violent qu'il vient de lire. Car, bien sûr, le dialogue n'est pas gentil, et ne doit pas l'être. Le thème dialogué, notre situation dans laquelle nous nous trouvons ensemble, ne permet pas l'échange de gentillesse. Ouvrir le lecteur à l'action de Forest, c'est le provoquer (ou comme on dit maintenant : l'« animer »), à contester son action tout en l'acceptant. C'est-à-dire : le provoquer à faire comme moi. Quant à Forest, je ne crains pas trop pour lui : il sait se défendre. La preuve en est qu'il m'a animé à écrire ce que je viens d'écrire. *Et je crois que c'est cela précisément la définition de l'art sociologique : l'art de provoquer autrui pour m'attaquer afin que je puisse me défendre.* C'est le cas de Forest, mais aussi le mien. Mon action elle aussi, quoique beaucoup moins visible que celle de Forest, est une provocation, une attaque. J'aime me battre comme lui. J'aime me battre avec lui et avec le lecteur. Je fais, moi aussi, à ma manière, de l'« art sociologique ». Et le lecteur fera de même, s'il entre dans le dialogue. N'est-ce pas là une façon de dire qu'on aime être dans le monde avec les autres, malgré tout ? Car se battre avec les

autres c'est se battre contre le monde. Et le danger qui nous menace est que nous ne nous battions plus avec les autres, mais que nous les manipulions. Toute mon étude de l'action de Forest peut donc être résumée ainsi : son action est une provocation de combats entre les hommes contre le monde, et cela est très positif. Il faut lui permettre de continuer à nous provoquer. Mais il faut l'empêcher de nous manipuler. Et nous pouvons faire les deux choses en le combattant. Faisons cela.

Je ne voudrai pas finir cet essai sans un mot d'avertissement. *Ce que je vous ai présenté est, je crois, une chose importante : Il ne s'agit pas, avec l'action de Forest, de n'importe quelle action. Bien sûr : il y en a d'autres. Mais elles ne sont pas nombreuses. Forest ose « faire » et il n'y en a pas beaucoup qui « font ».* C'est-à-dire : les opportunités que nous avons de participer activement à des événements ne sont pas nombreuses. Elles sont aussi peu nombreuses que les actions de ceux qui osent faire. Les mass media nous font croire que nous participons souvent aux événements : par des manifestations politiques, sportives « culturelles » etc. Les mass media nous trompent. Il ne s'agit pas de participation dans ces cas, mais de mouvements provoqués en nous par des modèles figés, stéréotypés imprimés sur nous de haut vers le bas. Pour pouvoir participer vraiment à des événements, il faut pouvoir faire ses propres modèles. Non seulement ses propres modèles de comportement, mais aussi ses propres modèles d'expérience concrète. Pour pouvoir participer vraiment à des événements, il faut pouvoir devenir à la fois politicien, artiste, et (pourquoi pas ?) chercheur scientifique. C'est très difficile, mais ce n'est pas tout à fait impossible. Et c'est le but de l'art sociologique.

Donc : ce que je vous ai présenté est une chose

importante. Et, en effet, son importance est fonction de notre participation. Plus nous participerons, plus elle devient importante. Plus elle échappe au contrôle de Forest, plus son action deviendra importante. Prenons possession de son action. Rendons-la toujours plus importante. Sans, bien sûr l'éliminer de l'action. Car il n'y a pas beaucoup de gens qui ont à la fois son imagination, son énergie et sa persévérance. Plus nous arracherons l'initiative de l'action de ses mains, plus nous aurons besoin de lui, pour qu'il essaie de l'arracher de nos mains. C'est un jeu, tout cela, un leurre. Quoiqu'un jeu sérieux et un leurre sérieux. Jouons avec Forest pour voir qui gagne.

Dossier sur l'Art sociologique et la vidéo réuni par Fred Forest dans le courant de l'année 1975. Nombreux textes inédits de :

Maurice Achard, Tahar Ben Jelloun, René Berger, Daniel Broutchoux, Kenneth Cautts-Smith, Jean Duvignaud, Hervé Fischer, Vilem Flusser, Fred Forest, Jules Gritti, Marshall Mae Luhan, Jacques Monnier-Raball, Edgar Morin, Yann Pavié, Pierre Restany, Bernard Teyssède, Jean-Paul Thenot.

- Des textes du *Collectif d'Art Sociologique*.
- Un essai de Vilem Flusser sur la vidéo.
- La participation de 80 artistes et personnalités diverses.

Fred Forest, né en 1933 en Algérie, est un artiste de la communication. Il est le premier à avoir utilisé de la vidéo en France. Son travail s'est également exercé sur les mass-média avec une suite d'expériences sur les journaux et la télévision dans différents pays. Il a obtenu le Prix de la Communication à la XII^e Biennale de Sao Paulo, et représenté la France à la 37^e Biennale de Venise. Il enseigne la vidéo en France à l'Ecole Nationale Supérieure de l'Enseignement technique et à l'Ecole Nationale d'Art d'environnement et de communication de Cergy.

Photo Patrick Person
ISBN 2 264 02617 3

10 18

Collection dirigée par Christian Bourgois

Fred Forest

Art sociologique Vidéo



Inédit
10 18